

Traducir a Francia, volverse francés: universalismo, dislocación y trauma en Darío*



Mariano Siskind
Harvard University

Resumen

En este anticipo del libro *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, el autor analiza los modos en que Darío manipula la distancia entre un lugar de enunciación propio e imaginado y el lugar cultural del significante francés en las redes globales de significación del modernismo. En vez de volver sobre la tradición crítica que ha caracterizado de modo peyorativo y reduccionista la francofilia de Darío, este texto intenta repensar su relación con lo francés como una estrategia de modernización cultural que consiste en el doble descentramiento de la cultura francesa y la literatura latinoamericana, para reinventarlas dislocadas, extrañadas y fuera de sí.

Palabras clave

significante francés
modernismo global
universalismo
cosmopolitismo marginal

Abstract

In this excerpt of Mariano Siskind's *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, the author analyzes the ways in which Darío cleverly manipulates the distance separating an imagined place of enunciation of his own, and the cultural location of the French signifier within the global networks of modernist signification. Instead of returning to the tired trope of Darío's Francophilia, this text attempts to rethink Darío's relation to all things French as a strategy of cultural modernization consisting in a double decentering of French culture and Latin American literature, in order to reinvent them dislocated, strange to themselves and out of place.

Key words

French signifier
global modernism
universalism
marginal cosmopolitanism

Resumo

Este artigo é uma prévia do livro *Desejo cosmopolita. Modernidade global e literatura mundial na América Latina*. O autor analisa as formas em que Darío manipula a distância entre um lugar próprio de enunciação e o lugar cultural do significante francês nas

Palavras-chave

significante francês
modernismo global
universalismo
cosmopolitismo marginal

* Este texto es un adelanto del libro *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina* (que publicará próximamente Fondo de Cultura Económica), compuesto por secciones del Capítulo 4, "El universalismo francés de Darío y las cartografías mundiales del modernismo".

redes de significado global do modernismo. Em vez de refazer a tradição crítica que têm caracterizado de modo pejorativo e reducionista a francophilia de Darío, este texto tenta repensar a sua relação com o francês como uma estratégia de modernização cultural baseado na dupla excentricidade da cultura francesa e da literatura latino-americana.

En la escritura de Darío, la pulsión universalista convive con reterritorializaciones particularistas: apropiaciones, traducciones y reinscripciones locales de la diferencia cultural latinoamericana y también la postulación de una tradición panhispánica, explícita en “Salutación del optimista”, cuyo primer verso celebra las “íclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda” (1948: 233). Las pulsiones universalistas y literario-mundiales ocupaban un lugar secundario en el imaginario modernista de América Latina, por detrás del discurso particularista-regionalista predominante, pero en la escritura de Darío este orden está invertido, especialmente entre 1893 y 1905, aunque muchos de estos impulsos universalistas ya estuvieran presentes en germen en *Azul...* de 1888. El arco temporal que me interesa en la escritura de Darío comienza con su llegada a Buenos Aires en 1893, y la escritura y publicación de algunos de los poemas y ensayos-perfiles que formarán parte de *Prosas profanas* y *Los raros* (ambos de 1896), y termina con la publicación de *Cantos de vida y esperanza* (1905) en Madrid, obra en la que Darío toma una nueva postura sobre su pasado (“Yo soy aquel que ayer nomás decía”, dice el verso inicial del primer poema), cerrando así el primer capítulo de su ciclotímica relación con París y la cultura francesa. En estos años, Darío inventa una subjetividad poética expansiva que podría llamarse cosmopolita, aunque con matices que es necesario especificar en relación con un mundo entendido no como un universo plural de diferencias múltiples, sino una formación estrictamente francesa, un mundo visto a través de un lente francés que puede dividirse en dos facciones: una moderna y otra premoderna o marcadamente no-moderna. Darío siente fascinación por el tipo de dislocación controlada con la que el significante francés intervenía en el mundo hispánico que extraña pero no desestabiliza.

En lugar de profundizar en la complejidad discursiva que produce la trama del entusiasmo de Darío por todo lo francés, buena parte de la tradición crítica ha pensado el desborde del significante francés en su escritura como una forma de mimetismo neocolonial, a tal punto que, desde esta perspectiva, el cosmopolitismo francófilo de Darío es apenas una máscara que escondería un sometimiento colonial. Este malentendido surgió en los debates sobre el modernismo contemporáneos de la producción literaria de Darío y quedó cristalizado en un intercambio polémico entre Darío y José E. Rodó, quien criticaba “la poesía enteramente antiamericanista de Darío”, reprochándole que “evoca siempre, como por una obsesión tirana de su numen, el *genius loci* de la escenografía de París” (1899: 74). Con su profusión de marqueses europeos, figuras de la mitología griega y japonesas, la vertiente dariana del modernismo era para Rodó un compendio de “trivialidad y frivolidad literarias: una tendencia que debe repugnar a todo espíritu que busque ante todo, en literatura, motivos para sentir y pensar” (citado en Aching, 1997: 8).

En contra de esa tradición de lecturas críticas, me interesa el pensamiento que la escritura de Darío produce durante este período sobre el potencial universalista de su literatura, potencial que le permitiría llegar a ser una función estructural de la universalidad de la cultura francesa. En otras palabras, importa la identificación hegemónica de su particularidad cultural con la universalidad imaginaria de la modernidad. Para Darío, lo universal sólo puede nombrarse en francés o a través de la instrumentalización y apropiación de un imaginario estético francés. Se trata de una operación discursiva radical de desesencialización de la cultura francesa y del orden

modernista global que se estructura alrededor de Francia, es decir, de un vaciamiento desontologizante. No hay un “ser francés” que impone una distancia infranqueable respecto del “ser cultural latinoamericano”: hay un mundo francés cuya universalidad (para Darío) reside en su apertura; un lugar de enunciación francés abierto para ser ocupado contingentemente por todos los que dispongan de una sensibilidad moderna, y que estén en condiciones de articular un discurso modernista/simbolista. El significante francés, para Darío, es la unidad discursiva mínima del discurso estético de la modernidad.

Si el de Darío es un mundo francés, ¿es posible hablar con algún rigor de un discurso literario-mundial en su literatura? Y ¿hay un mundo en Darío, o apenas la hegemonía de una cultura que ve el mundo como la selva virgen sobre la que despliega su *mission civilisatrice*? Aunque el mundo de Darío no se extienda mucho más allá de España, Francia y Europa Occidental (porque sus japerías y chinerías no son intentos de llegar a Japón o a China, sino representaciones exotistas típicas de la cultura francesa decimonónica), la mundialidad de su mapa acotado depende de una noción de universalidad despojada de marcas de particularidad cultural o de color local latinoamericano; lo francés (y el mundo afrancesado de Darío) es universal no sólo en función de su hegemonía global, sino en su negación de la particularidad latinoamericana. Y, por más que resulte redundante, me parece elemental destacar que la inflexión francesa del discurso literario-mundial de Darío no debe interpretarse en relación con una preferencia personal o una contingencia biográfica. Su francofilia estratégica debe ser leída como un efecto estructural del lugar de América Latina y sus escritores en el orden estético-cultural del modernismo global.

