

# Los raros: arquitectura(s), jerarquías y filiaciones



José María Martínez

The University of Texas, Rio Grande Valley

## Resumen

Utilizando como principales recursos la cronología de *Los raros* y los paratextos del libro, este artículo trata de proponer los posibles criterios que pudo utilizar Darío para elaborar las dos ediciones del mismo (1896 y 1905). En su conjunto esos criterios combinarían las preferencias personales y jerarquías estéticas del autor, y la fuerte impronta que dejaron en él las lecturas de Nordau y de Mauclair. Los cambios paratextuales y arquitecturales de la segunda edición y su carácter de *best-seller* mostrarían además la domesticación de la actitud militante de la primera edición, pero, al mismo tiempo, la aceptación de la función histórica que Darío habría visto para la versión de 1896 y también la confirmación de las jerarquías propuestas en esa fecha. Finalmente, la arquitectura y el contenido de *Los raros* deberían entenderse en el contexto libresco de sus antecedentes, pues ellos explican también el carácter abierto de estas galerías de retratos y su acostumbrada bipartición entre la persona y la obra del retratado.

## Palabras clave

Rubén Darío  
Los raros  
Modernismo  
Max Nordau

## Abstract

By drawing upon the chronology of the pieces composing *Los raros* as well as upon the paratexts of the book, this article proposes some of the main criteria tentatively used by Darío to organize the two editions prepared by him and released in 1896 and 1905. These criteria would combine Darío's personal and hierarchic aesthetic preferences as well as the strong mark left by his readings of Nordau and Mauclair. The paratextual and architectural changes in the second edition and its best-seller character would also show an appeasement of the militant attitude of the first edition but also the recognition of the historical function and the literary canon of elaborated in 1896. Finally, the article also defends that the organization of the book should be understood in the context of its literary predecessors, since they explain –among other traits– the open character of these lists as well as its usual content partition between the personality and the works of each author.

## Key words

Rubén Darío  
Los raros  
Modernismo  
Max Nordau

## Resumo

Empregando como principais recursos a cronologia de *Los raros* e os paratextos do livro, este artigo propõe possíveis critérios que pudo ter empregado Darío para

## Palavras-chave

Rubén Darío  
Los raros  
Modernismo  
Max Nordau

elaborar as duas edições do livro (1896 e 1905). Esses critérios combinariam as preferências pessoais e as hierarquias estéticas do autor, e a forte impronta que deixaram nela as leituras de Nordau e de Mauclair. As mudanças paratextuais e arquitetônicas da segunda edição e o seu caráter de *best seller* demonstrariam, aliás, a domesticação da atitude militante da primeira edição, mas ao mesmo tempo, a aceitação da função histórica que Darío teria visto para a versão de 1896 e também da confirmação das hierarquias propostas nessa data. Finalmente, a arquitetura e o conteúdo de *Los raros* deveriam ser entendidos no contexto livresco dos seus antecedentes, pois eles explicam também o caráter aberto dessas galerias de retratos e a sua costumeira bipartição entre a pessoa e a obra do retratado.

Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la jerarquía de los Maestros.

(Rubén Darío, Prólogo de *Los raros*, 1896)

Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de la belleza.

(Rubén Darío, Prólogo de *Los raros*, 1905)

Comenzando con una imagen un poco cursi, creo que la lectura de la bibliografía sobre *Los raros* podría compararse a la asistencia a una boda en la que tarde o temprano todos los invitados acaban hablando del traje de la novia. En este caso la boda, es decir el objetivo inicial de mi estudio, era la correlación entre el espíritu burgués (o antiburgués) del libro y el proceso de secularización social y cultural que se dio en Latinoamérica a finales del XIX y que, como ya se sabe, fue uno de los marcos más determinantes de la literatura modernista. En concreto, me llamó la atención que la secuencia de un par de “raros” (Bloy y Richepin), definida en gran medida por la oposición entre confesionalismo y subversión religiosos, se repitiera sin cambios de orden en las tres versiones publicadas por Darío, esto es, la de su aparición periodística y la de las dos ediciones del libro (1896 y 1905). Esto me llevó a repasar el resto de las propuestas críticas acerca de la organización y organicidad del volumen y a ver que, a pesar de los muchos intentos, todavía no se contaba con una hipótesis que aunque no definitiva resultase mínimamente satisfactoria. E intentar solucionar este problema se acabó convirtiendo en el traje de la novia, es decir, en el tema principal del presente artículo. Porque al fin y al cabo, sin conocer bien los detalles de ese traje, va a ser muy difícil entender el perfil que se ha querido para la boda.

Obviamente, cuando me refiero a la unidad orgánica, no estoy hablando de los ideogramas o cualidades estilísticas de fondo, que por otro lado son obvios y en este sentido han constituido el principal recurso crítico para intentar descifrar la unidad del libro. Pero, como es fácil suponer, esos criterios no resultan realmente eficaces a la hora de entender su arquitectura específica como algo independiente y orgánico, pues en el fondo esos ideogramas y estilemas son aplicables en general a toda la obra de Darío o, por lo menos, al conjunto de su producción argentina.

A modo de síntesis y sin afán de exhaustividad, los intentos por identificar la organicidad de *Los raros* habrían tomado dos direcciones principales. En la primera se contarían propuestas temáticas o actitudes autoriales unificadoras como el esteticismo, su modernidad antihegemónica e hispanista o anticalibánica, su prudente

decadentismo, su carácter de manifiesto literario, su impresionismo crítico, o su americanismo de fondo, sus negociaciones culturales con el medio o su participación en el discurso alienista finisecular. En la segunda, más que esos ideologemas particulares y a la vez transversales a todo el conjunto de retratos, el elemento de unidad sería más bien el carácter de autorrepresentación de la galería, es decir la versión (en el sentido de verter, de volcar) de la personalidad y anhelos existenciales y estéticos que Darío habría llevado a cabo de sí mismo al retratar a sus contemporáneos.<sup>1</sup>

Porque lo cierto es que cuando se ha tratado de revelar la arquitectura del libro a partir de estas propuestas las soluciones siempre parecen cortas y pocas veces –o nunca– llegan a explicar la peculiar organización del conjunto. Y esto ocurre porque en unas ocasiones se proponen soluciones que la historia externa de *Los raros* no hace sino desmentir o porque en otras esas soluciones son simplemente incompletas, por dejar fuera la integración de las tres fases del libro. Como ejemplo puede recordarse primero la propuesta de la ordenación en torno al binomio Nordau-Ibsen (Lastra), cuyo argumento señalaba además que el título del libro procedería de una obra del escritor noruego. Aunque no puede descartarse que ese sea el origen del título –algo que personalmente me cuesta creer– lo que parece más difícil es pensar en ese binomio como el catalizador de todo el índice, ya que el artículo sobre Ibsen se publicó en julio de 1896, mucho después de que el titulillo de “Los raros” hubiera sido empleado por Darío para retratos como el omitido de Nietzsche, de abril de 1894, o el de Théodore Hannon, también de abril de 1894. Algo semejante podría argumentarse de la hipótesis de Oscar Montero, que vertebraría el libro en torno a la oposición entre Max Nordau y Paul Verlaine, porque aquí, además de una distancia temporal análoga a la del caso anterior y a pesar de toda la importancia de Verlaine en la cosmovisión dariana, el hecho de que el poeta francés aparezca en las dos ediciones del libro precedido por otras referencias (Leconte, Mauclair, Poe) cuando menos cuestiona o matiza seriamente dicha posibilidad. Lo mismo ocurriría con la intención de hacer de Poe el principal catalizador del volumen (Rodríguez Hernández), cuando su ubicación en la primera edición es mucho menos significativa o referencial que la del resto de los escritores. Finalmente, otras hipótesis más recurrentes en la crítica, como la alternancia entre raros “extravagantes” y raros “heroicos”, o la concentración de la publicación de los retratos de un grupo específico de “raros” en unos meses concretos, tampoco me acaban de convencer, por la cantidad de excepciones que presentan o por no explicar la alteración del índice de las dos ediciones.

Renuncio también a explicar la organicidad del libro en función de su unidad genérica más o menos evidente, pues este criterio, en el caso del Modernismo y en especial en *Los raros*, me parece secundario. Como se sabe el Modernismo no tuvo una actitud precisamente ortodoxa con respecto a la separación de géneros literarios, pues su idealismo estético y su predilección por el impresionismo y la fragmentación dejaron en segundo plano las taxonomías y esquemas que coartaban esa espontaneidad creativa y la prioridad del sentimiento estético sobre las normas. En este sentido, los textos que al final se eligieron para conformar *Los raros* son fundamentalmente heterogéneos, pues ahí caben la reseña literaria (Max Nordau), la nota o eskuela necrológica (Verlaine, Dubus, Lisle), el retrato biográfico-literario (Villiers), el reciclaje intertextual (Lautréamont) o la conferencia cuasi-académica (de Castro). A estos, señalados por la mayoría de los estudios, Emilio Carilla había añadido ya otros géneros o subgéneros como la impresión, la divagación, el retrato, la semblanza, el medallón, la cabeza (1967: 62).<sup>2</sup> Además, por la trayectoria textual de los mismos, es decir, desde su origen periodístico –“crónicas” los denomina Schmigalle (en Darío, 2015: 9)– hasta su conformación como capítulos de un libro, serían más bien una muestra casi ejemplar del “shifting” genérico modernista del que hablan Reynolds o Caresani y, por lo tanto, un medio inapropiado para establecer unas distinciones que pretenden ser estables. De la misma manera, las alteraciones y reducciones que Darío hizo de

1. Aunque la bibliografía sobre *Los raros* no es tan amplia como la de otras obras capitales de Darío, puede decirse que sigue siendo, junto a la de *Prosas profanas*, el corpus más útil para entender el esteticismo y el decadentismo del autor. Así, aunque varios de los trabajos iniciales (Lovelluck, Carilla, Barcia) insistían sobre todo en la labor de recuperación textual y en explicaciones sobre su organicidad, los más recientes prefieren comentar su carga subversiva o problematizadora (Chirinos, Solares-Larrave) y asumir alguna unidad de fondo en general pero no determinada. A estos deben añadirse la extensa serie de artículos sobre alguno de los raros retratados u omitidos por Darío y que, normalmente, tratan de presentar a su retratado como una de las referencias principales para entender la unidad estructural del volumen (Chabot, Trigo, Montero, Salgado, Taupin, González-Rodas, Rivas, Mangariello). En otro grupo cabrían los estudios y ediciones que han preferido fijarse en algunos de los contextos o paratextos específicos del libro (de la Torre, García Morales 1997 y 2004, Arellano, Torres-Rioseco, Fernández, Contardi en Darío 1994, de la Fuente en Darío 2013) o también en algunas de sus cualidades internas concretas (Rezzano, Scarano) para intentar al menos apuntar la posibilidad de esa unidad. A lo largo del artículo se citan otros trabajos en torno a aspectos adicionales de *Los raros*.

2. Por mi parte, y en el contexto de la organización y composición de *Los raros*, voy a usar términos como “retratos”, “artículos”, “crónicas”, etc., como si fueran sinónimos; sólo en caso de necesidad haré las distinciones pertinentes, que se explicarán en su momento.

algunos de esos textos al pasarlos de la versión periodística al libro y de la primera a la segunda edición no hacen sino insistir en el carácter elástico de todos ellos y por consiguiente sugerir la conveniencia de criterios diferentes a la hora de explicar la organización de los retratos.

Como habrá podido deducirse de estos reparos, mi explicación quiere ir por otro camino y apoyarse principalmente en doscientos distintos y más vinculados a la historia externa del texto. Al mismo tiempo, tampoco pretende presentarse como una respuesta definitiva o concluyente, ya que lo más probable es que nos encontremos ante una empresa utópica, entre otras razones por el carácter profundamente subjetivo y personal de algunos de los criterios seguidos por Darío o, quizá, por el resto de las personas involucradas en la preparación de ambas ediciones. El primero de esoscientos sería el de la cronología de los textos que ahora, con las recuperaciones de Schmigalle (Darío, 2015) y Zanetti, ofrecen una muestra más clara de la trayectoria y la procedencia concreta de esos escritos. Como ejemplo, no creo que sea difícil de explicar la diferente ubicación de Max Nordau en las ediciones de 1896 y 1905 en función del tono conciliatorio y hasta admirativo que se trasluce en las dos crónicas de Darío aparecidas en *La Nación* tras el encuentro personal con el autor de *Degeneración* (Darío, 2006: 49-56 y 241-253). El segundo de esoscientos sería el aparato paratextual del libro, es decir, toda la información derivada de los títulos, prólogos, anuncios publicitarios, reseñas o comentarios del propio autor y referidos a su trabajo. Como apunta Genette (1987: 8), todo este material tiene la finalidad de hacer legible el texto desnudo y primigenio, y por ello es el ámbito que transparenta las formalizaciones y manipulaciones del propio autor a la hora de llevar su obra al público, explicando también cómo quiere que ésta sea leída y, por tanto, implicando qué organización ha querido para ella. En este sentido, el hecho de que Darío haya empleado la palabra “jerarquía” en ambos prólogos es un detalle que aquí me interesa rescatar particularmente, pues voy a trabajar con la ordenación del material tal como queda reflejada en los índices de cada edición y a postular que la idea de jerarquía (o jerarquías) es una de las nociones clave para entender la arquitectura (o arquitecturas) de *Los raros*.

