

Amable enemigo mío, Darío y yo. El *Rubén Darío* (1917) de José María Vargas Vila



Marcela Zanin

Universidad Nacional de Rosario

Resumen

Este artículo examina las relaciones singulares entre vida y obra tramadas en la biografía que el colombiano José María Vargas Vila escribe sobre Rubén Darío en 1917, a partir de la hipótesis de que la misma interroga los lazos entre biografía y autobiografía a través de una serie de temas centrales para la literatura moderna hispanoamericana: la figura del artista, la bohemia y el problema de la autonomía. Reflexiona, asimismo, sobre el valor de la retórica del homenaje en el incipiente campo literario hispanoamericano, el de fines del siglo XIX.

Palabras claves

biografía
autobiografía
artista
bohemia
homenaje

Abstract

This article examines the unique relationship between life and work concocted in the biography that the Colombian José María Vargas Vila writes about Rubén Darío in 1917, from the hypothesis that it interrogates the links between biography and autobiography through a series of key issues for modern Spanish American literature: the figure of the artist, the bohemian and the problem of autonomy. It also reflects on the value of the rhetoric of tribute in emerging Latin American literary field, the late nineteenth century.

Key words

biography
autobiography
artist
bohemian
tribute

Resumo

O artigo analisa as relações singulares entre vida e obra tecidas na biografia que, em 1917, o colombiano José María Vargas Vila escreve sobre Rubén Darío, a partir da hipótese que a mesma questiona os vínculos entre biografia e autobiografia através de uma série de temas que são centrais para a literatura hispano-americana moderna: a figura do artista, a boemia e a problemática da autonomia. Reflete, também, em torno da retórica da homenagem no incipiente campo literário hispano-americano, aquele do final do século XIX.

Palavras-chave

biografia
autobiografia
artista
boemia
homenagem

A esa dialéctica, entre el cuento que atraviesa todos los estilos y el cuento de un estilo, ha obedecido toda la literatura: la renuncia a crear mitos es la condición necesaria para crear el mito personal del escritor. Es como si los únicos cuentos de que dispusiéramos para contarles a nuestros hijos a la noche fueran la “vida y obra” de los escritores que amamos.

César Aira, *Copi*

...cuando el maestro muere, siempre la biografía es escrita por Judas.

Rubén Darío, “Nietzsche”

“Caso de contradictorio afecto”, dice Nelson Osorio de la relación Vargas Vila–Darío; de amistad y admiración (y de antiguo desencuentro) a quien el ya hoy desconocido “panfletista” dedica uno de los libros más interesantes y curiosos que se escribieran después de la muerte de Darío. Publicado en Madrid (1917), *Rubén Darío* es un texto en el cual Vargas Vila cuenta su relación con el poeta en un registro que, según el mismo autor, o bien excede -o bien no alcanza- el ámbito de la biografía, en tanto que se trata, ya sea en la falta o en el exceso, de una “descripción” de los momentos mezclados de la vida de ambos. De la Vida, así con mayúsculas, entre-ambos, de la vida entremezclada de los artistas, según dice: “Yo no escribo la vida del poeta, (...) describo los momentos, en que los rudos vientos del Destino, trajeron la barca del Poeta, cerca a la barca mía, y su Vida, se mezcló a mi Vida...”.

Vidas mezcladas, vidas de poetas expuestas entre los trazos de lo biográfico y lo autobiográfico; escritura de vida(s) en que los destinos se cruzan para refractarse y resignificarse en una red tópica (la silueta del genio, la bohemia, los viajes, la política, lo europeo, lo americano) y genérica (crónicas, cartas, poemas) que habla de la construcción de la figura del escritor moderno en el ámbito hispanoamericano en su tránsito europeo. Mezcladas en el momento de hacer memoria por el amigo muerto, cuando es el momento de hablar del muerto ilustre que es Rubén Darío, lo que este singular biógrafo dice, antes que nada, es que lo hará desde los fragmentos de un libro inédito, el de su propia Vida. Todo ello para valorar la vida de Rubén Darío en un libro donde las resonancias iniciales abren un abanico de reputaciones -la del otro y la propia- ligadas por redes de afinidad que construyen la imagen proyectada por el nombre de Darío para Vila; lo que significa, sin duda, una prolongación en cuestiones de herederos y herencias e intervenciones en el canon literario. El singular biógrafo que es -aun a su pesar- Vargas Vila, escribe no para iluminar la obra de Darío sino para retratar la relación (un relato aparte) entre obra y vida, al decir de Matías Serra Bradford en su introducción a los ensayos de Michel Holroy, “a veces antagónicas, precisamente, para que cada una pueda sobrevivir por su cuenta”.¹ Pero antes de adentrarnos en ese relato “aparte” planteado por el texto, quisiera detenerme, aun si de manera breve, en la historia (contada de manera elíptica a comienzos de la biografía) de este caso, según Osorio, de “contradictorio afecto” entre los escritores modernistas.

De jóvenes Vargas Vila² y Darío habían tenido un entredicho; el primero lo había atacado por motivos políticos por lo cual se habían distanciado; el desencuentro había tenido que ver con la relación de Rubén Darío con Rafael Núñez, quien lo había nombrado “cónsul de su dictadura en Buenos Aires”, según el mismo Vargas Vila. Distancia que fue quebrada cuando la falsa noticia del suicidio de Vargas Vila motivó una necrológica de Darío escrita para el diario *La Nación*: “Un suicidio romántico.