Este es el desafío que Darío se planteó a sí mismo: ¿cómo puedo ser moderno? ¿Cómo puedo adquirir los atributos universales de la modernidad si no soy francés y, por lo tanto, no soy naturalmente, inmediatamente moderno? “Francia” (y más aún “París”) era clave para la elaboración de un discurso latinoamericano sobre la experiencia de la modernidad, un discurso de la plenitud opuesto a la percepción de Darío de una América Latina marcada por la falta; y “Francia” y “París” eran los paraísos de la plenitud de donde emergería el sujeto de ese discurso:

Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la Ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño. E iba yo a conocer París, a realizar la mayor ansia de mi vida. Y cuando en la estación de Saint Lazare, pisé tierra parisiense, creí hollar suelo sagrado. (Darío, 1990: 69)

Aunque “pocos hispanoamericanos han cantado como Rubén Darío –en todos los tonos y de todas las maneras- su amor por Francia” (Molloy, 1972: 33), el autor de *Prosas profanas* no fue ni el único, ni el primero en caer rendido frente a París. Ya en 1846 Sarmiento había relatado su entusiasmo y ansiedad al acercarse a las costas de Francia por primera vez: “Las costas de Francia se diseñaron por fin en el lejano horizonte. [...] Saltábame el corazón al acercarnos a tierra, y mis manos recorrían sin meditación los botones del vestido, estirando el frac, palpando el nudo de la corbata, enderezando los cuellos de la camisa, como cuando el enamorado novel va a presentarse ante las damas” (1981: 94). Frente a la plenitud moderna que encarnaban París y la cultura francesa, Darío es un niño que rebosa admiración por la ciudad de todos los santos modernos y Sarmiento es el amante que desea sucumbir ante la voluntad de su amada. Estas figuraciones de sí mismos son retratos de sujetos sujetados a la soberanía moderna de París. La construcción de Francia como el cuerpo lingüístico particular de la idea de lo universal (universalidad en sí y para sí), el hecho de que la particularidad de Francia es idéntica a la universalidad de la modernidad, y que

lo universal sólo puede nombrarse en francés o al menos a través de un imaginario francés, se puede leer en la poesía de Darío en la apropiación que hace de los topos y tropos del simbolismo francés y la lengua francesa como horizonte de significación de la agencia estética modernista. Puede leerse en una infinidad de poemas y ensayos desde *Azul*, pero es particularmente evidente en sus usos del significante francés en *Prosas profanas* y *Los raros*. Podría citar muchos textos, pero uno de los más interesantes para reflexionar sobre el lugar del significante francés en la escritura de Darío es “La fiesta de Francia”, una crónica casi desconocida que se publicó en *La Nación* el 14 de julio de 1898 y que nunca fue analizada por la crítica, tal vez porque se reimprimió solo una vez, en la edición de las *Obras completas* que inició Mundo Latino en 1917.

Las crónicas de Darío tienen un estilo inconfundible, mezcla de reportaje periodístico, ensayo poético y declaración programática de principios estéticos. Esta crónica en particular, que conmemora el 109º aniversario de la toma de la Bastilla, no es distinta de las demás. Darío escribe como si estuviera informando desde Francia y, recién en los dos últimos párrafos, revela que la fiesta de Francia tuvo lugar en Buenos Aires, en el edificio y en la cuadra de la embajada francesa. Darío se las ingenia para evitar los adverbios de lugar, los deícticos que delatarían si escribe desde aquí o desde allá. Solo al final admite estar aquí –“fueron anoche los franceses de Buenos Aires a saludar a su ministro, a sus diarios, a su club. Pues aquí en la República Argentina hay también un pedazo de Francia”– y no “allá en París, allá en Francia entera”, donde “hierve el inmenso entusiasmo” (1919: 129 y 131). En esta crónica olvidada, Darío articula su posición cultural intersticial: la ambigua e inestable brecha que separa un aquí latinoamericano de un allá parisino. Darío reconfigura la distancia entre el acá de Buenos Aires y el allá de Francia. Su cosmopolitismo estético surge de su plena confianza en la convicción de que, tal como escribió en “Los colores del estandarte”, él puede conectar esos espacios discursivos: “Pensando en francés y escribiendo en castellano [...] publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario Americano” (1916: 162).

La universalidad modernista de Francia convierte el significante francés en la condición de posibilidad de la cultura como patrimonio compartido de la humanidad. En “La fiesta de Francia”, justamente, Darío interroga esa universalidad –“¿Cuál es el secreto de que Francia sea amada de todos los corazones, saludada por todas las almas?” (1919: 123)- y encuentra la respuesta en su filiación a una genealogía de la cultura moderna que se remonta al clasicismo: “El áureo París derrama sobre el orbe el antiguo reflejo que brotaba de la Atenas mármorea. [...] El idioma de Francia es el nuevo latín de los sacerdocios ideales y selectos, y en él resuenan armoniosamente las saluciones a la inmortal Esperanza y al Ideal eterno” (1919: 123). A su vez, Darío identifica la Revolución Francesa –el acontecimiento que su crónica celebra- como el epicentro de una Modernidad universalmente deseada:

A Europa toda, a Oriente, al continente nuestro, el fuego de la vasta hoguera de la Revolución ha llevado una parte de su resplandor. Parece que algo del alma de todas las naciones hubiese salido libre de la bastilla en el día siguiente de su asalto. [...] El mongol, el abisinio, el persa, el descendiente del inca, el cacique, no hay quien, por bárbaro o ignorado, no alimente el gran deseo de contemplar la ciudad soñada. París es el paraíso de la vida, Francia es el país de la Primavera y del Gozo para todos los humanos. (1919: 124-126)

Más allá de sus ecos políticos en todo el mundo, la Revolución Francesa es para Darío el acontecimiento que hace estallar el deseo estético de ver París, “el gran deseo de contemplar” el espectáculo de la Modernidad. Fue Victor Hugo quien señaló que la Revolución era “el ‘capital simbólico’ principal de la ciudad, su especificidad real. Sin 1789, dice [Hugo], París tal vez no hubiera alcanzado la supremacía” (citado en

Casanova, 2001: 41). Darío va un paso más allá y, siguiendo a Hugo (algo de lo que se enorgullecía), reflexiona sobre los efectos específicos de la Revolución en las configuraciones y subjetividades estéticas marginales (a las que califica de “bárbaras” o “ignoradas”): el deseo de París es lo que permite que todas ellas, aun las bárbaras o ignoradas, se imaginen a sí mismas como parte del “gozo de todos los humanos”.

La noción de universalidad que enuncia aquí Darío hace referencia a la conceptualización abstracta de una necesidad generalizada de trascendencia (formar parte de un “paraíso de la vida”), el deseo compartido de una plenitud entendida como el fin de la falta e identificada con la idea de paraíso (una idea que Darío repite en su *Autobiografía*: “París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra”) y con los conceptos de renacimiento y reinención que evoca “el país de la primavera”. Quisiera agregar aquí un nivel interpretativo lacaniano sobre la noción de “gozo”, que Darío no podría haber tenido en mente pero que puede aclarar el significado de París para los modernistas latinoamericanos. ¿Qué pasa si leemos “gozo” como goce (*jouissance*)? *Jouissance*, explica Lacan, es la experiencia del dolor que resulta del intento de satisfacer una pulsión que tiene la forma de una demanda que no puede ser satisfecha, es decir, apunta a transgredir la prohibición establecida con la emergencia de la ley en el principio de placer de Freud (1992: 194 y 209). *Jouissance* es el placer doloroso y maldito surgido de violar la prohibición del goce y de acercarse demasiado a la Cosa, el objeto-causa del deseo prohibido e inalcanzable (llamado por Lacan *objet petit a* después de 1963) que está tan cargado con la promesa de goce que resulta insoportable para el sujeto (1992: 17). Darío aísla el deseo constitutivo de los sujetos que llegan a París desde culturas marginales, ya sean latinoamericanos o mongoles, abisinios o persas. Este deseo no es otro que acceder a la experiencia parisina de la plenitud moderna para convertirse en miembros gozosos de un colectivo humano universal. Octavio Paz ve el amor de los modernistas por París como una “voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los latinoamericanos” (1965: 21). Al destacar el deseo cosmopolita del sujeto marginal, lo que hace Darío es, precisamente, subrayar su marginación del reino de la identificación del sujeto universal consigo mismo que es París. El “gozo de todos los humanos” se parece a la *jouissance* lacaniana porque el dolor que se ubica en el centro del deseo de París es el dolor de un deseo que nunca puede ser satisfecho.