Comenzando con la cronología de los textos, debe recordarse que los originales fueron publicados principalmente en *La Nación* y que el primero de ellos (d’Esparbès) lo hizo el 20 de agosto de 1893 y el último (Eugenio de Castro, II), el 29 de septiembre de 1896, sólo a dos semanas de la aparición del libro.<sup>3</sup> Fuera de este grupo quedan el dedicado a Poe y el dedicado a Lautréamont, que aparecieron en el mismo marco temporal pero en dos revistas diferentes (*Revista Nacional* y *Argentina*, respectivamente)<sup>4</sup> y los dos textos incorporados a la edición de 1905, es decir, los dedicados a Camille Maclair y a Paul Adam, publicados también en *La Nación* en abril de 1901. Para ubicarlos mejor en su contexto conviene mencionar que los textos seleccionados para formar parte de *Los raros* aparecen junto a otros artículos de tema literario semejante, es decir, que incluyen reseñas de libros de autores españoles o hispanoamericanos y también noticias o reseñas sobre otros escritores europeos, fueran clásicos o contemporáneos. Algunos ejemplos interesantes en este sentido serían las crónicas tituladas “Un poeta príncipe. K.R. La poesía rusa. Místicos y altruistas. Lo que canta el lírico imperial” (10 de octubre de 1893), “Literatura griega contemporánea. Novelistas y cuentistas. Un traductor eminente” (18 de marzo de 1894), la reseña “Confidencias literarias. De Martín García Mérou” (22 de abril de 1894), las dos tituladas “Almafuerte, juzgado por Rubén Darío” (19 de abril y 3 de mayo de 1895), las tres dedicadas a Menéndez Pelayo (“Menéndez y Pelayo. La antología de poetas americanos”, 7 y 12 de febrero y 8 de marzo de 1896), o los prólogos de Darío a *Fibras*, un poemario de A. Ghirardo (30 de diciembre de 1895), y a *Nosotros* de Roberto J. Payró (1 de mayo de 1896). Al comparar entonces lo que podría llamarse el corpus total de las crónicas literarias de Darío aparecidas en *La Nación* en esos cuatro años con las recogidas en

3. Según su colofón, la primera edición de *Los raros* se habría acabado de imprimir el 12 de octubre de 1896; la primera reseña del libro parece haber sido la de Luis Berisso, del 16 de octubre (Barcia, 1968: 53). Leopoldo Lugones publicó la suya pocos días después, el 24 de octubre, en *El Tiempo* (Lugones, 1963: 47). Para los datos cronológicos de las crónicas tomo como principales referencias los trabajos de Zanetti (2004: 141-148) y Schmigalle (Darío, 2015), pues aunque muchos de esos datos ya se encontraban en estudios anteriores estos dos me han parecido los más fiables y actualizados.

4. Los datos referidos al texto dedicado a Lautréamont son por ahora confusos, ya que nadie parece haber visto o documentado de forma efectiva su versión original (Darío, 2015: 283).

la primera edición del libro, creo que es fácil asegurar la intención o búsqueda consciente de un mínimo de homogeneidad para éste, vertebrado sobre todo en torno a aquellas figuras más representativas de la literatura del momento y que quizá, más que raros, ejemplificaban la trayectoria que Darío iba percibiendo en la literatura simbolista, desde sus orígenes franceses (luego hablaré de Poe) hasta su arraigo en las literaturas no francesas.

Para empezar a discriminar este corpus debe recordarse que el titulillo que luego acabaría convirtiéndose en el título general del volumen apareció por primera vez precisamente después de la crónica referida a Max Nordau, publicada el 8 de enero de 1894, en la pieza dedicada a Nietzsche (“Los raros. ‘Filósofos finiseculares’. Nietzsche - Multatuli”), publicada el 2 de abril de 1894. Si se tiene en cuenta que Nietzsche ocupa todo el capítulo quinto del tratado de Nordau, creo que es fácil concluir que la aparición de este sintagma se debe principalmente a la lectura de *Degeneración*, que en la crónica de Darío llevaba también un titulillo con indicaciones de una colectividad donde podrían encajar bien los siguientes retratados (“Manicomio de artistas. *Degeneración*. La última obra de Max Nordau”). El hecho de que los dos siguientes retratos (Hannon y Bloy) se publiquen casi inmediatamente después del de Nietzsche (7 y 15 de abril) y que lleven igualmente ese titulillo no parece indicar sino que este titulillo fue precisamente una reacción o respuesta a las categorizaciones de Nordau, que estas tres piezas (Nietzsche, Hannon y Bloy) habrían sido las primeras de una serie y que ese momento habría sido el más serio en cuanto a la solidez del proyecto.<sup>5</sup> Ese mismo año, o sea 1894, es también el año donde mayoritariamente sigue apareciendo ese titulillo (para Villiers en mayo y para Tailhade en junio), pues en 1895 sólo va a encontrarse en el retrato de Rachilde, pero no por ejemplo en el de Martí; y, significativamente, va a estar ausente en todos los retratos de 1896. En cierta forma este primer grupo de raros y su importancia quedan mostrados también por el hecho de que la mayoría de ellos (cuatro de los cinco publicados: Hannon, Bloy, Villiers y Rachilde) iban a quedar ubicados en la primera mitad del libro, es decir, antes del parteaguas que sería el capítulo dedicado a Nordau y, salvo el caso de Hannon, van a permanecer ahí en la segunda edición. En este sentido, este primer grupo de “raros” podría considerarse el referente principal para entender la clave del libro y el significado que Darío atribuyó a ese adjetivo en un primer momento, independientemente de sus posteriores matizaciones.

Como confirmación indirecta de esta hipótesis ha de recordarse también que ninguno de los cinco primeros retratos aparecidos en la prensa (d’Esparbès, Moréas, Armas, Poe, Nordau) llevaban el titulillo y que todos ellos encajarían más bien en otros “subgéneros” literarios, como la reseña (d’Esparbès, Moréas, Nordau), la nota necrológica (Armas) o los proyectos más eruditos (“Poe. Fragmento de un estudio”). El hecho, por ejemplo, de que el artículo dedicado a Moréas lleve un titulillo muy diferente (“Poetas jóvenes de Francia”), luego completamente eliminado en la primera edición del libro, parece una prueba más a favor de esa posibilidad. Lo mismo puede decirse del dedicado a Poe, que es el único que lleva una cantidad relativamente llamativa de notas explicativas a pie de página y procedentes del mismo Darío.

Sobre esta calidad de Nordau y *Degeneración* como catalizadores de los retratos y del concepto de “raros” creo que habla también el hecho de que el calificativo “raro” se halle ausente en los retratos de los autores fechados antes de la crónica sobre Nordau (d’Esparbès, Moréas, Armas, Poe), y, sin embargo, aparezca recurrentemente en los escritores retratados después, independientemente de si llevan (Hannon, Bloy, Villiers, Tailhade) o no llevan (Dubus, Ibsen, Verlaine) ese calificativo en el titulillo de su crónica.<sup>6</sup> En este sentido, pues, podría hablarse de tres grupos de “raros”: el primero, el de los originados inmediatamente a partir de la lectura de Nordau (Nietzsche, Bloy, Hannon, etc.) y que llevarían ese adjetivo tanto en su titulillo como en el cuerpo de

5. El total de raros que habrían llevado el titulillo en su versión periodística serían estos: “Los raros. ‘Filósofos finiseculares’. Nietzsche - Multatuli” (2 de abril de 1894), “Los raros. Teodoro Hannon” (7 de abril de 1894) y “Los raros. León Bloy” (15 de abril de 1894). Luego seguirían: “Los raros: El conde Matías Felipe Augusto de Villiers de L’Isle Adam” (11 de mayo de 1894), “Los raros. Laurent Tailhade” (4 de junio de 1894) y “Los raros: Rachilde” (14 de febrero de 1895). Sobre el significado específico del término “raros”, sigo las conceptualizaciones sistematizadas en estudios como el de Loveluck, Gardes o Chirinos.

6. Al respecto, ver las siguientes referencias. Para Hannon, Bloy, Villiers y Tailhade: Darío, 2015: 147, 161, 198, 220; para Dubus, Ibsen, Verlaine: Darío, 2015: 328, 357, 362. Además, no puede negarse que a Darío no le faltasen contextos en los que usar dicho adjetivo para calificar a los autores aparecidos antes de Nordau (ver, por ejemplo, 2015: 91 y 123). Por otro lado, la lista que Darío presenta de los autores estigmatizados por Nordau es un elenco de todos los raros que podrían haber cabido en su libro y también un anuncio de muchos que acabaron haciéndolo, entre ellos Adam, Tailhade, Verlaine, Villiers, Richepin, etc. (2015: 139-144).

7. En cuanto a Nietzsche, para mí resulta claro que su omisión no se debe al carácter informativo de su retrato (Arellano) o a razones morales o ideológicas (Rivas) sino a la diferente orientación temática del artículo, sin que esto implique que las dos razones anteriores no hayan tenido papel alguno. Es decir, la principal razón de la omisión de Nietzsche sería su carencia de personalidad propiamente literaria, pues, entre otras cosas, en la crónica están completamente ausentes las menciones o comentarios sobre sus aportaciones estéticas y sus vínculos con el simbolismo más literario. Por otro lado, la lista de posibles retratos o textos omitidos es, también, relativamente amplia. En algunos, como Nietzsche, Lugones o el "Frontispicio", los datos apuntan hacia una voluntaria omisión por parte de Darío. Otros casos, donde esa posibilidad de que hubieran sido candidatos seguros para la galería no está tan documentada, son los de autores retratados por esas fechas en las páginas de *La Nación* o en las de la *Revista de América*; o bien mencionados o aludidos en alguno de los paratextos del libro. En estos grupos se incluirían Juana Borrero, D'Annunzio, A. Houssaye, Menéndez Pelayo, Jules Bois y Gabriel Séailles (Mapes, 1938: 54-111; Carter, 1967: XII-XIII y XXXIX-XL; Mapes, 1938: 122; y Barcia, 1968: 53, n. 61).

8. Como se sabe, en el número de noviembre del año siguiente la misma revista publicó el "Frontispicio del libro de *Los raros*" (Mapes, 1938: 78-79), que en este sentido confirmaría la postergación del proyecto de 1894. Tal como yo leo el "Frontispicio", este no incluiría ningún dato sobre la arquitectura del volumen y su factura recordaría más a la dedicatoria lírica de la primera edición de *Azul*...