1. Cfr. Prólogo de Matías Serra Bradford, “La perfección de la vida. Una visita a Michael Holroy”, en Holroy (2011: 12).

2. El colombiano José María Vargas Vila (Bogotá, 1860-Barcelona, 1933) fue un perseguido político y un hombre de intensas convicciones ideológicas que le valieron el destierro de su país en 1887, del cual nunca regresaría. Comparte gran parte de sus destinos (y de sus relaciones intelectuales) en el exilio con los poetas modernistas: Venezuela, Nueva York, Roma, París, Barcelona. Es autor de un vasto conjunto narrativo (unas sesenta novelas de muy irregular calidad, de notable eclecticismo, una mixtura entre el romanticismo y el modernismo), a lo que se suma una serie -también generosa- de ensayos (políticos, históricos y periodísticos). Tuvo una amplísima recepción por parte del público: cada uno de sus muchos y frecuentes títulos se convertían en seguros éxitos de librería en todo el ámbito del español.

José M. Vargas Vila”, publicada el 26 de febrero de 1897, página con la que Darío despedía al supuesto suicida y escritor revolucionario. Una despedida en la que el poeta nicaragüense, en estrecha consonancia con el oficio del diario y el perfil de sus *raros*, contaba la vida del joven colombiano nacido en 1860 en Bogotá para otorgarle un lugar preciso en el Panteón de los artistas. Una crónica ligada al valor que poseen -en ese marco- una serie de necrológicas en las que Darío realiza un trabajo de remodelación de vidas de artistas: me refiero a los casos de Augusto de Armas (1893), Leconte de Lisle (1894), Teodoro Hannon (1894), Eduardo Dubus (1895), José Martí (1895), Paul Verlaine (1896), Arsenio Houssaye (1896), Juana Borrero (1896), Mallarmé (1898), Puvis de Chavannes (1898) y, puntualmente, al modo en que Darío cuenta esas vidas ejemplares por fuera de los ejercicios incorrectos de otros biógrafos para resituirlas en su propio trabajo de figuración -guiado por la rareza-. Todas ellas se ordenan a partir de la singularidad del punto de mira del artista Darío con respecto al modo en que su imaginación crítica registra y arma el campo de referencia, teniendo en cuenta el valor de esas vidas *entre* lo americano y lo europeo -y *para* el campo hispanoamericano-.

Todas ellas reflexionan sobre la condición del Poeta como revelación del Infinito, y la excepcionalidad de la rareza y la locura (el exceso) en el Arte; todas ellas arman, de esta manera, un conjunto que puede pensarse como marco para retrato del colombiano Vargas Vila. Pero, ¿de qué modo lo hace Darío?, y, sobre todo, ¿qué es Vargas Vila para Darío, en ese comienzo de la relación amigo/enemigo marcada por el malentendido, por la, hoy, *boutade*?

Hombre brillante y vivaz, el Vargas Vila de la necrológica aparece como “un corazón llameante y una mente violenta”; había nacido con las dotes de un verdadero artista viciadas por la política, (“la política se las vició, cosa que en aquellos países latinos del Norte de América sucede con mucha frecuencia”). “El poeta que clamaba contra los tiranos” era, sin duda, un poseído por Victor Hugo, una figura traspasada por otra, devenida otra: la de aquel que de tanto emular a Hugo, se volvía Hugo mismo. Un escritor como efecto del estilo de otro, que por su exceso en la copia deviene otro. Según Darío, Vargas Vila “emplea ese estilo a lingotes que Hugo empleaba, ladrillo de oro y hierro en sus construcciones”; como así también “aquellas metáforas inauditas y antítesis peregrinas, el mecanismo, la manera hugueana”, (todo ello reconocible en “*Los Providenciales* y en todos los escritos políticos del malogrado colombiano.”) pero, no obstante, y muy a su pesar (el de Vargas Vila) fue uno de los poetas nuevos de América.³

Un escritor político dominado por la pose romántica, un escritor en que se habría transfigurado, fundido, la imagen y las maneras de Victor Hugo. Si existe un recurso que define el trabajo de transposición realizado entonces por Darío, para describir el perfil del poeta supuestamente muerto, es la insistencia en la pose profética, en la copia de las maneras de Hugo. Así, los gestos necesarios para el clamor y la predicación redundan en una lengua de alto tono, hacen el tono alto de la iluminación (allí, en la manera que hombre y estilo se moldean uno a otro). Puro estilo altisonante, diríamos, que es uno con la pose en la que se reúnen los gestos para figurar al artista. La manera “hugueana” de Vargas Vila (ese “huguear hermosamente” al que se refiere el nicaragüense) es en el cuento que nos cuenta la necrológica dariana el punto de despegue para narrar el destierro del artista (la errancia del poeta romántico/poeta nuevo americano: Nueva York, Roma, Atenas, Siracusa) y llegar al tema del amor loco (con una joven artista, griega, muy bella y de un carácter extraño y caprichoso), el amor fatal, que conlleva al suicidio de los amantes.⁴ La crónica finaliza: “¡Amable enemigo mío! Como en la tumba de la Afrodita de Pierre Louys, pondría un conmemorativo y sonoro epigrama, en griego de Nacianzio; y dejaría para ti y para tu bella desconocida -¡así tendrías a Venus propicia!- ¡rosas, rosas, muchas rosas!” Al amable

3. Entre las observaciones de Rubén Darío al novelista José María Pereda a propósito del desconocimiento que existía en la “Península de todo el movimiento literario de las repúblicas hispanoamericanas”, encontramos las siguientes afirmaciones con relación a la novela colombiana y a las recientes novedades: “Pues entre toda la balumba de novelas colombianas tan solamente florece para el mundo, orquídea única de esos tupidos bosques, la caucana *María*. Últimamente un escritor de combate, artista leonino, *malgré lui*, ha escrito una novela-poema, con la inevitable mira política. Hablo de Vargas Vila”. Cfr., “La novela americana en España” (Darío, 1987: 272-273).