La religión francesa de Darío (“Rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París”) y la construcción de París como un altar han sido leídas como una especie de eurocentrismo desplazado, o como síntomas de la necesidad modernista de surgir de las sombras españolas para entrar en una relación de tutela cultural nueva. Darío y los modernistas latinoamericanos (con excepción de Martí y Rodó, quienes supuestamente escaparon de la trampa de Lutecia) seguirían siendo sujetos de la hegemonía global de la cultura europea. Esta interpretación es muy común dentro de la genealogía crítica que describí al comienzo, una tradición que celebra, de manera más bien normativa, el discurso particularista y la política identitaria del modernismo latinoamericano (y de toda la cultura y la literatura de la región), cayendo en lecturas imperfectas de sus pulsiones cosmopolitas y universalistas.

En noviembre de 1896, apenas unas semanas después de la publicación de *Los raros*, Paul Groussac lo reseñó duramente en *La Biblioteca*, la revista que editaba como director de la Biblioteca Nacional de Argentina, cargo que ocupó desde 1885 hasta su muerte en 1929. Pocos días después, el 27 de noviembre de 1896, Darío respondió a las críticas de Groussac en “Los colores del estandarte”, que apareció en *La Nación* y sintetiza su poética de manera contundente. Dos meses más tarde, en enero de 1897, Groussac publicó una reseña apenas menos crítica de *Prosas profanas*, bajando el tono a una polémica que ya había transitado por algunos de los temas más importantes de la modernidad latinoamericana. “Los colores del estandarte” ha sido un

texto muy leído y citado; las reseñas de Groussac que motivaron su escritura fueron ignoradas. Un análisis de las tres piezas de este intercambio permite poner el foco en una polémica crucial sobre los distintos modos de imaginar el mapa mundial del modernismo. ¿Qué había en la naturaleza de la particularidad latinoamericana que le permitiría a la región inscribirse en el mundo moderno universal sin perder esa misma particularidad?

Los pocos críticos que analizaron los tres artículos redujeron la polémica a un choque de sensibilidades individuales en lugar de ver en ella la expresión de un antagonismo estructural entre intelectuales respecto a las estrategias de la cultura latinoamericana, en el contexto de una modernidad global basada en la hegemonía de significantes franceses. Ángel Rama, por ejemplo, describe a Groussac como un riguroso intelectual académico guiado por “el deseo de investigar sistemáticamente”, mientras que Darío y los modernistas “leen mayoritariamente lo que se produce en su tiempo, en especial las novedades” (1985: 40). La relación de los modernistas latinoamericanos con la cultura francesa es vista como el síntoma de una epidemia: “Son hijos del tiempo, de sus urgencias, de sus modas, por lo cual extraordinariamente receptivos a las influencias del momento. Su autodidactismo les concede una libertad atrevida, propicia alevosos robos literarios, les hace caer fácilmente en las epidemias artísticas” (1985: 40-41). El desacuerdo entre Darío y Groussac se origina en la incompatibilidad entre dos enfoques opuestos sobre el fenómeno estético. Rama explica que a Groussac nunca podría haberle gustado *Los raros*: “La serie era de un exitismo periodístico algo ramplón que tenía que disgustar a Paul Groussac, pues estaba concebida oportunísticamente para el paladar de los lectores” (1985: 93). Aunque cuesta coincidir con la caracterización que hace Rama de *Los raros*, y la hipótesis del desacuerdo individual sólo explica parcialmente la polémica, es verdad que Groussac y Darío son lectores y escritores antitéticos. El tono y las inquietudes que planteaba Groussac en las conferencias y ensayos de *La Biblioteca* diferían rotundamente de los artículos y las crónicas que Darío publicaba en *La Nación*. También eran distintas sus sensibilidades estéticas y trayectorias sociales (y esto incluye sus éxitos y fracasos para establecer relaciones institucionales duraderas al interior del aparato de las burocracias estatales). Para Beatriz Colombi, *Los raros* “desordena el campo, invierte las jerarquías [y] por eso Groussac le asigna operaciones de *lo seudo*, de lo falso” (2004: 79). *Los raros* perturba los parámetros que regían la práctica intelectual de Groussac y por eso es difícil leer su reacción como un simple disgusto personal por la estética *maudit* de Darío.

A pesar de sus desacuerdos, Groussac y Darío veían en Francia (y, por momentos, en la cultura europea occidental en general) el epicentro de un mapa global de la modernidad marcado por la desigualdad. Sin embargo, diferían en su manera de concebir la relación necesaria de América Latina con esa cultura que organizaba la gramática de la modernidad para el resto del mundo. Pero para entender la postura de Groussac es necesario saber algo más sobre su posición en el campo cultural de la Argentina de fin de siglo, su experiencia migratoria y su producción discursiva de un privilegio ontológico y epistémico por ser francés.

El lugar de Groussac en el campo intelectual argentino debe pensarse en relación con su experiencia de la dislocación global de la cultura francesa y su habilidad para ubicarse a la vez dentro y fuera de la cultura argentina. Nacido en Toulouse en 1848, llegó al puerto de Buenos Aires en 1866 sin bienes o relaciones y en menos de dos meses llegó convertirse en la más elevada autoridad cultural del país. Para Groussac, ser francés era mucho más que una nacionalidad. Su identidad francesa era el nombre de una relación social concreta en el contexto argentino, un capital simbólico especialmente significativo que Groussac se esmeraba en sacar a relucir y reproducir en todos sus escritos, desde ensayos de crítica literaria y artística e historiografía académica hasta novelas, dramaturgia, crónicas de viajes y artículos periodísticos, pero también

en sus interacciones y prácticas sociales y culturales como agente del Estado. Y más allá de su determinación, talento y buena fortuna, su llegada al poder tiene que atribuirse a variables estructurales de la cultura argentina, sobre todo, al mecanismo de distinción inscripto en la acentuación deliberada de su condición francesa. Llegó a Argentina a los 18 años, sin títulos académicos ni conocimiento de la lengua española. Tuvo sus primeros trabajos en un establecimiento ganadero como profesor particular de hijos de familias patricias. En 1871, basándose solo en un ensayo sobre José de Espronceda que Groussac había publicado en la *Revista Argentina* ese mismo año, Nicolás Avellaneda, ministro de Educación y futuro presidente, lo nombró inspector escolar para la provincia de Tucumán.

El campo cultural argentino –como el propio Groussac– percibía su origen francés en los términos de la “metafísica de la presencia” derrideana: el origen es la esencia a priori que determina un privilegio ontológico y este privilegio, en un movimiento circular, autoriza las jerarquías que dan forma a una imaginación de los orígenes y la originalidad. En sus conferencias sobre cultura nacional, Groussac nunca fue desacreditado por extranjero. No es menor el hecho de que Groussac, un intelectual que pensaba su vida en América Latina en los términos de una *mission civilisatrice* que legitimaba el ímpetu colonialista francés de fines del siglo XIX, haya ingresado a la vida pública a través del sistema educativo. Groussac se veía a sí mismo como protagonista de esta empresa civilizatoria a través de sus intervenciones en el ámbito cultural y asumiendo siempre el carácter asimétrico de las relaciones pedagógicas. En un artículo publicado poco después de su muerte, en 1929, Borges escribió que Groussac se consideraba a sí mismo “un misionero de Voltaire en medio del mulataje” (1974: 233).