9. El caso de la crónica sobre Richepin es especialmente interesante, pues a pesar de haber sido publicada en fechas cercanas al retrato de Nordau no contiene ni en su título periodístico ni en su texto el adjetivo de "raro". Por ello hay que pensar que no habría sido destinada al primer proyecto de Darío (1894) y que por tanto no sería tan dependiente del retrato de Bloy. De todas formas, el respeto que Darío tuvo por la secuencia cronológica original de ambos textos y que le llevó a mantener esa secuencia en las dos ediciones del libro parece indicar que la unidad que Darío vio entre ellos tuvo más peso que los criterios del primer proyecto.

la crónica; el segundo, el de aquellos que lo llevarían sólo en el cuerpo del texto pero no en el titulillo y que indicarían cierta internalización del concepto por parte del autor y quizá la voluntad de "enrarecerlos" de acuerdo a los primeros modelos; y el tercero, el de aquellos que no lo presentaban ni en el titulillo ni en el cuerpo del texto, principalmente por haber aparecido antes del artículo sobre Nordau. Lo elocuente, de nuevo, es que sea el primero de esos grupos el que más "representantes" tenga en la primera parte del índice.<sup>7</sup> Esta primera separación en grupos en la edición de 1896 no parece casual pues, según un interesante dato recogido por Barcia, el número de agosto-septiembre de 1894 de la *Revue Illustrée du Rio de la Plata* incluía un anuncio bibliográfico según el cual Darío tenía "en prensa *Los Raros*, primera serie" (Barcia, 1968: 49). Dado que el anuncio es del número de agosto-septiembre de 1894, vale pensar entonces que en ese primer proyecto cabrían todos los autores con el titulillo hasta esa fecha (Nordau, Nietzsche, Hannon, Bloy, Villiers, Tailhade) y no habrían cabido otros "raros" como Rachilde, Martí o Dubus. Quizá pueda llamar la atención la diferencia numérica de los retratados de esta primera serie, que sería relativamente baja con respecto a la edición de 1896. Pero no resulta tan llamativa si se tiene en cuenta que *Les poètes maudits* de Verlaine, uno de los modelos más probables de Darío, incluyó en su edición definitiva sólo seis autores. Esto además podría indicar que Darío fue también el responsable de la ubicación de esos autores en los primeros lugares del índice de 1896 (y no tanto Escalada o Estrada) y, por extensión, de todo el libro.<sup>8</sup>

En cuanto a la cronología particular de este primer grupo, parece ser un criterio sólo relativamente prioritario, pero precisamente por eso puede apuntar a otros criterios que lo son de manera más efectiva. Así, y fijándome sólo en los "raros del titulillo" que aparecen en 1896, Villiers pasa de ser el tercero al primero y Bloy se mantiene segundo. Por su lado Rachilde y Hannon pierden preferencia frente a algunos de los que no llevan ese titulillo pero cuya ordenación curiosamente parece mantener algunos criterios cronológicos. Así, se mantienen las secuencias cronológicas Bloy-Richepin y Tailhade-Cavalca, a pesar de que sólo el primero de cada uno de esos binomios lleva el titulillo. A esto obviamente se le pueden dar varias explicaciones, pero la que me interesa y la que creo más plausible es la que habría visto en esas secuencias algo clave para entender las jerarquías del libro.<sup>9</sup>

En este sentido y como se ha recordado a veces, no parece casual que Nordau ocupe lo que podría considerarse el centro matemático del índice, con nueve autores por delante de él y otros nueve por detrás. Y eso a pesar de que cronológicamente su crónica sea anterior a las de todos los que le preceden en la primera edición, salvo el caso de Moréas. Por ello, puede decirse entonces que parece haber una intención consciente de convertirlo en el punto de referencia o eje sobre el que gire el conjunto de la primera edición del libro. De la misma manera, debe recordarse que sólo uno de los "raros" del titulillo (Tailhade) aparece tras él y que los demás que aparecen tras él (Cavalca, Dubus, Poe, etc.) pudieron ser ubicados ahí por otras razones que efectivamente eran secundarias en la arquitectura del libro, bien por el nivel de rareza del retratado, por el género de la pieza, por el área lingüística a que pertenecían o, finalmente, por su fecha de publicación. Por otro lado, en muchos de ellos coincidían varios de esos criterios. Así, Ibsen y Eugenio de Castro, además de pertenecer a áreas lingüísticas no francesas, fueron los dos textos también últimos en su aparición periodística.

Como ha podido verse, y ya saliéndonos de la posible función del titulillo, hay dos secuencias (Bloy-Richepin y Tailhade-Cavalca) que se mantienen inalteradas en las tres ordenaciones (la periodística y las dos ediciones del volumen) y que por ello pueden dar alguna pista adicional sobre otro de los posibles criterios de ordenación. En este sentido, algunos análisis del libro han sugerido que el armazón profundo de *Los raros*

sería la correlación de continuidad o de contraste entre cada par de capítulos o de cada encadenamiento de dos capítulos consecutivos. Sin embargo, esta ha sido casi siempre una propuesta muy general, que pocas o ninguna vez se ha podido aterrizar, por su propia complejidad, por la cantidad de excepciones que parece generar o por la dificultad (o imposibilidad) de aplicarla a las dos ediciones. De todos modos, aunque funcione en algunos casos (la secuencia parnasianismo-simbolismo como paralela a la secuencia Leconte-Verlaine, por ejemplo) no creo que ese sea el criterio efectivo y general que guíe la elaboración de todo el índice, ya que otros como la jerarquía o paternidad literaria o el área geolingüística me parecen prioritarios y bastante más claros, como lo mostraría la presencia de tres maestros a la cabeza del índice (Leconte-Verlaine-Villiers) y otro trío al final, definido precisamente por su pertenencia a una tradición lingüística o cultural distinta a la francesa. Tampoco he encontrado marcas contrastivas o de continuidad específicas fuera de las generales que se puedan aplicar a otras secuencias, como puede ser las parejas Rachilde-Hannon, Hannon-Lautréamont, Dubus-Poe, etcétera. Pero al mismo tiempo me parece que también es evidente el contraste Bloy-Richepin. E igualmente el contraste y las conexiones intertextuales en la pareja Tailhade-Cavalca sí parecen implicar una secuencialidad obligatoria. Este criterio, aunque subjetivo y difícil de concretar, puede ser también otra de las guías ordenadoras del índice.

Como dije al comienzo, el contraste operativo que vincularía a estas dos parejas puede entenderse quizá en el contexto de los particulares del proceso de secularización de fines de siglo, y que habría llevado a los escritores a alinearse de forma contestataria contra el materialismo de la modernidad burguesa. Por ello, y a pesar de los reparos de Darío a los excesos de varios de estos escritores, podría verse una clara conexión de contraste y continuidad entre el confesionalismo religioso tradicional de Bloy y el componente blasfemo de la poesía de Richepin, ambos unidos por su ubicación en los márgenes del centro burgués y por su singularidad literaria. Lo mismo podría decirse del caso de Tailhade-Cavalca, el primero partidario del anarquismo político y valedor de la pose por encima de la ética, y el segundo como representante de un esteticismo “primitivo” y análogo al de los prerrafaelitas, y también recreador de una Edad Media idealizada y caracterizada por la naturalidad cotidiana de los milagros y la santidad. En esta segunda pareja, además, existiría la presencia de una clara dependencia intertextual, quizá una de las más claras de todo el libro, que puede justificarse por la inmediatez cronológica de ambos textos pero que en cualquier caso y en el nivel arquitectural del libro no deja de funcionar como un interesante elemento de cohesión.<sup>10</sup>

Otra correlación arquitectural que podría establecerse sería la presencia del leitmotiv de la figura de Tribulat Bonhomet, el personaje creado por Villiers y utilizado como diana de las críticas antiburguesas del libro y como alter ego de Nordau en la edición de 1896. En otras palabras, si Leconte de Lisle y Verlaine pueden aparecer como primero y segundo de lista, como patriarcas del grupo, la aparición de Villiers como tercero puede deberse a razones cronológicas, biográficas o de autoridad, pero su relevancia vendría asegurada por el espíritu antiburgués del libro, desde la caricatura en la figura del médico. Al leer el capítulo dedicado a Villiers llama la atención la relevancia que ocupa este personaje, que en cierta manera se convierte en la creación de Villiers preferida por Darío y que es aceptada por este como un emblema del espíritu burgués del XIX y como un leitmotiv del libro. En lo cronológico, el artículo de Nordau es anterior al de Villiers, por lo que puede pensarse que esa alteración debe tener algún significado especial. Aparte de la prioridad patriarcal,<sup>11</sup> la ubicación de Villiers en el tercer puesto –la postulación de las intenciones antiburguesas del libro– va a permitir el establecimiento y la recurrencia unificante de una de sus principales líneas ideológicas y figurativas.

Atendiendo ahora a los titulillos que esas colaboraciones recibieron en la primera edición del libro, hay que notar en primer lugar que la individualidad paratextual de

10. Me refiero a las siguientes palabras del texto dedicado a Cavalca, cuyo índice de continuidad entre dos capítulos me parece único en todo el libro. Es una cita que debe leerse teniendo en cuenta que la pieza publicada inmediatamente en *La Nación* (y luego ratificada con su ubicación en el libro) es la dedicada a Tailhade. Hablando de la atracción en Francia por la pintura prerrafaelita, Darío escribe: “En Francia ha inspirado a más de un poeta de las escuelas nuevas. Verlaine, Moréas, Vielé Griffin [...] son muestras de lo que afirmo. Ese mismo Tailhade, que por amante de ‘los bellos gestos’, ha perdido sus dientes, ese mismo poeta de las baladas anárquicas, ha escrito antes su *Vitraux*, en los cuales hallaréis oro y azul de misal viejo, sencillez, pinceladas de Fra Angélico” (Darío, 2015: 238).

11. El término “patriarcal” no lo uso aquí en la acepción negativa de la crítica feminista sino en una más positiva y tradicional, es decir, en su significado relativo al origen, la filiación y la necesidad del arraigo que Freud, o críticos como Bloom y E. Said, ven implícita o explícitamente en la figura del padre. Más adelante vuelvo sobre esto. Igualmente, mi uso del concepto de “jerarquía” es más vertical que horizontal, pero complementario y no opuesto a la afirmación de la horizontalidad intertextual que propone Caresani. A favor de mi interpretación creo que cuentan ejemplos como el apelativo de “hermano menor de Poe” que Darío usa para Villiers (2015: 143; cursivas mías), la figura “patriarcal” que Martí presentaría de Whitman (2015: 319), el titulillo de “Rey” para Villiers (1896: 31) o la mención al “dios Hugo” en su crónica sobre Arsenio Houssaye (Mapes, 1938: 93) o a los “soles mayores” (Poe, Wagner) en su artículo sobre D’Annunzio (Carter, 1967: II, 31).

los mismos, es decir, el hecho de que cada uno de los nuevos títulos vaya incluido en hoja aparte, parece indicar de nuevo un deseo consciente de organizar el contenido en torno a algún paradigma, que quizá no sea fácil identificar completamente pero que parece imposible desmentir. Así, por ejemplo, los dos primeros (Leconte y Verlaine) no llevan ningún titulillo adicional o metafórico, pues en el caso de Leconte se mantiene inalterado su nombre y en el de Verlaine se respeta –otra vez el criterio de autoridad– el seudónimo empleado por él mismo en su autorretrato de *Les poètes maudits*. En otras palabras, da la impresión de que tanto Leconte como Verlaine deben entenderse de nuevo como si fueran una especie de patriarcas indiscutibles y absolutos del resto de *Los raros*, y que junto a estos y a los demás ausentes formarían toda la cohorte simbolista. Así, la presencia de esos dos sería imprescindible frente a la de los otros y a la de los posibles sustitutos, que sería aleatoria. Por eso el hecho de que en la edición de 1905 el retrato de Poe aparezca por delante del de Leconte y el de Verlaine no es tanto un desmentido de la preeminencia de ambos cuanto una confirmación de ese principio de autoridad en cuanto criterio arquitectural del libro. De la misma manera, puede decirse que la ausencia de esos titulillos para los dos patriarcas es ya una legitimación de esta literatura, pues esa ausencia de marbetes metafóricos puede entenderse como una relativa normalización o canonización oficial y pública de ambos, en tanto integrantes de un canon igualmente consolidado o en vías firmes de consolidación.

Sigue luego otra serie de figuras, desde Villiers hasta Armas, es decir las nueve que suceden a la primera pareja, a las que sí se les da una tipología precisa. Como era de esperar, todos estos titulillos se refieren a tipos o actitudes literarias marginales o enfrentadas al espíritu burgués, al modo de los títulos de algunos poemas que recuerdan a las famosas y radicales canciones de José de Espronceda (“El rey”, “El verdugo”, “El turanio”, “Apolónida”, “La anticristesa”, etc.). Así se llegaría hasta Tailhade, donde el criterio parece cambiar, ya que pasan a dominar los titulillos referidos a los libros reseñados (Dubus), al subgénero del retrato (Poe) o al ámbito cronológico o geográfico al que pertenecerían los retratados (Cavalca, Ibsen, Martí, Castro). Por supuesto, los tres últimos (“Auroras boreales” –Ibsen–, “En América” –Martí–, “En Lusitania” –Castro–) deben entenderse como el apéndice que muestra, por un lado, la extensión o difusión de la literatura moderna o simbolista fuera del ámbito francófono y, por otro, la incardinación –y justificación– del ámbito iberoamericano en el entronque francés, en su modernidad.

