

Rubén Darío, entre los cisnes y el pueblo*



Adriana Rodríguez Pérsico

Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero, CONICET

Resumen

La práctica literaria, las masas y sus relaciones con el escritor, el prosaísmo de la vida cotidiana en oposición a las alturas del arte: en Rubén Darío, estos términos se tensionan y combinan en discursos poéticos, ensayísticos o ficcionales. Quizás la atracción que aún sigue ejerciendo su obra resida en un carácter intersticial que posibilita lidiar con las diferencias y las contradicciones que muestra, tempranamente, el cuento “El velo de la reina Mab” donde aprieta la problemática del arte y el artista modernos bajo el ropaje amable de la burla y la sorna, resortes que no abandona jamás. Los significantes *cisnes* y *pueblo* resultan aptos para atrapar algunos momentos que resumen distintas políticas de la palabra.

Palabras clave

Rubén Darío y el concepto de pueblo

Abstract

Literary practice, the masses and their relations with the writer, the prosaism of everyday life as opposed to the heights of art : in Ruben Darío, these terms are stressed and combined in different literary genres such as poetry, essay or fiction. Perhaps, the attraction that is still in force in his work resides in an interstitial character that makes it possible to deal with differences and contradictions as it is showed in “The Veil of Queen Mab”. The story depicts the problems of modern art and artist under the friendly appearance of mockery and sarcasm, literary resources he never abandons. The signifiers *swans* and *people* can capture some moments that summarize different politics of language.

Key words

Rubén Darío and the concept of people

Resumo

A prática literária, as massas e suas relações com o escritor, a normalidade da vida cotidiana, em oposição às alturas da arte. Em Rubén Darío esses termos são estressados e combinados em sua poesia, ensaios ou discursos de ficção. Talvez a atração

Palavras-chave

Rubén Darío e o conceito de povo

* Conferencia leída en el marco del Congreso Internacional “Rubén Darío. La sutura de los mundos”. Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos, Programa de Estudios Literarios Contemporáneos y Comparados. Universidad Nacional de Tres de Febrero, 7 al 10 de marzo de 2016.

que ainda continua a exercer o seu trabalho resida em o caráter intersticial que torna possível lidar com as diferenças e contradições, por exemplo, na história “El velo de la reina Mab”, que apresenta os problemas da arte e o artista moderno sob a retórica amigável da zombaria e o escárnio. Os significantes do cisne e o povo exprimem os diferentes momentos e várias políticas da palabra em Rubén Darío.

En el comienzo, dos citas conocidas de Rubén Darío que oficiarán de guía en las siguientes páginas. En *Cantos de vida y esperanza* (1905), después de asegurar que la forma es lo primero que impresiona a las multitudes, declara: “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas” (1977: 243). Más tarde, confiesa en *El canto errante* (1907): “Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad” (1977: 305).

La práctica literaria, las masas y sus relaciones con el escritor, el prosaísmo de la vida cotidiana en oposición a las alturas del arte. En Darío, estos términos se tensionan y combinan en discursos poéticos, ensayísticos o ficcionales. Elijo los significantes *cisnes* y *pueblo* porque los creo aptos para atrapar algunos momentos que resumen distintas políticas de la palabra. La poética de Darío se construye en esa amalgama que, de alguna manera, define posiciones. Graciela Montaldo elabora una hipótesis que, sin lugar a dudas, inserta a Darío en la modernidad:

La literatura de la época ya era claramente la transacción entre diferentes escrituras y el pasaje entre esas diferencias constituye lo nuevo: una colocación entre la autonomía y la profesionalización, entre la estetización y la divulgación. Quien sobrevivía a las diferencias, colonizándolas y territorializándolas, era moderno. Y Darío lo fue en grado sumo (Montaldo en Darío, 2013: 13).

En las crónicas, por ejemplo, Darío diseña un espacio de confrontación entre pasado y presente, entre modernidad y tradición. La nota de color, el comentario baladí, la fascinación cosmopolita, el apunte irónico y la búsqueda estética conviven con el registro de problemáticas urgentes como la miseria urbana, la decadencia cultural, la mercantilización del arte y el poder del dinero.

Intuyo que la atracción que ejerce su obra reside en ese carácter intersticial que posibilita lidiar con las diferencias y que muestra tempranamente en un cuento tan bello como “El velo de la reina Mab” (*La Época*, Santiago, 2 de octubre de 1887 e incluido en *Azul*, 1888) donde aprieta la problemática del arte y el artista modernos bajo el ropaje amable de la burla y la sorna, resortes que no abandona jamás.¹

El año de 1896 –cuando se publican *Los raros* y *Prosas profanas*– resulta decisivo para el escritor y la literatura latinoamericana. Quiero analizar en el segundo las formas en que lo erudito se articula con lo popular. En la edición de 1901, Darío agrega la tradición española haciendo “Dezires, Layes y Canciones” a la manera de los poetas medievales y en prueba inequívoca del manejo de la métrica, los ritmos y las estructuras afectivas que pueblan esos universos. El gesto subraya la necesidad de convergencia.