El debate con Darío gira en torno a uno de los principales intereses del proyecto modernista: la relación simbólica e imaginaria que América Latina debía establecer con los significantes franceses de la modernidad global (imitación, rechazo, traducción, apropiación y resignificación). ¿Mediante qué configuraciones poéticas podría alinearse América Latina con París, ese meridiano de Greenwich de la república mundial de las letras (Casanova, 2001: 123)? Groussac es muy despectivo cuando escribe sobre Darío y el modernismo. Describe *Los raros* como una “reunión intérlope” (1896: 475) celebrada por “un joven poeta centroamericano que llegó a Buenos Aires hace tres años, *Riche de ses seuls yeux tranquilles*” (1896: 474), y después caracteriza a Darío como un “heraldo de pseudo-talentos decadentes, simbólicos, estetas” (1896: 475). Desde el comienzo mismo de la reseña, Groussac establece una relación asimétrica entre el crítico como árbitro estético y el poeta con sus raros. Condescendientemente, Groussac describe a Darío como un advenedizo sin juicio ni antecedentes. Desprecia la noción de rareza, la pose falsa y pretenciosa de los artistas *maudits* que buscan diferenciarse de sus contemporáneos y predecesores: “Para sobresalir entre la muchedumbre, al gigante le basta erguirse: los enanos han menester abigarrarse y prodigar los gestos estrepitosos” (1896: 475). A Groussac no solo le irritan los gestos, el lenguaje corporal y la ropa de esos artistas sino también la impostura estética y hasta la objetualidad material de sus libros, aspecto que lo lleva al cotejo entre Darío y sus objetos de veneración:

Por eso ostentan la originalidad, ausente de la idea, en las tapas de sus delgados libritos, procurando efectos de iluminación y tipografía. [...] A este propósito, séame lícito reprochar al señor Darío las pequeñas “rarezas” tipográficas de su volumen, indignas de su inteligencia. Aquel rebuscamiento en el tipo y la carátula es tanto más displicente, cuanto que contrasta con el abandono real de la impresión: abundan las incorrecciones, las citas cojas [,] [...] las erratas chocantes, sobre todo en francés. Créame el distinguido escritor: lo raro de un libro americano no es estar impreso en bastardilla, sino traer un texto irreprochable. (1896: 475-476)

Groussac se burla del núcleo raro del libro y así queda en evidencia el objetivo principal de su reseña: erigirse como figura de autoridad, al menos en relación con tres problemas distintos. El primero es el de la crítica como facultad para distinguir el arte virtuoso y respetable respecto de la *pseudopoesía* en la vasta escena modernista global, desde Francia y Europa Occidental hasta América del Norte y América Latina, donde los deseos finiseculares de expresar nuevas sensibilidades estéticas y el descontento social llevan a los escritores simbolistas por caminos poéticos paupérrimos. En segundo lugar, y dentro de su espacio de intervención más inmediato, Groussac lleva adelante el proyecto de institucionalizar el campo poético argentino (y latinoamericano, hasta cierto punto) estableciendo parámetros estéticos y poniendo en primer plano la fuente francesa de autoridad que determina lo que se incluye y lo que se excluye: entre otras cosas, ridiculiza a Darío por “las erratas chocantes” del libro, “sobre todo en francés”. Y el tercer problema es la relación de la poesía latinoamericana con Francia como formación cultural particular que encarna la universalidad del sistema global de la modernidad. ¿Debe esta poesía aspirar a ser original, es decir, fiel a su propia particularidad cultural, haciendo caso omiso de la hegemonía de Francia? ¿O debe reconocer su condición marginal y producir una imitación adecuada, un reflejo preciso de la Modernidad poética francesa? Originalidad e imitación: estos son los conceptos que Groussac instala en la polémica, una oposición que Darío no sólo no acepta, sino que subvierte y deconstruye.

Sutil pero decidido, Groussac entreteteje su crítica al modernismo de Darío con una crítica estructural de la cultura latinoamericana (o, mejor dicho, americana, porque para Groussac las Américas se funden en una misma inmadurez y falta de originalidad, al menos en contraste con Europa). Para ello empieza por imaginar una escena ficcional que ilustra el enamoramiento de Darío hacia la estética decadente francesa:

Vagaba, pues, el señor Darío por esas libres veredas del arte, cuando por mala fortuna, vínole a las manos un tomo de Verlaine, probablemente el más peligroso, el más exquisito: *Sagesse*. Mordió en esa fruta prohibida que, por cierto, tiene en su parte buena el sabor delicioso y único de esos pocos granos de uva que se conservan sanos, en medio de un racimo podrido. El filtro operó plenamente en quien no tenía la inmunidad relativa de la raza ni la vacuna de la crítica; y sucedió que, perdiendo a su influjo el claro discernimiento artístico, el “sugestionado” llegase a absorber con igual fruición las mejores y las peores elaboraciones del barrio Latino. (1896: 475)

Más allá de su sarcasmo y su condescendencia, la imputación de Groussac contiene una hipótesis doble sobre las limitaciones constitutivas de Darío y el modernismo latinoamericano que conducen a una atracción ingenua por esos “pseudo-talentos decadentes, simbólicos, estetas” (1896: 475). Por un lado, señala una falta de juicio crítico: Groussac exhorta a quienes no estén preparados para discernir entre aquello que tiene valor y lo que no lo tiene a no incursionar en la crítica estética, un oficio que solo algunos pueden ejercitar juiciosamente. Por otro lado –y aquí Groussac lee a Darío como mero síntoma de la marginalidad latinoamericana–, observa una incapacidad natural para resistir las tentaciones estéticas más superficiales. Esta facultad sería innata en algunas culturas presuntamente superiores, sobre todo en cuanto a criterios estéticos y culturales dentro del orden mundial de la modernidad. Groussac no entiende la “raza” como una unidad biológica imaginaria, sino como el conjunto de rasgos culturales (la lengua, en primer lugar) y experiencias compartidas por los miembros de una comunidad nacional (a la manera de “¿Qué es una nación?” de Ernest Renan), y señala el privilegio ontológico de la identidad francesa en el siglo XIX. Como Darío y los modernistas latinoamericanos no son franceses, no pueden reconocer la falsedad estética. Groussac, en tanto intelectual de una cultura europea superior, es inmune por naturaleza a semejante vulgaridad. Sin perder tiempo, Groussac pasa rápido a lo que para él es el centro de la relación entre Darío y los

maudits franceses: el problema de la imitación. “Lo peor del caso presente, lo repito, es que el autor de *Los raros* celebra la grandeza de sus mirmidones con una sinceridad afligente, y ha llegado a imitarlos en castellano con desesperante perfección. Es lo que me mueve a dirigirle estas observaciones, cuyo acento afectuoso no se le escapará” (1896: 476). Al subrayar el problema de la imitación, Groussac no está criticando la incapacidad personal de Darío para producir un proyecto estético original, libre de su obsesión inmadura por lo francés. En cambio apunta, una vez más, a la imposibilidad sintomática para la creación artística en América Latina. Según Groussac, la imitación es el único recurso productivo posible en una región condenada a una existencia platónica, parasitaria, mimética, degradada, en los márgenes de lo universal, cuya cultura solo puede aspirar a reflejar formaciones culturales originales y modernas. En su reseña de *Prosas profanas*, Groussac escribe sobre sí mismo, sobre Darío y sobre su posición cultural marginal:

Me resigno sin esfuerzo a envejecer lejos del foco de toda civilización, en estas tierras nuevas, por ahora condenadas a reflejarla con más o menos fidelidad. Es, pues, necesario partir del postulado que, así en el norte como en el sud, durante un período todavía indefinido, cuanto se intente en el dominio del arte es y será imitación. Por lo demás, hay muy poca originalidad en el mundo: el genio es una cristalización del espíritu tan misteriosa y rara como la del carbono puro. [...] Siendo así que el genio es la fuerza en la originalidad, toda hibridación es negativa del genio, puesto que importa una mezcla, o sea un desalojo parcial de las energías atávicas por la intrusión de elementos extraños –es decir, un debilitamiento. Ahora bien, la presente civilización americana, por inoculación e injerto de la europea, es una verdadera hibridación: luego, etc. *Et voilà pourquoi votre fille est muette!* (1897: 157 y 158)

Groussac traza un mapa global de la modernidad y sus Otros alrededor de los conceptos de originalidad e imitación y de las identidades culturales binarias que resultan de esta distribución desigual del genio creativo. Este mapa es un ejercicio esencialista: las relaciones de poder establecidas no pueden subvertirse y los agentes que las constituyen son inmunes al cambio histórico. Para él, la cultura latinoamericana es híbrida por naturaleza y, por lo tanto, nunca podrá alojar el genio creativo de una cultura moderna y original, particularmente latinoamericana y universalmente moderna a la vez. Esa particularidad cultural estaría siempre presente, “inoculada” y corrompida por el contacto con “elementos extraños” –en verdad, raros, *queer*-, “y es por eso que su hija es muda”. Si la imitación es la única operación estética posible para las modernidades marginales desprovistas de genio (para Groussac, la manifestación de originalidad), los poetas modernistas latinoamericanos harían bien en elegir formaciones estéticas realmente valiosas para emular, como el “prerrafaelismo o espiritualismo inglés [...] que se ha preocupado mucho menos de los detalles exteriores que de la esencia artística” (1896: 477).

Aunque “la América colonizada no debe pretender por ahora la originalidad intelectual” (1897: 158), existe un poeta americano excepcional que logra escapar a la determinación estructural de la modernidad mimética y ser original, un poeta del futuro, situado al otro lado del “por ahora” que atraviesa la literatura en aquel momento y lugar del Atlántico: Walt Whitman, cuya poesía es la “expresión viva y potente de un mundo virgen” (1896: 480). Groussac ve en Whitman una invitación a las Américas, y en particular a América Latina, para inscribirse en el mundo de la modernidad estética en sus propios términos. Dicho de otro modo, los artistas americanos en general, y los escritores latinoamericanos en particular, no deben preocuparse por alcanzar su propia universalidad tomando el atajo de la cultura francesa. En cambio, como Whitman, deben escribir una literatura original que exprese la particularidad cultural del continente: “El arte americano será original o no será. ¿Piensa el señor Darío que su literatura alcanzará dicha virtud con ser el eco servil de rapsodias parisienses, y tomar por divisa la pregunta ingenua de

Coppée? *Qui pourrais-je imiter pour être original?*” (1896: 480). Groussac cree que describiendo *Los raros y Prosas profanas* como ecos serviles del simbolismo francés resuelve la cuestión del valor estético y cultural del modernismo, un debate que, por cierto, se estaba dando en toda América Latina en 1896. El camino para los jóvenes poetas latinoamericanos es el que ha despejado Walt Whitman: una poesía latinoamericana original en su latinoamericanidad, original en su manera particular de ser original. Es original gracias al despliegue de una particularidad cultural exclusiva de las Américas, no a la manera de la originalidad innovadora de la cultura francesa que define los universales estéticos en un momento histórico determinado. Groussac termina su reseña citando a un personaje de *Le trésor* (1879), una pieza teatral que François Coppée escribió para *La Comédie Française*: “Imitar para ser original”. Groussac lee la cita como un ingenuo paso en falso, similar al inmaduro autoengaño que funda la estética de Darío. Pero también podría verse en ella una paradójica relación entre imitación y originalidad y, por ende, la posibilidad de deshacer la jerarquía naturalizada que existe entre ambas.

En “Los colores del estandarte” Darío toma el desaire como punto de partida de su respuesta a Groussac. Transforma la cita de Coppée en la bandera de su estética modernista y así reformula el significado de “originalidad”, que ahora abarca las formas proactivas de la imitación. Al mismo tiempo, redefine la imitación creativa como un medio subversivo de producción cultural moderna, necesario para las culturas relegadas a los márgenes de la universalidad francesa. Pasando por alto el interés de Groussac por la oposición entre originalidad e imitación, Darío fija su vista en la modernidad como meta. El objetivo es ser moderno y para él ser moderno es ser francés: adoptar una identidad estética francesa, pensar en francés, sentirse francés y escribir en español. La imitación creativa guía el proceso:

Mi éxito –sería ridículo no confesarlo– se ha debido a la novedad: la novedad ¿cuál ha sido? El sonado galicismo mental. Cuando leía a Groussac no sabía que fuera un francés que escribiese en castellano, pero él me enseñó a pensar en francés: después, mi alma gozosa y joven conquistó la ciudadanía de Galia. [...] Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento descubrirlos en el español, o aplicarlos. [...] Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario Americano. [...] *El Azul...* es un libro parnasiano y, por lo tanto, francés. En él aparecen por primera vez en nuestra lengua el “cuento” parisiense, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el párrafo castellano; [...] *Qui pourrais-je imiter pour être original?* me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original. (Darío, 1916: 162 y 163)

Al jactarse de imitar y tomar ideas de otros sin distinciones, según los dictados exclusivos de su deseo, Darío vuelve irrelevante el mandato de originalidad enunciado por Groussac. La meta no es ser original sino moderno como sea necesario, como se pueda, y esto implica reconocer el papel productivo que tienen las imitaciones creativas, las traducciones, las apropiaciones y las resignificaciones para las culturas marginales (aunque esta concepción de las relaciones estético-culturales disloca el lugar hegemónico de las literaturas metropolitanas y, consecuentemente, sus procedimientos poéticos). “Los colores del estandarte” ya no atribuye la confianza esencialista de Groussac en el poder de los orígenes a una posición ideológica, sino a un anacronismo evidente, desfasado de las nuevas relaciones culturales y sensibilidades estéticas.

En el contexto del modernismo global –el mundo de fin siglo como estructura de intercambios discursivos, tensiones y deseos no-realizados que funciona sobre el

soporte material provisto por rutas coloniales, neocoloniales, diplomáticas y comerciales-, Darío descubre que ser moderno significa saber modular la universalidad de la modernidad (cristalizada efectivamente en la cultura francesa) en la propia lengua, para después rearticular la sintaxis estética de esa nueva lengua según las premisas que rigen la gramática universal del arte moderno. En otras palabras, es particularizar lo universal y universalizar lo particular en una única y vertiginosa maniobra que inutiliza y desactiva toda relación jerárquica preexistente entre ambas dimensiones.