Finalmente, entre todos estos segundos titulillos me interesa llamar la atención sobre dos de ellos, por su importancia referida a la organización del libro y también por estar conectados con la correlación del libro con la secularización y el espíritu antiburgués del que hablaba al comienzo. El primero de ellos sería el referido a Rachilde, “La anticristesa”, y haría de la escritora francesa la sustituta de Nietzsche en la galería de retratos; el segundo sería el referido a Nordau, “La encarnación de Bonhomet”, y su alusión a un personaje burlesco contrastaría con el tono entre heroico y bohemio del resto de los titulillos de la primera edición. También, de esta manera, el gesto confirmaría la función contrastiva del capítulo que encabeza.

Es obvio que la segunda edición se ordenó principal, pero no exclusivamente, a partir de la lectura que Darío hizo de *L'Art en silence* de Camille Mauclair y cuya reseña, datada el 27 de febrero de 1901 en París, apareció publicada en *La Nación* el 3 de abril de ese año. Dicho de otra manera, la lectura que Darío pudo hacer de Mauclair sería una de las principales pistas de cómo él pudo releer su edición de 1896. Como se sabe, el libro de Mauclair se compone de una serie de retratos de escritores y artistas y un par de ensayos sobre el simbolismo y el sentimentalismo literarios.<sup>12</sup> El libro va presentado por un prólogo que es también una especie de manifiesto estético y que fue extensamente aprovechado por Darío para el primer capítulo de la segunda edición. Parece

12. El libro de Mauclair está dividido en tres partes: la primera, titulada “Hommes et Oeuvres”, es únicamente una galería de escritores en la que aparecen, por este orden, Poe, Flaubert, Mallarmé, Rodenbach, Paul Adam, Bourges, Daudet, Henri Le Sidaner y Jules Chéret. La segunda se titula “Le crépuscule des techniques” y combina un par de ensayos literarios sobre el simbolismo y el sentimentalismo con varios retratos de artistas (Rops, Chavannes, Moreau, Besnard) y un tratadillo sobre “le portrait de femme”. Lo cierra un tercer apartado titulado “Fragments”.

claro también que la lectura de Mauclair es el origen obvio de tres alteraciones clave en la edición de 1905. La primera de ellas sería la aparición de la reseña del libro como primer capítulo de la segunda edición; a la vez esa pieza completamente nueva con respecto a la edición de 1896 se habría convertido en el manifiesto estético extenso que habría estado ausente en ella. En este sentido, la segunda edición sería un volumen más completo y programático que la primera y a la vez una ratificación de los principios generales que guiaban la de 1896, como lo muestra también el hecho de que Darío no retirase de su índice ninguno de los raros. La segunda alteración sería la reubicación de Poe, que pasa de la plaza decimosexta a la segunda (o primera si consideramos “*L’Art en silence*” como el verdadero prólogo de la segunda edición). Este cambio de posición es en cierta manera inevitable ya que Poe, en el libro de Mauclair, quedaba sólida y casi científicamente justificado como un escritor marginal y antiburgués y su recepción en Francia, sobre todo a través de Baudelaire, lo había convertido en el patriarca de la literatura moderna. Además, el título que Mauclair había elegido para encabezar su retrato (“Edgar Poe idéologue”) implicaba también esa función generadora de su trascendencia literaria. El resto de los raros serían entonces los herederos intelectuales de Poe y tendrían en él un referente cuyo carácter patriarcal Darío veía ahora confirmado a través del estudio de Mauclair. En el libro de Mauclair, además, Poe servía para incardinar toda su literatura en el devenir histórico. El norteamericano quedaba retratado como un pionero indiscutible, en su vida y en su obra, pues Poe fue la figura que asumió a la vez “*l’extrême douleur*” y “*l’extrême grandeur*”, fue “*la victime la plus absolue, la plus constante [...] de la fatalité*” (1901: 6) y, por lo tanto, un verdadero arquetipo para el resto de los retratados. Finalmente, *L’Art en silence* explicaría también la inclusión de Paul Adam en la galería de retratos. El hecho de que Adam sea el único nuevo escritor seleccionado por Darío parece deberse a la importancia que Mauclair le da en su libro, pues aparte de ser el destinatario de la dedicatoria (“*CE LIVRE EST DÉDIÉ / A / PAUL ADAM / En signe d’amitié et d’admiration*”) es también uno de los que reciben los elogios más entusiastas. Para Mauclair, Adam es “*le premier de tous nous, le plus fort et le plus considérable de beaucoup [...] l’honneur de notre profession, [...] notre exemple, [...] le plus beau nom des lettres actuelles*” (1901: 148). Lo más significativo sin embargo es la diferencia de enfoque de ambos retratos de Adam, pues a pesar de sus puntuales coincidencias, Darío prefiere dar una imagen mucho más heroica y socialmente redentora que la más literaria de Mauclair. Adam entonces encajaría en el grupo de los llamados raros “heroicos” (Colombi, 2004: 75), junto a d’Esparbès o Martí, y reduciría –relativamente– la carga decadente de la edición de 1896. Lo menos importante en el caso de Adam sería su ubicación en esa segunda edición, pues simplemente serviría como cierre del grupo francófono.

El siguiente grupo por explicar sería el de los “raros” cuya ubicación resultó significativamente alterada en la segunda edición. El caso más llamativo me lo parece el de Nordau, pues de ocupar el lugar central de la primera edición pasa ahora al grupo final, es decir, al del ámbito geolingüístico no francófono, junto a Ibsen, Martí y de Castro. Para explicar este cambio se me ocurren dos razones, la primera de orden biográfico y la segunda propiamente arquitectural del libro, aunque seguramente sean las dos las que deban tenerse en cuenta. La biográfica tendría que ver con el trato personal que Darío habría desarrollado con Nordau, trato que podría seguirse a través de las dos crónicas al respecto publicadas en *La Nación* y citadas anteriormente. Del conjunto de ambas se desprende por un lado una suavización de las relaciones de carácter personal entre ambos, pero, al mismo tiempo, la persistencia de sus desacuerdos a nivel estético, pues Darío, frente a los ataques de Nordau, sigue siendo un inamovible (y muy competente) defensor de la validez y trascendencia de la literatura simbolista. ¿Es entonces esta mezcla de acuerdos y desacuerdos –y esta sería la razón arquitectural– la que explica que Nordau pierda el mote de 1896 y su lugar referencial en el volumen a favor de las aportaciones de Mauclair pero al mismo tiempo no desaparezca del libro? De nuevo, esta segunda opción no haría sino

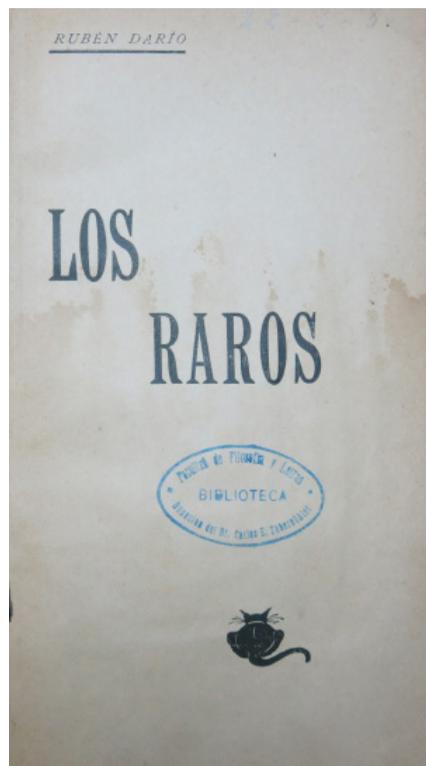
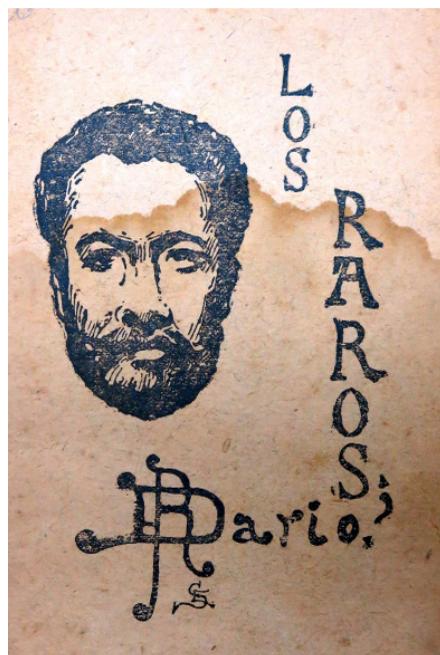


Imagen 1. *Los raros*. Cubierta y anteportada de la edición de 1896. Diseño de Eduardo Schiaffino.

resaltar la preeminencia de la reseña dedicada al libro de Mauclair y a Poe y, con ello, la conversión de la segunda edición en un manifiesto más progresista o esteticista y menos reaccionario (en el sentido de antiburgués) que la primera edición. En este sentido es posible que en 1905 Darío considerase que la literatura simbolista ya tenía canonicidad propia y no necesitaba tanto definirse en función de su espíritu contestatario, pues ya se habría convertido en una literatura oficializada. O también que prefiriera considerar el simbolismo en una dimensión geolingüística más amplia y universal que la propiamente francesa, para adscribirle más alcance y más legitimidad histórica al igual que la de otros movimientos literarios ya canonizados.

Del resto del grupo, el último movimiento es la reubicación de Hannon y Lautréamont al final del conjunto francófono, y sólo por delante de Paul Adam, pues como puede verse el resto de la secuencia (Bloy, Richepin, Moréas, Rachilde, d'Esparbès, Armas, Tailhade, Cavalca y Dubus) permanece inalterada, con la excepción del cambio de Nordau. Es probable entonces que, siguiendo con el criterio jerárquico, Hannon y Lautréamont correspondan al grupo de aquellos escritores a los que Darío habría sobrevalorado en 1896, si este es el significado que damos a aquellas palabras prefaciales de la segunda edición en las que afirmaba que se había acercado “a sus ídolos de antaño” y había “reconocido más de un engaño en mi manera de percibir” (2015: 51). En este sentido, la suerte de Hannon y Lautréamont indicaría algún cambio importante en las preferencias estéticas de Darío entre las fechas de 1896 y 1901. Por otro lado, el hecho de que se muevan los dos juntos parece indicar igualmente la existencia de alguna correlación de contraste o de contigüidad análoga a la que se notaba en el caso de la pareja Bloy-Richepin, y quizá pueda tratarse del énfasis que Darío da a la “extrema rareza” de ambos, a su carácter de clara inestabilidad mental. Por supuesto, esto no es exclusivo de Hannon o de Lautréamont, pero el hecho de que sea la nota elegida para sus títulos (“Histeria” para Hannon y “El endemoniado” para Lautréamont) puede indicar el criterio de su reubicación o, de nuevo, el deseo de Darío de acomodarse a los modelos de la canonicidad simbolista, ya diferente de 1896 y que, quizá, estaba empezando a relegar a Lautréamont y a Hannon a rangos más secundarios.

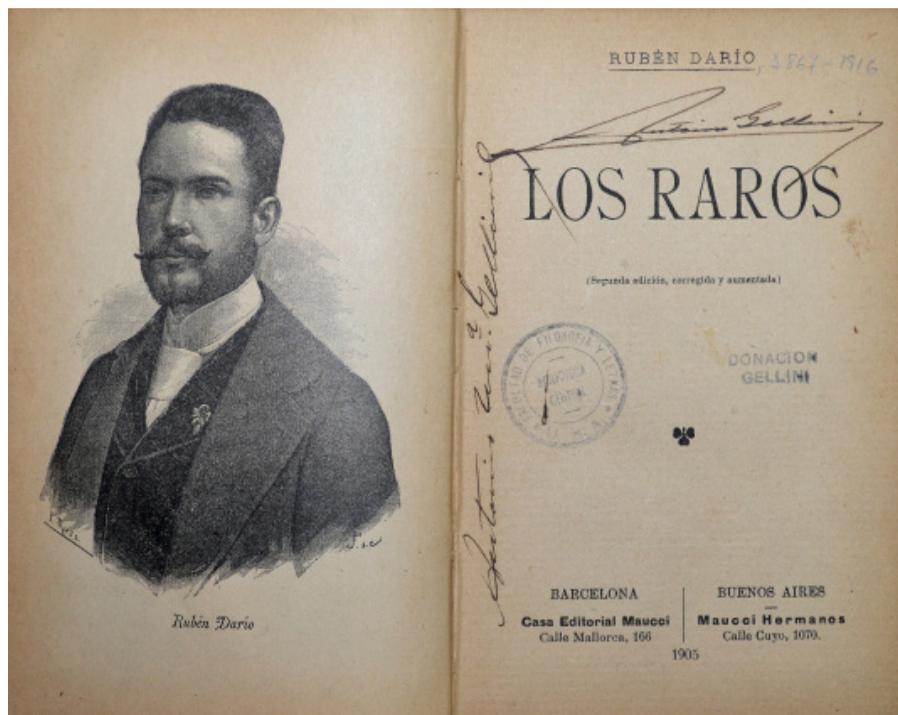


Imagen 2. *Los raros*. Antepor-  
tada de la edición de 1905.