4. Lo notable, releyendo este comienzo, es que Vargas Vila llevaba una vida metódica, regular y de muy poca sociabilidad según puede observarse en las cartas que le escribe a Darío en el inicio de su relación. Cfr. “José María Vargas Vila, o el retoño de Hugo en América” (Ghiraldo, 1943: 77-87).

5. En esta línea celebratoria del imperio de Venus, del erotismo venusino, importa considerar el soneto XXXVIII de *Cantos de vida y esperanza* dedicado a Vargas Vila, "Propósito primaveral". Importa en el sentido del valor de la iniciación poética para el joven Vargas Vila, de la intención que subraya el valor del prodigar de Venus en el marco de la poética dariana.

6. Es interesante observar la inclusión, en el capítulo IX, de un brevísimo relato (parte de un tema mayor: los asuntos diplomáticos) que da cuenta de un regalo que Darío ofrece a Vargas Vila; una *plaque* que habla del aislamiento del colombiano (el perfil del hosco solitario) y que nos muestra, a un mismo tiempo, la elección del autorretrato de Vila: "Vargas Vila, señor de rayos y de leones, / callado y solitario recorre las ciudades, / y ninguno alimenta rebaño de ilusiones, / como este luminoso Pastor de Tempestades." La imagen de sí que Vargas Vila hace jugar con la de Darío en la biografía. *Plaque* que se liga al poema del capítulo XIII, otro presente de Darío para Vila, donde además de reforzarse la autoimagen de éste último como el artista de la soledad feroz se detallan características del Darío poeta "sin biblioteca", del Darío errante ("la que su vida errante había impedido formarse"). Este último poema se llama, precisamente, "A Vargas Vila en su librería", y en sus estrofas improvisadas según el relato de Vila se tematiza, al modo barroco, el conocimiento de Darío de su amigo, a través de la paradoja encierro/mundo.

7. Se refiere Josefina Ludmer, en su proliferante historia de un best-seller, a lo que dice Rafael Conte en el Prólogo de *Diario secreto* de José María Vargas Vila: "Vargas Vila era un best-seller hace setenta y cinco años; publicó sesenta y ocho volúmenes que fue editando en Colombia, España y París: veintidós novelas, tres libros de relatos, once ensayos literarios, siete de filosofía, siete de ensayos históricos, seis de temas políticos, uno de conferencias y una tragedia. Su editorial más famosa y popular fue la Casa Ramón Sopena de Barcelona. Todo parece excesivo en él, dice Conte, tanto el éxito como el silencio, como el propio autor. Durante su vida fue combatido casi a muerte, y los críticos de literatura latinoamericana lo negaron. Pero desde el libro de Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, se lo valora más objetivamente, dice Conte. Las novelas que le dieron fama fueron *Aura o las violetas*, *Flor de fango*, *Ibis*, su libro sobre Rubén Darío, dos libros de historia, como *La muerte del cóndor* o *Los Césares de la decadencia*, y algún texto político como *Laureles rojos*, *Clepsidra roja* o *Ante los bárbaros*" (Ludmer, 1999: 324-325).

enemigo, entonces, se lo conmemora, con un cuento caro a la propia estética, con las eróticas rosas profanas; se fabula la historia de su vida desde la propia pose de quien narra su vida de artista como la de un singular americano francés.⁵

Como puede observarse, entre la necrológica de Darío ("Un suicidio romántico. José M. Vargas Vila") y la biografía de Vargas Vila (a lo que también podría agregarse el epistolario entre ambos) puede leerse un entramado singular, de esto que la biografía de Vargas Vila dice en el prólogo, de lo que se hará con las vidas de poetas mezcladas, con los fragmentos de las mismas, con el trabajo de imaginación sobre las mismas. Todo ello resuena, se hace espacio en la narración de la Vida de Darío por Vargas Vila. El "entre vidas" nos abre esta posibilidad de *entre-lecturas* que coincidirá con la postura del amigo/enemigo, para quien, como dijimos, las maneras definen al artista.

Fiel a ese estilo (altisonante), entre fragmentos y momentos, nada caprichosos, más bien en una selección altamente significativa (en una exacta geometría de la casualidad, para decirlo con Marcel Schwob, con el coraje estético de elegir), Vargas Vila troza el cuerpo del poeta recién muerto (y éste, el de Rubén Darío, está realmente muerto), lo arrebató de las manos de la muchedumbre (un amor/odio compartido por ambos), de los falsos homenajes, de la turba "multicolor y abigarrada"; lo rescata para situarlo en un solo gesto: el de dejarse adorar. El del poeta entregado a la implacable gloria terrena. Ironiza Vargas Vila:

...así se le veía en todas partes seguido de una turba multicolor y abigarrada, de aspirantes a bohemios de barrio latino, y dandys, pasados por agua; ora en la calle escoltado por ellos, ora en la *terrace* de algún café de los grandes boulevares, ora en el fondo de alguna *brasserie* de Montmartre, rodeado de ellos, casi podría decirse que prisionero de ellos, silencioso, taciturno, ensimismado, en ese gesto de dejarse adorar, que le era habitual, cuando se hallaba circundado de esos séquitos adventicios. (VII, 41)