La referencia de Darío a su propio “galicismo mental” debe interpretarse en función de esta reversibilidad. Tal como hiciera con el pasaje de Coppée, Darío toma la frase algo peyorativa que el español Juan Valera había empleado para describir la inclinación del poeta en *Azul...* y la usa para referirse al papel ambiguo de Francia en la formación de su subjetividad estética modernista. La adopción del “galicismo mental” predicado como autodescriptivo presupone la internalización de una disposición francesa que se presume ajena a un artista latinoamericano. Darío convierte la acusación degradante de francofilia en una predisposición innovadora hacia lo moderno, una sensibilidad que ya no es exterior al poeta modernista sino el núcleo constitutivo de una subjetividad estética que él mismo llamó “reino interior” en el famoso poema homónimo de *Prosas profanas*. Gerard Achting explica que “este reino o espacio interior se ha caracterizado como el sitio de la interioridad modernista, la torre de marfil que habitan los miembros del movimiento, el lugar de su hermética producción literaria” (1997: 22). No obstante, Achting propone pensar este tropo “más allá de su representación de los espacios interiores”, como símbolo de “las circunstancias sociales que dieron origen a su creación literaria y a su perfeccionamiento en los textos modernistas” (1997: 23). Desde el epígrafe de Poe (“...with Psychis, my soul!”), el poema de Darío construye laboriosamente la interioridad diferencial del artista como una “selva suntuosa” con “extrañas flores / de la flora gloriosa de los cuentos azules” y aves raras como los “papemores / cuyo canto extasiara de amor a los bulbules” (Darío, 1992: 219). En lugar de condenar el poema por esteticista, Achting destaca con agudeza sus determinaciones sociales y la subjetividad asociada a él. Lejos de retroceder ante la historicidad de las relaciones latinoamericanas de poder en el fin de siglo, la producción de una interioridad subjetiva modernista que se vale de los significantes provistos por el universo estético del simbolismo francés implica una fuerte intervención discursiva en un campo social donde agentes antagónicos luchan por configurar subjetividades sociales (el escritor profesional, el esteta simbolista y, sí, el modernista afrancesado) que no existirían sin las prácticas y los discursos culturales que les dan nombre.

“*Azul...* es un libro parnasiano y, por lo tanto, francés”, pero ¿en qué sentido “francés”? Para Darío, ser moderno es ser francés. Darío vacía a “Francia” de su contenido particular francés y la convierte en el significante de lo universalmente moderno. Francia aparece como el nombre y el aspecto exterior de una modernidad que Darío desea para América Latina. Si la epistemología esencialista de Groussac confiere un privilegio ontológico a la cultura francesa, ese privilegio es para Darío una función estructural del orden universal de la modernidad; es el *significante amo* y un *point de capiton* (Lacan) en torno al cual se organiza el sistema de significación modernista. *Azul...* es un libro francés porque es moderno, porque introduce “por primera vez en nuestra lengua” nuevas formaciones textuales, un nuevo sentido de musicalidad poética (“ciertos secretos de armonía”) y retóricas y vocabularios nuevos. Por supuesto que Darío no es un poeta francés, ni *Azul...* y *Prosas profanas* son, literalmente, libros franceses. Su condición francesa es el resultado de una operación de traducción. Si Francia es desde un principio moderna, en sí y para sí, en los libros que Darío escribe en la década de 1890 (“pensando en francés y escribiendo en castellano”), América Latina es moderna a través de Francia. Francia se erige como mediación, como instancia que permite una traducción latinoamericana de formas, imágenes y deseos modernos. La literatura de Darío es latinoamericanamente francesa.

Darío retomó esta idea de la traducción francesa como condición de posibilidad de la modernidad estética en América Latina hacia el final de su vida, cuando ya París era su hogar adoptivo, en un poema que escribió en francés, “France-Amérique”. Publicado en 1914 en *Mundial Magazine* (revista editada por Darío en París desde 1911), “France-Amérique” se incluyó en *Canto a la Argentina y otros poemas*, libro que apareció unos meses más tarde. Sorprende la desatención de la crítica modernista hacia este poema, que permite ver con claridad el estatus de la cultura francesa en la imaginación estética de su autor. Darío escribió el poema directamente en francés bajo el título original “Ode à La France” para que lo leyera en su ausencia Madeleine Roche –una actriz de *La Comédie Française*– en una reunión organizada por el Comité France-Amérique, el 25 de junio de 1914, con motivo de su quinto aniversario (Saavedra Molina, 1938: 106).

Este poema de Darío retrata a Francia como el último rayo de esperanza –“Car la France sera toujours notre espérance” (1948: 337)– para una paz cosmopolita basada en el concepto francés de *fraternité* universal, en vísperas de la Primera Guerra Mundial: “Crions: Paix! sous les feux des combattants en marche [...] / Crions: Fraternité!” (1948: 337). Al escribir directamente en francés, Darío pone en escena –más que limitarse a enunciar– su fidelidad a Francia como horizonte de las prácticas culturales cosmopolitas modernas, “le foyer béni de tout le genre humain” (1948: 337). Pero estos son los tópicos habituales del discurso dariano sobre la universalidad francesa. Lo original del poema es su traducción de esa universalidad para vincularla con una condición latinoamericana expresada en un *nous* que es el lugar liminal de la enunciación. Este *nous* es una marca textual de la tensa relación que existe entre el deseo de inclusión, de pertenencia universal con Francia, y la experiencia de exclusión de los “benditos dominios (modernos)”:

Marsellaises de bronze et d'or qui vont dans l'air
sont pour nos coeurs ardents le chant de l'espérance.
En entendant du coq gaulois le clairon clair
on clame: Liberté! Et nous traduisons: France! (1948: 337)

Con esta traducción latinoamericana de la modernidad política que representa la revolución francesa Darío cierra el círculo alrededor del juicio de Groussac sobre la imitación (buena o mala, acertada o equivocada) como único instrumento estético de la literatura latinoamericana. Darío descarta la idea de que América Latina esté condenada a una modernidad mimética y sugiere con “France-Amérique” una relación mucho más compleja entre la marginalidad de América Latina y la moderna hegemonía global gala. Si Francia es el emblema de la modernidad liberal (“On clame: Liberté!”), habitar ese imaginario moderno requiere de una doble traducción. Por un lado, hay que traducir la universalidad francesa a los términos de la especificidad latinoamericana. O, mejor, la operación de universalización que constituye el lugar global de Francia debe ser puesta en acto en la particularidad latinoamericana. Por otro lado, se desnaturaliza la co-pertenencia de Francia y la idea de libertad. Son Darío y los modernistas quienes producen esta identificación al traducir un término por el otro. “On clame: Liberté! Et nous traduisons: France!”: traducimos Francia, *para* América Latina y *en* América Latina, y traducimos libertad *como* Francia y Francia *como* libertad. En la sintaxis que Darío traduce, Francia y libertad son efectivamente intercambiables. Y si la libertad es uno de los principales soportes conceptuales de la universalidad del discurso moderno, en el caso latinoamericano subrayaría la necesidad de liberarse de la falta y la marginalidad estética y cultural. Esto, a su vez, permite la traducción opaca y no mimética que está en la base de la formación estética modernista.

Al escribir en el contexto de emergencia de lo moderno, Darío no es consciente de la desilusión que se llevarán los intelectuales latinoamericanos con su universalización optimista de la modernidad francesa como una estética mundial que puede incluir a América Latina.

La imagen de una Francia plena y reconciliada consigo misma es una fantasía que dice poco sobre las rupturas, los vacíos y las brechas insalvables dentro de la cultura francesa y, al mismo tiempo, dice mucho sobre la especificidad de las crisis, discontinuidades y desfasajes en el imaginario modernista de Darío. Pascale Casanova sostiene que el mapa de la modernidad literaria mundial tuvo por centro a París, significante que atribuía valor estético a textos singulares y al sistema-mundo como totalidad. Era natural, entonces, que los escritores en busca de un reconocimiento que trascendiera las idiosincrasias particulares de la fama local (nacional o regional) –es decir, los escritores cosmopolitas que se pensaban en sincronía con un mundo moderno situado más allá de la particularidad de sus culturas de origen- vieran en París el lugar que podía convertirlos en sujetos universales por derecho propio. Los modernistas latinoamericanos esperaban que París fuera el espejo donde se reflejara la imagen de su universalidad.