En este contexto –el de rebajar el decadentismo de la segunda edición– puede entenderse también otra de las notas paratextuales más distintivas de 1905, como es la eliminación de todos los titulillos para cada autor y las páginas independientes en que se alojaban. La economía editorial justificaría la eliminación de esas páginas introductorias pero no tanto la desaparición de este, que podría haberse colocado al comienzo del nombre de cada autor, en la misma página. Por eso, la desaparición del titulillo puede tener un significado más relevante que su mera simplificación cuantitativa y lo más probable es entonces que esta simplificación tenga que ver con la mengua de algunos de los valores que Darío ahora veía en su edición de 1896, valores asociados con el espíritu más contestatario o decadente de la primera edición. Precisamente una de las notas más llamativas de las palabras prologales de 1905 es la conciencia del paso del tiempo por parte de Darío, que realmente parece vertebrar todo ese texto tanto o más que las palabras propiamente referidas al libro.<sup>13</sup> Ese cambio de época y de cosmovisión puede explicar entonces la “domesticación” del canon de 1896, un canon que ya no necesita ser literaturizado ni individualizado como *épatante* o marginal. En una de las dos crónicas de 1901 sobre Nordau mencionadas anteriormente (2006: 241-253) Darío desarrolla una defensa brillante de la trayectoria y trascendencia de esa literatura, pero al mismo tiempo la presenta como algo ya propio del pasado y capaz de producir una herencia. En esas condiciones unos titulillos como los de la primera edición no tendrían más que un interés únicamente arqueológico, que es el que Darío parece no querer ahora para su libro, como lo muestra especialmente la inclusión de Adam, mucho más regeneracionista que decadente. Dicho de otra manera, la eliminación de los titulillos de 1896 implicaría una descarga del tono contestatario de la primera edición en el nivel del diseño del libro, descarga paralela a la oficialización del modernismo, que en 1905 ya no necesitaba de manifestos ruidosos. Los “raros” de la segunda edición son, por decirlo así, menos raros, o unos raros asimilados por el gusto más o menos oficial, del que el éxito de ventas de la primera edición y la “necesidad” y comercialización de una segunda edición parecen sencillamente haber sido sus pruebas más claras.<sup>14</sup>

En este sentido de cambio de paradigmas creo que también es donde deben interpretarse las modificaciones de las ilustraciones y las tipografías de las portadas de

13. Recojo algunos ejemplos de esas expresiones “temporales”: “fue escrito hace doce años”, “evolución natural de mi pensamiento”, “mis ídolos de antaño”, “una razón autumnal ha sucedido a las explosiones de la primavera” (2015: 51).

14. El anuncio de *Pluma y Lápiz* que recoge Reynolds en su estudio (2010: 57) no habla sino de la conversión de Darío en un autor de *best-sellers* y, por consiguiente, de una comercialización y “aburguesamiento” de todos sus productos e ideas. A propósito de la condición de la editorial Maucci como productora de *best-sellers*, ver Martín.

15. En una página de subastas de internet circula una imagen de la portada en tinta roja de un ejemplar del libro. Los ejemplares de 1896 consultados hasta ahora tienen sus portadas de color negro, por lo que no queda claro si esta imagen sería la original, una versión alterada de la misma o si correspondería a un segundo tiraje de esa primera edición. El ejemplar puede verse en <<http://www.ebay.es/itm/LOS-RAROS-DARIO-Ruben-La-Vasconia-Buenos-Aires-1896-1-Edicion-/252185420535>> (accedido el 4 de agosto de 2016).

ambas ediciones, por insistir –a mi juicio– en la misma reorientación de la segunda edición. Como se sabe, el diseño de la cubierta del volumen de 1896 –encargado por Darío a Eduardo Schiaffino– era intencionalmente llamativo y singular. Constaba del título dispuesto en dos columnas verticales discontinuas entre sí y el nombre del autor (“R. Darío”) en horizontal, sirviendo de base al título en uno de sus extremos y en una tipografía que recordaba la estilizada del art nouveau.<sup>15</sup> Debajo del nombre de Darío, con la misma tipografía, se incluye el anagrama de Schiaffino (ES). El hueco formado en esta especie de “L” invertida lo ocupaba la famosa “cabeza decapitada” del autor, seguramente trazada a plumilla y representando una imagen sobre todo bohemía de Darío, que no desentonaría nada de la galería formada por sus raros. En la segunda portada, ya con disposición y tipografía elegante pero neutra, se añadía en el fondo la silueta de un gato negro de espaldas que obviamente insistía en esas connotaciones bohemias o decadentes de la portada principal pues podía referirse al mismo tiempo al famoso cuento de Poe, al concurrido cabaret de Montmartre y/o al periódico parisino donde colaboraron varios de los raros. Las dos portadas de 1896 resultan entonces un preámbulo marcadamente esteticista y epocal, que insistiría por tanto en ese tipo de lectura como el más apropiado y correcto para el resto del volumen. Por su lado la portada principal de 1905 presenta la noticia de la reelaboración y relectura del texto de 1896, pues es una “segunda edición corregida y aumentada”, elimina el retrato de Schiaffino y usa una tipografía convencional. El espacio en blanco que en 1896 quedaba debajo del anagrama de Schiaffino se llena ahora con los datos geográficos de la editorial Maucci, especificando que cuenta con oficinas comerciales en Barcelona y Buenos Aires. El resto del paratexto lo componen el nombre del autor ya completo (“Rubén Darío”) y el título del libro, ambos dispuestos de forma convencional (horizontal) y con una tipografía también convencional. La página previa a la portada es la que contiene el retrato del autor, que presenta a un Darío de medio cuerpo superior, cuidadosamente vestido y acicalado, a medio camino entre un respetable burgués y un refinado dandy; el nombre del autor (“Rubén Darío”) aparece calzando el retrato, que va marcado en los dos laterales por un par de firmas o anagramas difíciles de identificar. Como se sabe el retrato procedía de la *Ilustración Española y Americana*, de 1892, y por tanto puede entenderse a la vez como un intento de corregir de forma efectiva la portada de 1896, pues se trata de una imagen (una autorrepresentación) mucho menos *épatante* y transgresora, completamente en armonía con la convencional y aséptica portada. Nada contestatario aparece tampoco en la segunda portada, que sólo incluye el título del libro (“Los raros”); finalmente, el texto de Maucci también ha preferido para el cuerpo principal del libro la letra redondilla y no la bastardilla que tanto escandalizó a Groussac.

No están muy claras las razones últimas por las que Darío pudo llevar a cabo o aceptar estos cambios, pues también sabemos que este diseño y las singularidades tipográficas de la primera edición fueron el objetivo de algunas de las críticas más negativas de 1896. De todas formas creo que resulta claro y consistente con los cambios paratextuales del resto del libro el hecho de que su nueva tarjeta de presentación, su preámbulo de negociación con el público lector, sea mucho más transparente, y que consecuentemente los raros que en él se retratan ya no se entiendan tan subversivos como los títulos y la carátula de Schiaffino sino tan oficiales y asimilados como el nuevo retrato y la tipografía elegante pero también neutra de la edición de Maucci.<sup>16</sup>

16. Como adición anecdótica, uno de los dos ejemplares de 1905 que he manejado para este estudio contenía una hoja de periódico de la época con una caricatura de Darío que creo desconocida y que reproduzco al final del trabajo. El periódico que publicó esta caricatura parece haber sido *La España Nueva* pero no me ha sido posible encontrar más datos al respecto.

Pero quizá tan importante como todo esto, y como recordar que Maucci presentaba esta segunda edición como “corregida y aumentada”, lo es el señalar que Darío no eliminó ninguno de los retratados en la edición de 1896, aunque en algunos de esos retratos sí realizase algunas leves purgas textuales. Esta ausencia de eliminaciones coincide por ejemplo con lo que Darío llevó a cabo en la segunda edición de *Prosas*

*profanas* (1901), que sólo consistió en la adición de nuevos poemas, o de *Cantos de vida y esperanza* (1907), que respetó el contenido de la primera y no añadió ningún texto nuevo. Por el contrario, fue muy diferente lo que llevó a cabo con *Azul...*, cuyas tres primeras ediciones tienen unos contenidos sustancialmente diferentes. Estos datos nos pueden llevar a pensar que en 1905 Darío veía ya en *Los raros* (como en 1901 *Prosas profanas*) uno de sus libros referenciales, que había servido para marcar y definir su añorada etapa bonaerense y que, por tanto, el canon de escritores y valores debía ser respetado como algo personal e identitario. Las palabras del prólogo a la segunda edición insisten precisamente en la identificación de ese libro con los aspectos más profundos de su biografía personal y literaria bonaerense. Al mismo tiempo, tampoco deben obviarse las razones comerciales que Maucci pudo ver en la reedición de un libro que en su tiempo fue un éxito de ventas y que, por ello, era fácil convertir en un clásico de su conocida lista de *best-sellers*.

Para completar este cuadro referido a la organización del libro faltarían las palabras del propio Darío en sus prólogos a las dos ediciones, en “Los colores del estandarte” y en su “Autobiografía”. “Los colores del estandarte” constituye la defensa que Darío hizo de su libro frente a la reseña del mismo publicada por Groussac a finales de noviembre de 1896. En lo que aquí interesa, achacaba a la “hagiografía” de Darío la desigual calidad literaria de sus retratados y el perfecto (y para Groussac desesperante) afrancesamiento estilístico de su autor. En concreto, según Groussac, *Los raros* incluían “altas individualidades como Leconte de Lisle, Ibsen, Poe y el mismo Verlaine” junto a *ratés* como Bloy, d’Esparbès o la “histórica Rachilde” entre otros (1916: 152). Darío sería así un “heraldo” de pseudo-talentos y autor de una galería de retratos sin claros criterios de organización. En cierta manera, más que una explicación del libro, la respuesta de Darío fue sobre todo una defensa de la legitimidad de su afrancesamiento como único medio capaz de renovar la literatura en castellano. En cuanto a la selección de los autores que explicarían ese afrancesamiento, su colaboración parece mostrar dos momentos. En el primero dice haber conocido en Europa lo que parece el conjunto de la literatura simbolista europea o francesa y no sólo a los seleccionados para su volumen, aunque estos, a su vez, fueran una muestra de todo ese conjunto más general. Entre esos escritores, los habría tanto “buenos” como “extravagantes” o, dicho de varias formas más, “inútiles” y “fracasados” o “grandes poetas y hombres sapientes” (Darío en Mapes, 1938: 121), es decir, en una organización binaria análoga o paralela a la que a veces se ha querido ver como la subyacente en la arquitectura del libro. Darío sigue justificando esa heterogeneidad al afirmar que los decadentes “no tienen marca especial que los singularice como miembros de una escuela señalada”, en la que caben entre otros los que “parecen clásicos”, los “románticos depurados” o los de ascendencia naturalista. Tras estas afirmaciones más generales y referidas a toda la literatura decadente, Darío comienza a comentar *Los raros*, mencionando precisamente la existencia de omisiones, de otros autores posibles, y así insistiendo indirectamente en la posibilidad de algunos criterios determinados y la anchura de esos criterios, en su propia libertad como crítico y creador.<sup>17</sup> Lo mismo ocurre cuando Darío habla de las razones por las que algunos raros habrían pasado a formar parte del libro. Leconte de Lisle por ejemplo habría sido incluido “sin ser decadente a causa de su aislamiento y de su augusta aristocracia” y “Rachilde y Lautréamont, por ser únicos en la historia del pensamiento universal” y porque, como todos los demás, estarían siguiendo no otro “derrotero que el amor absoluto a la belleza” y “el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad” (Darío en Mapes, 1938: 123). Como se ve, son palabras que no arrojan muchas luces sobre la arquitectura específica de 1896, pues en un caso –el amor a la belleza– es un criterio general que se puede aplicar a todos y cada uno de los raros y en el otro –la marcada individualidad de cada uno– el criterio resulta tan atomizado que apenas proporciona posibilidad alguna de sistematización.<sup>18</sup>

17. Una de las omisiones mencionadas por Darío (en Mapes, 1938: 122) y, hasta donde recuerdo, no señalada por la crítica es la del autor de *El problema del genio*, que seguramente se refiera al filósofo francés Gabriel Séailles (1852-1922), autor de un *Essai sur le génie dans l'art* aparecido en París en 1883.