Si antes (en el momento de la necrológica falaz) nos preguntábamos cómo veía Darío a Vargas Vila, ahora esa interrogación se abre al juego con otra: ¿cómo veía Vargas Vila a Darío? La relación entre los fragmentos, en la biografía, es trabajada desde esa doble entrada: cómo era visto el poeta, qué veo yo del poeta, y, por lo tanto, qué de mi Vida se trama con la Vida del poeta. "Yo", se entiende de las palabras de Vargas Vila, que no soy un aspirante a bohemio, que no soy un dandy, que no soy parte de la turba, que no soy un escritor pasado por agua, rescato (libero) al Darío que "conocí" (para rescatarme). Al Darío íntimo, silencioso, taciturno y ensimismado, pero siempre amable, le corresponde un Vargas Vila hosco y solitario.⁶ Tal vez por eso Vila había aclarado en el prólogo que su biografía estaría facturada a partir de los trozos inéditos de la propia Vida, de su propia intimidad, aquello que él también, a su vez (en el momento que figura a Darío), le arrebató a las muchedumbres (al público), el mito del escritor panfletario y de bestsellers (podría decirse hoy).⁷

El biógrafo Vargas Vila recuerda, hace memoria del muerto Rubén Darío desde sus propias Memorias ("este libro es un *Memento*; lo formo, arrancando las páginas de un libro mío, inédito; mi libro de Memorias, que ha de serme *póstumo*"). Invoca la figura de Darío al tiempo que construye la suya, a contrapelo de los lugares comunes sobre la gloria de los poetas -insistiendo, más bien, en la persecución de la muchedumbre-, entrelazando y repitiendo (reinventado) en su diferencia los mitos de entre ambos. Si para volver a contar, fragmenta y revuelve los tiempos es porque estos corresponden a los hitos *memorables* de la Vida *en común* de los amigos/enemigos (en términos generales, cada uno es un capítulo hasta la muerte del poeta celebrado). Vargas Vila recorre un arco que va desde 1894, los comienzos (los *beginnings*, podría decirse, de esta amistad/enemistad), sitúa los puntos "vitales" sobre los cuales imprimir el

retrato del poeta y, a un mismo tiempo, el suyo propio. Los comienzos tempranos, la necrológica de Darío, la exposición universal de París, Roma, Madrid, Buenos Aires, Mallorca, París (otra vez), Barcelona y el fatal destino americano se ordenan en una cronología común y saltada (la del “erese una vez...” tan caro a Darío, el del cuento, de la ensoñación).

Así, y en mayor detalle: *era en 1894* (cuenta el desencuentro inicial en Nueva York; la tarjeta de Martí que dice: “Comemos hoy, con nuestro Rubén Darío, y, contamos con nuestro Vargas Vila”); *era en 1896* (refiere el percance marítimo en Grecia y la necrológica de Darío; el sello de una amistad); *era en 1900* (anota el suceso de la Exposición de París, y el perfil del Darío silencioso y espectral); *era en 1900* (sitúa en Roma la vida nocturna y la bohemia; la implacable sed de Darío); *era en 1901* (cuenta el fin de los esplendores de la exposición de París; el deambular de los poetas por las ruinas); *era en 1912* (relata la enfermedad de Vargas Vila y los cuidados, temores y creencias del vulnerable Darío); *era en 1903* (anota las poses de Darío ante la alabanza de las muchedumbres); *era en 1904* (narra cómo fue Darío nombrado cónsul de Nicaragua en París y el viaje fracasado a Venecia); *era en 1905* (se refiere a la estada en Madrid y la misión a Nicaragua; el reconocimiento del poeta, la consagración); *era en 1906* (describe los problemas diplomáticos); *era en 1907* (cuenta muy brevemente el nombramiento de Darío como agregado de Madrid); *era en 1908* (se refiere al miedo de Darío, al Rubén Darío enfermo); *era en 1909* (transcribe el poema-retrato que le obsequia Darío); *era en 1910/1911* (alude a las cartas entre los amigos); *era en 1912* (describe el período de “exhibicionismo de circo” de Darío. La crítica. El último viaje a Buenos Aires); *era en 1913* (define el “bufonismo inocuo” de las celebraciones. La vuelta de Darío de Mallorca); *era en 1914* (cuenta la escena familiar en París. La primera guerra mundial. Y cuando Darío parte a Barcelona ya herido de muerte. La debacle vergonzosa: Darío vuelto un mendigo en pos de su última gira); *era en 1915* (cuenta el doloroso viaje del final); *era en 1916* (narra la muerte del Genio); *capítulo XX* (realiza una interpretación sobre la poesía de Darío: la tesis de Vargas Vila, arte dariano de condensación pictural); *capítulo XXI* (se refiere a las influencias, al concepto de hombre libre y al solipsismo); *capítulo XXII* (la saturada apoteosis final, la unión del Poeta con el cisne).