Los modelos de *Prosas Profanas* se retrotraen a los tiempos de una memoria cultural que los recupera con la mirada irónica de la modernidad. El sujeto lírico se coloca fuera de su tiempo y de su espacio. El grupo de las poesías galantes trabaja tópicos de aquellas reuniones sofisticadas de nobles disfrazados, a menudo, de pastores que supieron pintar los franceses. Los escenarios: bosques lujuriosos envueltos en vapores evanescentes, aguas de reflejos inciertos, masas de nubes esfumadas, estatuas de

1. El tópic del artista contra el mercado es un *leit motiv*. Vuelve, por ejemplo, en una columna “Films de París” que se publica el 15 de enero de 1913 en *La Nación*, en donde refiere “la aventura de un Degas”: “El artista crea, el artista ejecuta su obra admirable, y por la necesidad cae en manos de especuladores, de los carniceros de gloria y de renombre que pagan miserablemente lo que después han de vender, o estar seguros de hacer valer” (Darío, 1968: 289).

dioses antiguos que testimonian los escarceos amorosos. Los personajes: amantes aficionados al juego de la seducción, doncellas que destilan erotismo, galanes lánguidos que entonan canciones a los que se mezclan algunas divinidades que se inmiscuyen en asuntos mortales.

Los textos resultan casi ilegibles para la sensibilidad actual. Pero si el esteticismo exagerado satura, de golpe irrumpen versos mordaces o el deseo reiterado de alcanzar un estilo. *Prosas profanas* es un libro de tonos heterogéneos, en el que la queja alterna con la burla y la tristeza con la risa. La superficialidad, el brillo de las imágenes, la profusión de ritmos y formas y la exhibición erudita deslumbran, sin ocultar la desesperación del sujeto lírico por aferrar la palabra exacta. Lo cierto es que, después de *Prosas profanas*, no se puede escribir un verso más sobre fiestas galantes, rubias marquesas y cisnes divinos.

En las “Palabras Liminares”, el escritor accede a regañadientes a los reclamos de lectores que piden un manifiesto. Descree del género pero lo realiza. Seducido por posiciones anárquicas, que son las que más le gustan, se otorga un lugar único: “[...] mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea” (Darío, 1977: 179). Cuando expresa insatisfacción ante la época que le ha tocado vivir, el enunciado descubre la eficacia de una posición enunciativa fronteriza que opera en la inscripción de pasado y presente: “Mi órgano es un viejo clavicordio pompadour, al son del cual danzaron sus gavotas alegres abuelos; y el perfume de tu pecho es mi perfume, eterno incensario de carne, Varona inmortal, flor de mi costilla” (Darío, 1977:180). El instrumento anacrónico y el erotismo condensan las matrices poéticas del volumen.

En los párrafos siguientes, el escritor consigna raíces culturales, genealogías étnicas y tradiciones intelectuales. Si había expresado su americanismo en el *Canto épico a las glorias de Chile* (1887), ahora aprieta la identidad americana en un soberbio pasado cultural que toma por geografía las ruinas de civilizaciones indígenas y se hace carne en la resistencia de Moctezuma. Reconoce un germen de poesía en la herencia precolombina y en la actualidad fantástica de la cosmópolis. Concuera con el abuelo español en la primacía de los nombres de Lope de Vega, Garcilaso, Gracián, Santa Teresa y Quevedo a los que agrega otros no menos consagrados: Shakespeare, Dante y Hugo. El vínculo con la contemporaneidad decadente se transparenta en el deseo de Verlaine. Y se hace, graciosamente, un espacio en las relaciones adúlteras: “-Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París” (Darío, 1977: 180).

Sin embargo, en esta literatura epigonal aparecen cortes, momentos en los que las alambicadas escenas culturales dan paso a la interrogación. Algunos textos que introducen el tiempo actual hablan del difícil oficio de escribir. Leídos como totalidad, los poemas muestran un enunciadador que, por un lado, objetiva formas perfectas produciendo así el poema galante y, por otro, arrepentido e insatisfecho, ve los defectos y límites de esas formas. “La página blanca” (1896) dice las ideas abortadas, las imágenes frustradas y la pesada carga que soporta el escritor. En “El reino interior” los bosques míticos desaparecen para dar lugar a la “selva suntuosa”, símbolo que prefiere el escritor para nombrar un espacio donde se reconcilian los contrarios, un ámbito sagrado que si, en algún momento se opone al mundo, termina por abarcarlo.² “Ama tu ritmo” convierte al poeta en una suerte de microcosmos donde confluyen todas las experiencias mientras exhorta a escuchar la retórica inscripta en la naturaleza. Cierra el volumen la imagen desasosegada del artista que persigue una forma huidiza: “y el cuello del gran cisne blanco que me interroga (Darío, 1977: 241).³

Entre los poemas cuyo tema son los cisnes, el dedicado a Juan Ramón Jiménez vuelve sobre la imagen:

2. Sobre el espacio simbólico de la selva, véase el prólogo de Rama (en Darío, 1977).

3. La segunda edición fue realizada por la Librería de la Vda. de C. Bouteret, París-México, en 1901. Se agregaron: «Cosas del Cid», «Dezires, layes y canciones» y «Las Ánforas de Epicuro». En otro soneto, “El cisne”, encarna el nuevo arte: “bajo tus alas blancas la nueva Poesía/ concibe en una gloria de luz y de armonía/ la Helena eterna y pura que encarna el ideal” (Darío, 1977: 213).

¿QUE SIGNO haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores? (Darío, 1977: 262)

El cisne despierta dudas y preguntas en el sujeto que aclara su origen: “Soy un hijo de América, soy un nieto de España” (Darío, 1977: 263). Hay versos que aprietan la queja dulce e irónica por heroicidades anacrónicas muy en el espíritu del siglo, como cuando Martí crea el personaje masculino de *Amistad funesta*, Juan, presa fácil de la nostalgia de la hazaña. Leemos:

A falta de laureles, son muy dulces las rosas,
Y a falta de victorias busquemos los halagos (Darío, 1977: 263)

El texto señala los ganadores y los perdedores del momento. Estados Unidos, el vencedor, “los bárbaros fieros”, por un lado, España “un caduco león” y América Latina, por otro. La lengua registra la condición colonial: “¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?” (Darío, 1977: 263). Los poetas, “tristes y errantes soñadores”, representan la inactualidad de seres que testimonian una época agónica. Los cisnes reciben el grito del poeta que mantiene una tibia ilusión: “[...] ¡Oh tierras de sol y de armonía, / aun guarda la Esperanza la caja de Pandora!” (Darío, 1977: 263).

En ocasiones, la figura del escritor que busca en soledad se complementa con la imagen de la alianza del poeta de profética voz con el pueblo. La enunciación profética se articula con los procesos de modernización dando origen a narraciones que elaboran tensiones entre una subjetividad que exhibe ademanes elitistas mientras acusa la pérdida de la plenitud y un orden político que se conmociona ante el surgimiento de las masas. Rodó, Silva, Darío, Martí, Lugones, todos ellos cultivan discursos proféticos que ponen en consonancia el presente como superación del pasado y proyectan un futuro más venturoso mientras evalúan distintos aspectos de la modernización: el lugar del progreso, la razón, la fe, el papel de la literatura y el destino del escritor y del pueblo en ese nuevo orden.

En el caso de Darío, un texto temprano, “El porvenir” (1885), y otro de madurez, *El canto errante* (1907), articulan esas figuras. “El porvenir” abre con una invocación del vate a la deidad para lograr la inspiración. Pero en vez de los dioses del Olimpo, el sujeto lírico apela al pensamiento que vaga inquieto por encontrar la forma apropiada.

Las ficciones relacionadas con el Fin satisfacen nuestras necesidades de imaginar algún fin del mundo. Frank Kermode ve en la Biblia un modelo de historia que va del Génesis al Apocalipsis. Para dar sentido, precisamos acuerdos ficticios entre los orígenes y los fines. El crítico cree en la vigencia del paradigma apocalíptico con sus figuras de decadencia y renovación, progreso y catástrofe. “El porvenir” lleva por matriz ciertos elementos recurrentes en el Apocalipsis: el Juicio Final, el llamado del arcángel, la comparecencia ante la mirada severa de Dios. Conserva también la estructura inherente a tal pensamiento, recuperando el paradigma apocalíptico: los terrores incesantes ante una situación que se percibe como decadencia y crisis, el sentimiento de vivir una época de transición y la esperanza de la renovación.

Delante del juez divino, desfilan pasado, presente y futuro encarnados en tres personajes arquetípicos: un viejo, un obrero y un ángel, que desarrollan las tres fases de una humanidad en vías de perfección. Con extraordinario énfasis evolucionista, la historia humana se desliza entre la guerra y la confusión, pasa por el trabajo y el pensamiento para pergeñar la llegada triunfal de la idea o la república universal.

La lectura alegórica de la historia se construye en el choque de tiempos. Si el pasado es sinónimo de guerra y destrucción, el presente se debate entre el trabajo y la

revolución mientras el futuro se vislumbra en la armonía del arte. Los personajes que provienen de otros tiempos, miembros de “la raza de Caín”, son guerreros audaces, conquistadores sanguinarios, reyes derrocados. La geografía, ciudades en ruinas sobre el panorama desolador que ha dejado la muerte de los dioses.

El presente está marcado por luchas multitudinarias que traen cambios drásticos. Todas las mudanzas llevan el sello de la modernidad: las escuelas desplazan a los templos, el derecho ocupa el lugar de la voluntad regia, la razón domina la naturaleza, la prepotencia de la inteligencia abre caminos insospechados para el pensamiento. “El porvenir” refiere las batallas revolucionarias por la libertad que hacen coincidir el trabajo con el intelecto. Los héroes del período son anónimos y colectivos -el pueblo- o tienen un nombre propio célebre en la historia y en el arte, como el de Bolívar o Víctor Hugo.

El texto establece una contraposición entre mito e historia. Dice el anciano: “Yo soy lo tenebroso, soy el mito” (Darío, 1977: 47). Mientras hay una fractura entre Pasado y Presente, éste surge como “mensajero del porvenir”, etapa a recorrer en el camino hacia la plenitud. La historia que dibuja el Presente es la de la liberación de los ídolos y la instauración del imperio de la verdad: las prerrogativas reales y las supersticiones ceden ante la fuerza de la razón y de la industria. Cierran imágenes estereotipadas de la armonía universal, ya próxima, cuando etnias y culturas logren estrecharse en la tierra feliz de América, territorio que significa también la refundación de las culturas antiguas donde volverán a habitar los dioses resucitados. El historiador -el artista- hace visibles las heterotopías, dice Didi-Huberman. América es ese lugar al mismo tiempo real e imaginado que reúne temporalidades y localizaciones diferentes.

El canto errante reúne composiciones que, aunque pertenecen a diferentes momentos, fueron escogidas, en su totalidad, por Darío. El poeta conjuga, en su voz, el pasado y el porvenir al relatar la historia en torno a visiones de futuros edenes y viejas leyendas indígenas. Hay, también, un espacio destacado para las saluciones a los países de la utopía y para las plegarias a los héroes. Si la escritura moviliza un material heterogéneo es porque la misión del cantor errante comprende diversidad de geografías y multiplicidad de acontecimientos. Peregrino, el cantor se adecua a los tiempos y a las culturas. De esta manera, se convierte en un viajero que cruza la modernidad o se remonta a edades anteriores en palanquín, automóvil, góndola, potro, canoa o tren.

EL CANTOR va por todo el mundo
sonriente o meditabundo [...]

.....

Con estafetas y con malas,
va el cantor por la humanidad.

El cantor vuela, con sus alas:
Armonía y Eternidad (Darío, 1977: 306-307).

Se usa el modelo de la guerra para describir un pasado superado de la humanidad y, a la vez, dar cabida al pueblo. La guerra se ha agotado como motor de la historia.

En “Tutecotzimi” la revolución y la justicia son transportadas hacia un pasado indígena modelado sobre el patrón de la sabiduría en el que el pueblo, el auténtico soberano, castiga al tirano y unge rey a un hombre común, que proviene de un afuera -el hombre es externo, heterogéneo a la comunidad- y que entona un canto de paz y trabajo. El pueblo como sujeto político encarna en la figura de la sinécdoque: una particularidad representa la totalidad, un hombre representa a todos los hombres.⁴ El poema delinea

4. Ernesto Laclau concibe al populismo como modo de construcción social. El pueblo no es una construcción ideológica sino una relación real de relaciones sociales. Laclau desarrolla las condiciones para elaborar el concepto de populismo. Hay tres dimensiones: 1-la unificación de una pluralidad de demandas en una cadena equivalencial, 2-la constitución de una frontera interna que divide a la sociedad en dos campos, 3- la consolidación de la cadena equivalencial mediante la construcción de una identidad popular que es algo más que la suma de los lazos equivalenciales. Propone dos formas de construcción de lo social: 1- mediante la afirmación de la particularidad, un particularismo de las demandas, 2- mediante una claudicación parcial de la particularidad destacando lo que las particularidades tienen, equivalentemente, en común (Laclau, 2005).

5. Raúl Antelo hace una lectura del poema donde cruza a Laclau con Agamben: “Sin embargo, leyendo con atención el poema de Darío, constatamos que Tutecotzimí no muestra, estrictamente, ser tan solamente un momento transicional, debido a la inmadurez de los actores sociales, simples vidas abandonadas, y destinado a ser suplantado, en una fase posterior, por una representación más densa, adulta y coherente. Él, por el contrario, constituye una dimensión constante de la acción pública, que surge, por fuerza, en tanto discurso político unionista. Crea un dominio que aún persiste (“Y así empezó el reinado de Tutecotzimí”) y del cual el poeta, en último análisis, es su heredero. Es verdad que no existe unidad indoamericana, alianza de clases o discurso fusional neocolonial, sin cierta dimensión del vacío y de la disponibilidad sensible; no obstante, el vacío de toda enunciación debe aspirar y ciertamente adquirir, en ese signo fluctuante y emergente, la forma decidida de la unidad. Dos constataciones complementarias se nos imponen: el nombre de la fusión, Tutecotzimí, y el tropo del vacío, tanto como el mismo vacío, en verdad, son siempre carentes de nombre, ya que no pueden nunca ser nombrados, definitiva o plenamente. El líder es un suplemento al sistema total (nacional, continental) que, entre tanto, es estructural a él. Y en relación a ese sistema, Tutecotzimí, el elemento *sacer*, se encuentra en situación de indecidibilidad, en una posición sublime, que es tanto de inclusión, como también, y simultáneamente, de exclusión, como a propósito nos ha mostrado Agamben en sus estudios sobre el *homo sacer*” (Antelo, 2015: 62).

6. El cronista confiesa desconcierto ante la obra: “Hay en ella lo que se le antoja a no importa quién. Es el caos y el cosmos. El uno habla de la filosofía; el otro se ase al generoso símbolo; el otro encuentra su manía social; el otro su visión ocultista” (Darío, 1901: 83). Darío ve dos Rodin, uno “vencedor de la luz, maestro plástico y prometeico encendedor de la vida y otro Rodin cultivador de la fealdad, torturador del movimiento, incomprensible, excesivo, ultravioleta u obrando a veces como entregado a esa cosa extraña que se llama casualidad” (Darío, 1901: 83-84).

7. Dice Simmel: “Sin duda Rodin busca la impresión, en contraposición al naturalismo mecánico y al convencionalismo, pero –por paradójico que pueda sonar en su expresión conceptual– la impresión de lo transmomentáneo, la impresión intemporal; no la de único aspecto o un momento único de la cosa, sino de la cosa en general; tampoco la impresión del ojo sino del hombre entero” (Simmel, 1988: 162).

los roles de los sujetos sociales en el fin de siglo XIX – las alianzas del poeta con el pueblo-, hace una interpretación de la historia reciente a través de los conflictos entre la tiranía y el derecho y traza el perfil de una geografía ideal que satisface necesidades materiales y espirituales.⁵ El poeta Tekij –que enuncia un nosotros, colectivo- se pone al frente de la rebelión popular que apedrea hasta la muerte al cacique Cuauquichín, culpable de haber derramado sangre pipil. El acto de venganza que culmina en la muerte da lugar a la comunidad del futuro. La justicia popular –que restablece el equilibrio intercambiando sangre por sangre- dicta sentencia:

Quando el grito feroz
de los castigadores calló y el jefe odiado
en sanguinoso fango quedó despedazado.
viose pasar un hombre cantando en alta voz
un canto mexicano. Cantaba cielo y tierra,
alababa a los dioses, maldecía la guerra
Llamáronle: -“¿Tú cantas paz y trabajo?”- “Sí”.
-“Toma el palacio, el campo, carcajes y huepiles;
celebra a nuestros dioses, dirige a los pipiles”
Y así empezó el reinado de Tutecotzimí (Darío, 1977: 321)

Pero el pueblo, a menudo, es muchedumbre. Y entonces, Darío moviliza prejuicios varios y confirma estereotipos más o menos extendidos. En el carnaval de 1893 asiste con un amigo a la fiesta del mundo del revés que interpreta en clave política: “Son los desquites de las clases humilladas; es la negación espontánea e involuntaria de la democracia” (Darío, 1950: 742). De los distintos grupos, la mirada se detiene en las comparsas de Moreiras y negros - de compadritos o de antiguos esclavos, aclara- para rematar en un abanico que despliega una cantidad de oposiciones: “La belleza está allí; la fealdad también. Impera la democracia más despótica. El pueblo se divierte” (Darío, 1950: 745). La paradoja se aloja en el atributo “despótica” pegado a “democracia”.

En otro contexto, en París y en ocasión de la exposición dedicada a Rodin, Darío experimenta sentimientos semejantes cuando se enfrenta a la multitud: se fascina con la presencia de un arte inaccesible a las masas y que se resiste a revelar sus secretos. Un arte sólo para iniciados: “La muchedumbre, la *foule* moderna no posee ese sentido de comprensión, envenenada de democracia, de charlatanería libresca y trabajada por todos los apetitos” (Darío, 1901: 92).⁶ Pasión, potencia, gozo dionisiaco. El escultor pertenece a la raza de los que marchan solos, sostiene, enfatizando la distancia que el genio segrega y que proviene del magisterio supremo que lo nutre, llámese Dios o Naturaleza. Rodin encarna el *espíritu moderno* del artista, sostiene Simmel, porque capta el pulso de una época que alterna aporías y contradicciones, como la de construir la idea de monumentalidad sobre el movimiento, hallar lo estable en lo fugaz, lo eterno en lo temporal o la completud en el fragmento.⁷

A veces, Darío crea escenas culturales en las que el escritor abandona posiciones jerárquicas para confundirse con la comunidad. En una crónica de 1912 sobre el último libro de Manuel Machado, describe el circuito que alimenta la poesía culta y la popular. El poeta crea versos destinados a fundirse en el anonimato grupal de donde a su vez procede. Pensando en las posiciones diferentes de ambos escritores, se podría decir que a Machado no le resulta necesario ir hacia las muchedumbres porque él mismo se hace pueblo. En su praxis, el poeta se integra a la comunidad –“cuando hago cantares, soy pueblo por el sentir y por el hablar” (Darío, 1968: 252)- entregando sus palabras, donando su obra. El gesto delinea una concepción de literatura popular que se reconoce no por el origen o la firma autoral sino por los modos

de apropiación de la obra. La identificación de afectos y de cierta entonación son vías para acercarse a la composición popular.⁸ Darío cita al sevillano:

Si estos sentimientos por humanos, son a veces los sentimientos de todos o los de muchos, y la expresión les acomoda para cantarlos como suyos, ahí quedan mis coplas, suspiros en el viento, gotas de agua en el mar de la poesía del Pueblo ... Cantadlas. Y no hayáis miedo en que yo reivindicque la propiedad. Un día que escuché alguna de mis soleares en boca de cierta flamenquilla en una "juerga" andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía, sentí la emoción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado y admirablemente sentido y comprendido. Y no quiero más (Darío, 1968: 252).

Años antes, en "La novela americana en España" (1899), ante el desconocimiento europeo, Darío hace un repaso breve de varios autores y cuando se detiene en Argentina, los nombres que aparecen son López, Cambaceres, Martel, Mármol, Groussac, todos ellos validados como novelistas. No obstante, destaca el folletín y a su personaje, el gaucho malo, como expresión del "alma de la tierra", un "producto natural, autónomo". Allí anida lo nacional, que se inserta en la tradición de *Martín Fierro*. En la genealogía imaginada, Juan Moreira es descendiente legítimo del gaucho de Hernández. En este caso, lo nacional y lo popular –remedando a Gramsci– van de la mano. La leyenda y la historia se escriben en forma de folletín. Y así, Eduardo Gutiérrez es elevado a "primer novelista argentino".

Para mí, el primer novelista americano, o el único hasta hoy, ha sido el primer novelista argentino: Eduardo Gutiérrez. Ese bárbaro folletín espeluznante, esa confusión de la leyenda y de la historia nacional en escritura desenfadada y a la criolla, forman, en lo copioso de la obra, la señal de una época en nuestras letras. Esa literatura gaucha es lo único que hasta hoy puede atraer la curiosidad de Europa: ella es un producto natural, autónomo; en su salvaje fiereza va el alma de la tierra. El poeta de este momento embrionario es *Martín Fierro*, y en eso estoy absolutamente de acuerdo con el señor de Unamuno (Darío, 1950: 1140-1141).⁹

Otra novela que escoge es la venezolana *Todo un pueblo* (1899) de Miguel Eduardo Pardo, que en 1903 se publica con el nombre de *Villabrava. Novela americana*. El texto, afirma, traduce el "pensamiento de un sociólogo" que actualiza la dicotomía de civilización o barbarie, agregando algunos condimentos de fin de siglo: las teorías deterministas desembocan en el carácter inevitable de la degeneración que se manifiesta en debilidad física y mental, violencia y crueldad. El caudillismo y el fanatismo religioso se ubican como dos atributos que –quedando del lado de la barbarie– derivan en el tipo del *rastaquouère*.

Es la lucha de espíritu de civilización con un estado moral casi primitivo que permite el entronizamiento del caudillaje en política, del fanatismo en religión, y en lo social de una vida o retardada en la que confina con la choza de antes o advenediza hasta producir ese fruto de exportación y de legítima procedencia hispanoamericana: el *rastaquouère* (Darío, 1950: 1143)

Pero si el escritor impugna el caudillismo porque describe modos de relaciones sociales perimidos, otra es la postura cuando enfoca a un sujeto único, al máximo patriota oriental. Poco después de su arribo a Buenos Aires, Darío colaboró con el diario uruguayo *La Razón*, donde salieron catorce artículos durante 1894. En agosto, se publica "El" que designa a José Gervasio Artigas. ¿Qué hay en el nombre? En hebreo arcaico, la palabra que significaba "Dios" era El. Darío insiste en la excepcionalidad del pronombre para hablar del caudillo. Si omite el apellido es para indicar que no puede haber confusión. Líder y pueblo laten al unísono en la noble tarea de liberar la patria.

8. El poeta hace suyos los versos de un cante hondo que privilegia formas populares de un saber que tiene que ver con la vida, alejándose de academias y ateneos: "Es el saber popular/ que encierra todo el saber:/que es saber sufrir, amar,/morirse y aborrecer./Es el saber popular/ que encierra todo el saber" (Darío, 1968: 253). El artículo apareció en *La Nación*, el 27 de mayo de 1912

9. El artículo que se incluyó en *España contemporánea* (1901) fue publicado en *La Nación* el 10 de octubre de 1899 con el título: "Novelas y novelistas III. La novela americana en España. Todo un pueblo".

10. El texto aparece en *La Razón*, Año XVI, N.4643, Montevideo, 25 de agosto de 1894. La identificación amorosa entre líder y pueblo aparece en un bello cuento de L. Lugones, "Güemes", incluido en *La guerra gaucha*. Un catelejo realista enfoca al caudillo. En el final, la cabeza de Güemes se recorta sobre un sol naciente que señala los nuevos tiempos.

La imagen ecuménica logra la unión de todos en el cuerpo de uno solo: "Los hombres del pueblo, de los hierros de la labor hicieron lanzas y picas. Prestos estuvieron, para la hora del primer grito, puñales y facones. Habitantes de la selva, gente de la pampa, rudos patriotas, bravos de a caballo, todos están en él. Es cabeza; tiene voz de jefe; su palabra es un son de clarín, su nombre, una bandera (Darío, 1970: 27)".¹⁰

El artículo traza una escueta biografía: registra ante todo su nacimiento y formación como hombre de pueblo que tiene por maestra a la tierra. Desde el inicio, la prosa señala lazos amorosos entre el líder y la masa: "Amábale el pueblo campesino, el gaucho" (Darío, 1970: 27). Enseguida, subraya un linaje ilustrísimo y arma relaciones familiares que verifica en el final cuando señala por hermanos a Bolívar, San Martín y Sucre. Se detiene en la batalla victoriosa de Piedras y termina con la muerte de un Artigas ya anciano que sigue el camino cruel de otros héroes americanos, condenados por la ingratitud de los pueblos que habían liberado: "Padeció destierro, como Bolívar, murió lejos de la Patria adorada, como San Martín. Soportó con vigor la caída de su grandeza. Su nombre en Uruguay es luminoso y astral. Sus manchas pueden verse con telescopio. ¿Quién no se descubre ante él?" (Darío, 1970: 30).

En la poesía y el cuento, Darío crea pasados dorados, ricos en imágenes de fiereza y resistencia de héroes locales, caciques indígenas, antecesores enaltecidos; pero en el género de la crónica registra lo cotidiano. En ese espacio, lo real se le impone sin velos amables. La figura de Tutecotzimí contrasta con la del cacique pampa Namuncurá, uno de los "pobres reyes caídos", aplastados por la civilización, o "el aullido triunfante de las locomotoras" (Darío, 1970: 43). El cronista pide al gobierno argentino que le regale un pedazo de tierra donde morir. La decadencia surge de la prosa como producto indeseado del progreso y no de las políticas expropiadoras de tierras y vidas aplicadas por los distintos gobiernos y, en especial, durante la campaña del general Roca. Un presente de decadencia envuelto en un traje que no es propio: "Allí está, lamentablemente vestido de ciudadano, esclavo de la civilización, la cual le obliga a ponerse corbata y a conversar con los *reporters*" (Darío, 1970: 42).¹¹

11. El texto aparece en *La Razón*, Año XVI, N.4628, Montevideo, 7 de agosto de 1894.

El cronista ejercita una mirada que descubre lo que para otros pasa desapercibido; atisba y capta detalles que dispone como elementos de una trama. Hay momentos en que la palabra *decadencia* no alude a escritores raros o talentos excepcionales sino a la miseria urbana que producen la desocupación o las guerras. Después de la derrota que sufre España ante Estados Unidos y que acarrea la pérdida de las últimas colonias, *La Nación* lo envía a España. Darío afirma que dirá la verdad. La tarea guarda relación con los afectos, con lo que toca el cuerpo y el alma del sujeto: "*La Nación* me ha enviado a Madrid a que diga la verdad, y no he de decir sino lo que en realidad observe y sienta" (Darío, 1917: 96). El texto integra el conjunto de crónicas publicadas en el periódico porteño entre diciembre de 1898 y abril de 1900 que serán recogidas en *España Contemporánea* (1901).

12. Afirma Darío en "Reflexiones de año nuevo parisiense": "Lo que en París se alza al comenzar el siglo XX es el aparato de la decadencia". Y más adelante: "Hoy reina la pose y la farsa en todo [...] La enfermedad del dinero ha invadido hasta el corazón de la Francia y sobre todo de París. El patriotismo, el nacionalismo, ha sucedido al antiguo patriotismo [...] Las ideas de justicia se vieron patentes en la vergonzosa cuestión Dreyfuss. Pero en todas partes veréis el imperio de la fórmula y la contradicción entre la palabra y el hecho" (Darío, 1901: 356).

"El aparato de la decadencia" –como lo llama en "Reflexiones de año nuevo parisiense" (1901)– afecta sistemas y clases y funciona en Barcelona, en Madrid y en otras tierras solares.¹² Si en Europa pululan los decadentes, Estados Unidos está plagado de calibanes y América Latina de rastacueros: "–Diga usted– me dice un pintor tremendo, y hombre tan tremendo como el pintor, Henry de Groux, el autor del *Cristo de los ultrajes*– diga usted que la Francia está podrida, que al final del siglo ha hecho ya tabla rasa de todo. *Finis latinorum*. ¡Abyecta muerte!" (Darío, 1901: 152-153).

El diagnóstico esbozado en el comienzo del siglo XX denuncia rebeliones. Aún en 1914, cuando vuelve a Barcelona, entre las doce crónicas que escribe, hay una "Pan y trabajo" publicada en *La Nación*, jueves 24 de diciembre de 1914 – en que la lítote alerta de modo contundente sobre el peligro de las masas en movimiento: "Y uno

queda pensando en que no es prudente, sobre todo en una ciudad como Barcelona que cuando los trabajadores sin ocupación y con hambre piden pan y trabajo, se les echen caballos encima y se saquen los sables a relucir” (Darío, 1977b: 304).

A lo largo de los años, el escritor indica deberes y tareas.¹³ Si al cronista le toca decir la verdad, el poeta se reserva la lucha por la esperanza y, en ese proceso, obtiene el plus de alcanzar su objetivo por caminos oblicuos: “La misión del poeta es cultivar la esperanza, ascender a la verdad por el ensueño y defender la nobleza y frescura de la pasajera existencia terrenal, así sea amparándose en el palacio de la divina mentira” (Darío, 1917: 224). El progreso es enemigo de las leyendas, sostiene en “Un paseo con Núñez de Arce”.

Muchas veces, las misiones no se le presentan tan nítidas ni las tareas se imponen de manera inequívoca. ¿Qué es del cisne sin el pueblo? ¿Qué es del pueblo sin poeta que cante? A lo largo de su trayectoria, Rubén Darío dio respuestas varias y, muchas veces, contradictorias a estos interrogantes. Lo hizo siempre con pasión; a menudo exacerbando la artificiosidad y otras muchas veces apelando al coloquialismo en atrevidas expresiones que rozan lo anodino.¹⁴

13. En su libro *Viaje intelectual*, Beatriz Colombi reflexiona sobre el conjunto de emigrados residentes en París –periodistas, traductores, delegados culturales, educadores, diplomáticos, escritores– que configuran la “diáspora finisecular”. Darío esboza sus siluetas en una serie de tres artículos publicados en *La Nación* bajo el título de “Las letras hispanoamericanas en París” (16 y 26 de febrero, 10 de marzo de 1901). Dice Colombi: “Las funciones se superponen generando situaciones de doble pertenencia en este contingente, como diplomático-poeta o escritor-diarista, lo que delata una gran heterogeneidad y hace evidente los contornos aún débiles de la profesionalización y la autonomía” (Colombi, 2004: 86).

14. Al respecto dice Rama: “El coloquialismo no fue un azar, sino una conquista metódica de la generación moderna, luchando contra la herencia altisonante, recibida, la que inicialmente ejercitaron y la que laboriosamente desmontaron, como lo patentiza la distancia que va de los *Versos libres* a los sencillos de Martí [...] En Rubén Darío, es la abismal distancia que media entre el *Canto épico a las glorias de Chile* (1887) con su banda militar atronando la cantilena heroica de patria, pueblo, heroísmo y *Azul* (1888) donde ya ‘la tigre de Bengala/ con su lustrosa piel manchada a trechos/ está alegre y gentil, está de gala’”. (Rama, 1985: 187). Quizás la “Epístola (a la señora de Leopoldo Lugones)” –una de sus composiciones más jocosas– haya nacido del deseo de sesgar las distancias generadas por una voz poética que suene demasiado grandilocuente. Terminado en Palma de Mallorca en 1906, el poema es un compendio burlón, a veces nostálgico, de la vida moderna.

Bibliografía

- » Antelo, R. (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Córdoba, Eduvim.
- » Colombi, B. (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Darío, R. (1901). *Peregrinaciones*. Paris, Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- » ——— (1917). *España Contemporánea*, Paris, Garnier Hermanos.
- » ——— (1950). “La novela americana en España”. *Obras Completas*. T II, pp. 1137-1145. Madrid, Afrodísio Aguado.
- » ——— (1950). “Psicologías carnavalescas”. En *Obras Completas*. T I. Madrid, Afrodísio Aguado.
- » ——— (1968). “Poesía andaluza. Cante hondo”. En *Escritos Dispersos de Rubén Darío*. Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia, pp. 251-255. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- » ——— (1970). “El”. En *Páginas desconocidas de Rubén Darío*. Recopilación y prólogo de Roberto Ibáñez, pp. 27-30. Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- » ——— (1977). *Cantos de vida y esperanza*. En *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- » ——— (1977b). “Films. Les présidents en exil. Pan y trabajo”. En *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Volumen II. Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia, pp. 300-305. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- » ——— (2013). *Viajes de un cosmopolita extremo*. Selección y prólogo de Graciela Montaldo. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Didi-Huberman, G. (2013). “Volver sensible/hacer sensible”. En Badiou, A. et al., *Qué es un pueblo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- » Kermode, F. (1983). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona, Gedisa.
- » Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Rama, A. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Angel Rama.
- » Simmel, G. (1988). *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona, Península.