18. En esta atomización me parece que insisten precisamente otras palabras de Darío que algunas propuestas han tomado también a veces como criterios de organización del libro: “Cada uno es cada uno; colina, o cordillera. En esas pruebas del arte caen los superficiales y los flacos. Los raros son presentaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales; un hierofante olímpico, o un endemoniado, o un monstruo, o simplemente un escritor que, como D’Esparbés, da una nota sobresaliente y original” (en Mapes, 1938: 123).

A pesar de todo, sí conviene recordar unas palabras que se refieren –de nuevo– a ese sentido de procedencia y filiación cultural del título de mi trabajo. Así, afirma que si un escritor elige ser “verleniano”, decide implícitamente no ser “moreísta, o mallarmista” pues son maneras distintas: “Hugo oyó a Chenier, Leconte de Lisle oyó a Hugo, Régnier oyó a Leconte de Lisle” (Darío en Mapes, 1938: 123). Así pues y con todas las prevenciones que hagan al caso, Darío establece o profesa en cierta manera una rígida creencia en la filiación literaria, que aquí interesa reconocer no tanto en su especificidad –es decir en el sentido de que Darío parezca definirse como verleniano– sino por ser propuesto como uno de los sistemas de vertebración de la secuencialidad histórica literaria, que de este modo funcionaría como base de genealogías culturales y quedaría por ello establecida como un sistema jerárquico, en este sentido más vertical que horizontal. Pero lo más importante es quizá que, tal como las formula Darío (ser “verleniano”, “moreísta”, “mallarmista”), estas jerarquías son a la vez identitarias y, por ello, el poeta efebo (utilizo ahora la terminología de Bloom) es quien voluntariamente se introduce en esa sucesión jerárquica para anclar su rol en la historia literaria. Estas palabras, además, iluminan la razón de la ubicación de Verlaine al comienzo de las dos ediciones del libro.

En su *Autobiografía* (“La vida de Rubén Darío escrita por él mismo”, 1912) Darío recuerda *Los raros* en dos momentos y contextos distintos. En el primero de ellos, al rememorar sus colaboraciones con *La Nación* y la publicación de *Prosas profanas* (cap. XXXVIII), simplemente cataloga a sus retratados como “raros o fuera de lo común” y donde el libro habría sido primero “una serie” que “después formó un volumen”. En el segundo (cap. XLIII) ubica su libro en el contexto de las actividades culturales del Ateneo y en la lucha contra el inmovilismo literario y recuerda que sus raros habrían sido sus escritores de cabecera y procederían de “Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aún de Holanda y de Portugal”. Con todas las prevenciones que sean precisas dadas las inexactitudes que proliferan en su *Autobiografía*, creo que queda claro o al menos sugerido por estas dos citas el carácter contestatario del libro y, con ello, la conversión de su índice en una nueva jerarquía literaria para la lengua castellana (una jerarquía moderna y nada castiza, de ahí el desasosiego perceptible en las críticas de Groussac y Valera).<sup>19</sup> Así también la relevancia de los criterios geoculturales a la hora de la disposición de ese índice y, en este sentido, la omisión de autores españoles. En otras palabras, y junto a la posibilidad de existencia de “raros” procedentes de tradiciones lingüísticas diferentes a la francófona y omitidos en el volumen (D’Annunzio, Cavalca, el príncipe K. R., etc.), quedaría confirmada la existencia general del cosmopolitismo literario, la preeminencia de lo francés en ese cosmopolitismo y la posibilidad de que autores marginales como Swinburne y otros deban considerarse componentes intencionales de los raros. No importa tanto entonces que la nómina de raros de su libro de 1896 no corresponda exactamente con la evocada en su *Autobiografía*, sino confirmar la permanencia de los criterios geolingüísticos a la hora de su clasificación.

19. Como con *Azul...*, Darío envió un ejemplar de *Los raros* a Valera, que acusó recibo a Darío con una carta luego aparecida en *La Nación* y en la que Valera acusaba de nuevo a Darío de su impenitente galicismo mental, reconociendo los méritos estilísticos de Darío pero rechazando su concepción no clasicista sino decadente de la belleza y su gusto por lo exagerado y la pose (Barcia 43-44).

Relativamente útiles son también los datos presentes en los dos prólogos. En el primero, la inclusión del programa de la *Revista de América* supone de hecho la equiparación de intenciones de ese programa y el de *Los raros*, pues así esta galería de retratos se convierte también en el “órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro y desea y busca la perfección ideal” (2015: 49). De este programa quizá lo más interesante sea recordar de nuevo su deseo de “mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la jerarquía de los Maestros”, en el sentido de que Darío acepta tanto la existencia explícita de verticalidades estéticas, bien sea en el orden de la calidad o en el orden cronológico, sino también en la actitud de reverencia con que deben asimilarse. Por ello, el índice de su libro debe entenderse no sólo como una

jerarquía tan innovadora y transgresora sino también como una jerarquía sólida y conservadora dentro de su propia coherencia interna y dentro de la nueva tradición o familia literaria que Darío quiere instaurar a través de ese canon. Las pruebas de ello son varias, algunas ya mencionadas: la pervivencia del orden en el primer grupo de raros; la reordenación de la jerarquía de ese primer grupo en función de la lectura del retrato de Poe en *L'Art en silence* y de las razones implícitas que Darío pudo ver en ese retrato; la inmovilidad de los autores no francófonos en la segunda edición del libro, donde por ejemplo, a pesar de la importancia de Martí –mucho mayor que la de Lautréamont o Hannon–, el cubano sigue ocupando el penúltimo lugar del índice, etc. En cualquier caso, la existencia del criterio jerárquico en ambos prólogos, y por tanto en ambas ediciones, debe confirmar su importancia como criterio general en este proceso editorial concreto pero también en la mente literaria de Darío, en su elaboración de un nuevo canon.

En cuanto a las alusiones del primer prólogo referidas al proceso de selección del material, el hecho de que Darío asegure que fueron Ángel Estrada y Miguel Escalada los que rescataron el material de entre los árboles del “bosque espeso de *La Nación*” parece indicar que en primer término fueron ellos quienes revisaron sus colaboraciones en esas fechas y presentaron a Darío un material primigenio, quizá coincidente con el primer proyecto dariano (el de 1894), que él habría completado con los retratos de Poe y Lautréamont procedentes de otros periódicos. Esto parece lo más plausible, pues salvo el caso de Nietzsche ninguno de los artículos que lleva el titulillo de “Los raros” resultó descartado, mientras sí lo fueron otros análogos pero que carecen de dicho titulillo. En este segundo grupo cabrían por ejemplo la crónica dedicada a Arsenio Houssaye (28 de febrero de 1896) o la dedicada a Juana Borrero, de mayo de 1896, cuyo titulillo (“Juana Borrero. Una María Bashkirtseff cubana”) mostraba de nuevo la inclinación de Darío a justificar los méritos y las identidades literarias latinoamericanas mediante filiaciones con la literatura foránea. Así visto, el libro de 1896 sería en parte el resultado de la resurrección del proyecto de 1894 por iniciativa de las amistades y admiradores de Darío, de forma análoga al caso de la intervención de Juan Ramón Jiménez en la preparación y edición de *Cantos de vida y esperanza*.

El hecho de que el prólogo de 1905 insista de nuevo en la presencia de esas “jerarquías intelectuales” y rectoras implica que el índice corresponde a un deseo de ordenación y de dar estatus oficial al nuevo canon propuesto y que las variaciones que sufre son en cierta manera secundarias, como lo demuestra que Darío no elimine ninguno de los raros de 1896 a pesar de las críticas recibidas desde Groussac o Lugones. Por su lado, las ligeras alteraciones de fondo del canon de 1896 podrían explicarse por la propia biografía intelectual del poeta, es decir, por la conservación de “la misma pasión de arte” y la “evolución natural” de su pensamiento, por la sustitución de las “explosiones de la primavera” por una “razón autumnal” y el significado o función histórica que Darío ve en 1905 para su libro de 1896 (“Me tocó dar a conocer en América ese movimiento” [el simbolismo]). Como ya he dicho, esas alteraciones insisten en el contenido esteticista o regeneracionista del mismo, sobre todo con la inclusión de Paul Adam. Además, la inclusión de la reseña de Mauclair al comienzo del libro supone una insistencia en la legitimación programática del volumen y una ligera revisión de su legitimación histórica, por trascender el ámbito francófono y retrotraer la jerarquía hasta Poe, un patriarca anterior a Leconte de Lisle y que confiere a la nueva genealogía literaria latinoamericana propuesta por Darío un carisma más universal. En otras palabras, el hecho de que las alteraciones al índice de 1896 –la reseña de Mauclair, la inclusión de Adam, la reubicación de Nordau y de la pareja Lautréamont-Hannon– reduzcan la prioridad de lo extravagante y la pose y aumenten la carga de autenticidad y legitimación histórica del libro, así como la de su carácter sistémico y su impronta geolingüística, explican de otra

forma la convicción de Darío de la licitud de sus ideales de 1896 pero también su contribución histórica, el rol suyo y el de su libro como referencias ya consolidadas de la identidad literaria del subcontinente.

Finalmente, los numerosos modelos que se han sugerido para *Los raros* son otro interesante grupo de paratextos, no tanto porque expliquen los detalles de la elaboración específica de la arquitectura del libro sino porque lo ubican en una tradición (una genealogía) genérica concreta y, por ello, le prestan una concreta marca de identidad y unas formas que no parecen haber sido siempre bien evaluadas. En este sentido, los modelos darianos –reales o probables– irían desde el posible iniciador del “género” (Barbey d’Aureville) hasta los obvios o inmediatos (Nordau, Mauclair), pasando por los aludidos en otros paratextos del libro (Gautier) o por sus críticos (Morice), o por los coetáneos a las dos ediciones del libro (Gourmont). Dentro de este grupo voy a fijarme sólo en aquellos que me parecen más útiles para mi propósito (Barbey, Gautier y Verlaine)<sup>20</sup> y añadiré algunas notas breves a pie de página sobre el resto.

20. Como dato adicional hay que recordar que la lectura efectiva de las galerías de Verlaine y Gautier está documentada en *Los raros* (Darío, 2015: 199, 201).

El extenso repertorio de Barbey d’Aureville (veintiséis volúmenes) es especialmente interesante pues su título (*Les oeuvres et les hommes*, 1860-1909) instaaura el esquema crítico de muchos de estos trabajos, muy evidente por ejemplo en el caso de Mauclair, cuya primera parte va titulada “Hommes et oeuvres”. Por su lado Darío, además del esquema de fondo de muchos de sus retratos, dejó una huella evidente en el dedicado a Poe, donde un apartado titulado precisamente “I. El hombre” sigue a la introducción del capítulo. Y es que para Barbey “tout livre est l’homme qui l’a écrit” (1968, I: iv). Además, son retratos donde según Barbey se seguiría un estilo que conjugaría la elocuencia y la crítica, es decir y en clave modernista, cierta tendencia a la pose y a la crítica creativa y personal. Estas galerías no son por eso intentos sistemáticos de historia literaria sino inventarios intelectuales, muestras y calas donde –y esto recuerda a Darío en muchas de sus defensas del libro– las ausencias no deben entenderse como omisiones (1968, I: i; III: iv). Como en el caso de *Los raros*, los elencos e índices de estas colecciones no deben leerse en tanto listas absolutas o cerradas sino más bien flexibles y abiertas. A la importancia de estas directrices podrían añadirse dos datos más. El primero sería la presencia en su colección de un volumen dedicado a las mujeres y cuyas protagonistas (las “bas-bleus” francesas) quizá explicarían en qué contexto libresco lee Darío también a Rachilde. El segundo, todavía más interesante para las intenciones de mi artículo, es la implicación de que todo el conjunto de estudios está sujeto a un orden jerarquizante.<sup>21</sup> Por supuesto, el hecho de proponer lo jerárquico para toda la colección no implica que lo fuera para cada uno de los volúmenes –aunque en el caso de Barbey sí parece haberlo sido– o para todas las series que le siguieron, pero sí que debe contar como principio de referencia para ellas o como una marca específica del género. Lo que inevitablemente se va a quedar en el tintero es determinar con exactitud la medida en que la intención jerarquizante de Darío en *Los raros* es debida a la existente en colecciones como la de Barbey u otras análogas. Finalmente, Barbey también habla del origen periodístico del género, que explicaría el estilo de estos retratos como algo “svelte, rapide, retroussée, presque militaire” (1968, I: iii) y además ausente en los libros. En otras palabras, tanto la colección de Barbey como la de Darío y la de otros de esta serie (Verlaine, por ejemplo, publicó sus *Hommes d’aujourd’hui* en forma de fascículos), deben en parte sus peculiaridades estilísticas y genéricas al origen periodístico de los textos, que los hace fragmentarios y aleatorios y, al mismo tiempo, fáciles de insertar en diversos esquemas jerárquicos. Como se ha reivindicado repetidamente para otros géneros modernistas (sobre todo el cuento) también en estas galerías la literatura finisecular entroncaría con modelos periodísticos franceses y habría heredado de ellos tanto sus cualidades formales como la organización de sus contenidos.