Quisiera entonces, teniendo en cuenta este marco descriptivo, detenerme en las que considero son las escenas centrales en la construcción de esta relación *entre vidas*; en el sentido en el que me refería al comienzo, a cómo Vargas Vila retrata la “relación” entre obra y vida, y sus implicancias en el homenaje para Darío. Si bien ambos aspectos aparecen en contacto permanente, en un sistema de red que liga obra y vida (la vida del artista y los textos), lo que se observa, decíamos, es “la vida” contada no para iluminar “la obra”, sino *la vida y la obra de Darío en situación relacional*, tejidas en el relato biográfico. Allí, en principio, cabría distinguir dos puntos centrales; por un lado, la distinción (crucial) entre bohemia profesional y no profesional en la *Vida* de los poetas; y por otro, la tesis de interpretación de Vargas Vila sobre la *Obra* de Darío (el orientalismo, lo inámine y el impresionismo *mièvre*, el japonismo: el arte de condensación pictural del que habla el colombiano).

Veamos entonces, en la vida entremezclada de los poetas, en la que Vargas Vila cuenta, se destaca por su centralidad una escena que define el cariz si no exacto al menos el más aproximado de la relación cercana (y lejana) de los amigos (este caso de “contradictorio afecto” entre los poetas): aquella que relata el deambular de estos por lo que queda de la Exposición Universal de París de 1900. Escribe Vargas Vila en el capítulo V: “Darío y yo, ambulábamos por entre esas ruinas lamentables, por donde hacía poco se levantaba el Panorama del mundo”; el ambular de los poetas ocurre en el momento justo en que se apaga el brillo de las promesas de la Exposición, en que se ha cumplido la ilusión de París devenida el cielo en la tierra, una suerte de puesta celestial -de exhibición- en la que brillo urbano y lujo se hacían accesibles al público

(a la muchedumbre). París, una ciudad-espejo que deslumbraba a las multitudes al tiempo que las engañaba, lo que Walter Benjamin (1972) definió, en el análisis de esa experiencia histórica, como fantasmagoría: la nueva fantasmagoría urbana cuya clave era la mercancía en exhibición donde entraba en juego el puro valor representacional; la Ciudad Luz donde se había desarrollado la exposición en la cual, según la experiencia de Vargas Vila, “hacia poco” se alzaba el “Panorama del mundo”, el despliegue cautivante de imágenes frente a los ojos de ambos poetas. Decaídos los esplendores, mermadas las luces, derrumbada la fantasía -una muy oriental (“los fastuosos palacios orientales, los templos, las pagodas, las mezquitas, caían bajo el golpe de la pica destructora”)- sólo queda, y a modo de pantalla de fondo, la percepción de un espejismo (Vargas Vila utiliza un galicismo para referirse a ello: un “miraje”, escribe) que muestra su condición de pura osatura, de puro esqueleto, de puro vacío. Un espacio donde se produce el deambular de los poetas en hermandad, devenida tal por el efecto del fin de la fiesta, de la triste caída de la ilusión del Mundo.⁸ Pero, además, un tono de melancolía sobre el cual se plantea la cuestión de la escritura del poema. ¿Qué poema puede escribirse en ese estado de suspensión (y desolación) de la representación del mundo? Si el ilusorio espectáculo del progreso ha caído, si de éste ha quedado sólo el esqueleto que devela su ficción en la representación; si, tal como lo refería Darío, había ocurrido “el fin de Bizancio”, Vargas Vila intenta una respuesta a través del montaje de una escena: la del poeta Rubén Darío escribiendo un poema, una “especie de Oda a la ‘Muerte de Bizancio’”. Una oda elegíaca, sin duda, que reafirma e insiste en la interrogación por lo perdido desde su propia condición de ausencia, de huella aun presente. En este sentido, pregunta Vargas Vila:

¿qué se ha hecho de ese Poema?/no lo he visto en ninguna de las colecciones de versos de Darío;/aunque lo hubiese publicado bajo otro título, yo, lo habría conocido, porque su ritmo y sus imágenes me obsesionan todavía; cuando le pregunté por él, me dijo que lo había enviado a un periódico; ¿a cuál?/ ¿qué viento llevó lejos, aquella pluma caída de las alas del Cisne Ecuatorial? (V, 35)

La referencia es significativa. Vargas Vila se vuelve poco a poco, en el andar del relato, un testigo; el poeta, amigo y artista que atestigua a un mismo tiempo, con obsesión, la emergencia (y la pérdida) del poema. Es él quien desde su propia experiencia cuenta la producción del poema dariano; el poema en el acto, la voz y el cuerpo de Darío. Nos dice sobre aquello que la escritura, declamación y pérdida del poema significan en un mundo marcado por la transitoriedad, por la fugacidad y las nuevas formas de producción (las de fines del siglo XIX). Un testigo singular, además, en tanto que esa escena del deambular (en un exterior de itinerarios muy marcados y de fechas mezcladas, el París posterior a la Feria, Roma, Venecia -como así también los puntos del Diario de viaje dariano a Italia) se completa, en el relato, con otra referida al encuentro de los artistas en un espacio interior (un encuentro interior).

Así, aquello que ejemplarmente continúa la flânerie de los poetas será la mesa compartida en París, en Montmartre, donde Vargas Vila se autodefine como el único invitado a la hora de la conversación en intimidad (dice: “yo, era el único invitado y hablamos en la encantadora intimidad, de dos espíritus que se comprenden”). Único invitado a la mesa de Darío, único testigo. Único poeta amigo de un Darío que por entonces vivía “muy retirado”; única voz que al tiempo que se autoriza dando fe, rediseña la figura del último Darío (aquella que, en el crescendo de la narración, le servirá luego para la apoteosis final). De allí que sea tan significativo que los momentos narrados de entre las vidas de los poetas correspondan a las facetas robadas a la vida pública, a la admiración de los incomprensivos, a la turba multicolor y abigarrada, al séquito de los adventicios. De allí, además, que el biógrafo refute la bohemia “profesional” dariana (la condición del Darío “bohémio profesional”) a través de la imagen del amigo íntimo (el que lo invitaba a compartir su mesa, el que él conoció).

8. Importa pensar aquí en la expresión “Panorama del mundo” utilizada por Vargas Vila, ligada a la ruina lamentable; precisamente, la alusión al panorama devenido ruina, al panorama detenido en el tiempo vacío de la ruina melancólica (la caída en el vacío). Es un punto interesante, si tenemos en cuenta que los “panoramas” eran una atracción habitual en los pasajes parisinos: estos cautivaban con sus despliegues de imágenes a los espectadores dándoles la ilusión de recorrer el mundo a gran velocidad. La velocidad parece detenerse en el relato de Vargas Vila, el tiempo del deambular de los poetas aparece como otro tiempo, más lento, un tiempo desacelerado, casi detenido. Cfr. al respecto Parte II, capítulo 4, “Historia mítica: el fetiche” (Buck-Morss, 1989: 95-129)

Darío no fue nunca -o al menos mientras yo lo conocí- el bohemio profesional, que muchos se gozan en pintar; era serio, era meditativo, era honesto; amaba su gloria con pasión, y gozaba de rodearla de cierto decoro; era atento, ceremonioso, hospitalario; tuvo su casa abierta, y, su mesa servida para sus amigos... (V, 35)

Un Darío espléndido, fraternal e ingenuo es el retratado por el testigo Vargas Vila (“Yo había estado enfermo, y, Darío me visitaba casi a diario, porque este Poeta era fraternal, con una fraternidad llena de candor olímpico”). La esfera de la intimidad así creada se liga a los espacios de lo cotidiano y a las prácticas sustraídas a la “productividad” capitalista del nuevo fin de siglo; sobre todo a una de ellas, la del conversar a la hora de la mesa compartida (atendamos a esto de la “mesa servida para sus amigos”). Ya en el comienzo de la biografía Vargas Vila había perfilado esa comunidad de los poetas invitados a la mesa (el ágape poético), cuando refería la anécdota del desencuentro inicial con Darío, una cita oficiada en esos primeros tiempos por José Martí en Nueva York (la tarjeta de Martí que decía: “Comemos hoy, con nuestro Rubén Darío, y, comamos con nuestro Vargas Vila”). La comunidad de los artistas-poetas parece cifrarse en la escena de la comida compartida, y subrayarse, de manera intensa, en el uso de los pronombres posesivos. “Nuestro” Rubén Darío, “nuestro” Vargas Vila nombrados así por Martí, según el colombiano, marcan el punto de partida perfecto para su ejercicio biográfico. Un “nosotros”, el de los escritores hispanoamericanos de fines del siglo XIX, que aun ocupando una posición ambigua reivindicaban, como cuestión de identidad, la aristocracia del talento y su competencia específica en los fueros del arte.⁹

Pero la definición de esta comunidad de poetas (como decimos, construida en el relato biográfico) constituye, sobre todo, el punto de partida para distinguir entre una bohemia “profesional” y otra definida por las condiciones reales de la existencia (la bohemia “obligatoria” según Darío). El relato de Vargas Vila advierte, con perspicacia, y lo marca para el perfil de “su” Rubén Darío (de su homenaje), el advenimiento de una distancia, una distinción crucial entre la figura del escritor romántico y la del escritor profesional consagrado. Una distinción que funciona en el relato, de manera puntual, porque define una inevitable experiencia de vida (más que bohemia profesional, será la bohemia inquerida) en que la voluntad del artista se forja desde los sufrimientos del comienzo para alcanzar el triunfo en el campo del arte (imponiendo las propias y nuevas reglas).¹⁰ Precisamente a esto se había referido también Rubén Darío en su necrológica “El ejemplo de Zola” cuando expresaba:

Ejemplo de voluntad que pone a la vista el esfuerzo perpetuo desde los años primeros de vacilaciones y de angustias, angustias y vacilaciones que doran una juventud ardorosa y una esperanza radiante. Los problemas de la vida, la práctica prosaica de la existencia de quien no ha nacido en la riqueza, el pegaso del ensueño que la necesidad hierde con sus espuelas; estudios mediocres, contra la vocación; familia a cuestras; los dolorosos préstamos a los amigos; las deudas de todas clases y los embargos; alimentarse, vestirse; un abrigo viejo y verdoso que quedará en su memoria inolvidable; la bohemia que se sigue sin sentirle apego, esa bohemia obligatoria por la escasez y la falta de ambiente y medios distintivos que se desearían; la miseria. Ese mudar de cosas tan indicador de que no se ha encontrado aún el asentado y reposado vivir que necesita el trabajador para la realización de su obra -antes de que llegue la posesión de Medan y el hotel de la calle Bruxelles. (Darío, 1906: 10; el subrayado es mío)

El ejemplo de Zola, aquello que hacía ejemplar la vida de artista de Zola -el incesante trabajo que fundaba la obra (toda una vida dedicada a la obra, a la construcción de un nombre)-, era una inseparable tarea cumplida codo a codo con la miseria (la experiencia constante de la escasez, de dinero y de elevación mental del medio). Lo ejemplar en Zola fue para Darío el Hombre en su constante de lucha en la profesión del arte; Zola fue quien puso su fortuna, y su nombre, en el logro de la obra.