En este sentido, Casanova explica que todas las culturas marginales pueden definirse por su ascenso hacia París desde las humildes periferias de la modernidad global y subraya cómo ese movimiento centrípeto se codifica en términos de ganancia, capitalización y plenitud. El reconocimiento y la autorización, bajo estas condiciones, no se mendigan; se exigen o incluso se toman. La articulación del deseo de París implica una voluntad y un cambio en la valoración de la subjetividad del artista: “Quienes, como Darío, Paz, Kiš o Benet, van al centro a buscar (comprender, asimilar, conquistar, sustraer...) la riqueza y las posibilidades literarias que hasta entonces les eran desconocidas y prohibidas contribuyen a acelerar el proceso de formación del fondo literario de las ‘pequeñas’ naciones” (Casanova, 2001: 420). La narrativa de Casanova es precisa como descripción –aunque mucho más problemática en lo que tiene de normativa-, pero sólo da cuenta de una mitad de la experiencia del deseo de París, la correspondiente a la búsqueda de reconocimiento. Lo que allí falta es la articulación discursiva que el escritor modernista hace del trauma de la exclusión y la falta de reconocimiento frente a su incapacidad de representarse como un artista universal, plenamente constituido (o sea, francés).

Para decirlo de otra forma, Casanova escribe sobre las instancias en que la llegada de un escritor a París tiene la estructura narrativa de una *success story* (llegar a París como una forma de ganar mundo). Vale la pena atender, sin embargo, a las historias en las que las cosas no salen bien y se escribe sobre París desde el lugar de la pérdida, el trauma y la dislocación. Quisiera concluir entonces este análisis de la construcción dariana de París como significante de un mundo exterior a América Latina analizando aquellos momentos en los que Darío articula su sensación de exclusión de la plenitud modernista parisina. En esos momentos, Darío lamenta la pérdida de la universalidad francesa, que queda fuera de alcance para su subjetividad latinoamericana. Recurre entonces a una retórica del lamento para producir una subjetividad estética afectada por la irremediable particularidad que es la causa de su exclusión.

En 1899 *La Nación* envió a Darío a España como corresponsal para informar sobre las repercusiones peninsulares de la invasión estadounidense de Cuba, Puerto Rico y Filipinas y sobre los efectos de la guerra en la sociedad y la cultura españolas. Unos meses más tarde, el poeta viajó a París para cubrir la Exposición Universal. Aunque ya había visitado brevemente la ciudad en junio de 1893, mudarse allí le dio la oportunidad de cotejar su construcción idealizada de la cultura francesa, plasmada en crónicas como “La fiesta de Francia” (entre muchas otras), con la experiencia real y concreta de París. Si Darío había tenido a París como horizonte ideal de todas las prácticas estéticas modernas, al cabo de unos meses en la ciudad su fe en aquel “suelo sagrado” (1990: 69) comenzó a resquebrajarse.

Durante su primer tiempo en París Darío se dedicó a cubrir la Exposición Universal, a familiarizarse con el ambiente artístico y bohemio de la ciudad y a escribir artículos

semanales sobre ambos temas para *La Nación*. Las crónicas de los primeros meses revelan el entusiasmo por poder experimentar, finalmente, la vida en la capital cosmopolita del modernismo mundial. En la primera crónica, “En París”, fechada el 20 de abril de 1900 (apenas dos semanas después de haber llegado de España), Darío no puede ocultar su fascinación ante el despliegue de sociabilidad cosmopolita y la espacialización de la modernidad que se ven en la Exposición Universal. La feria se había inaugurado el 14 de abril y ocupaba casi dos kilómetros cuadrados desde el Trocadéro hasta el Pont des Invalides y desde el Champ de Mars hasta L’Esplanade des Invalides:

La obra está realizada y París ve que es buena. Quedará, por la vida, en la memoria de los innumerables visitantes que afluyen de todos los lugares del globo, este conjunto de cosas grandiosas y bellas que cristaliza su potencia y su avance en la actual civilización humana. [...] Y el mundo vierte sobre París su vasta corriente como en la concavidad maravillosa de una gigantesca copa de oro. Vierte su energía, su entusiasmo, su aspiración, su ensueño, y París todo lo recibe y todo lo embellece. (1918a: 11-13)

Sin embargo, la exposición está llena de turistas. Darío los desprecia, en parte porque teme que lo confundan con ellos. Los turistas no pueden apreciar lo que él ve en el exceso moderno de París. Darío recorre calles, jardines y edificios que le pertenecen porque ya estaban presentes en sus pensamientos, sus lecturas, sus escritos y sus sueños. Los turistas, en cambio, ajenos a la modernidad universal de París, no pueden fundirse con el entorno:

Allí va la familia provinciana que viene a la capital como a cumplir un deber, van los parisienses desdeñosos de todo lo que no sea de su circunscripción; van el ruso gigantesco y el japonés pequeño [...] y el chino que no sabe qué hacer con el sombrero de copa y el sobretodo que se ha encasquetado en nombre de la civilización occidental; y los hombres de Marruecos y de la India con sus trajes nacionales. (1918a: 18 y 19)

Los turistas, y hasta los parisinos comunes, están demasiado envueltos en sus particularidades culturales como para participar orgánicamente en el significado universal de París y de la exposición. Darío afirma su posición de sujeto privilegiado marcando una diferencia entre ellos y su propia comunidad estética: “En cuanto a los poetas, a los artistas, estoy seguro de que hallarán allí campo libre para más de una dulce *rêverie*” (1918a: 33). Los parisinos no ven nada más allá de su estrecha mirada francesa, y los turistas rusos, japoneses, marroquíes, indios y chinos son incapaces de trascender su diferencia periférica. Solo los poetas modernistas como Darío tienen la sensibilidad necesaria para ver en París y en la escenografía de la exposición un espacio privilegiado para la representación de sus sueños y deseos cosmopolitas.

Las primeras impresiones de Darío dedicadas a París confirman las enormes expectativas sobre su potencial para volverse parisino y entender la ciudad, pero también las esperanzas de ser entendido y reconocido por ella. Sin embargo, unos pocos meses después, su relación con París se ha convertido en un vaivén esquizofrénico entre la fe ideológica modernista y la experiencia cotidiana del rechazo cultural y la necesidad económica. El 27 de junio de 1900, a menos de cuatro meses de su llegada a Francia, Darío se lamenta: “Se nos conoce apenas [;] [...] como nadie sabe castellano, salvo rarísimas excepciones, nos ignoran de la manera más absoluta. [...] No se hace diferencia entre el poeta de Finlandia y el de Argentina, el de Japón o el de México” (1968: 68). Molesto por la ignorancia y el desdén del campo cultural parisino, Darío inscribe su reclamo en un mapa literario-mundial de intercambios estéticos cuyo centro no percibe la estructura a su alrededor. Durante los siguientes quince años, no dejará pasar una sola oportunidad para lamentar las condiciones miserables del escritor latinoamericano que vive en París:

El artista hispano-americano que viene a París, viene siempre con una lamentable pensión de su Gobierno [...]. Y acontece que, cuando menos piensa un joven de esos, con su porvenir casi asegurado, con su labor de estudio al terminar, se ve abandonado por la luminosa ocurrencia de un Gobierno que no cree de gran importancia el progreso artístico de su país. De esos hay quienes se quedan aquí, en una triste “struggle-for-life”, dándose a labores industriales, vendiendo su producción a la diabla, cuando logran que se la compren, y destrozados de desesperanza ante la imposibilidad de domar la suerte. (1918b: 193 y 194).