21. Las palabras de Barbey que resumen esa idea son las siguientes: “On y observera l’ordre hiérarchique des connaissances et des génies. Et c’est pour cela qu’on commence aujourd’hui par ce qu’il y a de plus général dans la pensée: les Philosophes et les Écrivains religieux. Après les Philosophes, viendront les Historiens, après les Historiens, les Poètes; après les Poètes...” (1968, I: v).

Por su parte Gautier, en la presentación a *Les grotesques* (1853), el “bello libro” mencionado por Darío en “Los colores del estandarte”, insiste de nuevo en la fluidez genérica de los retratos, a los que en la misma página da el nombre de “médailleurs littéraires”, “galerie”, “portraits” o “têtes” (1978: v), y afirma que se trata más de un trabajo de crítica literaria que de un rígido catálogo. Sin embargo, su galería difiere de la de Darío por tratarse de un rescate del pasado, de autores que él considera olvidados pero que merecen la resurrección por el hecho de transmitir el espíritu de sus respectivas épocas. Como contraste, la recopilación de Darío es sobre todo una galería del tiempo presente –con la excepción del resucitado Cavalca– porque obviamente su intención no es erudita sino de combate, un “pase de revista” a los paladines de la nueva literatura con los que podrían entroncarse él o sus contemporáneos latinoamericanos sin excursiones o exotismos alienantes. Es una revista de filas de aquellos a los que se refiere en el prólogo de la primera edición, todo escrito en tiempo presente, con unas palabras que insistían en ese espíritu gremial y que en el segundo prólogo –mucho más cargado de tiempos pasados– no se reprodujeron, bien porque Darío ya consideraba concluida la lucha literaria o porque sus raros de 1896 eran casi ya clásicos o habían desaparecido, como los grotescos de Gautier. Finalmente Gautier, como Barbey, insiste en el carácter abierto y aleatorio de su elenco, y, como Darío, divide el mundo cultural entre los grandes espíritus “qui ne sont touchés que du beau” y aquellos otros que pueden calificarse de “cerveaux inférieurs” (1978: v). Como se ve, sigue operando el paradigma jerarquizante, aunque no tanto en la arquitectura interna del libro como en la clasificación del mundo cultural, con una oposición binaria o maniquea entre los aristos y “celui qui ne comprend pas” o entre las “torres de Dios” y Tribulat Bonhomet.

Por último debe mencionarse a Verlaine, aunque no sólo por las dos ediciones –como *Los raros*– de *Les poètes maudits* (1884 y 1888) sino también por la serie *Les hommes d'aujourd'hui* (1885-1893) y por el hecho de que una de sus primeras reseñas críticas fuera la dedicada a *Les oeuvres et les hommes*, de d'Aureville. *Les poètes* resulta útil porque seguramente fue la fuente primera para el titulillo del retrato dedicado a Verlaine en la edición de 1896 (“Pauvre Lelian”). Pero también –y esto apenas se ha recordado– por incluir en su galería a una mujer, Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), a la que el propio Verlaine califica de rara y competente (“bizarrerie” y “compétence”, 1972: 666).<sup>22</sup> En este sentido, la legitimidad de la inclusión de Rachilde en *Los raros* es, de nuevo, algo quizá no tan audaz o propio de Darío como ha podido sugerirse, cuanto una prueba más de su herencia literaria y de la cercanía a los modelos franceses y a la tradición del género de las “galerías”. En cuanto a *Les hommes d'aujourd'hui*, se trata de una serie de fascículos con biografías de contemporáneos que recibe su nombre de una revista literario-satírica. Aunque no podamos garantizar su conocimiento efectivo por parte de Darío, sí debe por lo menos recordarse su curiosa coincidencia con el índice de *Los raros* (1896), pues en *Les hommes* aparecieron también por este orden –marco sólo los coincidentes– los retratos de Leconte de Lisle, Paul Verlaine, Villiers de l'Isle Adam y Jean Richepin. ¿Es esta una simple casualidad? ¿Se trata más bien de una jerarquía que podríamos llamar epocal? ¿Siguió también aquí Darío las preferencias de su maestro en una especie de doble incardinación genealógica?<sup>23</sup>

En resumen, por tanto, puede decirse que los posibles modelos de *Los raros* le habrían suministrado principalmente la identidad o legitimidad genérica y estilística, y habrían sido referencias de relativa importancia en cuanto a los criterios arquitecturales específicos del libro. De ellos habría tomado Darío la concepción jerárquica del elenco, el carácter aleatorio o abierto del listado que legitimaría de forma natural una segunda edición concebida como mera ampliación de la primera, la licitud de la presencia femenina y la oposición binaria entre el artista y el

22. Beatriz Colombi (2004: 71) consignó una rápida mención a Desbordes-Valmore, a partir de Verlaine, en su abordaje de *Los raros*.

23. Por razones de espacio relego a esta nota los trabajos de Charles Morice (*La littérature de tout à l'heure*, 1889), Paul Bourget (*Essais de psychologie contemporaine*, 1883 y 1885) y Remy de Gourmont (*Le livre des masques*, 1896 y 1898). El de Morice no es propiamente una galería de retratos literarios sino un largo ensayo sobre las notas más importantes de la literatura del momento. En este contexto de conexiones jerarquizantes, Morice coincidiría con Darío en su negación del carácter de escuela para ese grupo de escritores y de la existencia de unos “Maîtres” (1889: vi). Cabría preguntarse si son intencionalmente los mismos “Maestros” a los que se refiere Darío en su prólogo de 1896 (2015: 49). Como con *Los raros*, el trabajo de Paul Bourget tuvo dos ediciones que diferían entre sí por la inclusión de nuevos retratos en la segunda versión del libro; además sus retratos se acompañaban a menudo de un apéndice donde se reseña algún libro del autor en cuestión. En cuanto a Gourmont, sus “masques” empezaron a publicarse en 1896, es decir, en fechas posteriores al primer proyecto de Darío. De todos modos, no está de menos señalar el alto número de autores presentes en ambas galerías (Rachilde entre ellos), el hecho de que también tuviera dos ediciones (1896 y 1898) y las intensas relaciones y mutuas lecturas de ambos. También debe recordarse, por último, la serie “Los poetas jóvenes de Francia” publicada por Enrique Gómez Carrillo en los tres números de la *Revista de América* entre agosto y octubre de 1894, que incluía entre otros a Jean Moréas y a Charles Morice (en Carter, 1967: VI-VIII, XXX-XXXIII y LIV-LIX).

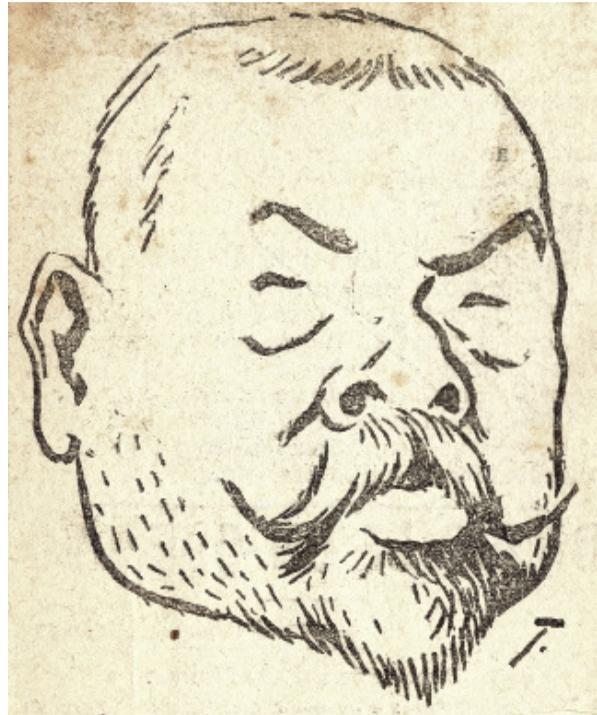


Imagen 3. Caricatura de Rubén Darío. Autor desconocido.

espíritu burgués. Y a ellos habría añadido Darío el criterio geolingüístico propio de quien está intentando incorporar la periferia literaria a la dinámica del centro, la presencia de una figura disonante (Nordau-Tribulat) como gozne de un conjunto más militante o maniqueo que el de sus modelos y la concepción de la galería en función de una dinámica más periodística que ellos, atados como parecen a un esquema arquitectural más rígido.

Concluyendo, los criterios y la arquitectura de *Los raros* podrían resumirse de forma telegráfica en los siguientes enunciados. Es probable que los retratos del libro estén unidos total o parcialmente por algún tipo de secuencialidad de fondo, como lo muestran la pareja Tailhade-Cavalca, que se presenta en este orden en las tres “fases” del libro, y la pareja Hannon-Lautréamont, que se mueve en bloque de la primera edición a la segunda. Identificar el criterio de esa secuencialidad parece realmente difícil dado el carácter subjetivo e impresionista de los textos y también su origen disperso y periodístico, que puede implicar que ese criterio haya existido sólo en el momento de la ordenación final del material y no durante la redacción individual de cada crónica. La lectura de *Degeneración* de Nordau parece haber sido el detonante del título y el origen último del libro, pues es al poco de la publicación de esta reseña cuando Darío empieza a usar el titulillo de “Los raros” para aquellos retratados que, con la excepción de Nietzsche, luego pasarían no sólo a formar parte del libro sino a ocupar lugares prioritarios en su índice. Ese primer grupo de raros parece haber sido el que iba a formar el volumen pensado por Darío hacia agosto o septiembre de 1894. Este grupo de crónicas tendría un perfil genérico más o menos análogo –de retrato literario– y se habría publicado en *La Nación* o en otros periódicos junto a otras crónicas referidas también a autores simbolistas (francófonos o no) pero de perfil genérico un poco más variado (necrológicas, reseñas, etc.). Es probable que la iniciativa que dio origen al libro surgiera de Ángel Estrada y Miguel Escalada, quienes se habrían encargado de rescatar esos textos a los que seguramente Darío habría añadido los dedicados a Poe y Lautréamont. La ordenación de todo ese material habría sido obra de Darío y en ella habría tenido en cuenta criterios de jerarquía literaria (con la ubicación

de Leconte y Verlaine al comienzo del índice), de carácter programático y combativo (con la oposición entre Villiers y Nordau y la ubicación de Nordau en el eje geométrico del conjunto), y de área geolingüística de los retratados (con los francófonos en un primer lugar, los anglosajones después y los nórdicos y los latinos, portugueses e hispanoamericanos, al final). Los cambios de la segunda edición se explican por la lectura de Mauclair y por la propia evolución intelectual de Darío y de la literatura modernista. Darío habría visto en el libro de Mauclair una ratificación de su programa de 1896 y por ello, para reforzar el carácter programático del libro, habría colocado la reseña de *L'Art en silence* al comienzo de su segunda edición. Mauclair explicaría también la reubicación de Poe como ideólogo o patriarca simbolista al comienzo de esta edición y la inserción de Adam al final de la lista de escritores francófonos. Nordau habría pasado a ocupar el área de los escritores no francófonos para atenuar la demonización que sufrió en la primera edición y a consecuencia de la mejora en la percepción que Darío pudo tener de él tras su encuentro personal. La evolución intelectual de Darío (el paso de una combativa juventud al de una madurez o acomodamiento otoñal) y la oficialización del simbolismo explicarían la desaparición de algunos paratextos de la primera edición (los títulos independientes para cada retratado) y la reubicación de Hannon y Lautréamont casi al final del grupo francófono. Finalmente, la no eliminación de ninguno de los retratados en 1896 indica que la segunda edición no es sólo una confirmación de las intenciones y del canon de la primera, sino también la ratificación que Darío hace unos diez años después de la representación de sí mismo que llevó a cabo en esa primera versión del libro.

La continuación de este artículo, es decir, de las razones o criterios expuestos aquí y que podríamos llamar externos o librescos, consistiría obviamente en ahondar en las razones internas o psicológicas que pudieran explicar la insistencia de Darío en el establecimiento de esas jerarquías y en la identificación de esas filiaciones, pues quizá sólo así se entendería el total de las arquitecturas del libro. Un camino para llegar a ello sería descifrar las relaciones de Darío con estos decadentes a la luz de las teorías de la “ansiedad de influencia” de Bloom, pues es evidente que no todos ellos son leídos por él como “poetas progenitores” ni él se presenta siempre como “poeta efebo”, sino que se dan escalas entre maestros admirados (Leconte, Verlaine, Martí, Ibsen), otros más distantes (Nordau, las decadencias más excesivas) y otros coetáneos o análogos (Castro). Los cambios y movimientos en el índice de 1905 serían en este sentido un corpus de investigación realmente apropiado y, en cualquier caso, el entendimiento de esa galería como un santoral literario (“hagiografía” la llamó Groussac) indica que el conjunto del libro puede leerse también desde ese punto de vista, es decir, como la lucha de Darío por encontrar su voz personal después de la lectura de todos los raros y por hacérsela llegar como tal a sus contemporáneos latinoamericanos. Otro camino tan interesante o más que el derivado de las teorías de Bloom sería el sugerido por las ideas de Edward Said acerca del cambio de paradigma de relaciones de filiación biológica a las de afiliación cultural, que se habría dado como una dinámica general y específica de finales del XIX y comienzos del XX y que, en el caso de Darío, viene reforzada por la ausencia de una figura paterna funcional. En otras palabras, ahora atendiendo a la necesidad de estudiar con más profundidad el vínculo entre la psicología de Darío y su producción literaria,<sup>24</sup> sería interesante determinar en qué medida la ausencia de la figura del padre o lo que se ha llamado en psicología el “defective father” puede estar detrás de esa insistencia de Darío en establecer jerarquías y filiaciones literarias y, en el fondo, en elaborar a través del índice de *Los raros* la genealogía personal que no pudo lograr de otra manera.<sup>25</sup> Y, para cerrar, no sé si se trata de una simple coincidencia el hecho de que este artículo haya comenzado recurriendo a la imagen de una boda y acabe insistiendo en figura del padre a la hora de entender las jerarquías de *Los raros*.

Imagen 4. *Los raros*. Tapa de la edición de 1896, diseñada por Eduardo Schiaffino.

24. En otro lugar se ha apuntado, por ejemplo, la promisoría conveniencia de estudiar *Azul...* como el producto de lo que los psicólogos llaman el “culture shock” y que sería inevitable al comparar las vivencias del joven Darío en su Nicaragua natal con las del Chile modernizado (Martínez, 2016).

25. No he encontrado apenas bibliografía crítica acerca de la relevancia de la figura paterna en la cosmovisión de los escritores. La poca que he localizado tiende más bien a una mera descripción biográfica (Hofacker). Más abundantes son los estudios acerca de las vivencias psicológicas de los llamados “fatherless children” (Adams, Biller) donde se incluye la figura del “defective father”, expresión que creo podría aplicarse muy bien al caso de Darío y que tomo del libro de Paul Vitz.

Orden	Periódico	1894	1896	1905
1	D'Esparbès	(Nordau)	Leconte	Mauclair
2	Moréas	(Nietzsche)	Verlaine	Poe
3	Armas	Hanon	Villiers	Leconte
4	Poe	Bloy	Bloy	Verlaine
5	Nordau	Villiers	Richepin	Villiers
6	Hanon	Tailhade	Moréas	Bloy
7	Bloy	Rachilde (1895)	Rachilde	Richepin
8	Richepin		Hanon	Moréas
9	Villiers		Lautréamont	Rachilde
10	Tailhade		Nordau	D'Esparbès
11	Cavalca		D'Esparbès	Armas
12	Lisle		Armas	Tailhade
13	Lautréamont		Tailhade	Cavalca
14	Rachilde		Cavalca	Dubus
15	Martí		Dubus	Hanon
16	Dubus		Poe	Lautréamont
17	Verlaine		Ibsen	Adam
18	Ibsen		Martí	Nordau
19	Castro		Castro	Ibsen
20				Martí
21				Castro

Cuadro comparativo del ordenamiento de los "raros" en sus cuatro series o fases.

## Bibliografía

- » Adams, P. L. (1984). *Fatherless Children*. New York, Wiley.
- » Arellano, J. E. (1996). *Los raros: una lectura integral*. Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura.
- » Barcia, P. L. (1968). *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Vol. I. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- » Biller, H. (1970) "Father Absence and the Personality Development of the Male Child". En *Developmental Psychology*, vol. 2, nº 2, 181-201.
- » Bloom, H. (1997) [1973]. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York, Oxford University Press.
- » Bourget, P. (1920) [1883]. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris, Plon.
- » Caresani, R. (2015). "Viaje y traducción en el fin de siglo latinoamericano: Rubén Darío y su rara navegación de biblioteca". En *Revista Letral*, nº 14, 1-16.
- » Carilla, E. (1967). *Una etapa decisiva de Darío. Rubén Darío en la Argentina*. Madrid, Gredos.
- » Carter, B. G. (1967). *La Revista de América de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*. Managua, Publicaciones del Centenario.
- » Chabot, M. (1985). "Rubén Darío et le mouvement Symboliste au théâtre: Ibsen parmi *Los raros*". En *The University of Windsor Review*, nº 2, 23-28.
- » Chirinos, E. (1998). "Otriedad y advertencia en *Los raros* de Rubén Darío". En *Lexis*, vol. XXII, nº 1, 69-81.
- » Colombi, B. (2004). "En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires". En Zanetti, S. (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*, pp. 61-82. Buenos Aires: Eudeba.
- » Darío, R. (1976). *Autobiografías*. Anderson Imbert, E. (ed.), Buenos Aires, Marymar.
- » ——— (1994). *Los raros*. Contardi, S. (ed.), Buenos Aires, Losada.
- » ——— (2006). *Crónicas desconocidas (1901-1906)*. Schmigalle, G. (ed.), Berlin, Tranvía.
- » ——— (2013). *Los raros*. De la Fuente, R., Gay, J. P. (eds.), San Luis de Potosí, Colegio de San Luis.
- » ——— (2015). *Los Raros*. Schmigalle, G. (ed.), Berlin, Tranvía.
- » d'Aurevilly, J. B. (1968) [1860-1909]. *Les Oeuvres et les Hommes*. Vols. I, III. Genève, Slatkine.
- » Fernández, T. (1998). "Los raros frente al decadentismo". En García Morales, A. (ed.), *Rubén Darío. Estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*, pp. 57-68. Sevilla, Universidad.
- » García Morales, A. (1997). "El 'frontispicio' de *Los raros*. Una fuente gráfica desconocida y una explicación". En *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 560, 49-62.
- » ——— (2004). "Un lugar para el arte: Rubén Darío y Eduardo Schiaffino. (Documentos y cartas inéditas)". En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 33, 103-173.

- » Gardes, R. (1968). "Lo raro en *Los raros*". En Ghiano, J. C. (ed.), *Rubén Darío: estudios reunidos en conmemoración del centenario*, pp. 185-194. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- » Gautier, T. (1978). *Oeuvres complètes*. Vol. III. Genève, Slatkine.
- » Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris, Seuil.
- » González-Rodas, P. (1971). "Rubén Darío y el Conde de Lautréamont". En *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, n° 75, 375-389.
- » Gourmont, R. de (1963) [1896-1898]. *Le livre des masques*. Paris, Mercure de France.
- » Groussac, P. (1916) [1896]. "Los raros". En *Nosotros*, n° 82, 151-156.
- » Hofacker, E. (1935). "Fatherless Writers". En *Germanic Review*, n° 10, 35-48.
- » Lastra, P. (1979). "Relectura de *Los raros*". En *Revista chilena de literatura*, n° 13, 105-116.
- » Loveluck, J. (1970). "Nota sobre *Los raros*". En *Sin nombre*, n° 1, 31-36.
- » Lugones, L. (hijo) (1963). *Las primeras letras de Leopoldo Lugones: reproducción facsimilar de sus primeros trabajos literarios escritos entre sus dieciocho y veinticinco años*. Buenos Aires, Centurión.
- » Mangariello, M. E. (1968). "Rubén Darío y Leopoldo Lugones". En Ghiano, J. C. (ed.), *Rubén Darío: estudios reunidos en conmemoración del centenario*, pp. 373-387. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- » Mapes, E. K. (1938). *Escritos inéditos de Rubén Darío. Recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados*. Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- » Martin, L. (2006). "Entre la *Antología de poetas hispanoamericanos* de Marcelino Menéndez Pelayo y *Los parnasos* de la Editorial Maucci: reflejos del ocaso de la hegemonía colonial". En *Ciberletras*, n. 15. En línea: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/martin.html>>.
- » Martínez, J. M. (2016). "Modernidades irredentas: ciudad, trabajo y secularización en los cuentos de *Azul...*". En *Journal of Hispanic Modernism*, n° 7, 133-159.
- » Mauclair, C. (1901). *L'Art en silence*. Paris, Paul Ollendorff.
- » Montero, O. (1996). "Modernismo y 'Degeneración': *Los raros* de Darío". En *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, n° 176-177, 821-834.
- » Morice, Ch. (1889). *La littérature de tout à l'heure*. Paris, Didier-Perrin.
- » Nordau, M. (1895) [1892]. *Degeneration*. New York, Appleton.
- » Reynolds, A. (2010). "Material Textuality and Rubén Darío's *Los raros*". En *Latin American Literary Review*, vol. 38, n° 76, 43-69.
- » Rezzano de Martini, M. C. (1968). "Los raros y los escritores ingleses y norteamericanos". En Ghiano, J. C. (ed.), *Rubén Darío: estudios reunidos en conmemoración del centenario*, pp. 315-328. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- » Rivas, N. (1998). "Un raro excluido de *Los raros*". En García Morales, A. (ed.), *Rubén Darío. Estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*, pp. 69-84. Sevilla, Universidad.
- » Rodríguez Hernández, R. (1988). "Los raros: la otra estética modernista de Rubén Darío". En *Texto crítico*, vol. XIV, n° 38, 51-58.

- » Said, E. (1983). *The World, the Text and the Critic*. New York, Harvard University Press.
- » Salgado, M. A. (1969). “El retrato como crítica literaria en *Los raros*”. En *Romance Notes*, nº 11, 30-35.
- » Scarano, L. (1986). “La función de la poesía en *Los Raros* de Rubén Darío”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 23, 117-125.
- » Solares-Larrave, F. (2005). “Hacia un panteón alternativo: las estrategias críticas de Rubén Darío en *Los raros* (1896)”. En *Crítica Hispánica*, nº 27.2, 49-62.
- » Taupin, S. (1959). “¿Había leído Darío a Lautréamont cuando lo incluyó en *Los raros*?”. En *Comparative Literature*, nº 11.2, 165-170.
- » Torre, G. de. (1967). “Rubén Darío prosista”. En *La Torre*, nº 55-56, 135-154.
- » Torres-Rioseco, A. (1953). “Génesis de la formación literaria de Rubén Darío: *Los raros*”. En *Atlante*, nº 7, 149-157.
- » Trigo, B. (1994). “*Los raros* de Darío y el discurso alienista finisecular”. En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVIII, nº 2, 293-307.
- » Verlaine, P. (1972). *Oeuvres en prose complètes*. Paris, Gallimard.
- » Vitz, P. (1999). *Faith of the Fatherless: the Psychology of Atheism*. Dallas, Spence.
- » Zanetti S. (coord.) (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*. Buenos Aires, Eudeba.