9. El ámbito del nosotros está comprendido por los nombres de Enrique Gómez Carrillo, Manuel Ugarte, Luis Bonafoux, Rufino Blanco Fombona; una suerte de “Cenáculo ambulante” (según Vargas Vila), muy ecléctico, que acompañaba a Darío en diversas ocasiones.

10. Al respecto conviene consultar el capítulo I (“Rubén Darío y las reglas del arte americano”) del libro de Mónica Bernabé, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*, en el cual se analizan de modo impecable las nuevas reglas del arte moderno hispanoamericano; su emergencia, a partir de la figura ejemplar de Rubén Darío (Bernabé, 2006: 33-62).

Y, en la biografía escrita por Vargas Vila, vemos reiterarse ese ejemplo de trabajo constante, de pesadumbre inherente a la labor intelectual, estos problemas de la vida para quien no había nacido rico. En ese sentido es que puede leerse, entonces, el avance en el relato de los rasgos en torno a la fragilidad del hombre Darío junto al crecimiento magnífico de su Obra (una dupla: hombre frágil/obra permanente), sin que esta última sea explicada por la primera. Recordemos, a propósito, las palabras de Darío en las “Dilucidaciones” de *El canto errante* (1907): “como hombre he vivido en lo cotidiano; como poeta no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad”. Para este biógrafo, la tendencia de Darío a dejarse dominar por su lado débil (el dejarse adorar referido en el comienzo) se agudizaría con el paso del tiempo y el abuso del alcohol, hasta acabar convirtiendo su existencia en la pesadilla sintetizada en la descripción de la última etapa europea del Poeta: “como moscas pútridas, sobre el cuerpo indefenso de un cisne agonizante, todo lo abyecto, lo infecto, lo sospechoso que el oleaje de las guerras americanas, había arrojado sobre la bella playa catalana, cayó sobre el Poeta, lo cubrió, lo ahogó, lo devoró...” (XV, 70)

Por una parte, si la figuración de la Vida de Darío está modelada sobre la base de las condiciones reales de la bohemia, de las miserias sufridas por el artista, de las aristas porosas entre el alejamiento de la muchedumbre y el inevitable acercamiento a los ámbitos de consagración y legitimación (del biógrafo y del biografiado); por otra, exhibe una tesis de interpretación sobre la Obra del Poeta que, como decíamos, sirve para retratar la relación entre ambas. Dispuesta en los tramos finales del texto (los capítulos XX y XXI se ocupan de esto), la misma le sirve a Vargas Vila para, en un proceso en crescendo, saturar la retórica del homenaje; como así también para evaluar el proceso de las “influencias” que la Obra tratada habilita.

El biógrafo se detiene en lo que, para él, es el punto esencial de la poética dariana, aquella condición que define como de “orientalismo *miévre*”. Un orientalismo no ya de proporciones desmesuradas (como el de Leconte de Lisle); como tampoco el orientalismo “transhumante” de Pierre Loti, un exotismo “con olores de geisha” según Vargas Vila. Sí, en cambio, uno de tono menor, de tono tenue, diluido; aquel indicado, puntualmente, por el adjetivo *miévre*: afectado, gracioso, delicado, (pero no en el sentido de la afectación afrancesada que impugnaba José Enrique Rodó, exterior y des-subjetivada, si recordamos el prólogo a la segunda edición de *Prosas profanas*), resultado de un modo poético candoroso y calculado a la vez, pura mezcla definida en su originalidad, en lo que a las elecciones del artista se refiere. Una poesía sin furor, sin el furor de la exterioridad de la copia, pero con la gracia del hallazgo de un tono propio. Lo personal de la poética dariana radicaría, entonces, en el “pastelizar” suave del tono, resultado de la condición bárbara de su mirada, de la condición extranjera de su perspectiva, siempre atenta a soñar el Oriente pero pensando desde el Occidente (un Oriente soñado desde Occidente, soñado desde la selva del trópico). En este sentido, define, de manera clara, Vargas Vila:

el sueño oriental de Darío, su asiatismo contemplativo, su panteísmo vestido de liturgia católica, su olimpismo cristiano, que cubría al triste Galileo, con la túnica de Apolo, y, le ponía alas en los pies, como a Mercurio, superó en belleza musical y didáctica, a los mejores poetas, sin llegar, sin embargo, por el Pensamiento y la Emoción, a la grandeza arquitectónica de los grandes factores de poemas; la distintiva de la Musa de Darío, era la Gracia, no era la Fuerza; una gracia helénica y malabar, que tenía perfecciones de diosa, y, lineamientos clásicos de Sacerdotisa, en una danza sagrada; musa hindúa, cubierta de amuletos, oficiando en aras griegas, no dejaba de hacer grandes genuflexiones a Occidente, pensando en la selva oscura, donde dormían sus dioses primitivos; los olivos y los laureles de Grecia, eran demasiado pequeños para ocultarle la visión grandiosa, de sus oscuros bosques tropicales; a pesar de todos sus refinamientos, la Musa de Darío, permaneció bárbara... esa, fue

su única fuerza... tal vez, su sola fuerza... el divino bárbaro, extraía las mariposas de sus estrofas, a las urnas volcadas de la antigüedad, y, las libélulas empurpuradas volaban hacia Occidente, y batían sus alas en la opulencia de los bosques folescentes, donde salmodia el alma de las viejas razas indias, bajo el palio azul de las campánulas silvestres; por eso sus versos eran un milagro de arte exótico, y, de condensación pictural, acuarelas milianuchescas, donde el claror rosa y, perla de los cielos áticos, se mezcla al topacio obscuro y, el bermellón encendido de los cielos de Occidente; aquel Aeda indio, que había hablado con los dioses del Olimpo, y, se había sentado a los banquetes de Platón, era un cincelador cellinesco y prodigioso, que cincelaba en la pompa episcopal de sus amatistas, camafeos admirables, donde las constelaciones se plegaban bajo sus dedos, como serpientes de luz, para trazar jeroglíficos y horóscopos, ante los ojos meditativos de los oráculos... (XX, 93-95)

Rumor, sugerencia sin estridencias, invención de un tono medio desde el trópico, creación de un paraje plácido tropical-japonés (o también, un tropicalismo crepuscular): esto subraya, y lee, Vargas Vila en relación a la Obra; lo que nombra como el helenismo de Darío,¹¹ el orientalismo del jardín diminuto, podría pensarse desde la tensión natural-artificial, naturaleza-artificio, el paisaje de cultura subrayado por Ángel Rama. Un nuevo orbe creado, inventado, por la palabra del orfebre y el oficiante Darío. En este sentido, el poema posee la capacidad de revelar un mundo, resultado del trabajo del orfebre y el oficiante (de la liturgia de la poética dariana), de modo tal que lo que va de la Vida al poema, de la historia personal a la biografía poética sería, en este caso, un rumbo de resoluciones líricas, de operaciones líricas.

Escribir la Vida, parece mostrarnos este "Rubén Darío", es releer la obra. Escribir la Vida de Rubén Darío, para Vargas Vila, es abrir de par en par, antes que el relato de los orígenes de una Obra en la vida del Maestro, las condiciones de emergencia de una poética. Volver a significar, además, en el campo de la lectura aquello que "entre" las vidas de poetas se vuelve una biografía poética (y una autobiografía). Pero también reinventar, a la hora del homenaje final para el poeta amigo-enemigo, una vida desmesurada, llevada hasta los límites con los modos del propio estilo (para remitirla al propio estilo y contarla desde allí). Es así como el "Rubén Darío" de Vargas Vila en su camino de ferviente ascenso hacia el perfil de Genio único (y de apoteosis final) parece rozarse con las primeras proyecciones de la lectura dariana -aquellas de la falsa necrológica que hablaban del modo hugueano de Vargas Vila, que lo remitían al exceso del poeta romántico- para destacar el valor de su propia vida junto a la del Genio.

Si toda biografía puede entenderse, siguiendo a Cynthia Ozick, como una suerte de autobiografía, en tanto revela predisposiciones, paralelismos, necesidades ocultas, o posiblemente un deseo no reconocido de asumir la persona del sujeto biografiado para transformarse en su socio secreto, podemos especular, en este caso, que la elección de Vargas Vila, a la hora del homenaje final, exprese algo más que interés o afinidad. Tal vez, y desde los excesos estilísticos de Vila, pueda pensarse este deseo de vivir paralelamente a la vida de Darío, del Maestro, como el deseo de centralizar la propia figura en el campo literario hispanoamericano. Tal vez, esta biografía muestre, ejemplarmente, cómo la renuncia a crear y despejar los mitos sobre Rubén Darío anida, y anuda, el trabajo de creación del propio mito personal.

11. En este punto existen notables conexiones entre la interpretación de Vargas Vila y la de Leopoldo Lugones en su breve ensayo biográfico "Rubén Darío", publicado en 1919 por Ediciones selectas América en Buenos Aires. También Lugones, a la hora del homenaje al Maestro, se pregunta por quién era el poeta transitando sutiles conexiones entre vida y obra, sin justificar a la segunda por la primera.

Bibliografía

- » Benjamin, W. (1972). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid, Taurus.
- » Bernabé, M. (2006). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valde-lomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Buck-Morss, S. (1989). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor.
- » Darío, Rubén, (1938). *Escritos inéditos de Rubén Darío*, recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E.K.Mapes. New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- » ——— (1987) [1901]. *España contemporánea*. Barcelona, Lumen.
- » ——— (1906). *Opiniones*. Madrid, Librería de F. Fé.
- » ——— (1968). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
- » Dosse, F. (2009) [1950]. *O Desafio biográfico, Escrever uma Vida*. Sao Paulo, Universidade de Sao Paulo.
- » Ghiraldo, A. (1943). *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada.
- » Holroyd, M. (2011). *Cómo se escribe una vida, ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*. Buenos Aires, La Bestia equilátera.
- » Gutiérrez Girardot, R. (1988). *Modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- » Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Libros Perfil.
- » Lugones, L. (1919). *Rubén Darío*. Buenos Aires, Ediciones selectas América-Cuadernos mensuales.
- » Ozick, C. (2016). *Metáfora y memoria, Ensayos reunidos*. Buenos Aires, Mar Dulce.
- » Vargas Vila, J. M. (1995) [1917]. *Rubén Darío*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- » Rama, A. (1985a). “Prólogo” a *Rubén Darío, Poesía*. Caracas, Ayacucho.
- » ——— (1985b). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- » Ramos, J. (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- » Zanetti, Susana (1993). “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”. En: Pizarro, Ana (ed.), *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, pp. 489-534. San Pablo, Editora da Unicamp.