Darío subraya la diferencia entre la tristeza de los auténticos artistas que la pasan mal y deberían ser reconocidos y aceptados por los árbitros parisinos del valor estético, y el *rastaquouère*, el *parvenu* sudamericano, el “nuevo rico” sin gusto al que le había dedicado un ensayo entero, “La evolución del rastacuerismo” (*La Nación*, 11 de diciembre de 1902). El rastacuero apareció en la novela y la dramaturgia de Francia durante la década de 1860, primero en la obra *Le Brésilien* de Henri Meilhac y Ludovic Halévy, estrenada el 13 de mayo de 1863 en el Palais-Royal, y más tarde en varias novelas de Aurelien Scholl, la más famosa de las cuales fue *Paris aux cent coups* (1888), sobre un personaje llamado Don Iñigo Rastacuero, “marqués de los saladeros”, que vive en el Hôtel du Louvre y “resplandece sobre la sociedad parisina [...], donde pocos extranjeros han osado presentarse en el Café de la Paix sin el adorno de algún título” (citado en Aubrun, 1955: 430 y 431). Esta novela sarcástica popularizó el término *rastaquouère* y sirve de plataforma para la diatriba de Darío contra el personaje que tiene “dedos cargados de sortijas; una cadena de reloj que hubiera podido servir para atar el ancla de una fragata; tres perlas, gruesas como huevos de garza, [...] de botones de camisa” (1918c: 135). Gonzalo Aguilar señala que “el rastacuero no puede dejar de delatar su origen, siempre arrastrando consigo, como una condena, el lugar polvoriento del cual salió” (2009: 18). Esta idea del estigma del rastacuero acaso explica por qué a Darío lo ofende tanto que se lo asocie con esa figura que, según él, daña la imagen de todos los emigrados latinoamericanos. El rastacuero se destaca en París por su extranjería, su irremediable particularismo, ajeno al universalismo de una estética moderna concebida en francés y escrita en español. En consecuencia, la identificación con el rastacuero representa el peligro de una particularidad latinoamericana que Darío percibe como un obstáculo a la inscripción de su práctica cultural en la universalidad de la modernidad francesa.

Darío nunca pudo superar del todo la decepción de no haber sido aceptado por París. Hacia la mitad de su estadía de quince años en la ciudad escribió “París y los escritores extranjeros” (*La Nación*, 21 de agosto de 1907), una diatriba sobre las vidas oscuras de los artistas extranjeros que vivían allí. Darío cita *El torrente*, obra de su colega dominicano emigrado Tulio Cestero, donde un personaje expresa sus frustraciones por la falta de reconocimiento, tema de conversación ineludible entre los modernistas latinoamericanos que vivían en la capital francesa: “París es inconquistable, indomable [...] y a los que llegan fuertes, jóvenes, sanos, con la primavera en el alma, París los devuelve enfermos, viejos, rotos” (1950: 467 y 468). A su vez, Darío vuelve a formular la paradoja de esta capital del modernismo mundial indiferente al universo estético que existe más allá de su estrecha identidad cultural:

Para el parisiense no existe otro lugar habitable más que París, y nada tiene razón de ser fuera de París. Se explica así la antigua y tradicional ignorancia de todo lo extranjero y el asombro curioso ante cualquier manifestación de superioridad extranjera. Ante un artista, ante un sabio, ante un talento extranjero, parecen preguntar: ¿Cómo, este hombre es extranjero y sin embargo tiene talento? (1950: 463)

Este costado traumático de la experiencia parisina de Darío subraya la desigualdad constitutiva del mapa global del modernismo, específicamente en lo que concierne

al reconocimiento. ¿Qué ocurre con el escritor modernista que le confiere a París la autoridad de trazar las fronteras de ese mapa? ¿Qué sucede con su subjetividad estética cuando París lo ignora como artista? La percepción que tiene Darío de haber fracasado, de no haber sido reconocido en París como el gran poeta que era, de no haber sido autorizado por el único juez que le hubiese dado el lugar que deseaba ocupar en el sistema modernista global, expone los límites de su fantasía ideológica sobre la universalidad benévola y acogedora de Francia. En su amargura está la prueba de que la universalidad del significante francés que estructura su literatura mundial extra-latinoamericana no pudo disolver u ocultar la hegemonía de Francia en el despliegue del modernismo global de fin de siglo. El núcleo traumático de su experiencia de exclusión es la brecha insalvable que existe entre el deseo cosmopolita de ser reconocido por el *gran Otro* francés precisamente como poeta francés (moderno) que escribe en español, por un lado, y la realidad de una esfera cultural parisina incapaz de aceptarlo como una instancia concreta del mundo modernista, por el otro. Darío nunca perdió la esperanza pero siguió sufriendo una desilusión tras otra: en París siempre le tocaría el papel de *poète rastaquoère*, incapaz de superar el estigma de su particularismo marginal.

Bibliografía

- » Aching, G. (1997). *The Politics of Spanish American "Modernismo"*. By Exquisite Design. Cambridge, Cambridge University Press.
- » Aguilar, G. (2009). *Episodios cosmopolitas de la cultura argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- » Aubrun, C. V. (1955). "Rastaquòère et rasta". En *Bulletin Hispanique*, vol. 57, n° 4, 430-439.
- » Borges, J. L. (1974). "Paul Groussac". En *Obras completas*, pp. 233-234. Buenos Aires, Emecé.
- » Casanova, P. (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona, Anagrama.
- » 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. (1916). "Los colores del estandarte". En *Nosotros. Revista de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales*, n° 82, 161-167.
- » ——— (1918a). "En París". En *Obras completas*, vol. 12, *Peregrinaciones*, pp. 11-26. Madrid, Mundo Latino.
- » ——— (1918b). "Impresiones de Salón". En *Obras completas*, vol. 5, *Parisiana*, pp. 181-202. Madrid, Mundo Latino.
- » ——— (1918c). "La evolución del rastacuerismo". En *Obras completas*, vol. 10, *Opiniones*, pp. 133-139. Madrid, Mundo Latino.
- » ——— (1919). "La fiesta de Francia". En *Obras completas*, vol. 20, *Prosa dispersa*, pp. 123-132. Madrid, Mundo Latino.
- » ——— (1948). *Obras completas*. Buenos Aires, Anaconda.
- » ——— (1950). "París y los escritores extranjeros". En *Obras completas*, vol. 1, pp. 460-468. Madrid, Afrodísio Aguado.
- » ——— (1968). "La exposición. Los Hispanoamericanos. Notas y anécdotas". En Barcia, P. L. (ed.), *Escritos dispersos de Rubén Darío*, vol. 2, pp. 64-69. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- » ——— (1990). *Autobiografía. Oro de Mallorca*. Madrid, Mondadori.
- » ——— (1992). "El reino interior". En Jiménez, J. O. (ed.), *Prosas profanas y otros poemas*, p. 219. Madrid, Alianza.
- » Groussac, P. (1896). "Boletín bibliográfico: *Los raros*, por Rubén Darío". En *La Biblioteca*, Noviembre, 474-480.
- » ——— (1897). "Boletín bibliográfico: *Prosas profanas*, por Rubén Darío". En *La Biblioteca*, Enero, 152-160.
- » Lacan, J. (1992). *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- » Molloy, S. (1972). *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France au xxe siècle*. Paris, Presses Universitaires de France.
- » Paz, O. (1965). *Cuadrivio. Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México, Joaquín Mortiz.

- » Rama, A. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Arca.
- » Rodó, J. E. (1899). *Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra*. Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes.
- » Saavedra Molina, J. (1938). “Adenda”. En Darío, R., *Poesías y prosas raras*, p. 106. Santiago, Prensas de la Universidad de Chile.
- » Sarmiento, D. F. (1981). *Viajes*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano.