

TRANSGRESION Y MODERNIDAD: LA PROSA DE RUBEN DARIO

A Dissertation
submitted to the Faculty of the
Graduate School of Arts and Sciences
of Georgetown University
in partial fulfillment of the requirements for the
degree of
Doctor of Philosophy
in Latin American Literature

By

Lorenzo Helguero, B.A.

Washington, DC
April 27, 2009

Copyright 2009 by Lorenzo Helguero
All Rights Reserved

TRANSGRESION Y MODERNIDAD: LA PROSA DE RUBEN DARIO

Lorenzo Helguero, B.A.

Thesis Advisor: Gwen Kirkpatrick, Ph.D.

ABSTRACT

I argue that the impetus for the narrative production of Rubén Darío is transgression, which is manifested on different levels such as eroticism and the figure of the poet (or more exactly in that of the artist). I do not believe that one has to privilege one of them above the other –as Pedro Salinas and Angel Rama do– but to see the fundamental issue behind these two great themes: the transgressive element that breaks with bourgeois values of the epoch, i.e., sexual repression and utilitarian work.

Bourgeois society at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth is a society that in practice (but not in its discourses, as Foucault reminds us) represses sex. Darío's writings are characterized precisely by the contrary: he continuously exalts sexuality and sensuality. Even in his narrative works one can discover references to types of sexual conduct that sexologists of the epoch defined as illness, such as homosexuality or fetishism. But what abounds definitively is an interest in making sex speak. Here sexual pleasure appears separated from its procreative function, thus its transgressive nature. To the capitalist rationale that accelerates

productivity and the commercialization of industrial goods, Darío opposes an economy of pleasure: pleasure for pleasure itself.

There is, nonetheless, another type of production that strikingly opposes capitalistic production: the poetic, the artistic. And artistic production is in opposition precisely because it is not a utilitarian production nor does it seek necessarily an economic end. In modern society there is no longer a space for poetry or art: beauty, the ideal, has been displaced by material interest: money, industry, commerce. In a society in which production and utilitarian work have achieved so much importance, the poet—the artist in general—will be considered as totally unproductive.

Thus, understanding “transgression” as the break with what is morally acceptable for bourgeois society of the moment, I view transgression as the axis that articulates these two great themes in Darío’s narrative.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a la profesora Gwen Kirkpatrick, directora de la presente tesis, quien siempre se mostró dispuesta a colaborar con mi investigación; sus valiosas sugerencias fueron de suma importancia para este trabajo. Igualmente, quiero reconocer el importante aporte de la profesora Verónica Salles-Reese, lectora de la disertación, cuyas opiniones fueron también muy útiles. Asimismo, quiero agradecer al profesor Julio Ortega, gran estudioso de Darío, por haber aceptado ser el lector externo de este trabajo. Finalmente, quiero darle las gracias a mi esposa Rosana, quien me ayudó con la edición final de la tesis.

A Diego, que navega entre sonrisas.

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción	1
Capítulo I	9
Rubén Darío y la crítica: alcances y perspectivas	12
Capítulo II	44
La situación en Hispanoamérica	54
El caso de Darío	64
Los cuentos.....	73
Las novelas	107
Capítulo III	115
El caso de Darío	130
Los cuentos	142
Las novelas	184
Capítulo IV	195
Conclusiones	267
Notas al capítulo I	275
Notas al capítulo II	277
Notas al capítulo III	284
Notas al capítulo IV	290
Bibliografía	296

INTRODUCCION

Darío, a lo largo de los años, ha atraído a innumerables lectores y a una impresionante cantidad de críticos que han analizado su obra. No es de sorprender que la gran mayoría de estos estudios estén dedicados a la poesía de Rubén: él se consideraba principalmente un poeta y la importancia que le daba a su poesía era bastante mayor a la que le daba a sus otras creaciones literarias. Pero lo cierto es que Darío incursionó en varios géneros literarios (como cuentos, novelas y crónicas), que tienen sin duda una importancia capital para la comprensión general del escritor nicaragüense. El problema con estos textos era que o algunos de ellos estaban inéditos o no habían sido reeditados desde hacía muchos años, o las ediciones que habían tratado de reunir las obras de Darío presentaban diversas fallas. Todos estos problemas se han visto resueltos con la edición de las Obras completas de Rubén llevada a cabo por Julio Ortega y Nicanor Vélez, que empezaron a ser publicadas a finales de 2007 por el Círculo de Lectores. Esta edición (considerada ya la edición definitiva de las obras completas de Darío), facilitará la tarea de futuros investigadores y estoy seguro que generará mayor interés en la obra total de Darío, ya no sólo la poética.

Debo confesar que mi primer acercamiento a Darío no fue el más auspicioso. Desde niño, Vallejo había sido mi poeta favorito (prácticamente el único), y ya de adolescente conocí a poetas como Gironde, Huidobro, Pessoa y sus múltiples máscaras, que fueron a acompañar al trujillano a mi Parnaso personal. Yo me consideraba un vanguardista, y como tal, me veía en la necesidad de condenar el Modernismo y

especialmente a Darío, el principal exponente (así se decía) de este movimiento literario. No sólo había que torcerle el cuello al cisne, sino también desplumarlo, destazarlo, arrojar sus carnes a los perros.

Pocos años después, en la Universidad Católica del Perú (donde estudié Literatura como alumno sub-graduado), tuve la oportunidad de llevar un curso sobre el Modernismo con el poeta y profesor Eduardo Chirinos. Ahí me reencontré con Darío, o tal vez sería más exacto decir que entonces conocí al verdadero Darío. La lectura de sus poemas fue una revelación. En una librería de viejo compré la poesía completa del nicaragüense: una orgía de ritmo y metáforas. Me gustaron tanto los poemas, que me llevaron a escribir *Sapiente lengua*, el primer libro de poesía que publiqué: una colección de sonetos endecasílabos, algunos de los cuales, como el poema XXII, era un diálogo con los versos de Rubén:

*... mata la indiferencia taciturna
y engarza perla y perla cristalina
en donde la verdad vuelca su urna.*

R. Darío

Poeta, sigue los serenos sonos
de la palabra que en adusto origen
bebiste en los simétricos pezones

que con exacto número te rigen.

Poeta sapientísimo, descubre
-es carabélica tu lengua- y saca
la palabra lechosa de la ubre
de alguna gorda y rutilante vaca.

Entonces continúa con la farsa;
desenfunda el compás, mide y engarza
una perla, otra perla, y otra perla.

Y acude sin temor a la retórica,
que la palabra es válida en tu boca
si gozas en sentirla y en comerla.

Mientras leía los poemas de Darío, veía una recurrencia en muchos temas, pero uno de los que más me llamaba la atención –debido, por supuesto, a mi interés en la creación de textos poéticos– era el tema del poeta. Armado con un lápiz, subrayaba cada referencia al poeta o a la poesía, ya que había pensado escribir mi tesis de bachillerato sobre la imagen del poeta en Darío (trabajo que nunca llegué a escribir, porque el Congreso de la República del Perú aprobó el bachillerato automático). No es una

coincidencia que uno de los capítulos de esta tesis trate justamente sobre la imagen del poeta en Darío.

No escribí la tesis de bachillerato, pero escribí un libro de poesía en su honor: *Diario de Darío*, poemario que envié a Eduardo Chirinos, quien lo publicó de manera artesanal (veinte ejemplares numerados) cuando aún estudiaba en Rutgers. Años después, pensé en escribir una novela sobre Darío, proyecto que se desvaneció al leer *Margarita, está linda la mar* de Sergio Ramírez, una novela magistral, perfecta, insuperable.

Cuando vine a Georgetown University, uno de los pocos libros que traje de Lima fue justamente la poesía completa de Darío, ese libro que ahora estaba lleno de anotaciones y subrayados. Conocía al Darío poeta, pero me faltaba conocer al Darío cuentista. En un excelente seminario que llevé con la profesora Gwen Kirkpatrick sobre el Modernismo, tuve la oportunidad de leer y disfrutar varios textos narrativos de Rubén, lo que me llevó a escribir un ensayo sobre lo *unheimlich* en dos cuentos de Darío. Mi interés por su narrativa fue creciendo cada vez más: me sorprendía encontrar una sexualidad que lindaba con lo prohibido, que incluso iba más allá. Es así como después de un tiempo decidí que mi tesis de doctorado iba a tratar sobre la transgresión en Darío. Inicialmente pensé centrarme únicamente en la narrativa, pero mientras investigaba para la tesis, supe que era importante hacer referencia a algunas crónicas del nicaragüense. *Los raros*, libro en el que Darío reúne artículos sobre escritores en su

mayoría marginales, fue de suma importancia para este trabajo, ya que ahí Darío presenta las transgresiones de algunos escritores decadentes.

Al iniciar mi investigación sobre la prosa de Darío, me di cuenta de que los estudios sobre este tema eran bastante escasos. Había artículos o capítulos de libros que abordaban el tema, pero los libros dedicados exclusivamente a la prosa de Darío eran prácticamente inexistentes. Entre estos, es digna de mención la tesis de bachillerato de Vargas Llosa, (presentada en 1958 y publicada en 2001 por el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos), en la cual analiza la importancia de la obra de Zola en la formación de Darío: una obra que le atrae y que a la vez rechaza: de esa manera va a saber el nicaragüense cómo no quiere escribir. Es destacable también un libro reciente, publicado en 2007, de Solares-Larrave: *Una armonía de caprichos: el discurso de respuesta en la prosa de Rubén Darío*. Mi intención, pues, es contribuir con la presente tesis al estudio de la prosa de Darío, un tema que no ha sido lo suficientemente estudiado por la crítica.

En el primer capítulo, expongo mi hipótesis de trabajo para luego señalar los diversos acercamientos críticos con los que ha sido abordado el estudio de la obra de Rubén. Veremos la perspectiva de la influencia francesa en la obra de Darío propuesta por Mapes (crítico que además realizó una importante labor de archivo, al reunir y publicar en 1938 varios textos del escritor nicaragüense que se encontraban inéditos), la erótica de Salinas, la sociológica de Rama y Perus, la ocultista de Jade, la transcultural de Solares-Larrave, así como los acercamientos a la sexualidad de Montero y Molloy, y

las interesantes aproximaciones de Octavio Paz, entre otras. Me interesa señalar las diferentes perspectivas con las que se han estudiado los textos de Darío, porque yo propongo una perspectiva distinta: la transgresión, que es a mi modo de ver el motor de la producción literaria de Darío.

En el segundo capítulo, señalo los efectos de la Modernidad en el escritor, principalmente la desaparición del mecenazgo como institución, así como los valores de la sociedad burguesa (materialismo, productividad, trabajo utilitario), frente a los cuales los escritores se enfrentan y denuncian en sus textos. En este capítulo analizo la imagen de este poeta transgresor, enfrentado de manera directa a la sociedad burguesa, en cuentos como “El pájaro azul”, “El rey burgués”, “El velo de la Reina Mab”, “El perro del ciego”, “El sátiro sordo”, “Arte y hielo”, “El linchamiento de Puck”, entre otros, así como las novelas que Darío dejó inconclusas: *El hombre de oro* y *El oro de Mallorca*, en las cuales Rubén explora la figura del artista y del poeta.

En el tercer capítulo, veré cómo la transgresión de los valores burgueses se da en otro plano: el erótico. Es importante que en la obra de Darío el placer sexual aparezca disociado de una intención procreadora: se busca el placer por el placer mismo. Esto constituye una transgresión a la moral burguesa, ya que como se sabe ésta estuvo muy influenciada por las ideas del cristianismo, que únicamente permitía la actividad sexual dentro del matrimonio y con fines reproductivos. Es el momento además –en palabras de Foucault– de la “medicalización de lo insólito”: surgen textos como los de Krafft-Ebing, en los cuales se hace un inventario de las llamadas perversiones sexuales. Detrás

de estos textos hay una intención moralista, lo que no ocurre en la narrativa de Darío, que incorpora una sexualidad desbordante (en algunos casos incluso periférica) sin ningún comentario moral. Así, veré en este capítulo (además de las novelas inconclusas), cuentos como “El palacio del sol”, “En Chile”, “La ninfa”, “Betún y sangre”, “Mi tía Rosa”, “El caso de la señorita Amelia”, entre otros.

En el capítulo cuatro, me centro en *Los raros*, libro en el que Darío reúne algunas de las crónicas que había publicado previamente en el diario argentino *La Nación*, las cuales se enfocaban en la personalidad y los textos de los escritores que Darío consideraba estaban renovando la literatura europea principalmente. La “rareza” de los autores radica en la marginación en la que viven por no adecuarse a los valores de la sociedad burguesa: son escritores que viven al margen (algunos de ellos son tildados de “locos” por esta sociedad, palabra que Darío resemantiza en forma positiva) y en muchos casos –como el de Verlaine, por ejemplo– viven una vida eminentemente transgresiva, la cual se manifiesta en una obra en la que el erotismo estará siempre presente. Es en este libro que se incluyen los dos temas principales de la obra de Darío: el erotismo y la imagen del poeta, por lo que me parece importante dedicarle un capítulo de la tesis a este libro, que como señalaré más adelante, tuvo muchas críticas en el momento de su publicación, e incluso llegó a ser considerado como una prueba más de la “enfermedad mental” de Darío. Veremos, sin embargo, que este libro se puede considerar entre la transgresión y la moralidad, porque si bien presenta varios autores

decadentes, Darío (a diferencia de la voz narradora de sus cuentos y novelas) en ocasiones emite en sus crónicas juicios morales contra el exceso de algunos autores.

Esta tesis, como manifesté anteriormente, pretende contribuir al poco estudiado campo de la prosa dariana, pero también (y sobre todo) quiere ser un homenaje a uno de los principales escritores latinoamericanos, cuya vigencia es hoy indiscutible. No es exagerado decir que la literatura latinoamericana moderna empieza con el Modernismo. Y Darío, de alguna manera, es el Modernismo.

CAPITULO UNO

RUBEN DARIO: PANORAMA CRITICO

La crítica con respecto a la poesía de Rubén Darío es abundante, mas no así la que se ha centrado en su obra narrativa o periodística. Algunos de sus cuentos han sido estudiados en diversos artículos o libros generales como El cuento modernista hispanoamericano de Gabriela Mora, pero son prácticamente inexistentes los estudios dedicados exclusivamente a la obra narrativa del escritor nicaragüense.¹ Mención especial merece Aníbal González, que aunque no ha realizado un estudio autónomo de Darío, es uno de los pocos críticos que ha estudiado seriamente la prosa modernista.

El poeta español Pedro Salinas afirma en La poesía de Rubén Darío que el gran tema del poeta nicaragüense es el erotismo: el afán erótico sería lo que domina toda su poesía, en tanto que la poesía social por un lado, y el arte, la poesía y el poeta por otro, los presenta Salinas como dos subtemas. Ángel Rama, por su parte, respondiendo al poeta español, argumenta en su libro Rubén Darío y el modernismo que el tema de la poesía y el poeta no es un subtema como lo ve Salinas, sino el tema por antonomasia de Darío, lo cual el crítico uruguayo relaciona con la modernización en Latinoamérica, ya que en esa época varios países latinoamericanos se integran al mercado mundial como productores de materias primas y este hecho tiene incidencias en el arte y la literatura. Rama señala que el amor, la mujer y el erotismo son temas recurrentes en el arte poético, mientras que el poeta y la poesía sería un tema nuevo que surge en el romanticismo y los modernistas lo adoptan (62). Propongo que lo central en la obra

literaria de Darío es la transgresión, la cual se manifestará en los dos temas centrales de su obra: el erotismo y la figura del poeta (o más exactamente en la del artista). Es decir, a mi parecer no hay que privilegiar un tema sobre otro, sino ver lo fundamental que hay detrás de esos dos grandes temas: el elemento transgresivo que rompe con ciertos valores burgueses de la época, es decir, la represión sexual y el trabajo utilitario. Así, entendiendo “transgresión” como el quiebre de lo que es moralmente aceptable para la sociedad burguesa del momento, analizaré la prosa de Darío desde esta perspectiva, lo que constituye un acercamiento nuevo en el estudio de la obra del escritor nicaragüense.

Stallybrass y White al definir lo que es transgresión, recogen la definición que hace Babcock de *inversión simbólica*: “any act of expressive behavior which inverts, contradicts, abrogates, or in some fashion presents an alternative to commonly held cultural codes, values and norms be they linguistic, literary or artistic, religious, social and political” (17). Desde esta perspectiva, se podrá apreciar que los poetas y artistas que presenta Darío en su obra narrativa niegan los valores burgueses de la represión sexual y el trabajo utilitario, y afirman sus propios valores, lo que será sin duda transgresivo.

Darío rechaza los valores impuestos por la sociedad burguesa. Uno de estos valores es el trabajo utilitario, frente al cual los poetas, por el mismo hecho de ser poetas, se enfrentan. La poesía, evidentemente, no es una producción utilitaria ni busca necesariamente un fin económico. Por esta razón en la sociedad moderna ya no hay espacio para la poesía o el arte; la belleza, el ideal, han sido desplazados por los

intereses materialistas: el dinero, la industria, el comercio. En una sociedad en la que la producción material y el trabajo utilitario han llegado a alcanzar tanta importancia, se considerará al poeta –al artista en general– como un improductivo total, y en esa medida podemos verlo enfrentado directamente a la sociedad burguesa, transgrediendo sus valores. Darío introduce constantemente en su obra (tanto poética como narrativa) la figura del artista marginado, enfrentado a esta sociedad, rechazando sus valores y proponiendo otros.

El otro valor burgués (relacionado directamente con el Cristianismo, como veré en el capítulo tres) es la represión sexual. La sociedad burguesa de fines del siglo XIX y principios del XX es una sociedad que en la práctica (no en los discursos, como nos recuerda Foucault) reprime el sexo. Darío se caracteriza por precisamente lo contrario: exalta continuamente la sexualidad y la sensualidad, el erotismo está presente en toda su obra. En su autobiografía, por ejemplo, se complace en relatarnos su precocidad amorosa; en sus poemas el erotismo está por todas partes; en su narrativa es posible descubrir referencias a cierto tipo de comportamientos sexuales que los sexólogos de la época calificaban de enfermedades, ya sea homosexualidad, fetichismo, entre otras prácticas transgresivas: lo que abunda es ese interés por hacer hablar al sexo. Aquí el placer sexual aparece separado de una función procreadora, y de ahí su carácter transgresivo: lo que importará será el placer y nada más que el placer. Incluso en sus textos programáticos – como las “Palabras liminares” de Prosas profanas– el erotismo entra como metáfora: “Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi

querida, de París” (547). Para explicar su relación estética con Francia, Darío pudo haber utilizado cualquier metáfora, o haberlo dicho expresamente; sin embargo, escoge la erótica transgresora. En ese mismo texto, al referirse a la creación poética, recurre otra vez a la imagen sexual: “Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta” (*Poesías* 547). La musa ya no será la diosa inspiradora sino la hembra (o las hembras) que hay que penetrar y fecundar para la creación del texto poético.

Rubén Darío y la crítica: alcances y perspectivas

Más que hacer un recuento de los estudios críticos sobre Darío (labor prácticamente imposible por la abundancia de los mismos), me interesa ver cuál ha sido la perspectiva con la que se ha abordado el estudio de su obra, ya que como manifesté anteriormente, mi intención es proponer un nuevo ángulo crítico: la transgresión, elemento que a mi modo de ver es el motor de la obra del nicaragüense.

Hay, pues, diferentes acercamientos a la obra de Darío, entre los que destaca el temprano estudio de Erwin K. Mapes sobre la influencia francesa en la producción literaria de Darío. Luego aparecieron otras perspectivas como la erótica de Salinas, la sociológica de Rama y Perus, la ocultista de Jade, la homofóbica de Montero, la transcultural de Solares-Larrave, que iluminan (o en ciertos casos –como el de Perus– oscurecen) varios aspectos de la obra de Darío, a la vez que señalan lo que queda por hacer. Para el presente proyecto han sido de enorme utilidad los estudios de Ángel

Rama, ya que sitúa el Modernismo en el contexto socio-económico de la época (la incorporación de Latinoamérica al mercado mundial como productor de materias primas), lo que permite entender la obra de Darío como una respuesta artística a los valores de la incipiente burguesía.

Antes de analizar en detalle los textos seleccionados, me parece útil comentar el libro que en 1974 publica Keith Ellis: Critical Approaches to Rubén Darío, trabajo en el cual examina (aunque de manera muy breve en la mayoría de los casos) los métodos críticos usados en el estudio de la obra de Darío. Este trabajo nos da una perspectiva clara de los estudios darianos, ya que presenta las tendencias de la crítica a lo largo de casi un siglo. Su trabajo nos guía a través de la copiosa crítica que existe sobre Darío, señalando sus logros y sus límites.

Ellis divide su libro en varias partes que corresponden a las diversas aproximaciones que incluye: la aproximación biográfica, consideraciones socio-políticas, historia literaria, temas y motivos (donde incluye métrica y lenguaje) y finalmente análisis estructural.

En cuanto a la aproximación biográfica de los textos (método introducido por Saint-Beuve en el siglo XIX, el cual asume que la obra de un escritor se explica básicamente por los hechos de su vida), Ellis señala que fue ampliamente utilizado en el estudio de la obra de Darío. Es común encontrar en estudios sobre el nicaragüense, una primera parte en la cual se da una biografía de Darío, para pasar luego al estudio de su

obra, estableciendo vínculos entre ambas. Para Ellis, esta aproximación crítica tiene muchas limitaciones en establecer el valor de la obra literaria.

Con relación a las consideraciones socio-políticas, Ellis señala que –al igual que la aproximación biográfica– la crítica que examina los textos desde el punto de vista de su relación con la sociedad, ha sido ampliamente utilizada en el estudio de la obra del nicaragüense. Ellis se remonta al estudio sobre Darío de Rodó, quien había afirmado que el escritor nicaragüense no era el poeta de América, y al ensayo de Groussac, quien critica a Darío por no hacer un arte americano original y limitarse a copiar la literatura francesa.

Ellis considera también los trabajos que tratan sobre la influencia extranjera en Darío, y menciona el texto de Juan Valera sobre Azul..., quien señala la influencia francesa en este texto, pero viéndola desde una perspectiva positiva. Aquí también alude el crítico al texto de Erwin K. Mapes, libro que considera el trabajo más extenso sobre la influencia francesa en la obra de Darío que se haya hecho, aunque no señala cuáles son esos aportes. Por otro lado, también Ellis da cuenta sobre los trabajos que estudian las fuentes de algunos textos de Darío, como la mitología griega o la época medieval.

El autor señala también los estudios temáticos sobre la obra de Darío, entre los que destaca el texto de Pedro Salinas La poesía de Rubén Darío, libro en el que el poeta español –como ya adelanté– argumenta que el principal tema (o el tema “vital”) del nicaragüense es el erotismo. Asimismo, Ellis menciona que el estudio de Salinas no es el único intento de identificar un tema preciso en la obra de Darío como tema vital, y da

como ejemplo el libro de Catalina Tomás McNamee, para quien el tema ubicuo en la obra de Darío sería el Catolicismo. Ellis se muestra escéptica frente a este tipo de trabajos; señala que los mismos poemas han sido usados por varios críticos para identificar diferentes temas, lo que revela la vaguedad del estudio temático. Ellis también nombra los estudios sobre un particular símbolo dariano, y da como ejemplo el artículo de Concha Zardoya “Rubén Darío y la fuente” (también se podría agregar el libro de Iris Zavala Rubén Darío bajo el signo del cisne publicado en 1989, en el que estudia este importante símbolo dariano en la poesía del nicaragüense). Por otro lado, Ellis también toma en cuenta los estudios realizados sobre la métrica de la obra de Rubén Darío.

Finalmente, el autor señala la importancia del análisis estructural para la obra de Darío, un análisis que dé cuenta tanto de la organización general del texto como de sus detalles más sutiles, es decir, que se centre en el texto mismo. Para ejemplificar su análisis, Ellis analiza un cuento y dos poemas del escritor nicaragüense.

No cabe duda que el texto de Ellis es un trabajo importante que resume las aproximaciones críticas a la obra de Darío; sin embargo, muchas veces (debido a la abundancia de la bibliografía) se limita a nombrar autores y títulos de libros, sin dar información sobre los aportes de estos estudios. Por otro lado, el texto de Ellis fue publicado hace más de tres décadas, y como es obvio, muchos libros sobre Darío se han escrito después de esa fecha.

Ya en 1925, E.K. Mapes había señalado que existía una bibliografía muy abundante sobre la vida y obra de Rubén Darío, bibliografía que naturalmente se ha ido incrementando con el paso de los años.² Es justamente este estudioso norteamericano el que advierte en ese año que a pesar de los diversos estudios realizados, no había ninguno que abordara la influencia de determinados autores franceses en la obra de Darío, estudio importante debido a que –como se sabe– el Modernismo adoptó al español diversos procedimientos que provenían de las diversas escuelas francesas del XIX: en ese momento la literatura española estaba prácticamente anquilosada y no podía servir como base de nuevas posibilidades expresivas.

Mapes afirma en La influencia francesa en la obra de Rubén Darío la importancia que tiene para el nicaragüense el viaje a Chile: es ahí donde entra en contacto con el mundo francés, ya sea a través de los libros o de los lujosos salones adornados a la manera francesa que frecuenta.³ Así, en los poemas escritos previamente a la época chilena, son muy raros los casos en los que se puede detectar algún tipo de influencia francesa. La verdadera iniciación comienza en Chile, un país sin lugar a dudas más cosmopolita que las repúblicas centroamericanas que había visitado Darío.

En Chile Darío adopta otros modelos literarios –principalmente franceses–, estudiando las técnicas de sus nuevos maestros. Pero como afirma Mapes, su método de asimilación de estas técnicas fue bastante original: de ninguna manera se puede decir que Azul... (1888) sea una mera imitación de los modelos franceses, ya que funde diversos elementos de escuelas distintas, creando algo fundamentalmente novedoso.

Si para Mapes Azul... marca una innovación importante dentro de la literatura hispanoamericana, encuentra que los elementos innovadores están más en la prosa que en la poesía misma. De esta manera, ve en los cuentos incluidos en este libro algunas características del “cuento parisiense”, que Mapes define como “composiciones cortas, de marcada tendencia erótica, cuyos protagonistas son jóvenes mundanos de las grandes ciudades y cuya acción se desarrolla en un ambiente elegante” (62).⁴ Es en la prosa – según nos dice Mapes– donde Darío rompe con la tradición española en cuanto a la longitud de la oración: si tradicionalmente la oración en la prosa española era larga, Darío (influido por la prosa francesa) reduce considerablemente la longitud de éstas, obteniendo como resultado una prosa más ágil y dinámica.

Mapes también señala la importancia en Azul... del gusto por el siglo XVIII francés, que habían popularizado los hermanos Goncourt: las fiestas galantes, versallescas, los decorados lujosos. Asimismo, el crítico norteamericano advierte un interés por la mitología grecolatina, pero a la que llega a través de las lecturas francesas: los poetas del Parnaso. Esto se verá, por ejemplo, en los decorados de textos como “La ninfa”, cuento que analizaré en el capítulo tres. De la misma manera, como afirma Mapes, Darío se interesa en el Oriente que descubre en los libros franceses y que le servirá de tema de composición.

Si bien Mapes considera importante la experiencia chilena, advierte que Darío sólo pudo tener una cultura libresca y superficial de Francia, lo que no ocurre cuando publica Prosas Profanas (1896); ya en ese entonces Darío era un verdadero cosmopolita.

La influencia francesa en este libro llega a ser tan evidente, que incluso una de las críticas más frecuentes fue que parecía un texto más francés que español. Mapes nota una influencia general de diversos poetas franceses, pero ve más clara la influencia de Verlaine: el poema “El reino interior” de Darío, por ejemplo, se emparenta con “Crimen amoris” de Pauvre Lelian. Asimismo, el crítico norteamericano señala la importancia del enriquecimiento del vocabulario que realiza Darío a través de diversos medios (galicismos, neologismos, anglicismos, arcaísmos, etc.) que al parecer asimila de los simbolistas franceses. De esta manera, para Mapes “desde el punto de vista de la influencia francesa, *Prosas profanas* es la obra más importante de Rubén Darío. En este libro, casi ningún elemento de la expresión poética deja de mostrar la huella de los estudios franceses del autor” (106).

Cantos de vida y esperanza (1905) es para Mapes un libro menos francés que los dos anteriores en relación a sus temas (llega a considerar el libro como “mundonovista”). Pero en relación a los aspectos técnicos, este crítico ve una continuación de la adaptación al español de los procedimientos estilísticos franceses; seguirá, por ejemplo, enriqueciendo el vocabulario gracias a las técnicas aprendidas en sus modelos y adapta a su lengua la estructura del verso francés, lo que le permite nuevas modalidades expresivas en el español: son conocidas las innovaciones métricas que introduce el nicaragüense. Aunque algunos de los temas de este libro sean exclusivamente hispanoamericanos, la técnica sigue siendo –en muchos casos– francesa. Mapes reconoce que Darío dominaba perfectamente los recursos poéticos de

la lengua española, pero considera que los procedimientos técnicos aprendidos de sus maestros franceses fueron claves para lograr una escritura innovadora.

Aunque el estudio de Mapes sea un texto publicado originalmente en 1925, no cabe duda de que es un texto clásico dentro de los estudios sobre Darío. Muchas de sus afirmaciones son repetidas por críticos posteriores y se asumen dentro del conocimiento general sobre la obra del escritor nicaragüense.

Como señalé anteriormente, el gran poeta español Pedro Salinas en su ensayo La poesía de Rubén Darío, aborda el estudio de la obra poética del nicaragüense desde la perspectiva del erotismo. Según manifiesta Salinas, lo amoroso no sólo predomina en Azul... y Prosas profanas, sino se extiende a sus libros posteriores: sería una poesía de lo erótico. Ve el poeta español que este erotismo no se dirige hacia una amada única, sino que va hacia una mujer genérica, elemental: lo femenino. Salinas llega a afirmar que hay en la obra de Darío un panerotismo, en la medida en que el poeta equipara mundo y afán erótico. De ahí al misticismo erótico hay un paso, al que según Salinas (y después lo afirmarán Paz y Jrade) llega el nicaragüense: ve el amor físico como un camino de perfección.

Salinas señala que Darío incluye lo helénico en su obra precisamente porque en esa cultura encuentra un clima erótico: ahí incluso los dioses tienen necesidades sexuales, lo que los acerca a los hombres. Por otro lado, afirma Salinas, si los dioses tienen estas pasiones, el deseo amoroso no sería una debilidad, sino una herencia divina.

Otro espacio –en el que según afirma el poeta español– Darío encuentra un clima erótico es la Francia cortesana, versallesca: en la fiesta galante encuentra el nicaragüense nuevos símbolos para su deseo. Pero si antes el mundo helénico bastaba para satisfacer sus ansias eróticas, a medida que avanza en la obra de Darío, Salinas descubre que este ámbito se vuelve insuficiente: el afán de posesión ya no se concentrará en un objeto de deseo, sino sobre el universo todo: la panmujer. Como afirma Salinas, “a la ilimitada ambición del impulso erótico, sólo puede corresponder la grandeza total del universo” (136).

Un argumento importante de Salinas es que el tono en la poesía de Darío cambia cuando ingresa el tiempo, que se relaciona con la muerte: ya no es sólo Eros, sino también Cronos. Entra el tiempo en el lugar de lo erótico, lo que genera un pesimismo vital: para gozar plenamente, hay que olvidarse del ámbito temporal. Si antes aparece el cisne, símbolo fundamental de lo erótico, ahora aparece el búho: la conciencia (del tiempo, fundamentalmente). De esta manera, “el tiempo traído de la mano por la conciencia, pone en fuga al tropel de criaturas eróticas y deja al hombre en la puerta de la mina del conocerse” (178). Podría decirse, en conceptos de Octavio Paz, que aquí el tiempo es la ironía que pone las grietas en la armonía.

Para Pedro Salinas la poesía de Darío está dominada por el afán erótico: el deseo de satisfacer esa demanda no lo abandona nunca, lo que cambia son las respuestas a esa demanda. De ahí que para el poeta español, el erotismo sea el principal tema de Darío, lo que define su poesía. Debajo de este “gran tema” que sería el erotismo, Salinas

encuentra dos subtemas: la poesía social por un lado, y el arte, la poesía y el poeta por otro, los que para el español tienen un lugar subalterno con respecto al erotismo.⁵

Salinas señala que el poeta se vuelve un tema de su obra, quien será visto como “Aristo” u hombre superior con conciencia de esa superioridad, mientras el “vulgo” que no comprende la poesía, será visto como el enemigo del arte. Lo que Salinas no llega a apreciar –y Ángel Rama explica de manera muy clara– es que esta tensión entre poeta y sociedad se debe justamente a la instauración de los valores de la sociedad burguesa.

En Rubén Darío y el modernismo, el crítico uruguayo Ángel Rama hace un agudo análisis del contexto socio-económico en que se produce el Modernismo, situación que explica la renovación de las letras hispanoamericanas: la expansión imperial del capitalismo que inserta a las nuevas repúblicas (a unas más que otras) en la modernidad económica, como proveedora de materias primas para los grandes centros industriales.

Rama comenta la definición de “Modernismo” de Onís –para quien este movimiento es “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, en la ciencia, la religión, la política, y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera” (26) – señalando que esta crisis mundial no parte del arte o la ciencia, sino de un factor económico-social: el capitalismo instaurado en las nuevas repúblicas hispanoamericanas a través del imperialismo.

Rama afirma que estas transformaciones económicas incidieron en el campo de la cultura. El anacronismo de las escuelas literarias vigentes en Hispanoamérica tiende a disminuir considerablemente, imponiéndose cierto isocronismo cultural con respecto a las escuelas europeas: los escritores hispanoamericanos recogen diversos estilos literarios vigentes en los centros económicos y culturales de Europa, lo que genera una superposición de estéticas, de singular importancia para el Modernismo.

Dentro de este contexto, el crítico uruguayo señala la difícil situación en que se encontraba el escritor, en un momento en que el mecenazgo ha desaparecido como institución y no existe un público consumidor de bienes culturales, como sí lo hay para otros bienes de consumo fabricados en Europa o localmente; de ahí la condena contra el burgués materialista que hacen los escritores del Modernismo, quienes ven con suma preocupación la probable desaparición de la literatura y el arte por estos nuevos factores económicos que entran en juego. Son estos poetas los que se convertirán en guardianes de dos valores fundamentales del arte: el ideal y la belleza, opuestos al materialismo burgués que condenan.

Según manifiesta Rama, en esta nueva sociedad burguesa regida por la utilidad, la eficiencia y la ganancia, la producción poética no tiene un valor en el mercado, por lo que el poeta deja de ser una necesidad: en la sociedad utilitaria no hay, pues, espacio para el poeta, quien será visto como un vagabundo y desequilibrado, y fundamentalmente como un personaje improductivo que no genera ganancias. Los poetas que no abandonan su vocación y persisten en ella (a diferencia de los que se

insertan en la sociedad burguesa como burócratas o abogados) asumen muchas veces esa imagen construida por la burguesía y son decadentes y asociales, enfrentándose de esa manera a la sociedad materialista que lo rechaza. Rama encuentra otra vez una explicación económica detrás de esta compleja situación:

Si no se comienza por establecer esta situación de rechazo de la creación artística por la estructura socioeconómica creada, será difícil entender a los poetas del periodo modernista. Persistirá esa soterrada convicción de que ellos, por libre y suicida vocación, decidieron rehusarse al servicio de la comunidad y encerrarse en bloqueadas torres de marfil (60).

Como afirma Rama, por toda esta problemática a la que se ven enfrentados, los poetas empiezan a pensar en su función y su destino. Este sería el motivo por el cual la imagen del poeta y la poesía haya sido –según manifiesta Rama– el tema central de la creación modernista. Por esta razón, el crítico uruguayo considera que el tema del poeta y la poesía no es un subtema de la obra de Darío como lo ve Pedro Salinas en La poesía de Rubén Darío, sino el tema por excelencia del poeta nicaragüense.

Para Rama, hay una estrecha relación entre Modernismo y contexto socioeconómico; así (aunque se haya iniciado en países como México, Cuba y Colombia), afirma que el Modernismo alcanza continuidad y plenitud en Santiago, Montevideo y Buenos Aires, capitales insertadas en el mercado económico mundial. Por eso es importante –como señala Mapes en su clásico libro– el viaje que realiza Darío a Chile, porque será ahí donde Darío podrá acceder a un ambiente cosmopolita y

entrar en contacto con la literatura europea del momento, lo que será fundamental para su propia transformación artística.

De las afirmaciones de Rama se desprende que los nuevos factores económicos crearon las condiciones de posibilidad tanto del Modernismo como de la burguesía local que rechaza con sus valores materiales y utilitarios a estos mismos poetas y artistas. Pese a este enfrentamiento real entre burgueses y artistas (y pese a haberse pensado que se vivían los últimos días de la literatura y el arte), el Modernismo –apropiándose de los recursos literarios de los centros culturales– pudo imponerse gracias a la dedicación y entusiasmo de muchos escritores, entre ellos Darío, por supuesto. Si bien Rama considera que el Modernismo tiene una parcial actitud imitativa (en la medida que se deslumbra con los nuevos estilos y técnicas de Europa), también considera que este movimiento sentó las bases de la nueva poesía hispanoamericana, siendo imprescindible para su desarrollo posterior.

El estudio Literatura y Sociedad en América Latina de Françoise Perus, tiene sin duda algunos puntos de contacto con el libro de Rama, ya que parte de principios similares, aunque limitada a una perspectiva marxista dogmática. Los problemas de este libro empiezan desde el título, evidentemente demasiado general para un estudio del contexto socio-económico del Modernismo y de uno de sus principales representantes: Rubén Darío.

Perus parte de la tesis marxista de que la cultura está ligada al proceso de producción y reproducción de la vida material; de acuerdo con ello la producción intelectual estaría vinculado a los modos de producción material (en el caso del Modernismo, al modo de producción capitalista), siendo la clase que controla los medios de producción material los que controlan los de la producción intelectual. De esta manera, como manifiesta la autora, la burguesía y la clase terrateniente reflejarían su predominio a través de una cultura dominante. El problema con esta tesis, es que justamente el Modernismo se opone a los valores burgueses de la nueva sociedad.

Perus establece las mismas conexiones que Rama entre el periodo modernista y la implantación del modo de producción capitalista en Latinoamérica a través del imperialismo europeo, mediante el cual las nuevas repúblicas quedan en una situación de subordinación. No hubo, como afirma la autora, ningún país latinoamericano en el cual el capitalismo se implantara mediante una revolución burguesa, por lo cual la implantación de este modo de producción es diferente: el latifundio tradicional, por ejemplo, no es abolido, sino que sirve de base para la producción capitalista, que por su carácter híbrido no llega a implantar un liberalismo económico real.

La autora hace referencia al libro de Ángel Rama Rubén Darío y el modernismo, cuyas ideas expone y parafrasea. Si bien Perus está de acuerdo con algunos conceptos de Rama, disiente con el crítico uruguayo en algunos puntos específicos; por ejemplo, manifiesta que Rama “no considera al movimiento modernista como el efecto cultural de un nuevo tipo de dependencia, sino que ve más bien en él la

prolongación de los movimientos independentistas de principios del siglo XIX en el plano de la cultura y en particular en el de la literatura” (68-69). Perus no está de acuerdo con el hecho de considerar al Modernismo como un movimiento literario independentista, ya que después de pasar de un orden colonial a uno semicolonial (o postcolonial), en el campo de la cultura sólo se reemplaza una metrópoli (España) por otra (Francia, por ejemplo). Lo cual, a mi modo de ver, implicaría entender el Modernismo simplemente como una copia de los modelos europeos, lo que por supuesto es una forma bastante burda de ver este movimiento fundacional de la literatura hispanoamericana moderna.

La tesis principal de Perus es que los valores antiburgueses de los poetas modernistas “no provienen de una perspectiva democrática (...) sino más bien de una visión aristocratizante y pasatista, arraigada en los valores señoriales todavía vigentes en los sectores ‘rezagados’ de la clase dominante” (82). La autora señala que muchos escritores del Modernismo pertenecían a sectores sociales arruinados por el desarrollo del capitalismo como Julián del Casal, Herrera y Reissig o Lugones. Por supuesto, el hecho de que Darío no pertenezca a este grupo, no parece preocuparle a Perus en lo más mínimo. Lo cierto es que la autora ve en las letras hispanoamericanas de la época una perspectiva aristocratizante que correspondería con el Modernismo; de esta manera, para Perus los sentimientos antiburgueses de estos poetas “no dejan de tener cierto resabio de fronda señorial” (98-99).

El desconocimiento literario de Perus se hace evidente en el capítulo “Práctica poética de Rubén Darío”. Al analizar la obra temprana del poeta nicaragüense, la autora manifiesta que aquí se presenta a la mujer como un ser inalcanzable, doncella perteneciente a la nobleza, frente a la cual el poeta adquiere la condición de vasallo. La conclusión a la que llega Perus es la siguiente: “Todo ocurre, más bien, como si se tratase de trasponer al plano de la ficción amorosa los lazos de vasallaje que en la sociedad tradicional unían al poeta con los sectores dominantes” (102). Conclusión a mi parecer errónea, que no toma en cuenta la tradición del amor cortés, a la que Darío hace evidentemente referencia.

De acuerdo con la tesis de Perus, la institución del capitalismo no llega a abolir las relaciones de servidumbre y vasallaje, por lo cual Darío –según afirma la autora– puede seguir teniendo una representación señorial y elitista del mundo, acompañada de un sentimiento antidemocrático: la poesía de Darío sería un reflejo de los valores de la clase oligárquica. No hay duda de que Darío tiene una visión elitista, pero en el sentido de que los “mejores”, los “escogidos” son justamente los poetas y los artistas, los cuales son rechazados por la nueva sociedad burguesa. Si Darío rechaza a las “gentes”, a las “muchedumbres”, lo hace porque han asumido los valores burgueses de esa sociedad materialista y vulgar. No es que Darío defienda un orden señorial, sino que ataca los valores burgueses que se oponen a la creación poética. Darío –a pesar de las afirmaciones y críticas de Perus– es claramente un rebelde literario.

Noé Jitrik, en Las contradicciones del modernismo, establece también las conexiones entre capitalismo y Modernismo, pero de una manera bastante original: para Jitrik los modernistas asumen, en su proceso creador, el concepto de fabricación asociado al desarrollo industrial. Así, habla de un “sistema modernista”, o más precisamente “rubendariano”, que funcionaría como una máquina de producir poemas “en serie”. No sólo se produce más, sino también, como afirma este crítico, se producen objetos diferentes, en la medida en que hay una proliferación textual: nuevos versos, estrofas novedosas, etc.

Jitrik ve en el acento y la sonoridad (relacionados con el ritmo) las bases del sistema rubendariano, lo que se opone a la vanguardia posterior, como por ejemplo la cacofonía intencional de ciertos poemas de Oliverio Girondo. Jitrik hace hincapié en el enriquecimiento de las formas que recibe el Modernismo; en ese sentido, según afirma, no habría una transgresión de las formas en el sistema productivo de Darío (sistema fundamentalmente fonocentrista), sino solamente una modificación enriquecedora: nuevos metros, pero respetando la forma original (un soneto, por ejemplo), observación un tanto discutible si tenemos en consideración poemas como el “Soneto de trece versos” de Darío.

Jitrik postula que la modernidad de Darío (y la de los modernistas en general) se da en la medida en que su sistema productivo adquiere las características de una máquina, es decir, para este crítico Darío concibe su actividad poética como una máquina: ahí radicaría lo moderno del poeta nicaragüense, ya que es la idea de la

máquina lo que caracteriza a la modernidad cosmopolita. De esta manera, si en la sociedad capitalista se multiplican los objetos de consumo, en el plano estético su contraparte estará en la multiplicación de poemas o series de poemas. Jitrik da a entender que los modernistas, dado que la industrialización no se da en los países latinoamericanos, ponen en funcionamiento un sistema poético moderno que contrasta con la realidad económica no industrializada de Latinoamérica. Es por ello, explica Jitrik, que el Modernismo es visto en un inicio por la burguesía incipiente como un escándalo o incluso un desafío. Alrededor de 1910 el Modernismo empieza a ser aceptado; Jitrik señala que este cambio corresponde, por ejemplo, con la instalación de las primeras fábricas en Argentina, estableciendo una aparente correlación entre los dos hechos: da a entender que ahora la sociedad está preparada para entender la “máquina rubendariana” (es decir, su sistema productivo poético) porque la industrialización se empieza a dar (aunque de manera incipiente) en algunos países latinoamericanos.

Ver el sistema de producción poética modernista (o más precisamente “rubendariano”) como una máquina de producir poemas es, sin duda, bastante original. El problema con esta tesis es que a mi parecer la producción capitalista industrial se opone a la producción poética. Como veremos en el siguiente capítulo, el hecho de escribir poesía es visto como algo totalmente improductivo. En la nueva sociedad burguesa materialista en la que producir y acumular riqueza es esencial, el escribir poesía (el ser poeta) será una transgresión contra el valor burgués del trabajo utilitario. En esa medida la tesis de Jitrik resulta problemática, porque si bien es cierto que los

modernistas forman parte de la modernidad estética, están enfrentados directamente con el capitalismo y la sociedad burguesa de la que forman parte.

El poeta y crítico Octavio Paz hace en Cuadrivio un estudio de cuatro poetas que rompen con la tradición poética previa y además constituyen lo que Paz denomina como la “tradición de la ruptura”, elemento característico de la Modernidad. Uno de estos poetas es, evidentemente, Rubén Darío, quien al rebelarse frente al lenguaje (como muchos de los modernistas en general) reanima el idioma español: su poesía prelude el verso contemporáneo.

Paz señala que la cercanía entre Europa y Latinoamérica por los nuevos medios de comunicación y transporte hace más evidente la distancia entre las dos regiones. De esta manera, considera que los modernistas quieren ser contemporáneos de Europa (estéticamente, se entiende) porque saben que su realidad es anacrónica. De ahí que – aunque reconociendo la evidente influencia francesa en la poética modernista– Paz manifieste que “los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos” (19). Y para el poeta mexicano esa modernidad que buscan Darío y los otros modernistas no está reflejada en la máquina o la industria (como señala Jitrik), sino en el lujo: los objetos del Art Nouveau, por ejemplo. Es decir, no les llama la atención la modernidad burguesa asociada al progreso, sino la modernidad estética, artística, lo que para Paz constituye una negación de la utilidad con la consiguiente visión del arte como valor supremo. De esta manera es como los modernistas pueden participar en la historia,

desde una modernidad estética hasta entonces inexistente en los países hispanoamericanos.

Paz hace referencia a los libros de Darío y opina que en Azul... la prosa es más arriesgada que los versos, por lo que en su momento desconcertó a los lectores. El mexicano sostiene que “en su tiempo *Azul...* fue un libro profético; hoy es una reliquia histórica” (34), afirmación bastante injusta a mi parecer, porque los cuentos de este libro (y en menor medida sus poemas) no han perdido su carácter moderno: sí han sobrevivido al paso del tiempo en la medida en que continúan atrayendo lectores. En cuanto a Prosas profanas, Paz señala que el placer es el tema central del libro: la mujer será aquí tema preponderante. El poeta mexicano nos recuerda que las “prosas” eran los himnos que se cantaban después del Evangelio, por lo que ponerle ese título a un libro de versos fundamentalmente eróticos era un claro desafío contra la moral burguesa, es decir, una transgresión. Cantos de Vida y Esperanza, el siguiente libro del nicaragüense, es para Paz el mejor libro de Darío. De acuerdo con el poeta mexicano, de esta obra (junto con Lunario sentimental de Lugones), “parten, directa o indirectamente, todas las experiencias y tentativas de la poesía moderna en lengua castellana” (36).

En Los hijos del limo (libro en el cual desarrolla la tesis de que el modernismo fue el verdadero romanticismo hispanoamericano), Paz destaca la influencia de la tradición ocultista en los escritores modernistas y se queja de que la crítica académica no le haya dado importancia a la visión analógica del mundo –el universo como ritmo– que comparten románticos, simbolistas y modernistas. Varios años después de la queja

de Octavio Paz, Cathy Jrade pudo llenar con un estudio ejemplar este vacío dejado por la crítica.

En Rubén Darío and the Romantic Search for Unity, Jrade sostiene la tesis de que la tradición esotérica y ocultista es clave para entender el lugar que ocupa el Modernismo en la tradición moderna. Siguiendo a Octavio Paz, esta académica afirma que para responder a la racionalidad de la Ilustración, los escritores románticos se valieron de diversos conceptos esotéricos, de la misma manera en que los modernistas responden al positivismo racional usando conceptos ocultistas muy similares, como la visión analógica de la doctrina esotérica: mediante diferentes conceptos esotéricos (tiempo primordial, pitagorismo, espiritismo, trasmigración de las almas, etc.), se logra llenar el vacío espiritual dejado por el racionalismo. De esta manera, Jrade hace hincapié en que el Modernismo fue un movimiento nacido de una crisis, y en esto sigue la línea de pensamiento de Onís, quien –como señalé más arriba– afirmaba que el Modernismo era la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que se manifestó en el arte, la ciencia, la religión y la política. Para Jrade el Modernismo es la respuesta hispanoamericana a los efectos causados por la Modernidad y su meta es recuperar un sentido de pertenencia frente a la fragmentación y alienación modernas.

Al ver en detalle el caso de Darío, Jrade señala que el pitagorismo esotérico (que postulaba que el universo era una extensión armoniosa de Dios) fue el centro filosófico de su poética, puesto que al nicaragüense le atrajo el énfasis en la armonía y la música

de esta tradición ocultista: esta armonía universal se demostraba en la música y la regularidad de los movimientos de los planetas. Así, como afirma esta académica, Darío aspira emular –en su poesía– el lenguaje pre-babélico, denunciando a la vez el lenguaje poético fosilizado de su tiempo.

Jrade afirma que el concepto del poeta como mago o vidente que puede percibir la armonía del universo fue tomado por románticos, simbolistas y modernistas de la tradición ocultista. Según la idea romántica, la humanidad no puede entender las sabias palabras del poeta, quien es víctima de las burlas de la sociedad. Pero aquí Jrade no toma en cuenta el contexto socioeconómico, vale decir el énfasis en la producción económica y el materialismo y utilitarismo de la sociedad burguesa, valores frente a los cuales los poetas modernistas se rebelan.

Según afirma Jrade, Darío adopta una concepción esotérica de un Dios sexual, lo que le permite reconciliar la sexualidad con la armonía universal: la relación entre el hombre y la mujer sería un camino de perfección, un medio de lograr la unión con Dios. En este sentido, como señala Jrade, el amor sexual lo pone en contacto con el orden del cosmos. Para probar su hipótesis, esta académica analiza diferentes poemas de Darío, en los que ve cómo a través del amor sexual intuye el estado divino y la unidad primordial. Dentro de este contexto, la atracción del hombre y la mujer se ve en relación con la armonía universal, convirtiéndose el amor sexual en una forma de aproximarse al estado andrógino primigenio.

No cabe duda de que Darío manifestó un interés por el ocultismo: esto se hace evidente en algunos poemas (y cuentos) y el aporte de Jade es útil para el análisis de éstos. Pero a mi modo de ver, no se puede generalizar: el esoterismo es un aspecto (y sólo un aspecto) dentro de la estética modernista, que como sabemos se caracteriza por su eclecticismo. En la mayoría de cuentos de Darío, el sexo es solamente sexo, no la búsqueda de un “estado divino” o de un pasado primordial. Sin embargo, no cabe duda que la propuesta de Jade es innovadora y echa nuevas luces sobre algunos textos modernistas, en especial sobre la poesía de Darío.

Son sin duda también importantes los aportes de Oscar Montero y Sylvia Molloy en cuanto a la sexualidad en la obra de Darío. En “Modernism and Homophobia: Darío and Rodó”, Montero afirma que la homosexualidad no tiene espacio en el discurso modernista: llega a esta conclusión después de analizar un texto de Rodó y un artículo de Darío sobre su maestro Verlaine, en el que el escritor nicaragüense trata de distanciarse del francés por su conducta sexual. Según Montero, pues, la homosexualidad es anulada, por lo que asume que habría una homofobia implícita en la ideología del Modernismo. Molloy afirma algo similar en “Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siecle Spanish America”, artículo en que analiza un texto de Darío sobre Oscar Wilde, en el cual el nicaragüense condena la “excentricidad” (léase la sexualidad periférica) del escritor inglés. Molloy atribuye a Darío (y a los modernistas en general) un pánico homosexual, que sería el responsable de haber

eliminado el cuerpo masculino de la literatura latinoamericana. Pero como señalaré en el capítulo tres, este supuesto pánico homosexual no es suficiente para afirmar que no hubo espacio para un discurso homoerótico en los textos modernistas. Si bien es cierto que lo que prima en Darío es un deseo heterosexual, las referencias homoeróticas no están del todo ausentes en los textos del escritor nicaraguense, como veremos más adelante.

En Modernism, Rubén Darío, and the Poetics of Despair, Alberto Acereda y Rigoberto Guevara abordan el estudio de Darío desde la perspectiva de la desesperanza, la tristeza, la angustia existencial: en suma, de un sentimiento trágico de la vida. Para los autores, esta desesperanza trágica es la clave para entender el impacto de la obra del poeta nicaragüense.

Acereda y Guevara sostienen (de la misma manera en que lo hace Ángel Rama) que en el proceso de modernización social y económica que vive Latinoamérica, artistas y poetas serán rechazados por la sociedad materialista que se impone, lo que producirá una experiencia de vacío y angustia: “The poetry produced by Darío and the modernist authors as a direct consequence of that despair (what we call the modernist ‘poetics of despair’) is what can be located in the realm of an artistic / aesthetic modernity” (5).

Para los autores, pues, será el sentimiento de tragedia que vive Darío lo que se verá reflejado en la obra de este poeta, un sentimiento que ellos ven relacionado a la filosofía de Schopenhauer. Es decir, abordan el estudio de Darío (en cierta medida)

desde una perspectiva autobiográfica: para ellos el hecho de que la vida del nicaragüense haya sido una batalla contra el destino –que termina en un sentimiento de desesperanza– explica de alguna manera lo trágico de su obra (señalan, por ejemplo, la muerte de su primera esposa, la de sus hijos, el terrible matrimonio con Rosario Murillo, sus continuos problemas económicos, etc.).

No hay duda de que la vida de Darío estuvo signada por la tragedia y la desesperanza. En la correspondencia del nicaragüense este sentimiento trágico está muy presente. Así, por ejemplo, en la carta a Fabio Fiallo (fecha el 6 de noviembre de 1908), el poeta escribe: “Es otoño. Estoy triste. ¿Por qué no se irá al diablo la tristeza?” (*Cartas* 296). Pero a mi modo de ver este sentimiento de angustia no se ve reflejado necesariamente en su obra, más allá de algunos ejemplos específicos evidentes (especialmente de Cantos de vida y esperanza), o en todo caso es debatible que este sentimiento trágico sea la clave para entender la obra poética de Darío.

Acereda y Guevara manifiestan que Darío trata de escapar de este sentimiento de desesperanza a través de las ciencias ocultas, la teosofía y la parapsicología, con las cuales intentaba resolver el misterio de la vida y la muerte. De esta manera, para los autores Darío buscó en religiones alternativas (el Cristianismo no le había dado las respuestas que esperaba) un consuelo para liberarse de ese sentimiento trágico de la vida. El problema –según afirman Acereda y Guevara– es que cuando no aparece la ansiada revelación del misterio, el sentimiento de desesperanza aumenta, lo que lleva al

nicaragüense a una vida bohemia y una búsqueda de lo erótico, lo que tampoco le brindará soluciones.

Acereda y Guevara no niegan la transgresión en la obra de Darío; incluso llegan a decir que “In Darío we find the writings of a rebellious artist; anti-bourgeois, anti-establishment, anti-mercantile, subjective, and above all, worried and even despaired by a permanent metaphysical meditation of existential traits” (286). Pero estos autores le dan más importancia a ese sentimiento de angustia existencial que a la transgresión misma.

Si bien Modernism, Rubén Darío, and the Poetics of Despair es por momentos demasiado biográfico y se empeña en interpretar algunos textos basándose casi exclusivamente en la vida del autor, cumple con estudiar un tema importante en la obra del poeta nicaragüense que no había sido lo suficientemente estudiado hasta antes del libro de Acereda y Guevara.

Mención aparte merece el libro de Francisco Solares-Larrave Una armonía de caprichos: el discurso de respuesta en la prosa de Rubén Darío, estudio en el que argumenta que la producción del escritor nicaragüense es la respuesta literaria que Hispanoamérica da a Europa, es decir, un discurso artístico propio que crea una tradición diferente a la europea tomando modelos literarios y reinterpretándolos. Así, Solares-Larrave utiliza el concepto de transculturación para explicar el discurso de respuesta de Darío (del Modernismo en general): un mecanismo de adaptación y

apropiación cultural de modelos y técnicas literarias europeas que intentan reivindicar la cultura latinoamericana. Es sin duda un acierto vincular el concepto de transculturación al Modernismo, porque como argumenta el autor, el hecho de concebir este movimiento literario como resultado de una transculturación, hace que se haga más evidente la intención contestataria del mismo.

Solares-Larrave utiliza también el concepto de gramatología para explicar el modernismo (llega a hablar el autor de una “gramatología americana”), en la medida en que los textos de los autores modernistas y el encadenamiento entre aquellos inauguran un discurso y una literatura hispanoamericanas: es el momento de la creación de una “voz” propiamente americana que constituye una respuesta cultural a Europa, es decir, al centro. Para Solares-Larrave, la apropiación y resemantización que hace Darío de imágenes provenientes de los centros culturales refleja la intención de crear esta gramatología hispanoamericana basada en un “saqueo” que permite en última instancia “crear una metrópolis de convergencia” (42). Así, este crítico ve, por ejemplo, las “Palabras liminares” de Darío como una muestra de un discurso subversivo que responde al centro desde el margen creando al mismo tiempo un discurso de autodeterminación.

Solares-Larrave sostiene que el discurso paródico “es el vehículo ideal para una respuesta cultural como la que representan las obras modernistas de Darío” (62); según este crítico, es en la narrativa del escritor nicaragüense donde se puede apreciar el discurso de la parodia, manifestada en la apropiación cultural de la fábula y el relato

parisiense, modelos que son reinterpretados y recreados, subvirtiendo –según apunta este crítico– las formas del discurso hegemónico.⁶ De esta manera los textos narrativos (así como los ensayos) de Darío serían, para Solares-Larrave, manifiestos de independencia cultural.

El trabajo de Solares-Larrave, pues, resulta a mi modo de ver muy importante en el campo de los estudios darianos, no sólo por incorporar el concepto de transculturación en el análisis de la obra de Darío y el Modernismo, sino también porque es uno de los pocos libros que estudian la prosa del escritor nicaragüense.

Hasta aquí hemos visto algunas de las perspectivas en que se ha estudiado la obra de Rubén Darío: desde la influencia francesa, el erotismo, la sociología, la Modernidad, el ocultismo, etc. En este trabajo, como manifesté anteriormente, abordaré el estudio de la narrativa de Darío desde la perspectiva de la transgresión, una propuesta novedosa en el campo de los estudios darianos que intentará echar luces sobre este aspecto tan importante en la obra de Darío.

De acuerdo con la definición que da Chris Jenks, transgredir “is to go beyond the bounds or limits set by a commandment or law or convention, it is to violate or to infringe. But to transgress is also more than this, is to announce and even laudate the commandment, the law or the convention” (2). Bataille –para quien el erotismo es una de las principales transgresiones– plantea que el erotismo presupone romper ciertos patrones de conducta. Para él, los tabúes aparecen para erradicar la violencia de la vida

cotidiana (con ellos nace la civilización, y son lo que nos diferencia de los animales), pero siempre es tentador romper una barrera, y ahí entra a tallar el erotismo. De alguna manera, pues, el erotismo sería la transgresión del tabú. Pero como afirma el propio Bataille, la transgresión no niega el tabú, sino que lo trasciende y lo completa (63). Es decir, para poder transgredir, es necesario primero reconocer el límite.

Jenks señala que la Modernidad ha generado un deseo de ir más allá de los márgenes de lo aceptable (8). Uno de los ejemplos que da es precisamente el de la poesía simbolista, cuyos representantes manifiestan una conducta transgresiva que va en contra de los principios de la sociedad burguesa (170). Como sabemos, la influencia de la poesía simbolista (y de sus poetas) en el Modernismo es bastante conocida.

Anthony Julius (relacionando también la transgresión con la Modernidad) afirma que a mediados del siglo XIX lo transgresivo pasa a ser parte constitutiva del arte.⁷ Este hecho está en estrecha relación con el colapso de las certezas culturales: se cuestiona todo lo que se tenía por verdadero (54). Es un momento de duda, de angustia existencial debido al desmoronamiento de las antiguas creencias: Dios “ha muerto”.

Es interesante la clasificación que hace Julius sobre el arte transgresivo, clasificación que perfectamente podría aplicarse también a la literatura. Para este crítico, existe un arte que rompe sus propias reglas (es decir, que repudia prácticas establecidas), un arte que rompe los tabúes (los que Julius define como creencias y sentimientos de la audiencia), y un arte de resistencia política que se enfrenta con el Estado (102). ¿Podría el Modernismo entrar dentro de estas dos primeras categorías? La

respuesta es, a mi parecer, afirmativa. Como el mismo Julius señala, lo transgresivo “challenges received ideas; it breaks up everything that is petrified, established; it leads to new inventions and discoveries” (20), y eso es lo que en definitiva hace el Modernismo: oponerse a una tradición literaria petrificada, renovar el lenguaje. Como se sabe, hasta antes del Modernismo los modelos poéticos eran básicamente españoles, una tradición que se había estancado: sería la etapa colonialista de la literatura, según la clasificación que hace Mariátegui en uno de sus ensayos.⁸ Pero con el Modernismo se pasa a la etapa cosmopolita, en la cual se rompe con la tradición española. Octavio Paz compara la revolución métrica de los modernistas con la de Garcilaso en el siglo XVI (*Hijos* 81). Resumiendo lo que señala la crítica sobre el Modernismo, se puede decir que este movimiento revitalizó el uso poético de la lengua por medio de una importante innovación en la métrica, la rima y la sintaxis, así como una gran expansión de los temas. Hay, pues, un cambio radical, una ruptura de la tradición anterior, una voluntad de transgredir las formas aceptadas de hacer literatura, y en ese sentido podría caer el Modernismo dentro de la primera clasificación que hace Julius.

El Modernismo, o por lo menos la obra de Darío, podría caer también dentro de la segunda clasificación de Julius: un arte –o en este caso, una literatura– que rompe con los tabúes o creencias de la audiencia. Así, por ejemplo, en varios textos de autores modernistas (especialmente Darío) se puede apreciar una deliberada transgresión de las formas cristianas al relacionarlas con temas sexuales.

La sexualidad –en especial aquellos actos sexuales no relacionados con la concepción– es una de las principales transgresiones, y en la obra de los escritores modernistas abundan textos sobre esta temática. Ya he señalado la posición de Salinas a este respecto en relación con la obra de Darío; Gwen Kirkpatrick por su lado nos recuerda que la poesía de Lugones era más sexualmente violenta que la de Darío y Herrera y Reissig (106); Oscar Montero estudia las características eróticas de la producción poética de Julián del Casal.⁹ El erotismo, pues, está muy presente en el Modernismo, pero a mi modo de ver es en la obra de Darío (y en especial en su narrativa) donde este erotismo se hará más evidente.

En Darío se puede notar una voluntad evidentemente transgresora. Octavio Paz y Saúl Yurkievich han señalado, por ejemplo, la actitud transgresiva del título de Prosas profanas. Paz, como señalé anteriormente, nos recuerda que “prosas” son “himnos que se cantan en las misas solemnes después del Evangelio” y afirma que llamar de esa manera a un libro de versos fundamentalmente eróticos era un desafío, es decir, una transgresión (*Cuadriño* 36). Yurkievich, por otro lado, manifiesta que el título es un desacato a la norma vigente –una transgresión– porque llamar “prosas a estos suntuosos y sinfónicos poemas y calificarlos de profanos, o sea de sacrílegos, supone un desafío a las convenciones literarias y morales” (66). Ya desde el título mismo del libro, pues, Darío está buscando voluntariamente esa transgresión.

Analizar la fuerza transgresora de la obra narrativa de Darío –a través de sus grandes temas: el erotismo y la imagen del poeta– será el objetivo de los siguientes capítulos.

CAPITULO II: EL POETA COMO TRANSGRESOR

Si bien no es el comienzo de la Modernidad, la Ilustración –parte constitutiva de aquélla– trae una serie de cambios y fracturas que van a modelar al hombre moderno. Dándole prioridad a la razón sobre otras facultades del hombre, los ilustrados, según la concepción clásica, ponen su fe en la ciencia y el progreso y lanzan ataques contra la religión en general y el cristianismo en particular. Esto llevó a la secularización o separación de la sociedad y la cultura de las instituciones religiosas, lo que se ha llamado “desmiraculización del mundo” (Gutierrez Girardot 35). Para ellos, el mundo es perfectamente explicable por medio de la razón: en la Ilustración no hay lugar para el misterio.

Aunque las lecturas actuales de la Ilustración (Outram, Garrard), intentan no reducir esa etapa del pensamiento occidental a un movimiento unitario fríamente racionalista y antirreligioso, es indudable que muchos intelectuales que reaccionaron en contra de la Ilustración, lo vieron de esta manera.

Pero como la misma Outram señala, es evidente que a lo largo del siglo XVIII se producen cambios profundos que obligan a cuestionar el lugar del hombre en la naturaleza: la ciencia –y ya no la teología– empieza a ser una forma de conocimiento confiable (59-61). No es una casualidad que los desarrollos tecnológicos que sostienen la Revolución Industrial se den precisamente en esta época.¹ Por otro lado, la ciencia,

cuya aprobación iba en aumento, debía en parte su reputación a lo que podía aportar para los negocios (Graña 160).

La Revolución Industrial trae a su vez una serie de cambios que tienen que ver con lo que Marshall Berman llama “destrucción creativa”: rápida y progresiva urbanización, maquinización, expansión de los medios de comunicación; el paisaje cambia de manera radical. La nueva clase de capitalista no participa directamente en el trabajo de sus fábricas, perdiéndose así los vínculos humanos. (Toynbee 65).

El hombre moderno, pues, se encuentra en medio de una devaluación o ausencia de valores, pero a la misma vez, encuentra una multitud de posibilidades para el futuro: esa contradicción la ve Berman como una característica de la Modernidad (Berman 21).

Calinescu, por su parte, señala que durante la primera mitad del siglo XIX se produce una separación de la Modernidad entendida como progreso científico y tecnológico y la Modernidad como concepto estético, generándose una gran hostilidad entre ambas; esta segunda Modernidad (cultural o estética) se opone de manera directa a los valores de la civilización burguesa (41-42).

Puede considerarse al Romanticismo como el primer movimiento de la Modernidad estética o cultural: representa lo que Schenk denomina como “la irrupción de lo irracional”, un ataque contra la excesiva valoración de la parte racional del hombre propia de la Ilustración (25-26).² Se genera un interés por aspectos descuidados por los ilustrados como por ejemplo el misterio, lo oculto, los sueños (lo que será sin duda importante en la obra del nicaragüense, especialmente la poética del sueño, como ha

señalado Julio Ortega en Rubén Darío) y se ataca la vida industrial moderna, el progreso visto como producto de la razón y la ciencia. Si a los representantes de la modernidad burguesa les interesaba el futuro –al que veían con optimismo–, los románticos (modernos estéticos), preferirán mirar hacia el pasado; principalmente hacia la Edad Media (vilipendiada por los ilustrados por ser una época de oscurantismo donde no primaba la razón), debido, entre otros motivos, a que el Medioevo fue la gran época de la fe (Shenk 63-67). Pero en definitiva es de suma importancia ese culto al pasado que se produce en el Romanticismo (y se repetirá después en el Modernismo). Los románticos se interesarán en la arqueología, en los estudios pre-históricos recién iniciados y rendirán culto a las ruinas. (Schenk 73-75).

En Europa, la Modernidad trae cambios que afectan al escritor y la relación de éste con el lector. Antes del siglo XVIII el escritor (el artista en general) dependía del sistema de patronazgo para su subsistencia: era el Estado, la Iglesia (principalmente para músicos y pintores) o la corte aristocrática la que comisionaba trabajos a los diferentes artistas. De esta manera, la aristocracia patrocinaba a los escritores pero no porque constituyeran un público real de sus textos, sino simplemente por razones de prestigio. A mediados del siglo XVIII el sistema de patronazgo llega a su fin debido a que es sustituido por el libre mercado: el libro se vuelve una mercancía, la cual permite al escritor vivir de lo que produce; esto genera como consecuencia un crecimiento en la publicación de libros (Hauser 52-53). Por otro lado, este fenómeno está relacionado al crecimiento de las clases medias y a la urbanización: nuevos sectores tienen ahora un

mayor acceso a la cultura. Pero lo cierto es que se genera un mercado que le posibilita al escritor (por lo menos a algunos) alcanzar una cierta profesionalización. Lo que Oliver Goldsmith, escribe en 1762 dice bastante de la situación del escritor en ese periodo: “At present the few poets of England no longer depend on the Great for subsistence, they have now no other patrons but the public, and the public, collectively considered, is a good and generous master (...)” (Citado en Bell 16). El caso de los músicos muestra también de manera clara cómo se da el cambio del sistema de mecenazgo al de libre mercado. Antes del siglo XVIII, la música era escrita para una ocasión especial y era comisionada por el príncipe o la Iglesia. Eran, pues, pocas las ocasiones en que la clase media tenía acceso a la música. A mitad del siglo XVIII se fundan sociedades de conciertos y se contrata a músicos a sueldo para que toquen frente a un público de clase media (Hauser 81).

Sin embargo, la condición de posibilidad de este mercado –la Modernidad burguesa– va a ser atacada por los mismos escritores que ahora se ven beneficiados por el libre mercado de libros que les permite un modo de subsistencia (aunque ciertamente no todos los escritores podían encontrar un espacio en este mercado literario). Esto se debe a que la Revolución Industrial permitió una producción nunca vista de mercancías, un comercio acelerado por la creación de nuevos medios de transporte, un consumo cada vez más fuerte: todo, incluso el trabajo, se vuelve una mercancía. El libro, en Europa, no escapa a esto: es comprado y vendido como cualquier objeto producto del auge de la industria. El impresor de libros es reemplazado por el moderno editor que no

es otra cosa que un hombre de negocios que quiere obtener el máximo beneficio con las ventas; como cualquier otra mercancía, el libro era publicitado para lograr mayores ingresos (Graña 33).

Los representantes de la Modernidad cultural van a estar en contra de la sociedad burguesa, esa sociedad cuya principal motivación es la actividad económica. Los románticos lanzan sus ataques contra el burgués avaricioso, oponiéndolo contra al artista honesto, que pasará a representar el ideal humano. Después de la Revolución Francesa, surge el concepto de “philistine” (el “rastacuero” al que después se referirán los modernistas) en oposición al de “citoyen”. Estas tendencias anti-burguesas de los románticos van a ser llevadas a su máxima expresión en la escuela del Arte por el arte: una literatura hermética, no apta para el “philistine”. Como afirma Benjamin, “Los inconformistas se rebelan contra un arte entregado al mercado. Se agrupan en torno al estandarte del arte por el arte” (186). Lo que buscan los bohemios es diferenciarse de la clase media, afirmar una individualidad distinta, ser todo lo opuesto al burgués (Hauser 193-196). Ya los románticos habían construido al poeta como un aristócrata natural que concentraba los más altos valores de la civilización, pero que era rechazado por la sociedad burguesa materialista (Graña 68).

En Modernity and its Discontents, César Graña estudia el conflicto entre burgueses y bohemios en Francia durante la mitad del siglo XIX, lo que en términos de Calinescu sería el enfrentamiento entre la Modernidad burguesa y la Modernidad cultural o estética. Graña afirma que aunque el marxismo es la instancia más importante

del pensamiento anti-burgués, existe también lo que él denomina “la revuelta literaria”, que es básicamente anti-racionalista, defiende la imaginación artística y ve a la sociedad burguesa como trivial, vulgar, materialista, espiritualmente vacía (63-65).

En la sociedad burguesa, pues, “society is seen not as a natural association of men –the polis or the family- ruled by common purpose, but as a composite of atomistic individuals who pursue only their own gratification” (Bell 22). Es una sociedad, pues, en la cual los valores que priman son los de la utilidad, el lujo, la riqueza, el bien personal. Esto es lo que atacan los rebeldes literarios: una sociedad egoísta en la cual uno debe ser productivo y utilitario.

Sin duda, uno de los rebeldes literarios más destacables que se oponen a la sociedad burguesa es Baudelaire; su obra es claramente transgresiva con respecto a los valores de esta sociedad. En sus diarios abundan las críticas a esta sociedad materialista, donde incluso los niños entran dentro de esta lógica del querer acumular riquezas:

When that time comes, the son will desert his family, not at the age of eighteen, as at present, but at the age of twelve, emancipated by his gluttonous precocity; he will run away, not in search of heroic adventures, not to deliver a beautiful prisoner from a tower, not to immortalize a garret with his sublime thoughts; but to start a business, to grow rich, to enter into competition with his vile papa (...) (*Essence* 174).

En ese mismo libro, Baudelaire condena el comercio como una de las formas del egoísmo y –quizás más importante– presenta una imagen clara del poeta enfrentado al burgués: “If a poet demanded from the State the right to keep a few bourgeois in his stable, people would be very surprised; whereas, if a bourgeois demanded a roast poet, people would find this quite natural” (168). En este texto, el burgués está presentado como un animal, un caballo, para ser más preciso, de ahí que el poeta sienta derecho a querer guardar a algunos en su establo; la sociedad, sin embargo, imbuida de los valores burgueses, no lo ve de esta manera, por lo cual se ve sorprendida. Lo que no sorprende a la sociedad es que el burgués pueda pedir un poeta asado: el burgués, el poderoso, puede reducir al poeta a un objeto para ser comido y expulsado.

En la poesía de Baudelaire se encuentra una imagen recurrente en la época: la imagen del poeta que es atacado e incomprendido por la sociedad. Tal es el caso, por ejemplo, del poema “El Albatros”: el ave, que representa al poeta, es golpeada por los marineros, los cuales representan a la sociedad. Pero quizás la imagen más clara sea la que se presenta en el poema en prosa “El viejo saltimbanqui”. Aquí la voz poética narra la visita a una feria: ve malabaristas, saltimbanquis, comida, alegría, un ambiente en general de fiesta asociado a lo carnavalesco. Pero luego de hacer esta descripción, ve a un personaje que contrasta con toda la alegría anterior: un saltimbanqui viejo, triste, pobre, vestido con harapos, que “no cantaba canción alguna” (*Pequeños poemas* 107). La voz poética se siente afectada por esta imagen y entiende finalmente la causa de su conmoción:

Y, al darme la vuelta, obsesionado por esta visión, traté de analizar mi repentino dolor, y me dije: “¡Acabas de ver la imagen del viejo literato que ha sobrevivido a la generación de la que fue el brillante bufón; del viejo poeta sin amigos, sin familia, sin hijos, degradado por su miseria y por la ingratitud del público, y en cuya barraca la sociedad olvidadiza ya no quiere entrar!” (*Pequeños poemas* 109).

La voz poética siente dolor porque se identifica con la imagen que ve: él también es un literato, un poeta. Pero al parecer, estamos frente a un poeta que en su momento se entregó al mercado, que supo entretener a la sociedad (de ahí que el viejo poeta sea justamente un saltimbanqui y la voz poética se refiera a él como el otrora “brillante bufón”), pero que ahora ésta lo ha olvidado por completo (léase “no vendió más libros”), por lo que ahora se encuentra en la más absoluta miseria. El poema pareciera advertir que el hecho de entregarse al mercado y someterse a los gustos del público no garantiza una adecuada subsistencia: el poeta está condenado siempre a sufrir.

Pero frente a esta imagen del poeta como víctima, Baudelaire opone la del Dandy: debido a que el artista no tiene poder frente a la sociedad, convierte al poeta en un orgulloso personaje que está al margen de la sociedad, en contra de la moralidad social del mercado, y niega toda forma de utilidad (Graña 148-195). De esta manera, Baudelaire escribe “A Dandy does nothing. Can you imagine a Dandy speaking to the people, unless to scoff at it?” (*Essence* 181), donde se aprecia este anti-utilitarismo y un

claro desprecio por la sociedad. En otro pasaje de su diario, nos habla también sobre el Dandy-poeta:

There are only three proper beings: the priest, the warrior and the poet.

To know, to kill and to create.

All other men are malleable and subjugable, made to be put in harness – that is to say, to exercise what are called “professions.” (*Essence* 181).

De todos los hombres que conforman la sociedad, sólo estas tres clases de seres humanos son dignas de respeto; el resto de los mortales, prácticamente reducidos a condición de animales, están condenados a vivir una vida vacía de sentido. En la imagen del poeta, de alguna manera, se concentran los otros dos seres que gozan de atributos positivos: es también un sacerdote de la religión de la poesía y un guerrero en constante lucha contra la sociedad burguesa. Páginas más adelante, Baudelaire insiste en la preeminencia de estos tres personajes: el resto ha nacido –y aquí otra vez se los compara con animales– solamente para recibir latigazos.

Baudelaire se presenta, pues, como un claro rebelde literario. Pero así como los poetas lanzan sus ataques contra la sociedad burguesa, los intelectuales representantes de ésta responderán discursivamente en contra de poetas y artistas. El ejemplo más claro podemos encontrarlo en Nordau, quien en su libro Degeneration (el cual tuvo una gran difusión en su época), hace un “proceso” del arte y la literatura de fin de siglo. Para él, este nuevo arte desprecia las visiones tradicionales de las costumbres y la moralidad, lo cual sería síntoma de degeneración: las nuevas escuelas de poesía (parnasianismo,

simbolismo, etc.) no serían entonces los “heraldos de una nueva era, sino son los espasmos de un mundo exhausto” (43).³

Nordau, defensor de la ciencia y el progreso, empieza criticando el Romanticismo justamente por oponerse a los métodos racionalistas de explicación del Universo: suspender las leyes del pensamiento racional es para Nordau el modo de pensar de los débiles de mente (72-73). Los simbolistas, por su lado, tendrán todos los signos de degeneración: vanidad, emocionalismo, pensamientos confusos, viviendo de manera contraria a las leyes en que la estructura de la sociedad y la civilización están basadas. (101-103).

De acuerdo con Nordau, los artistas de fin de siglo son degenerados, es decir, enfermos, por lo tanto la obra que producen será igualmente enferma y condenable. Una de las características de estos escritores y artistas es la ego-manía, signo inequívoco de degeneración: hace de ellos seres asociales. Argumenta que el ego-maniaco no puede adaptarse a las circunstancias por la enfermedad que padece: “El ego-maniaco tiene mal humor, manifiesta su descontento hacia la Naturaleza, la sociedad y las instituciones públicas, irritado y ofendido por ellas, porque no sabe cómo adaptarse; está en constante estado de rebeldía frente a todo lo que existe, trata de destruirlo” (263). Es decir, Nordau no ve las verdaderas razones de esa rebeldía y no-sociabilidad que presentan los artistas y poetas; para él son sólo las consecuencias de su enfermedad. Así, según él, la torre de marfil de los parnasianos no tendría nada que ver con la belleza y el rechazo del

arte convertido en mercancía, sino sería sólo “un bonito nombre para su rechazo del prójimo” (272).

Nordau cree que la literatura y el arte deben estar bajo los principios de la ley y la moral: en su opinión, belleza y moralidad van de la mano, por lo cual se debería censurar las obras que no respeten los valores de la sociedad burguesa, es decir, se da cuenta de la intención transgresiva de estas obras y la condena (325-327). En la comparación entre artistas (rebeldes) y académicos y profesores (los cuales, en palabras de Nordau “forman parte de la maquinaria gubernamental”), destaca evidentemente el segundo grupo, por estar su labor de acuerdo a la sociedad burguesa que representan: su obra sí es valiosa (332).

Hubo, como es de suponer, múltiples respuestas al libro de Nordau (una de las cuales es precisamente del propio Rubén Darío): los poetas y artistas se defienden. Y en sus obras seguirán atacando, de manera claramente transgresiva, la moralidad burguesa, tanto en Europa como en Hispanoamérica.

La situación en Hispanoamérica

Así como en Europa fue importante la Ilustración dentro del proyecto modernizador, en Hispanoamérica fue de fundamental importancia el pensamiento positivista: éste prometía el orden y el progreso en las recién formadas repúblicas latinoamericanas, en las que campeaba la anarquía y el desorden.⁴ El positivismo surge en Europa en la primera mitad del siglo XIX como producto filosófico de la ciencia, que

ya para esa época había logrado una prácticamente absoluta confiabilidad como medio de conocimiento. En los países latinoamericanos el proceso fue inverso: no se origina como producto espontáneo de la ciencia –ya que en esta región no existía un desarrollo de la investigación científica–, sino que se quiere establecer este conocimiento con la ayuda del positivismo (Ardao 12-13). Este sistema filosófico trae como consecuencia una crisis en la fe, una “desmiraculización” del mundo, pero a la vez una sacralización de éste, por la fe absoluta que se produce en la ciencia y el progreso (Gutierrez Girardot 79-80).

En Los hijos del limo, Octavio Paz señala que “el romanticismo fue un movimiento literario, pero también fue una moral, una retórica y una política (...): una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y morir” (54). En “El caracol y la sirena”, el mismo autor afirma que “el modernismo fue una escuela poética; también fue una escuela de baile, un campo de entrenamiento físico, un circo y una mascarada” (*Cuadrivio* 12). Las similitudes estructurales entre las dos citas se explican porque para Octavio Paz el modernismo fue el verdadero Romanticismo hispanoamericano (*Hijos* 78); incluso la equiparación entre Romanticismo y Modernismo se hace más evidente cuando Paz afirma que el modernismo “fue un estado de espíritu” (78). Como vimos anteriormente, el Romanticismo reacciona contra el racionalismo de la Ilustración, de la misma manera en que el modernismo lo hace contra el positivismo racionalista que las clases dirigentes de América Latina habían adoptado. Las dos actitudes para Paz son similares, porque ambos son una respuesta al

vacío espiritual dejado por la crítica racionalista. El modernismo sería “nuestro verdadero romanticismo” porque de acuerdo con Paz no hubo un verdadero Romanticismo en España ni por ende en las ex colonias: fue apenas un remedo, una imitación, porque España no tuvo una Modernidad burguesa propiamente dicha frente a la cual los literatos pudieran oponerse (*Hijos* 70-73).

Ángel Rama, en Rubén Darío y el modernismo, señala la relación que hay entre este movimiento literario y las condiciones socio-económicas de Hispanoamérica: la expansión imperial de los países industrializados, con la consiguiente incorporación de las naciones latinoamericanas al mercado mundial como productoras de materias primas e importadoras de productos industrializados. (23-24). En diversas zonas se da un crecimiento urbano importante que aumenta el consumo de estos productos: el comercio entre estas dos grandes regiones aumenta de manera acelerada.⁵

El acercamiento entre Europa e Hispanoamérica gracias al nuevo contexto socio-económico y los modernos sistemas de comunicación hicieron que disminuyera el periodo de tiempo para la introducción de corrientes literarias a esa región: los intelectuales latinoamericanos seguirán de cerca lo que se produce en Europa, haciendo posible una superposición de estéticas que será fundamental para el modernismo (Rama *Rubén Darío* 35-42).

Las nuevas condiciones económicas en Hispanoamérica crean una nueva clase social: la burguesía, que estará al servicio de las burguesías de los países industrializados: su misión será sólo la de intermediario: las industrias, los ferrocarriles

y los bancos estarán en manos extranjeras. (Zea 281). Sin embargo, aunque estas burguesías fueran reducidas en comparación a las extranjeras, el sistema de valores burgueses (la ideología utilitaria) se instala en todos los sectores sociales, produciéndose así una situación semejante a la europea (Gutiérrez Girardot 49).

La situación para el poeta hispanoamericano es sumamente complicada. Se ve como inminente el fin del arte y la literatura debido a que ya no existe el sistema de mecenazgo y el mercado literario todavía no se había instaurado en Latinoamérica. Rama afirma que el mercado literario no existía aún, pero que todavía persistían algunas formas del sistema del mecenazgo; para ello, da el ejemplo de Prosas Profanas y Los Raros, libros que fueron publicados gracias al aporte de algunos amigos ricos de Darío. A mi modo de ver, no se puede considerar este tipo de aporte como mecenazgo, el cual implica una relación especial entre patrocinador y artista, ya sea que la obra sea por encargo, que responda a los gustos del patrocinador, etc.

Como afirma Rama, ni siquiera en Buenos Aires, la ciudad más modernizada – más insertada en la economía mundial– de Hispanoamérica, había un público capaz de sostener la producción literaria local: el libro no tenía en esta región un valor comercial; sí había, en cambio, un fuerte consumo de mercancías no culturales nacionales y extranjeras, por lo que los poetas van a ver a la sociedad burguesa como vulgar y materialista: de ahí el ataque feroz a sus representantes (*Rubén Darío* 50). El único “mercado” literario (si es posible llamarlo de esa manera) estaba constituido por libros extranjeros: era más conveniente para los editores publicar a autores europeos

conocidos, que garantizaban un cierto interés en el público lector, por cuyas obras además no tenían que pagar derechos (Kirkpatrick 39).

En Hispanoamérica, pues, no hay espacio para la producción poética. Si en Europa los poetas rechazan la sociedad burguesa (en gran medida) debido a que el arte se ha convertido en una mercancía, se podría conjeturar (como señala en cierta medida Perus) que en los países hispanoamericanos se produce un ataque a esta sociedad justamente por la razón inversa: aquí el mercado literario no ha sido instaurado. Si bien es cierto que el tema del poeta y la poesía es un tema importado de Europa, en Hispanoamérica surge también espontáneamente porque en esta región se producen cambios socio-económicos similares (la preponderancia de la burguesía con sus valores materialistas y utilitarios) y diferentes (la no instauración del mercado literario en Hispanoamérica).

En España la situación no es muy diferente. En una carta a Eutorpio Calderón (fecha en Madrid el 1 de diciembre de 1908), Darío se queja de que los periódicos y revistas españolas no paguen nada o casi nada por sus contribuciones literarias. Así, llega a afirmar que “El oficio literario está peor remunerado que el de barrendero” (*Cartas* 300).

En esa sociedad materialista, la poesía –el arte en general– ya no encuentra lugar: la belleza, el ideal, ha sido desplazado por los intereses materialistas: el dinero, la industria, el comercio. Parte de la crítica que hace Rodó a Estados Unidos en su *Ariel* (ser una sociedad eminentemente utilitaria y materialista, donde no se le rinde culto a la

Belleza), la podría haber hecho también a las sociedades latinoamericanas. Aquí también se empezó a rechazar al arte y al artista: se le cortan las alas a Ariel. El mismo Darío, en una carta a Vicente Acosta (fecha en 1890), escribe: “Todo hombre de arte es aborrecido o despreciado o visto con indiferencia, por lo que se dedican a los negocios. Se nos considera a los hombres de pluma como consumidores que nada producimos” (Citado en Acereda y Guevara 267). De esta manera, en un mundo donde sólo interesa la eficiencia y la utilidad, ya no hay espacio para el poeta. Como afirma Rama:

Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del droguista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra –y es la más fea del momento- la del improductivo (*Rubén Darío* 57).

Similar aseveración hacen Acereda y Guevara, quienes señalan que entre 1890 y 1910 los poetas eran vistos como un elemento social destructivo:

A good part of the bourgeoisie, motivated perhaps by a critical attitude of a clearly traditional sign, saw poets as dangerous members for society; individuals capable of moving against the established social order imposed by the same bourgeoisie based on an unyielding religiosity.

Such attitude drove the bourgeoisie to reject, alienate, and even destroy poets (50).

La aparentemente inocente fábula de la cigarra y la hormiga de La Fontaine (de la que después Samaniego hace una nueva versión) puede ser leída como el enfrentamiento entre el poeta que canta (la cigarra) y el trabajador representante de los valores de la sociedad burguesa (la hormiga). La labor de la cigarra-poeta no es vista como algo útil: se le considera una pérdida de tiempo. Por haberse dedicado a cantar durante el verano, está condenada a morir en el invierno; la hormiga, en cambio (a pesar de ser caracterizada como “codiciosa”), debido a que ha trabajado y ahorrado (el ahorro es ciertamente una característica burguesa) puede sobrevivir el invierno sin problemas.⁶

Como en la sociedad burguesa hispanoamericana no había lugar para el poeta (porque la misma condición socio-económica genera el rechazo de la producción literaria), muchos escritores tuvieron que negar su vocación e insertarse a esta sociedad como “útiles” burócratas, abogados o comerciantes. Otros eligen no mostrar públicamente su vena artística y presentarse como útiles miembros de la sociedad. El resto se reconoce en su vocación y persiste en ella pese a la sanción de la sociedad, asumiendo además la condición de marginado (Rama *Rubén Darío* 58-60).

Varios escritores de este último grupo sí lograron insertarse en el mercado, pero no como poetas (eso era impensable dada la situación socio-económica), sino como periodistas. Hay varios testimonios de poetas que se quejan de esta labor periodística (el caso de Julián del Casal tal vez sea el más conocido), pero ésta no fue una actitud

común: las opiniones cambian según el autor y el momento. Lo cierto es que gracias a los periódicos estos escritores no sólo recibieron un sueldo con el cual podían vivir o sobrevivir, sino que además les permitió hacer público y conocido su trabajo literario.

Tanto Ángel Rama como Julio Ramos coinciden con la afirmación de Henríquez Ureña de que hubo en Hispanoamérica una división social del trabajo: los literatos abandonan la política; es decir, hay una separación entre el control del Estado y la república de las letras.⁷ Sin embargo, Julio Ramos profundiza más sobre este cambio comparando las intenciones de escritura de autores como Sarmiento y Bello con los escritores de la generación modernista.

Como afirma Ramos, después de las guerras de Independencia, escribir era civilizar, llevar orden a la “barbarie” hispanoamericana. Debido a que en muchos países latinoamericanos no había un Estado consolidado debido a los caudillismos y las guerras internas, la escritura (modelo de racionalidad) tenía una misión política, estatal; era, en definitiva, parte de un proyecto modernizador y estaba ligada al discurso de la ley (38-50). Por esa razón, hasta la generación modernista, no hubo un conflicto entre las letras y la sociedad. Pero cuando los Estados empiezan a consolidarse bajo una ley central, hay un cambio (la división social del trabajo que señala Henríquez Ureña), que divide a los políticos de los literatos: ya no era necesaria la presencia de estos últimos en las políticas de Estado. Se podría conjeturar que esa es otra de las razones por las cuales los poetas lanzan sus ataques en contra de una sociedad en la cual ya no tienen cabida. Según Ramos, la crisis que viven estos escritores (la marginalidad de lo estético,

la devaluación de los valores espirituales) se convierte en una “narrativa de legitimación”, mediante la cual los escritores que ya no cumplen una función utilitaria dentro de la sociedad pueden reclamar la autoridad de criticar la modernización, precisamente por estar fuera de ella (209).

Para Rama, la modernización (resultado de la expansión económica imperialista) viene de la mano de un proceso democratizador que desestabiliza los valores establecidos. Además de la división del trabajo, el cambio que ve Rama en el contexto de escritura de autores como Sarmiento y los de la generación modernista, es el paso de una cultura ilustrada a una cultura democratizada, “nombre con el cual quiero significar que no se trata aún de una plena cultura democrática (...) sino de una cultura moderna, internacional, innovadora, que sigue el proceso de democratización que está viviendo la sociedad” (*Máscaras* 39).

En La sensibilidad amenazada, Graciela Montaldo, citando una frase de Darío en la cual se queja de que en ese tiempo todos se creen con derecho a opinar, menciona que esto refleja un nuevo mundo “en el que las muchedumbres tienen derechos, opiniones y hábitos que empiezan primero a rozar y luego ocupar las zonas tradicionalmente reservadas a los letrados, los aristócratas” (11), mencionando luego el “terror letrado” que sienten los intelectuales al ver que se quiebran sus viejos valores. Es indudable que sectores antes excluidos empiezan poco a poco a ocupar nuevos espacios, pero cabe preguntarse si se podría considerar a Darío (y a la generación modernista en general) como parte de una intelectualidad tradicional. A mi modo de

ver, Darío es justamente producto de ese proceso de democratización y modernización. Es indiscutible que –en su intención de separarse de la vulgaridad burguesa– los modernistas asumen la posición de aristos y ven a las masas con cierto desprecio, pero son –como ellas– producto de la modernización. Muchedumbres y modernistas pertenecen por igual a esa nueva cultura democratizada en la cual aumenta, con respecto a la generación anterior, el número de productores literarios.

Montaldo hace referencia al deseo de diferencia presente en los modernistas, que los lleva a asumir, por ejemplo, la condición de modernistas o decadentes, palabras éstas con una fuerte carga negativa en la época (39). Esto sin duda es cierto, pero la diferenciación no se da porque “el mundo se democratizaba”, sino porque, como ya hemos visto, los valores artísticos del poeta entran en conflicto con los de la sociedad burguesa materialista. Montaldo acierta en ver a la enfermedad y al arte como otro tipo de diferenciación:

El artista no deja de buscar los medios para diferenciarse en el seno de una sociedad que tiende a igualar y postulan al arte y la enfermedad como estigmas de la diferencia. Ambos, por otra parte, son funciones que remiten de manera muy directa al ocio y, por tanto, merecen la sanción social de la práctica burguesa (83).

Pero otra vez estamos frente al mismo problema: no sería tanto que la sociedad tienda a igualar, sino que el artista no quiere formar parte de esa sociedad burguesa, que por otra parte lo rechaza. La segunda parte del argumento de Montaldo es a mi parecer

bastante exacto, porque establece la relación de conflicto entre el poeta y la sociedad de valores utilitaristas.

Ya hemos visto que el poeta –marginado por la sociedad– hace a veces de su misma marginación un tema poético. Si el hecho mismo de ser (y aceptarse) como poetas era transgresivo con respecto a los valores de la sociedad burguesa, el hecho de que escribieran textos donde el protagonista era el poeta mismo, constituía, además de una denuncia frente a esa sociedad marginadora, una transgresión deliberada.

Para Babcock la “inversión simbólica” es cualquier acto de conducta que invierte, contradice, cancela, o presenta una alternativa a códigos culturales, valores y normas (14).⁸ Según esta perspectiva, es más fácil ver la transgresión que presenta el personaje del poeta en los textos de Darío, un personaje que no acepta y por eso contradice los valores materialistas de la sociedad burguesa, proponiendo otros. El poeta era el raro y buscaba acentuar esa rareza.

El caso de Darío

Sin ninguna duda, se puede calificar a Darío como un rebelde literario. En sus prólogos y crónicas hay una constante la reflexión sobre el poeta (el artista) y el lugar de éste en la sociedad, lanzando a menudo ataques a la Modernidad y a los valores de la sociedad burguesa.

En “El Hierro” (1893), Darío lanza un ataque a la Modernidad burguesa a través de la comparación del mármol (que simboliza el arte, la belleza, el ideal artístico) y el hierro (el metal de las modernas construcciones utilitarias): “Es el sajón quien primero eleva los metálicos, pesados y fríos monumentos. Del clavo, del riel, de la portentosa tablazón de los grandes puentes, pasa a ser el hierro el elemento principal de las modernas construcciones. El artista es sustituido por el ingeniero” (*Escritos Inéditos* 8). El mármol, asociado con el artista, es sustituido por el hierro, metal que se asocia al utilitarismo del moderno ingeniero. Este hecho causa una fuerte nostalgia por el mundo antiguo y el lugar prominente del artista frente a la sociedad en ese momento; se produce, pues, un claro rechazo de la Modernidad. La crítica está dirigida en primer lugar contra los máximos representantes de esa Modernidad burguesa que abraza el progreso: Estados Unidos. Pero los franceses pecan también por consentir “que la monstruosa torre de Eiffel humille con su esqueleto negro la joya gótica, la gran H de Notre Dame” (*Escritos Inéditos* 9).⁹ Aquí las oposiciones también son claras: lo monstruoso frente a lo bello, lo moderno frente a lo antiguo (medieval), la religión oscura del progreso asociada a la muerte (el esqueleto) frente a la gran Catedral de la vida eterna. La condena a la Modernidad burguesa no puede ser más evidente. Y las oposiciones continúan: “Mármol para ti, griego, celeste Apolo, para tus iglesias piedra, Cristo Santo y Místico; para Pluto casas de hierro, sótanos de hierro, cajas de hierro” (*Escritos Inéditos* 9). Aquí una vez más se hace evidente que Darío equipara la Modernidad con la muerte: Plutón, el dios del Hades y la riqueza es el que reina en esos

tiempos de materialismo burgués; el dios poeta ha quedado de lado. Pero si antes ha criticado a Francia y Estados Unidos por ser países donde la Modernidad se ha instaurado indiscutiblemente, pasará luego a criticar a la Argentina por insertarse en el mundo moderno: “Acaba de inaugurarse una espléndida capilla de su culto [Plutón] en la calle de Piedad; capilla grandiosa, que honra el comercio de Buenos Aires, gracias a los señores Staud y Ca.” (*Escritos Inéditos* 9). En esta crítica de la Modernidad, el progreso está siempre asociado con el lujo y la riqueza de la burguesía; la religión tradicional ha sido sustituida por el culto al progreso y al dinero. Hacia el final del texto, no hay ya una nostalgia como al principio, sino una proyección a un diferente futuro: “¿Cuál de nuestros biznietos engendrará al arquitecto que señalará el mármol con que deba construirse el edificio del Ateneo, o de un lugar, llámese como se llame, consagrado al Arte y a las Letras?” (*Escritos Inéditos* 9). Es ésta una proyección a un futuro que al parecer reestablecerá el orden primigenio de las Letras: el mármol sustituirá al hierro y el arquitecto al ingeniero; el poeta ocupará su antiguo lugar en la sociedad. Pero es un deseo irrealizable y el mismo Darío parece ser consciente de eso. Las palabras finales del texto son pesimistas en extremo; no se puede escapar de ese nuevo orden capitalista en donde el dinero ocupa el lugar de mayor importancia. Todos (incluido el poeta-cronista) repiten el credo universal: “Creo en el Oro todopoderoso, Dios de la tierra; y en el Hierro su hijo...” (*Escritos Inéditos* 9). Darío, pues, establece una relación de identidad entre el culto al dinero y el culto al progreso: ambos son

indisociables de la Modernidad burguesa capitalista. Una Modernidad que Darío no se cansará de atacar.

En el artículo “La vida literaria” (1895) señala Darío la situación del artista en el contexto de la modernización-democratización: “Los gobiernos, sobre todo los gobiernos democráticos, han ignorado siempre, –¡cuando no han sido fatales para ellos!– a los grandes artistas” (Darío *Escritos Inéditos* 66). En seguida menciona diversos reyes y conquistadores letrados que –podemos suponer– ayudaban al arte porque ellos mismos lo practicaban. Darío hace referencia aquí a la falta de mercado para el arte en un momento en que ya ha desaparecido el sistema de mecenazgo y no se ha instaurado aún el mercado literario. Cita una carta de Luis Berisso, cuyas ideas le parecen a Darío bastante acertadas porque son también las suyas: el artista no tiene lugar en la vulgaridad y materialismo de la vida burguesa. La queja de Berisso-Darío apunta luego al periodismo, ese espacio moderno donde acuden los poetas para sobrevivir:

Por esto vemos, que si los diarios y las revistas crecen y se multiplican, – aunque no en la proporción debida–, ¡el libro muere y los autores se eclipsan! Y se explica: las flores se marchitan y se secan, si les falta una gota de agua o un rayo de sol bienhechor; nuestras letras, desalojadas del libro, por la atmósfera glacial que ahoga las ideas y quiebra las alas, se guarecen en los periódicos y las revistas, para vivir un día y desaparecer después en el olvido (*Escritos Inéditos* 68).

La metáfora biológica (poema-flor que se seca y muere por el ambiente gélido) apunta, evidentemente, a la no instauración del mercado literario. Debido a que no hay un público consumidor de literatura nacional, no hay espacio para que el libro pueda entrar en el circuito de compra y venta. La única manera de que sus textos literarios vean la luz es a través del periódico, un producto para el cual sí hay mercado; el problema es que la fugacidad de ese medio hace que los poemas sean sólo flor de un día.

Como sabemos, en ese momento el sistema del mecenazgo ya no existe y las condiciones no están dadas para que se cree un mercado literario; de ahí la constante preocupación de Darío por la situación del artista en la sociedad. Debido a esta razón, el tema del mecenazgo estará presente en su obra. Así, por ejemplo, dirigiéndose retóricamente a León XIII (el “Pontífice-poeta”), a quien tuvo oportunidad de conocer, afirma: “Habitáis el más maravilloso de los palacios; allí al lado de la fe ha tenido siempre su mansión el arte. Gloria sea dada a los papas que se rodearon de pintores, de escultores, de orífices, a los que protegieron y amaron a los poetas (...)” (*Peregrinaciones* 215). Aquí se revela una suerte de nostalgia por ese perdido sistema de mecenazgo; pero si aquél está perdido, el Estado puede garantizar su sustento. En Opiniones (1906), afirma que Argentina debe seguir el ejemplo de Estados Unidos que protege en gran medida a sus artistas (136-139), y en las “Dilucidaciones” de El Canto Errante, alaba a Teodoro Roosevelt por proteger a los poetas: “No solamente les corona de rosas; mas sostiene su utilidad para el Estado y pide para ellos la pública estimación

y el reconocimiento nacional. Por esto comprenderéis que el terrible cazador es un varón sensato” (*Poesías* 691). El mismo Roosevelt, tan vilipendiado en el famoso poema de Cantos de vida y esperanza, es ahora un “sensato varón” por darles a los poetas un lugar prominente en la sociedad. En otro artículo,¹⁰ celebra a un presidente hondureño por cumplir el papel de los antiguos reyes:

En 1876, al llegar a la presidencia de la República, Marco Aurelio Soto, se operó en Honduras una súbita transformación. Este presidente, que era hombre gentil, de espíritu refinado, y además escritor estimable, después de dar al estado una organización acertada trató de hacer de Honduras una república aristocrática, y a la manera de Luis XIV, entre su regia fastuosidad y su liberalidad extraordinaria se rodeó de poetas, artistas y pensadores, de tal manera que hizo de Tegucigalpa por algún tiempo, el centro intelectual más brillante de la América Central (*Escritos Dispersos* 272).

Este deseo de una protección por parte del Estado y la nostalgia por el sistema del mecenazgo, nos muestran la preocupación de Darío por el artista en medio de la sociedad burguesa. En un artículo sobre un pintor argentino (Ernesto de la Cárcova),¹¹ escribe que éste hubiera podido obtener ganancias en la bolsa, pero prefiere no abandonar su vocación y dedica su vida a la pintura: “(...) si vende sus cuadros es porque desde que los poetas, los artistas no son millonarios, y las nueve musas necesitan ser alimentadas y elegantemente presentadas, Apolo ha permitido en sus dominios el

libre ejercicio del comercio” (*Escritos Inéditos* 111). Estamos aquí frente a un incipiente mercado artístico que le permite al artista profesionalizarse; se ve un deseo de que lo mismo ocurriera en el ámbito literario, pero esto está lejos de suceder en esa época (Darío vivió básicamente de su trabajo como periodista y sus representaciones consulares). No tuvo la misma suerte que el argentino el artista de Madrid dueño del restaurante Lhardy: “Su dueño es un pintor de talento, pero cuyo bolsillo engordan más sus caldos que sus cuadros” (*Escritos Dispersos* 46).¹²

Si la situación del poeta es difícil en la sociedad burguesa de su país latinoamericano, lo será más difícil aún cuando éste quiera insertarse en el mercado literario europeo, específicamente en París. En La caravana pasa (1902), Darío se queja de que la literatura hispanoamericana sea desconocida en este medio; nombra a escritores como Angel Estrada, Soto y Calvo, Manuel Ugarte, entre muchos otros, los cuales no han podido ser conocidos por el público lector parisino: “Todos estos escritores y poetas que he rápidamente nombrado, y yo el último, vivimos en París, pero París no nos conoce en absoluto, como ya lo he dicho otras veces” (166). Más desconsolador es lo que cuenta en Opiniones sobre su propia obra: en las librerías de viejo de los muelles parisienses, compra por treinta céntimos un ejemplar de Prosas Profanas con la dedicatoria borrada (*Opiniones* 49).

Como mencioné antes, Darío presenta al poeta incomprendido por la sociedad burguesa caracterizada por su vulgaridad y materialismo; pese a todo, el artista continúa con su misión de creador de Belleza: “la gritería de trescientas ocas no te impedirá,

silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía” (*Poesías* 547), nos dice en las “Palabras Liminares” de Prosas Profanas. Las “trescientas ocas” hacen referencia justamente a esa sociedad burguesa que no entiende al artista y que pretende callarlo: las ocas gritan, en tanto que el poeta, como el ruiseñor, canta. Este enfrentamiento está expuesto con mayor detalle en “Los mediocres” (1897), donde se nos presenta a un jardinero (léase “poeta”) que cultiva rosas (léase “poemas”); la imagen que se da de él es la del artista solitario: no se comunica con nadie, es silencioso, vive prácticamente aislado del mundo. Su labor no sólo consiste en sembrar las flores, sino que busca siempre una nueva especie de rosa: la idea de la originalidad poética. El no le hace daño a nadie; sin embargo, los vecinos, los dueños del huerto, procuran hacerle mal. La oposición entre jardín de rosas y huerto es bastante obvia: por un lado la belleza artística y por el otro el trabajo asociado a la sociedad burguesa; la oposición es más gráfica cuando se comparan los productos de ambos, cuyo aspecto físico guarda una relación de semejanza: rosas, por un lado, y coles por otro. Mientras el jardinero es flaco (podemos suponer que con la venta de rosas apenas le alcanza para sobrevivir), los hortelanos son gordos, viven en la riqueza por la venta de sus verduras: “Ellos inundan todos los mercados con sus tubérculos y sus cucurbitáceas, ellos proveen todas las ollas metropolitanas” (*Escritos Inéditos* 157). El autor se pregunta la razón por la cual los hortelanos odian al jardinero; la respuesta es que ellos, antes del huerto, quisieron también cultivar flores, pero las rosas le salían feas, por lo cual deciden dedicarse a cultivar solamente verduras. En apariencia, el texto

describe y diferencia a los verdaderos poetas de los mediocres, los que abandonan su vocación porque se saben no dotados de talento para el arte y se insertan dentro de la sociedad burguesa; tal vez se haya querido también hacer referencia a la oposición entre el “poeta por vocación” y el “periodista por interés”, que vende el producto de su trabajo en el mercado. Pero me parece que en este texto se puede leer el ataque de la sociedad burguesa al poeta que no produce nada utilitario, que no sigue la consigna capitalista de enriquecerse; incluso los vecinos afirman que “la rosa es la flor más fea y ridícula del universo, y (...) que la mejor de ellas no tiene la utilidad de la peor de nuestras berenjenas” (157). Habría una doble fantasía en el texto: la primera, que el ataque de los burgueses se produce por envidia (el poeta, el aristo, es mejor que el resto de la sociedad y el mismo burgués parece reconocerlo), y la segunda, que hay un incipiente mercado literario (el jardinero vende las rosas y obtiene algo por la venta; al menos le da “para tabaco”). Los hortelanos, llenos de envidia y odio ciego por el jardinero, procuran boicotearlo:

Dijeron a los hosteleros que la rosa no debe colocarse en las mesas; a las floristas, que las rosas no se deben vender; a los perfumistas, que no debe usarse la esencia de rosa; a los modistas, que esa flor no adorna; a los entierramuertos, que esa flor no decora tumbas; a los enamorados, que esa flor no sabe de amores. Y el boycott fue tan amenazante, que el buen jardinero llegó a pensar en que ya no tendría para tabaco” (*Escritos Inéditos* 158).

Rama señala que con la división social del trabajo, el poeta y la poesía se vieron amenazados: se veía inminente la desaparición del arte y la literatura en los países de Hispanoamérica (*Rubén Darío* 50). En el texto “Los mediocres”, esto es lo que parece que va a ocurrir con la rosa-poema; el jardinero es presa de la angustia al ver que nadie va a adquirir sus flores: comprueba que una poetisa-florista ya no vende más rosas. Pero la primavera, un gorrión y las rosas mismas, le dicen al jardinero que ellas siempre prevalecerán, y acto seguido llegan muchachas en busca de flores. Los hortelanos, siempre envidiosos, arrojan piedras hacia el jardín, pero de nada les sirve porque las cosechas de rosas siguen creciendo: la poesía triunfa. Parece claro ver aquí el ataque de la sociedad burguesa a la poesía. Los “mediocres” serían los representantes de la vulgaridad burguesa incapaz de crear (ni entender) nada bello. El enemigo (los “rosófobos”, en palabras de Darío) son, sin ninguna duda, los hortelanos-burgueses, en cuya puerta se lee “CHOSE, MACHINS Y Ca., VERDULEROS” (*Escritos Inéditos* 158).

Los cuentos

Hemos visto que ser poeta es ser transgresivo en la medida en que rompe con los valores de la sociedad burguesa: el trabajo utilitario. En su obra cuentística, Darío presentará la imagen del poeta enfrentado con esta sociedad, el poeta transgresor que se rebela frente a la moralidad burguesa materialista.

Empezaré analizando “El nacimiento de la col” (1893), breve texto en el que si bien no hay poetas ni referencias directas a la poesía, el tema está sin embargo presente a través de la misma metáfora botánica (rosa vs. col) del texto anterior. La historia es muy simple: en el paraíso terrenal, el día en que las flores fueron creadas, el diablo se acerca a la rosa más bella y le dice que si bien es hermosa, no es útil. La rosa, después de oír los argumentos del demonio, se convence –se deja tentar– y empieza a desear la utilidad, tanto que cuando ve a Dios, le pide hacerla útil y el Creador, accediendo a su pedido, la convierte en una col. Detrás de esta (en apariencia) inocente leyenda, es posible descubrir las siguientes oposiciones: belleza frente a utilidad, arte frente a trabajo, poeta frente a sociedad burguesa. La rosa que se convierte en col, sería como el poeta que renuncia a su arte para reinsertarse en la sociedad como burócrata o abogado, lo que sucedía en la realidad, al no haber espacio dentro de la sociedad burguesa para desarrollar su arte. Es interesante que sea justamente el diablo el que la convence de la importancia de la utilidad (ésta es vista por el narrador como algo fundamentalmente negativo): después de ser tentada (como Eva), la rosa es transformada en col, es decir, cae en el reino de la utilidad y la materialidad, es expulsada para siempre del paraíso del arte y la belleza.

En el estudio preliminar a los Cuentos Completos de Darío, Raimundo Lida señala que el cuento “El perro del ciego” (1888) es uno de los más débiles del nicaragüense, “todo él de moralidad forzada y sin gracia” (64). El subtítulo del texto es “Cuento para los niños”, y Lida lo toma de esa manera (de hecho, el narratorio del texto

son “los niños”), pero me parece que es posible leer este cuento como una alegoría de la situación del poeta en la sociedad. El presente texto narra la historia de un ciego que va, guiado por León, su perro lazarillo, a un colegio a pedir limosna; los alumnos son cariñosos con el perro y el hombre, en pago de esto, “contaba cuentos o cantaba canciones” (*Cuentos* 170). No es gratuito que el anciano sea justamente un ciego: según la tradición, los ciegos se dedicaban a esta labor (recordemos que Homero siempre es presentado de esta manera).¹³ El ciego del texto, sería, pues, el poeta. En el cuento hay también un personaje negativo: Paco, quien se burla y ataca continuamente al ciego-poeta (una vez coloca un alacrán entre dos panes para que pique al mendigo en la boca, y luego mata al perro del ciego poniendo vidrio molido en un pedazo de carne).¹⁴ En este personaje es posible ver el ataque de la sociedad burguesa hacia el poeta, visto generalmente como víctima. El narrador adopta una postura moral y condena las acciones del niño (de hecho, al final el niño muere de viruela, castigado por su mala acción, lo cual podría verse como un deseo de justicia y venganza en el enfrentamiento entre el poeta y la sociedad). Así como el ciego cantaba canciones o contaba cuentos en agradecimiento por el buen trato que le daban a su perro, el narrador, dirigiéndose a los niños, les dice “para vosotros tengo de escribir cuentos” (172), es decir, hay una identificación entre el narrador de la historia y el ciego mismo. Así, pues, es posible ver este cuento más allá de una “moralidad forzada y sin gracia” si lo vemos a la luz de la difícil situación del poeta en la sociedad burguesa.

En Azul... (publicado en Santiago en 1888), libro compuesto por cuentos y poemas, está muy presente la figura del artista en la sección narrativa; son tres los cuentos que presentan la condición del poeta o artista en la sociedad burguesa: “El pájaro azul”, “El rey burgués” y “El velo de la Reina Mab”.¹⁵ En el primer cuento, encontramos reunidos en un café de París a Garcín, el poeta, con amigos escultores y pintores; no es gratuito que estén en un café, porque como señala Gutiérrez-Girardot:

Se reunían [los poetas] en cafés porque allí encontraban lo que les negaba la sociedad: reconocimiento, público, contactos, admiración, seguidores, y porque huían de la mansarda pobre y de la soledad. El café era un mundo contrario al de la vida cotidiana burguesa (...) (152).

El café, pues, es un mundo aparte, un oasis en el desierto materialista de la nueva sociedad. Ahí, en el Café Plombier, Garcín, el “bohémio intachable”, el “buen bebedor de ajeno”, escribe versos en las paredes. Esto podría hacer alusión al hecho de que no hubiera mercado para la poesía: para hacer públicos sus poemas, Garcín (que no puede llegar a publicar un libro) los escribe en las paredes para compartirlos con los artistas que llegan al café. Lo interesante del caso es que en Francia sí se había instaurado un mercado literario: había editores, lectores, un público consumidor bastante amplio. Al parecer Darío estaría trasponiendo la realidad latinoamericana a ese contexto parisino evidentemente ficcionalizado.¹⁶

No es Garcín un poeta decadente de gustos aberrantes; su estética es más bien romántica: prefiere lo natural y por ello en la primavera va a recorrer los campos; es en

comunicación con la naturaleza que escribe sus poemas. Pero también recorre la ciudad: es un *flaneur* que se pasea por ese gran exterior que son los bulevares:

Andaba por los bulevares; veía pasar indiferente los lujosos carruajes, los elegantes, las hermosas mujeres. Frente al escaparate de un joyero sonreía; pero cuando pasaba cerca de un almacén de libros, se llegaba a las vidrieras, husmeaba y, al ver las lujosas ediciones, se declaraba decididamente envidioso, arrugaba la frente; para desahogarse, volvía el rostro hacia el cielo y suspiraba (94).

Pero Garcín no es el típico *flaneur* del que nos habla Walter Benjamin, el cual se siente en el bulevar como en su casa y busca la multitud (51-64). Garcín ve con indiferencia a la gente que pasea, no le llama la atención el lujo ni las mercancías costosas: su risa es de desprecio frente a la tienda del joyero. Pero frente a la tienda de libros, se siente envidioso por no poder adquirir esos libros que sólo un burgués podría comprar, un burgués que (a diferencia del poeta) probablemente no entendería la belleza de la obra, que sólo los compraría probablemente como un objeto decorativo. De ahí su envidia hacia el burgués que tiene los medios económicos para comprar esa mercancía-fetichismo que ahora es el libro y su ira frente a esa sociedad materialista vacía de valores estéticos.

Garcín, que escribe versos y ama el Ideal, es declarado loco: “Un alienista a quien se le dio la noticia de lo que pasaba calificó el caso como una monomanía especial. Sus estudios patológicos no dejaban lugar a duda” (94).¹⁷ La intención del

narrador (un artista amigo de Garcín) es al parecer irónica: estos artistas rechazados por la sociedad, difícilmente podrían creer en el discurso totalizador de la ciencia. Pero no sorprende que el alienista declare loco a Garcín, ya que así veía la sociedad burguesa a los artistas y poetas.

Un día Garcín recibe una carta de su padre (comerciante, y por lo tanto representante de la sociedad burguesa) en la que le dice “Sé tus locuras en París”. Aquí el término “loco/locura” adquiere otros significados y echan luz sobre la afirmación del amigo: sí, Garcín está loco en el sentido que hace “locuras”, es decir, transgresiones: vive una vida contraria a las normas burguesas y eso para el padre es, evidentemente, negativo, imperdonable. Por otro lado, el narrador se refiere al papá como “comerciante de trapos”, menospreciando de esa manera la mercancía (y por lo tanto al mercader) que vende el padre; es claro, pues, que el narrador del cuento toma partido por el poeta Garcín.

En la carta, el padre continúa: “Ven a llevar los libros de mi almacén, y cuando hayas quemado, gandul, tus manuscritos de tonterías, tendrás mi dinero” (94). Hay dos términos que destacan en esta afirmación del padre: libro y manuscrito. Como he señalado antes, Garcín está imposibilitado de convertir su manuscrito en libro; el único libro que le ofrece el padre –es decir, la sociedad burguesa– es justamente el libro de cuentas de sus negocios. Por otra parte, el padre lo llama “gandul”, es decir, ocioso y por lo tanto improductivo: el hecho de escribir poemas –una actividad que no genera riqueza– es visto por su padre como una actividad inútil. El papá de Garcín le ordena

quemar sus manuscritos, pero el poeta no hace caso a esto; más bien lo que destruye (en un acto eminentemente transgresivo) es la carta, el “manuscrito” de su padre. La rebeldía frente a la sociedad no puede ser más clara: desprecia el trabajo, el dinero, e insiste en su ser transgresivo de poeta: se dedica a escribir un poema titulado “El pájaro azul”.¹⁸

Pero Garcín sabe que no puede seguir en esa sociedad: “Los editores no se dignan siquiera leer mis versos” (95), se queja con sus compañeros. Además, sin el dinero que le enviaba el padre, ya no puede subsistir. Les anuncia a sus amigos que va a concluir su poema, y luego se despide para siempre de ellos. Sus compañeros piensan que Garcín se quiere reinsertar en la sociedad, que ha decidido trabajar para su padre (“¡Nuestro poeta se decide a medir trapos!”), pero descubren al día siguiente que Garcín se ha suicidado con un tiro en la cabeza para liberar al pájaro azul que llevaba dentro de sí. De esta manera, el único lugar donde Garcín estará verdaderamente libre de las presiones de la sociedad burguesa, será en la muerte.

“El Rey burgués” es un cuento clásico en cuanto a la imagen del poeta frente a la sociedad burguesa. Se nos presenta a este “rey” burgués rodeado de las mayores riquezas y lujos: japonerías, chinerías, estatuas griegas, cuadros de Watteau. Muestra interés por el arte (a diferencia de otros burgueses o clases bajas en ascenso), pero sólo en la medida en que tiene una función decorativa, o proyecta frente a los demás su riqueza. Dice el narrador: “Era muy aficionado a las artes el soberano, y favorecía con largueza a sus músicos, a sus hacedores de ditirambos, pintores, escultores, boticarios,

barberos y maestros de esgrima” (127). El hecho de mezclar a artistas con boticarios y barberos, por ejemplo, nos habla ya de una desacralización del arte: para el rey burgués el trabajo de un pintor no se diferencia mucho del trabajo de un barbero o un maestro de esgrima. Es interesante que dentro de los artistas aparezca “hacedores de ditirambos” y no “poetas”: esos “hacedores de ditirambos” serían los escritores oficiales, retóricos –no transgresivos– que apoyan el régimen burgués. El Rey burgués no sabe lo que es un poeta, un verdadero poeta. Por ello es que cuando le llevan “una rara especie de hombre” (el poeta, recordemos, es el raro), el rey pregunta “¿qué es eso?” No “quién”, sino “qué”, deshumanizándolo, reduciéndolo a un objeto.

El narrador se muestra irónico en la descripción del Rey burgués. Así, nos dice que cerca de la pajarera, “iba a ensanchar su espíritu, leyendo novelas de M. Ohnet, o bellos libros sobre cuestiones gramaticales, o críticas hermosillescas” (128). En La caravana pasa, Darío, comentando sobre algunos escritores, nos dice “Los hay enormes como Zola, y chatos como Ohnet” (145). Es evidente, pues, la ironía del narrador con respecto al rey burgués que lee ese tipo de novelas creyendo que son grandes obras, así como libros gramaticales calificados irónicamente como “bellos”: se burla en gran forma de sus gustos literarios. Luego el narrador nos dice que este rey es “defensor acérrimo de la corrección académica en letras, y del modo lamido en artes; alma sublime amante de la lija y la ortografía” (*Cuentos* 128), haciendo evidente la señalada ironía. En el discurso que hará luego el poeta, éste defenderá un arte completamente distinto, no académico, que no ponga “los puntos en todas las íes” (130). Pero si en

literatura sus gustos son chatos, en arte al parecer sabe elegir mejor; el narrador nos describe algunos de los objetos que hay en ese interior: “¡Japonerías! ¡Chinerías! Por lujo y nada más” (128). Entre los escritores modernistas hay un interés por esta clase de objetos debido (además del aspecto estético, por supuesto) a que son justamente una crítica a la Modernidad burguesa: no son producto de la tecnología, sino arte de sociedades tradicionales lejanas en las cuales no ha llegado aún la Modernidad, o en todo caso producido en un tiempo en el cual ésta aún no ha arribado a esas regiones. El Rey burgués, por el contrario, colecciona esos objetos simplemente por el valor monetario (no estético) que tienen: hace gala de su enorme poder adquisitivo.

El poeta ha dejado su estética decadente para acercarse a una estética de tipo romántica: “He abandonado la inspiración de la ciudad malsana, la alcoba llena de perfume, la musa de carne que llena el alma de pequeñez y el rostro de polvos de arroz” (129), para ir a la selva, a la “gran Naturaleza”, buscando “el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla de lo profundo del Océano” (129); en la relación entre esa perla y ese astro están las correspondencias románticas, la analogía que tienen en común románticos y modernistas.¹⁹

Este nuevo y renacido poeta, en su largo discurso sobre la poesía y la belleza, expone una teoría diferente del arte a la que tiene el rey burgués, trata de convencerlo de que su posición con respecto a la estética es errada; actúa de manera muy diferente a los “artistas” que favorece el rey, los cuales no contradicen en nada a su “Mecenas”. Por otro lado, el poeta se queja frente al rey burgués porque “el zapatero critica mis

endecasílabos, y el señor profesor de farmacia pone puntos y comas a mi inspiración. Señor, ¡y vos lo autorizáis todo esto!” (130), presentando al parecer también una crítica de la democratización de la cultura: en la nueva sociedad burguesa nuevos sectores antes excluidos empiezan a acceder a espacios antes reservados para unos pocos. Lo interesante del caso es que el poeta va donde el Rey burgués para que éste le dé comida y aun así se permite criticarlo; el poeta se opone a las reglas de la nueva sociedad, por ello se puede afirmar que su discurso es transgresivo.

Poco después el rey lo interrumpe y le ofrece comida a cambio de un trabajo; es decir, el poeta otra vez se ve obligado a abandonar su arte y reinsertarse en la sociedad, a trabajar en este caso haciendo sonar una caja de música, un trabajo alienador e improductivo artísticamente. Además, es revelador que el Rey burgués le dé una caja de música que toca valsos, cuadrillas y galopas: un instrumento nacido de la técnica, que reproduce una música tradicional, alejada del arte nuevo y “verdadero” que pretende representar el poeta. Pero a éste no le queda otro remedio que aceptar el trabajo, porque de otro modo moriría de hambre. Mientras el poeta gira el manubrio de la caja, se burlan de él “los pájaros libres que llegaban a beber rocío en las lilas floridas” (131). La figura del poeta, asociada siempre al ave que canta (recordemos el cuento anterior “El pájaro azul”), es vista aquí, por oposición, como un pájaro sin libertad, preso en las convenciones de la sociedad burguesa. Una noche de invierno, mientras el rey celebra una fiesta en su casa, el narrador nos dice que el poeta muere congelado “como gorrión que mata el hielo” (131), estableciendo otra vez esa relación poeta-ave. El trabajo que el

poeta acepta lo “mata”, pues, como poeta y persona; renuncia a su arte para insertarse en el mercado laboral burgués, y muere de manera tanto simbólica como real. La crítica del narrador frente a esta situación se hace evidente a lo largo de todo el cuento. El mismo Darío, en Historia de mis libros, señala de manera clara la intención de escritura del texto: “El símbolo es claro, y ello se resume en la eterna protesta del artista, contra el hombre práctico y seco, del soñador contra la tiranía de la riqueza ignara” (43).

En “El velo de la Reina Mab”, el otro cuento de Azul..., se presenta el discurso de cuatro artistas que se encuentran en una buhardilla: un escultor, un pintor, un músico y un poeta, lo cuales son flacos debido, por supuesto, a que no tienen dinero suficiente para comer, lo cual será una constante en la descripción física del artista que hace Darío.²⁰ Lo que dice cada uno puede resumirse en un lamento por la situación del artista en la sociedad burguesa. El escultor habla elogiosamente de la obra de Fidias, el artista de la Grecia clásica, comparando su obra con la suya, y los tiempos de éste con la época “actual”: “Y al ver tu grandeza siento el martirio de mi pequeñez. Porque pasaron los tiempos gloriosos. Porque tiemblo ante las miradas de hoy. Porque contemplo el ideal inmenso y las fuerzas exhaustas. Porque, a medida que cincelo el bloque, me ataraza el desaliento (*Cuentos* 124)”. Ese “temblar ante las miradas de hoy” puede hacer referencia a la mirada sancionadora del burgués, que ve negativamente el trabajo del artista; por eso los tiempos “del ayer”, la Grecia clásica, son vistas con simpatía: una época de oro para los artistas, donde los escultores (Fidias, por ejemplo), podían crear belleza porque gozaban de los favores de sus protectores (Pericles, en este caso). El

pintor, por su parte, amenaza con romper sus pinceles porque sus cuadros no son admitidos en los Salones (¿por hacer un arte nuevo?) y tiene que “¡Vender una Cleopatra en dos pesetas para poder almorzar!” (125) en ese tiempo donde no existe ya el sistema de mecenazgo. El músico tiene el mismo tono de decepción que sus compañeros; él puede oír la música de los astros, percibir la armonía universal que se encuentra detrás de todo lo que existe, es decir, es un elegido, un aristo, pero la sociedad no lo reconoce como tal: “Entre tanto, no diviso sino la muchedumbre que befa y la celda del manicomio” (125), afirma el artista quejándose de esas masas ignoras que no le dan valor al arte; la referencia al manicomio tiene que ver con lo que ya vimos anteriormente: el artista es visto por la sociedad burguesa como un desquiciado. El poeta, por último, afirma “Yo escribiría algo inmortal; mas me abruma un porvenir de miseria y de hambre” (125), señalando los efectos de la no instauración del mercado literario. Todos, pues, tienen en común ese sentimiento de desesperanza que conlleva el ser artista en ese tipo de sociedad. Pero en ese momento surge algo que cambia el estado de ánimo de los cuatro:

Entonces la reina Mab, del fondo de su carro hecho de una sola perla, tomó un velo azul, casi impalpable, como formado de suspiros, o de miradas de ángeles rubios y pensativos. Y aquel velo era el velo de los sueños, de los dulces sueños que hace ver la vida de color de rosa. Y con él envolvió a los cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes. Los

cuales cesaron de estar tristes porque penetró en su pecho la esperanza
(...) (126).

La Reina Mab es la imagen materna que envuelve a los artistas en un velo protector, en una suerte de útero azul donde estarán protegidos, en parte, de los ataques de la sociedad burguesa. El color del velo no es gratuito; Darío explica, comentando el título del libro donde aparece este cuento, que “el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental” (*Historia* 39); es decir, refiere en última instancia al Ideal. Gracias a esta intervención cuasi divina, los artistas pueden perseverar en su intención de crear Belleza, pese a la sanción de la sociedad burguesa.²¹

A estas alturas resulta evidente la oposición entre el Rey burgués y la Reina Mab: en el primer caso, estamos frente a la figura paterna castigadora, que impone la nueva ley y los nuevos valores; mientras que en el segundo, se nos presenta la imagen materna protectora que les permite a los artistas la continuación de su actividad estética.

En la obra de Darío hay una presencia importante del oro como el representante del dinero y el poder. De acuerdo con Rama, este metal es para los escritores modernistas una imagen obsesiva: se le denigra o se le alaba, pero no se pueden escapar de esta imagen (*Máscaras* 143). En “La canción del oro” se presenta justamente un elogio de este metal (el cual simboliza en general el dinero en la sociedad moderna), pero el tono de esta alabanza es marcadamente irónico, por lo cual hay en el texto una crítica a la materialidad de la sociedad burguesa.²² Y es irónico, justamente, el hecho

que se elija a un mendigo –que como afirma el narrador, tal vez sea un poeta, con lo cual se asocia una vez más la pobreza a los practicantes del arte–, para cantar esta alabanza al oro. Al inicio del texto, vemos al mendigo contemplando las casas de los ricos, imaginando los interiores lujosos, los objetos que decoran los salones de las casas a donde él nunca podrá entrar. De pronto, ve a una pareja de esposos que llegan en un elegante carruaje y entran a la mansión mostrando soberbia. Es en ese momento que “en aquel cerebro de loco” –que es como la sociedad burguesa ve al poeta– surge la idea de entonar la canción del oro: en esa pareja ve lo que él no es, y es precisamente el oro (el dinero) el que introduce esa diferencia. El mendigo-poeta llama al oro “rey del mundo” porque en la sociedad burguesa capitalista, el dinero ocupa un lugar de mayor importancia: todo gira alrededor de él. Ironiza el mendigo diciendo que hay que cantar al oro “porque nos hace gentiles, educados y pulcros” (*Cuentos* 145). Pero no todo es ironía en la canción: cuando se refiere expresamente al metal y a las asociaciones metafóricas de éste, puede adquirir cualidades positivas reales: “Cantemos el oro, porque de él son las cuerdas de las grandes liras, la cabellera de las más tiernas amadas, los granos de la espiga y el peplo de que al levantarse viste la olímpica aurora” (144).²³ Al final de la canción, hace un llamado a todos lo que no tienen oro (mendigos, borrachos, holgazanes, y en especial, a los poetas) a unirse a “los felices, a los poderosos, a los banqueros, a los semidioses de la tierra” (145); si el oro es el “rey del mundo”, los representantes más poderosos de esa sociedad son semidioses precisamente por poseer las riquezas que los marginados de esa sociedad jamás poseerán. El llamado

final parece tener un tinte irónico, porque en la sociedad capitalista es imposible que todos puedan tener riqueza, dado que básicamente sólo los poseedores de los medios de producción pueden acceder a ellas.²⁴

“La canción del oro” es sólo uno de los textos en que se incluye la imagen de este metal; “La cólera del oro” (1894) es otro texto en el cual se presenta la misma imagen, pero se le da la voz al oro mismo y luego al poeta. Aquél se queja de que ha sido sustituido por el dinero (los billetes), y rememora tiempos mejores; hay una preferencia por el ayer pre-moderno y una crítica de la Modernidad burguesa: antes estaba en los ídolos y ahora no es más que “un raro enfermo al cual se le toma el pulso en la Bolsa todos los días” (*Escritos Inéditos* 36). Cuando habla el poeta, se queja también de esos tiempos modernos en los cuales los poemas “han valido poco”, siendo por eso muy raros los casos de poetas que han podido poseer ese metal (haciendo referencia en ese caso al dinero en general); pone el ejemplo de Catulle Mendes, uno de los pocos que pudieron acceder a la riqueza por su “lítica joyería”, estableciendo de esa manera una relación entre la riqueza material y verbal. De acuerdo con el poeta, son los artistas quienes podrían hacer mejor uso del oro, idea que se repite en el texto en el cual habla del poeta Arsenio Houssaye: “el dinero debe ser exclusivamente usado por los artistas” (*Escritos Inéditos* 93), porque prácticamente sólo ellos pueden comprender el verdadero sentido del lujo. En el texto que comenta sobre Rostand, otra excepción de poeta millonario, vuelve a insistir en la misma idea: “¿para quién debía vaciar su cornucopia la riqueza sino para el artista que tan bello uso sabe hacer de ella?”

(*Opiniones* 101). Pero los tiempos modernos y burgueses impiden que los poetas (con la excepción de unos cuantos) accedan a la riqueza, por lo que se presenta una crítica contra esa sociedad.

En la segunda edición de Azul... (publicado en Guatemala en 1890), Darío incluye un cuento nuevo: “El sátiro sordo”, en el cual aparece también el enfrentamiento entre el poeta y la sociedad burguesa bajo una máscara mitológica. El cuento narra la historia de un sátiro que había perdido la facultad de oír, el cual reinaba sobre la selva con la ayuda de dos consejeros: una alondra y un asno. Un día llega a esas selvas un extranjero: “Por aquellos días, Orfeo, poeta, espantado de la miseria de los hombres, pensó huir a los bosques, donde los troncos y las piedras le comprenderían y escucharían con éxtasis” (*Cuentos* 185). Aquí tenemos la primera indicación de la difícil situación del poeta: abandona la sociedad porque ésta no lo comprende, por eso busca un lugar (en este caso paradisíaco) en el cual pueda encontrar un público para su arte. La selva del sátiro parece el lugar ideal: ahí, nos dice el narrador, “sería tenido como un semidiós”; es decir, su arte (valorado y reconocido en la selva, lo que no sucede en el lugar donde habitan los hombres), lo diferenciaría del resto de manera positiva, elevándolo a un rango superior de aristo, elemento recurrente en la obra de Darío.²⁵ Para pedirle hospitalidad al sátiro, decide cantar para demostrarle su valer. Orfeo sabe de sus cualidades, por lo que está seguro de su triunfo: “Fue con su corona de laurel, su lira, su frente de poeta orgulloso, erguida y radiante” (185). Su canto, hermoso y perfecto, conmueve a los árboles y hace llorar a las piedras; Venus piensa

que es Apolo el que tan bello canta. Pero el sátiro no puede escuchar nada puesto que está sordo. Incapaz de tomar una decisión por sí solo, pide ayuda a sus consejeros. La alondra –que por su canto se asocia a la figura del poeta– recomienda que Orfeo se quede en el bosque porque ha cantado muy bien: afirma que es un elegido de los dioses; en el discurso del ave se puede encontrar la concepción romántica del poeta como héroe: “Lo que Hércules haría con sus muñecas, Orfeo lo hace con su inspiración” (187). Mientras la alondra canta argumentando su posición, Orfeo toca la lira, lo que comienza a impacientarlo al sátiro, porque no puede escuchar nada. Este se pregunta “¿Quién era aquel extraño visitante?” (187), lo que recuerda a la reacción del Rey burgués cuando el poeta se acerca a su presencia: no sabe lo que es un poeta. Cuando la alondra termina su argumentación, el sátiro le pide su opinión al asno, quien sólo se limita a mover la cabeza de un lado a otro en señal de negativa. No hay ninguna argumentación en el caso del asno, no da ninguna razón por la cual Orfeo no debe quedarse en la selva. Si, como vimos, la alondra representa la figura del poeta, en este caso particular el asno podría representar a “*Celui-qui-ne-comprend-pas*” del que habla Darío en las “Palabras liminares” de Prosas Profanas. Porque (además del sátiro que no puede escuchar) el asno es el único que no se emociona con el canto de Orfeo. El asno (que en la cultura Occidental está asociado a la estupidez) representaría a la sociedad burguesa utilitarista vacía de valores estéticos. La descripción que hace el narrador de estos animales es muy clara al respecto: “el paciente animal de las largas orejas le servía [al sátiro] para cabalgar, en tanto que la alondra, en los apogeos del alba, se le iba de las

manos, cantando camino de los cielos” (184), estableciendo otra vez la oposición utilidad vs. arte no utilitario. El sátiro decide seguir el consejo del asno y le señala a Orfeo la salida del bosque, lo que rememora la expulsión del Paraíso terrenal: “Orfeo salió triste de la selva del sátiro sordo y casi dispuesto a ahorcarse del primer laurel que hallase en su camino” (187). El hecho de que quiera colgarse de un laurel es significativo porque las hojas de este árbol, como se sabe, representan la gloria poética: el árbol que le dio la vida como poeta, será ahora el que le dé la muerte. Pero Orfeo no llega a suicidarse, sino continúa con su arte pese al rechazo de la sociedad.²⁶

Azul... es el único libro en el que Darío publicó cuentos. Pensó publicar un volumen donde reuniera su obra cuentística, pero nunca llegó a concretar su idea. Sus cuentos aparecieron en diversos periódicos de Latinoamérica (La Nación, La Tribuna, El Heraldo de Costa Rica, La Prensa Nueva, etc.), y varios de ellos presentan la figura del artista y la difícil situación que atraviesa en medio de la sociedad burguesa.

“Arte y Hielo”(1888), como el título lo indica, narra la fría recepción que tiene el arte justamente en Villanieve, una ciudad (que hace referencia a cualquier capital latinoamericana) donde se ha instaurado la Modernidad y los valores burgueses. Aquí el protagonista es un escultor flaco, “pobre como una rata” (178), porque su arte no vende; las mujeres prefieren el lujo: joyas y trajes costosos. El escultor decide enviar a una de sus obras (una Diana) a “buscar pan a la calle”, lo que podría interpretarse como la prostitución del arte, aunque describa a la diosa como “casta diva”: en esta sociedad el arte debe volverse mercancía para que el artista pueda sobrevivir. Pero la intención del

narrador en este pasaje también es señalar la chatura intelectual del burgués, que al ver el desnudo femenino se escandaliza y hace regresar a Diana al taller: “Y esa curva saliente de un brazo, y esa redondez del hombro y ese vientre ¿no son una profanación?” (179). Luego de este inicial fracaso, el escultor va a una plaza pública a ofrecer su arte, y logra convencer a una burguesa, quien, al día siguiente, le pide a su amante que le lleve algo de ese escultor. En la descripción que se hace de este burgués se puede apreciar la realidad económica latinoamericana del momento: él “se enorgullecía de estrenar unos cuellos muy altos llegados por el último vapor” (180), haciendo referencia el narrador a las importaciones llegadas de Europa. Cuando este hombre llega al taller del escultor, da muestras de ignorancia y moralidad burguesa llevada al extremo: se escandaliza al ver los “ofensivos” desnudos: “Aquel Mercurio, Dios mío, ¿y su hoja de parra? ¿Para qué diablos labra usted esas indecencias?” (181). Incapaz de reconciliar la desnudez con el arte, el burgués entra a un almacén de importaciones francesas y compra un reloj cucú; es decir, prefiere otra vez lo extranjero y mecánico a lo local y pone por encima la técnica sobre el arte. Finalmente, entra a su taller “uno de tantos reyes burgueses que viven podridos en sus millones” (181), al cual le ofrece las más diversas estatuas: Venus, Minervas, Dianas; toda la tradición greco-romana está presente. Pero el burgués no le hace ningún caso, puesto que él no quiere adquirir nada hecho, sino encargarle un trabajo especial: “Mis cuadras son excelentes. Ahí hay bestias de todas las razas conocidas, y el edificio es de muchísimo costo. Os he oído recomendar como hábil en la estatuaria y vengo a encargaros para la portada una

buena cabeza de caballo. Hasta la vista” (182). Además del elogio que hace de sí mismo el burgués por las posesiones que tiene (el edificio costoso, los caballos de raza), este pasaje pone de manifiesto un problema muy importante: la no independencia del arte. La Venus, la Diana y todas las esculturas que labra el escultor, son producto de sus propios gustos: él decide qué obras hacer. Pero el arte que realiza se opone de manera tajante a los gustos burgueses; en este caso específico por la desnudez de las figuras y los nulos valores artísticos de los representantes de la sociedad burguesa. Si quiere vender lo que produce, tendrá que ajustarse a los gustos de los burgueses; no deberá hacer dioses griegos, sino cabezas de caballos. El escultor se siente insultado con la propuesta del burgués, pero una de sus esculturas (no Venus, diosa de la Belleza, ni Minerva, diosa de la Sabiduría, sino un sátiro) calma su ira con estas palabras: “¡Eh, maestro! No te arredres: hazle su busto...” (182). Al final, pues, el artista tiene que ceder ante esa nueva sociedad en la cual ya no es posible crear –de acuerdo con el escultor– el verdadero arte.

Angel Rama, al referirse a los cuentos del período chileno, señala que éstos presentan problemas personales de Darío, así como la angustia ante su destino de poeta; le parece comprensible que en ese momento de transformación, se reflejen los conflictos y preocupaciones en su obra (*Rubén Darío* 97). Pero a mi modo de ver, en cuentos posteriores también es posible encontrar esas mismas preocupaciones que tienen que ver más con la voluntad transgresiva de criticar duramente a la sociedad burguesa. Así, por ejemplo, en el cuento “Mi tía Rosa”, publicado en 1913, tiene

diversos puntos en común con “El pájaro azul”, texto del período chileno. El cuento presenta una transgresión de tipo sexual: el protagonista, un joven de dieciséis años, tiene relaciones sexuales con su vecina, y es enviado, como castigo, a trabajar en una hacienda. Pero además hay en el texto otro tipo de transgresión de los valores burgueses que va de la mano con la anterior: el muchacho es un poeta; es descrito por sus padres, negativamente, con las características que normalmente se atribuyen a estos personajes, como ser soñador, andar por las nubes, hablar solo.²⁷ El padre no sólo le dice que hace versos, sino que escribe “versitos”, rebajando con el diminutivo el valor de éstos. La madre se refiere a sus manuscritos como “papeles inútiles”, y le atribuye a éstos la causa de la transgresión sexual. Los padres, representantes de la sociedad burguesa, no ven la producción poética del hijo como algo productivo; la madre afirma: “Lo que acabas de hacer es obra de la pereza, pues si en algo útil te ocuparas, no tendrías malos pensamientos...” para después decir “Tu padre pensaba muy bien cuando te quiso dedicar al comercio...” (*Cuentos* 403), lo que guarda relación con la actitud del padre de Garcín, que quiere que éste trabaje con él en el negocio de telas. El hecho de que el castigo sea ir a trabajar a una hacienda, no sólo se explica por la voluntad de alejar al hijo de la mujer con la que tuvo relaciones sexuales, sino que representa la imposición final de un trabajo productivo, lo que se opone a la actividad poética del protagonista. De esta manera, los padres quieren alejar a su hijo de los valores artísticos y el Ideal, pero no logran su objetivo. Como afirma el mismo protagonista, “Allá [en la hacienda] escribí más poemas que nunca” (407). El poeta persiste con su actividad artística,

enfrentándose de esa manera a los padres, es decir, a los representantes de la sociedad burguesa.

“Respecto a Horacio” (1893) es un cuento en el que poca acción narrativa ocurre; es, supuestamente, un texto escrito por Lucio Galo, que pretende matar, sin éxito, al poeta Horacio. Las razones tienen que ver con el amor que aquél le profesaba a la esclava Filis, pero no son importantes aquí. Lo interesante en el texto es la manera en que presenta a Horacio, el poeta que podía dedicarse a trabajar en su arte gracias al aporte de Mecenas: lo vemos en su casa, junto a sus esclavas y disfrutando de abundante vino en una fiesta. Uno de los invitados habla elogiosamente del poeta, recordando también en su brindis “al César que, protegiendo a los maestros líricos, cumplía un celeste designio, y se hacía merecedor de los más encendidos himnos y más cordiales elogios” (291-292); es decir, tienen en ese tiempo los poetas no sólo la protección privada, aristocrática, sino también estatal. Ya hemos visto en otros textos cómo Darío siente una nostalgia por el sistema de mecenazgo y cómo pretende que el Estado se ocupe de proteger a los poetas; en este texto están presentes ambas ideas. La transgresividad del texto no está en este caso en la figura de Horacio como poeta (aunque es posible descubrir ciertas transgresividades de tipo sexual), sino en la crítica implícita que hace el narrador de la sociedad burguesa: ésta es la imagen invertida de la antigua sociedad romana, donde el poeta podía practicar su arte (no era despreciado, sino elogiado por ello), era protegido por los poderosos, y tenía por ende una buena posición social.

“El linchamiento de Puck” (1893) combina de manera interesante la persecución racial con el rechazo del poeta. El protagonista, un espíritu de los bosques, cae en el tintero de un poeta y se convierte en negro, tal cual un africano. Al verlo, una mariposa blanca se asusta y empieza a gritar pidiendo auxilio “igual a una de las jóvenes norteamericanas cuya inocencia es atacada por los negros del Sur, y vengada por la horca yankee, al eco de un humanitario clamor victorioso” (*Cuentos* 267): la ironía y la crítica del narrador son bastante evidentes y no necesitan mayor explicación. Todos los espíritus del bosque lo persiguen, ¿pero solamente por ser ahora negro? Es cierto que no lo reconocen por llevar “su oscuro disfraz de tinta”, pero como después afirma el narrador, “¿Qué importaba que se le reconociese? El furor popular estaba en contra suya, y la mariposa blanca, quejosa y ofendida, pedía el castigo del infame viejo” (268). Al parecer, no importa tanto ya que se le haya confundido con un negro, como que esa negrura venga del tintero de un poeta: él lleva en su cuerpo la marca del arte. La asociación entre Puck y el poeta se hacen cada vez más evidentes: “No había cuerda para ahorcarle; pero el hada cruel que dió a Byron la cojera, se arrancó un cabello cano, y con él colgó a Puck de un laurel casi seco” (268). Las dos acciones que se le atribuyen al hada se asocian a un ataque al poeta, porque como se sabe las hojas del laurel se asocian a la gloria poética; en este caso, el árbol está casi muerto, presagiando lo que puede ocurrir con Puck. El protagonista, pues, va adquiriendo con el fluir de la acción las características de poeta; esto se hace aún más evidente cuando el narrador afirma: “No teman las niñas que amen al dulce genio, querido y premiado por la amable

madrina Mab y por el celeste poeta Shakespeare” (268).²⁸ La madrina Mab no es otra que la reina Mab, personaje que ya conocemos, que en este caso viene a ser el personaje opuesto al hada que quiere colgar al protagonista del laurel: un personaje de características positivas, protector de los artistas, lo cual ayuda a relacionar aún más a Puck con la figura del poeta. Como ya ha anunciado el narrador, Puck no llega a ser asesinado, sino que “vive todavía, sano, lindo, bueno, cantador de canciones y recitador de versos” (268). El narrador guarda para el final lo que ya parecía obvio: Puck es un poeta; si antes lo sugiere, ahora lo dice directamente. Lo interesante es que Puck, genio mitológico que aparece como personaje en la obra de Shakespeare y otros autores, no está asociado con la poesía: ésta es una atribución que le hace el narrador. Lo que aparece al inicio del texto sólo como una crítica del racismo en Estados Unidos, se convierte también en una crítica del rechazo de los poetas por la sociedad burguesa. Lo que ofende a la blanca mariposa, más que el color de Puck, es la marca de poeta que lleva en el cuerpo, la tinta con la que se escriben versos, los poemas que el mismo Puck canta y recita.

Para señalar la condición del poeta en la sociedad, Darío utiliza en sus cuentos un contexto feérico, mitológico o real. En general, cada cuento se relaciona con un contexto específico (“El linchamiento de Puck”, por ejemplo, correspondería al contexto feérico). Pero en ciertas ocasiones se produce una combinación de los contextos; así, en “El velo de la reina Mab” hay una combinación del contexto feérico con el real, mientras que en “En la batalla de las flores” (1893), se produce una

combinación del contexto mitológico con el contexto real. El cuento tiene lugar en Buenos Aires, ciudad donde el protagonista reconoce al dios Apolo en la forma de un caballero rubio, vestido a la usanza occidental. Van juntos a una fiesta, y en el camino, Apolo le dice que los dioses griegos continúan sobre la Tierra:

Unos hemos tenido buena suerte; otros muy mala: no he sido yo de los más afortunados. Con la lira debajo del brazo he recorrido casi todo el mundo. Cuando no pude vivir en Atenas me fuí a París; allí he luchado mucho tiempo, sin poder hacer gran cosa. ¡Con deciros que he sido, en la misma capital del arte, fámulo y mandadero de un bibliopola decadente! Me decidí a venir a América, a probar fortuna, y un buen día desembarqué en la Ensenada, en calidad de inmigrante. Me resolví a no hacer un solo verso, y en efecto: soy ya rico y estanciero (280-281).

El Apolo de este texto es, pues, muy distinto al Apolo mitológico. Si el Apolo moderno la pasa mal, es precisamente porque se encuentra ahora en una sociedad burguesa. La referencia que hace a su experiencia en París, puede leerse de dos maneras. Por una parte podemos entender literalmente sus palabras: lucha por encontrar un espacio en el mercado literario, pero no lo consigue, por lo que tiene que trabajar como criado para sobrevivir. Pero por otro lado, podemos leer el hecho de que tenga que ser empleado y mandadero de un “bibliopola” (es decir, de un vendedor de libros), de la manera opuesta: Apolo entra en el mercado literario, pero las ganancias se las lleva mayormente el editor, por lo que se ve a sí mismo como un empleado de éste. Las

dos lecturas son, a mi parecer, posibles y ambas conllevan una crítica del nuevo mercado literario y la sociedad burguesa materialista.

En el pasaje citado, también se observa otro rasgo de modernidad: la inmigración europea a Argentina, el afán de los inmigrantes de mejorar su condición social. Apolo, el dios de las artes renuncia a la poesía (o dice renunciar) porque en la sociedad burguesa no hay espacio para el poeta. Apolo ataca esa Modernidad burguesa: se queja del hecho de que haya templos para Mercurio, el dios del Comercio, pero no para él, y de que los poetas se ocupen demasiado de la vida utilitaria: “Sé de quien ha dejado un soneto sin el terceto último, por ir a averiguar en la Bolsa un asunto de tanto por ciento” (281).²⁹ La conversación continúa, y descubrimos que Apolo no ha abandonado del todo la poesía: “En ciertas horas, cuando el bullicio de los negocios se calma y mis cuentas quedan en orden, dejo este disfraz de hombre moderno, y voy a hacer algunas estrofas en compañía de los silfos de la noche y de los cisnes de los estanques” (281).³⁰ Contrasta en este pasaje el bullicio de los negocios con la armonía de la poesía, pero más destacable aún es la referencia que hace Apolo al “disfraz de hombre moderno”: el estanciero rico es una máscara que cubre al Apolo dedicado a las artes. Afirma luego (y en esa medida se relaciona de manera absoluta con el personaje positivo de la reina Mab) que visita a los poetas pobres “que me llaman, y me son fieles, envueltos en el velo azul de los ensueños” (281). Pero en esa sociedad debe esconder su verdadera identidad: “¿No comprendéis que si se supiese quién soy, vendría muy a menos?” (282). Si se quitase el disfraz de hombre moderno, si se descubriera que él es

Apolo, el rey de las artes, sin duda alguna la sociedad burguesa, vacía de valores estéticos, lo rechazaría.

El final del cuento es esperanzador porque Apolo anuncia –lo que recuerda a Bécquer– que mientras exista el amor y “en tanto que las mejillas de las mujeres sean tan frescas como los centifolias (...), los dioses no nos iremos; permaneceremos siempre en la tierra y habrá besos y versos” (284). La poesía y los poetas persistirán pese a todo, pero esto no le baja el tono de feroz crítica a la sociedad burguesa, la cual obliga al mismo dios de las artes a esconder su personalidad de poeta.

En cuanto al personaje que habla con Apolo, no se dice directamente que él sea un poeta, pero por las preguntas y reconvenciones que le hace, se puede inferir que lo sea. Pero más importante aún, (y lo que lo convierte prácticamente en un elegido) es que él es el único en reconocer a Apolo debajo de su disfraz de hombre moderno: él lo reconoce porque, sin duda, es un poeta. Es común, como hemos visto, que en muchos cuentos de Darío el protagonista sea un poeta, pero en las palabras finales de “Por el Rhin” (1897) es el protagonista quien afirma su propia condición:

–Vecina, no me ha dicho usted todavía en qué se ocupa.

–¿No se lo he dicho? Soy modista. ¿Y usted?

–Yo, poeta (*Cuentos* 335).

El protagonista, pues, afirma orgullosamente su condición de poeta y considera además que el hecho de dedicarse a la poesía es una actividad prestigiosa: no se oculta, como Apolo, debajo de ningún disfraz.

En el texto autobiográfico “Historia de un sobretodo” (1892) se establece una “genealogía” entre el protagonista y Verlaine mismo. Aquí el narrador recuerda su estancia en Valparaíso en 1887; recorre sus calles, *flaneur* admirado por lo animado de la ciudad. Es una ciudad moderna por donde se lo mire:

Mucho dependiente del comercio, mucho corredor, va que vuela, enfundado en su sobretodo (...) y con el cigarro en la boca, al abrigo de sus gabanes de pieles, despaciosos, satisfechos, bien enguantados, los señorones, los banqueros de la calle Pratt, rentistas obesos, propietarios, jugadores de bolsa (237).³¹

El narrador ve la distancia que lo diferencia de esos representantes de la sociedad burguesa; no forma parte de esa multitud, no sólo por su condición de extranjero y poeta, (el narrador no se dedica al comercio como los hombres que observa), sino porque él, “hijo del trópico”, no tiene a diferencia de los demás, un sobretodo que lo abrigue en ese crudo invierno.

Pero además de poeta, el narrador es cronista: de esa manera se gana la vida en la sociedad burguesa.³² Con la mitad de su sueldo de periodista, decide comprar un sobretodo pese a lo costoso de la prenda, porque –más allá de su valor de uso– le atrae la idea de caminar “por la calle del Cabo, con un ulster que humillará a más de un modesto burgués” (238), separándose otra vez de la multitud (él no es un “modesto burgués”), pero poniéndose por encima de ella gracias, curiosamente, a una mercancía. Después de mucho tiempo y muchos viajes, el protagonista decide entregarle el

sobretudo a Enrique Gómez Carrillo, quien a su vez se lo da a Alejandro Sawa, el cual lo regala finalmente a Paul Verlaine. El sobretudo, pues, “del poder de un pobre escritor americano, ha ascendido al de un glorioso excéntrico, que aunque cambie de hospital todos los días, es uno de los más grandes poetas de la Francia” (243). Más allá del *captatio benevolentiae*, el narrador establece, gracias al sobretudo, una relación “genealógica” que lo conecta directamente con el poeta francés; no importan ya las llamadas “excentricidades” de Verlaine, sino la genialidad de su obra: están emparentados tanto por la prenda (que ahora ha adquirido un aura) como por la poesía, ese diálogo universal.

En “Primavera Apolínea” (1888), un joven poeta latinoamericano de cabello largo (ya su apariencia física habla mucho de él), narra la doble transgresión que lleva a cabo contra la sociedad burguesa: poética y política. Recuerda su pasado, cuando descubre su vocación artística: “Afligí a mis padres, puesto que muy temprano vieron en mí el signo de la lira” (369). La poesía, como sabemos, es vista en la sociedad burguesa como algo eminentemente negativo, de ahí que sus padres –igual que el de Garcín– traten de alejarlo del mundo del arte y reinsertarlo dentro de la sociedad materialista “productiva” (específicamente en el comercio), pero fracasan en su intento: “Se me rodeó de guarismos en el ambiente de las transacciones, y salté la valla” (369). Ese “saltar la valla” es una clara transgresión con respecto a los valores de la sociedad burguesa: no acepta esa vida utilitaria que los padres le quieren imponer. Pero, además, ataca de manera política a esta sociedad, relacionándose con los grupos de izquierda:

“Mi bohemia se mezcló a las agitaciones políticas, y aún adolescente, me juzgué determinado a rojas campañas y protestas” (370). Combina, pues, las dos transgresiones (llega a considerarse “caballero de la rebeldía”), usando a veces la palabra poética para hablar a las muchedumbres; sin embargo, mantiene la creencia romántica en la armonía universal, al afirmar que “el ritmo universal se confundía con mi propio ritmo, con el correr de mi sangre y el hacer de mis versos” (371). Viaja a Europa (ese viaje de aprendizaje poético que realizan tantos poetas latinoamericanos), donde también toma parte en las luchas y reivindicaciones populares, escribiendo además prosas combativas. Pero es ahí donde se da cuenta de que estaba equivocado: “Comprendí la inutilidad de la violencia y el rebajamiento de la democracia. (...) Que el poema de nuestra simiente o de nuestro cerebro es un producto sagrado” (372). Según Montaldo, el término “democracia” fue repudiado en el ámbito intelectual porque se asociaba a lo vulgar y a lo burgués (39). Darío tiene clara su posición a este respecto; así, en, “Dinamita” (1893) afirma:

Ahora bien, en la leyenda del Kobold el mesías femenino que ha de llegar, la princesa cuyo perfil se grabará en los escudos que se hagan con el oro de las coronas, se llama Democracia. Y es ésta la divinidad que convertida en gorgona ha atizado por todas partes sus hogueras. Cada vez que la canalla alza una bandera pronuncia esa palabra: Democracia (*Escritos Inéditos* 26).

En este texto, Darío expresa una opinión similar al joven poeta, ya convertido, en cuanto a la democracia y las luchas proletarias (Darío llega a hablar de la “caries socialista”). Como en una revelación, el joven poeta de “Primavera Apolínea” cae en la cuenta de que tanto la democracia como las luchas proletarias son inútiles: renuncia a su transgresión política, pero –y eso es muy importante– no a la transgresión poética, ya que afirma la religión del arte y su condición de poeta en esa sociedad burguesa materialista.

“Rojo” (1892) presenta la mayor transgresión posible: el asesinato. El cuento narra la historia de Palanteau, un pintor que mata a su esposa en un momento de desequilibrio mental. El narrador, el director de un diario, hará la defensa (frente a sus redactores) del artista; para él, el pintor no merece la guillotina, como piensan los demás, sino “quizá la casa de salud...” (*Cuentos* 231). Los argumentos que utiliza en su defensa son curiosamente argumentos positivistas: la idea de que los hombres de genio son, en gran medida, locos. Así, el director afirma “¿Conocéis los estudios de medicina penal que se han hecho en Italia? Yo estoy con Lombroso, con Garofalo y con nuestro Richet. Y además, es un hecho que el talento y la locura están íntimamente ligados” (233).³³ Incluso antes, el narrador ya había mencionado que “Palanteau no tenía todos los tornillos en su lugar” (232). Por otro lado, en el pintor se encuentran dos rasgos característicos del “criminal nacido”: la epilepsia y el factor hereditario (Lombroso-Ferrero 57-72), aunque también señala que muchos hombres de genio han sido epilépticos. Así, por ejemplo, después de que el narrador nos dice que Palanteau sufría

de ataques epilépticos, afirma “En la familia de Palanteau ha habido locos, hombres de gran ingenio, suicidas e histéricas” (233).

El director del periódico cuenta la historia de Palanteau desde que era niño; nos dice que “tenía buenos instintos y pensó en no ser un inútil. Sentía allá dentro el hormigueo del arte” (*Cuentos* 231-232). Esta afirmación es de particular importancia, porque el director, que asume la defensa del pintor, no considera que la vida entregada al arte sea una vida inútil, sino todo lo contrario. Primero Palanteau quiere ser poeta, después músico, y finalmente, después de inevitables sacrificios y luchas, llega a ser un gran pintor: triunfa en París. Pero he aquí que surgen los problemas, debido a las continuas transgresiones: “le gustaba viajar mucho por el país de Bohemia” y “procuraba aliviarse con la musa verde y con seguir las huellas de los pies pequeños que taconeaban por el asfalto” (232). La mención a la musa verde, evidentemente, hace referencia al ajeno que bebían los artistas en cuantiosa medida, y los tacones a las prostitutas de París. El narrador recibe con agrado la noticia de que el pintor se va a casar, porque piensa que van a cesar las diversas transgresiones que comete Palanteau. Pero el atavismo sumado a su condición de hombre de genio y los abusos del alcohol hacen que el pintor vaya perdiendo el equilibrio mental: “¡Llega un momento en que el arpa de los nervios siente en sus cuerdas una mano infernal que comienza con una sinfonía macabra!” (234). Es interesante la metáfora porque para expresar la locura de Palanteau recurre a una imagen musical (recordemos que los modernistas creían en la unión de las artes), como si la condición de artista estuviera plenamente ligada a su

enfermedad mental, que es finalmente lo que plantea el director. Cita algunos nombres de genios que no tuvieron desequilibrios nerviosos (Goethe, Lamartine, Víctor Hugo, etc.), pero esta lista es bastante menos numerosa que la de los genios que sí padecieron estos desequilibrios (Moreau, Baudelaire, Nerval, Byron, Verlaine, etc.), en la cual también cabe el nombre de Palanteau. Su matrimonio, por el choque de caracteres, genera mayores desequilibrios en el pintor, que después de insultar y golpear a la esposa, un día termina asesinándola.

El director considera, pues, que Palanteau es un enfermo mental: “Para mí, en vez de entregárselo a Monsieur de París, deben llevarselo a mi amigo Charcot” (236), y por ello considera que no merece la guillotina sino, tal vez, el encierro en un manicomio.³⁴ No hay duda de que el director hace una férrea defensa del pintor, pero como mencioné anteriormente, es curioso que use esos argumentos de la ciencia positivista, cuando sabemos que el modernismo es precisamente una reacción contra el positivismo. En el cuento, el narrador dice: “Lombroso, al hablar de María Bashkirtseff, señala como síntomas o, más bien, como fundamentos de la locura moral, la extrañeza de carácter, la megalomanía, la inmensa vanidad: todo eso lo tenía Palanteau” (234), estableciendo una relación directa entre éste y la pintora rusa Bashkirtseff.³⁵ En De sobremesa, novela de José Asunción Silva, el poeta Fernández (el alter ego de Silva), anota en su diario:

La lectura de dos libros que son como una perfecta antítesis de comprensión intuitiva y de incompreensión sistemática del Arte y de la

vida, me ha absorbido en estos días: forman el primer mil páginas de pedantescas elucubraciones seudocientíficas, que intituló *Degeneración* un doctor alemán, Max Nordau, y el segundo, los dos volúmenes del diario, del alma escrita, de María Bashkirtseff, la dulcísima rusa muerta en París, de genio y de tisis, a los veinticuatro años, en un hotel de la calle Pony (22).

Fernández está indignado por el nulo entendimiento artístico de Nordau en general, y de la obra y persona de Bashkirtseff en particular. En Degeneration, el médico alemán se refiere a la pintora como “a degenerate girl who died of phtisis, a victim to moral madness, with a touch of the megalomania and the mania of persecution, as well as of morbid erotic exaltation” (310); como vemos, la caracterización que hace Nordau de Bashkirtseff es muy parecida a la que hace Lombroso, lo que no resulta sorprendente. De igual forma, es natural la indignación del poeta Fernández ante estos comentarios de Nordau, como el fastidio de Darío al reseñar Degeneration en el artículo que después incluyó en Los raros.

¿Estaría Darío de acuerdo con los argumentos dados por el director del periódico? Después de todo lo expuesto, la respuesta es, evidentemente, negativa. Por eso mismo elige a un director de un diario (no a un poeta o pintor, que difícilmente podría estar de acuerdo con la caracterización del artista como loco) para que haga la defensa médica de Planteau: él no es un criminal, sino un enfermo. En su discurso, no sólo defiende en muchos aspectos al pintor (recordemos que está defendiendo a una

persona que ha matado a otra), sino también señala las diversas transgresiones del mismo.

Así, de diversos modos, Darío presenta la imagen del poeta transgresivo, enfrentado a la sociedad materialista y utilitaria. En sus cuentos hay una dura crítica (prácticamente un ataque) contra la Modernidad burguesa, lo que también representa una transgresión deliberada, al no aceptar los valores de esta sociedad.

Las novelas

Darío dejó dos novelas inconclusas: El hombre de oro y El oro de Mallorca; la primera fue publicada en la revista La Biblioteca de Buenos Aires, entre mayo y setiembre de 1897, mientras que la segunda apareció en La Nación, entre diciembre de 1913 y marzo del siguiente año. Pese a que no concluyó ninguna de las dos, el hecho de que se hubiera embarcado en esta empresa, manifiesta un interés por la forma narrativa, que aunque es por muchos críticos considerada secundaria dentro de su obra, no puede dejarse de lado, dado que, aparte de su mismo valor literario, ahonda aquí muchas de las ideas expuestas en su poesía.

Aníbal González señala que las novelas modernistas son “ficciones del intelectual”, es decir, se daría aquí una reflexión del papel que cumple en la sociedad el hombre de letras que está en proceso de volverse un intelectual (*La novela* 11-12). González nota que en la mayoría de las novelas modernistas está presente la figura del artista; de hecho, en las novelas de Darío, encontramos esta característica: en El hombre

de oro, uno de los personajes más importantes es un poeta, en tanto que en El oro de Mallorca, el protagonista será un músico.

Aunque el estudio de González es sin duda bastante acertado, cabe preguntarse si su hipótesis se cumple en el caso específico de Darío. A mi modo de ver, más que el papel del escritor en la nueva sociedad, lo que estas novelas inconclusas representan (aunque de modo indirecto en el primer caso) es la *condición* del artista en la sociedad burguesa: se verá al artista como un ser básicamente transgresivo, especialmente en el plano sexual, como veremos en el siguiente capítulo.

El hombre de oro se sitúa en Roma, en el siglo I, y tiene como protagonista a Quinto Flavio Polión, millonario heredero que, además de riquezas, había recibido “la pasión dichosa de las artes y de las letras” (*Escritos Inéditos* 210). Este personaje busca reposo en una villa, precisamente muy cerca de la granja donde vivió Horacio, lo que establece desde ya una conexión entre ambos personajes. La descripción del interior de la villa es muy detallada en sus lujos, como corresponde al gusto modernista; ahí destacan dos estatuas: “Un Apolo de gran tamaño y un Eros adornaban el recinto” (*Escritos Inéditos* 210), vale decir, poesía y sexo, ambos hermanados en el mismo interior.³⁶ A esta villa acuden diversos amigos de Flavio, entre los que destaca un poeta, Lucio Varo, quien en una conversación afirma que las musas dan la dicha a los artistas porque, además de darles fama, “les brindan el favor generoso de los monarcas y de los potentados” (212). Volvemos así al tema ya visto anteriormente en los cuentos: la nostalgia del mecenazgo. Sin embargo, a lo largo de la discusión, se pone en tela de

juicio la institución misma del mecenazgo. “Desde Homero, poesía y miseria son una misma cosa”, manifiesta uno de los invitados, y es interesante la selección de la palabra, porque “miseria” puede significar tanto “infortunio” o “desgracia” –conceptos asociados al destino del poeta–, como “pobreza extrema”, condición que también se asocia al artista. Lucio Varo responde señalando el caso de Horacio, pero el anfitrión se encarga de desmitificar a Mecenas mismo:

Sabéis también que [Horacio] era un carácter independiente y generoso y Mecenas le puso en el pescuezo un yugo de oro. Y ese mismo yugo no creáis que fuese tan rico y espléndido. Volved la vista a esa casita y decidme si ha podido ser la propiedad de Creso. Es proverbial que nuestro célebre lírico no iba y venía de Roma sino en una tarda mula sin rabo. (...) Y él se empequeñecía cuanto podía, él, poeta, y por lo tanto aristócrata y príncipe de nacimiento, a quien habrían sido pocos los palacios de Darío y los esplendores de Ecbatana; y decía contentarse con ese modesto retiro (...) (212).

Aparece otra vez aquí la concepción romántica del poeta como ser superior tan cara a Darío y al modernismo en general; en la comparación entre Horacio y Mecenas (la grandeza poética frente a la riqueza material), el primero sale ganando largamente. Por otro lado, Mecenas aparece también como un ser “espeso, ingenuo e imposibilitado para comprender el alma de Horacio” (212), lo que lo acerca al rey burgués que aparece en el cuento del mismo nombre.

Asociado a Mecenas, se presenta la figura del “Hombre amarillo” u “Hombre de oro”, personaje de gran fortuna que “Inició varias empresas a la vez y lo que mayor ganancia le produjo fueron ciertos trabajos de las nuevas carreteras y parte del servicio de postas” (213). Se le describe como intelectualmente nulo (“La idea escasa se filtraba a gotas”, llega a decir el narrador), poco afecto al arte, en especial cuando se queda dormido después de que Lucio Varo lee unos poemas de Horacio.

El hombre de oro resulta ser Judas Iscariote (Judas de Kariot, como aparece en el texto), cambiando el narrador la historia bíblica, al presentar a Judas vivo años después de la muerte de Cristo. Podemos tomar a esta figura de manera literal, denotativa, pero a mi modo de ver también es posible ver a este personaje de manera alegórica como la sociedad burguesa. El adinerado hombre de oro (que justamente es empresario) se comporta de manera muy similar a los burgueses imposibilitados de comprender el arte y la poesía. La asociación de un personaje tan negativo dentro de la tradición occidental –Judas– con la sociedad burguesa, nos dice mucho de la opinión del narrador sobre esta sociedad.

En El hombre de oro, el narrador escribe: “Quinto Flavio, cuando las fatigas de la vida urbana y las agitaciones de sus desahogos juveniles llegaban a cansarle, “íbase a buscar paz y gozo más apacible, a su villa tiburtina (...)” (210), que es donde sucede la mayor parte de la acción de esta novela. La situación es similar en El oro de Mallorca: aquí el músico Benjamín Itaspes va hacia esta isla en busca del reposo y la tranquilidad que no puede encontrar en la agitada Francia; ahí pretende curarse de sus males y

recuperar el deseo de producir su arte. El texto es claramente autobiográfico, ya que corresponde al viaje que hiciera Darío a Mallorca en 1913, pocos años antes de su muerte. Anderson Imbert ve en el nombre del personaje de esta novela al mismo Rubén Darío: Benjamín es el menor de los hijos de Jacob, mientras que Rubén es el primogénito; por otro lado, Itaspes es el padre del rey Darío el Grande. Con estas asociaciones, el nicaragüense se introduce nominalmente en el texto (257).

Sorprende la similitud sintáctica de ambos títulos, así como la inclusión del sustantivo “oro” en ambos. En el primer caso estamos frente a una metonimia: “oro” tiene una relación de contigüidad con “dinero” (es Judas en el texto un hombre adinerado), un bien que se ve de manera fundamentalmente negativa en la novela. “Oro de Mallorca”, por su lado, constituye una metáfora (“oro” sustituye a los rayos del sol que caen sobre la isla), y aquí el metal sí es visto de manera positiva como el astro dador de vida y belleza: lo natural contrapuesto intertextualmente a lo artificial. En esta novela se subraya el contacto con la naturaleza, la cual se opone a la vida agitada de la ciudad: “Era la primera vez que necesitaba verdaderamente de un largo reposo, de un dilatado contacto con la naturaleza, de un alejamiento de la ciudad abrumadora (...)” (81). En la isla mejora la salud de Itaspes porque, entre otras cosas, está alejado de “las tensiones nerviosas que se producen en los conflictos íntimos, o en la agitación de la lucha por el dinero” (*La isla* 126).

Benjamín Itaspes es hospedado en Mallorca por un amigo adinerado “aficionado a las artes y a las letras”, prácticamente como Quinto Flavio, el personaje de la novela

anterior. Ahí Itaspes reflexiona sobre su vida de artista, haciendo un resumen de su trayectoria:

Tantos años errantes, con la incertidumbre del porvenir, después de haber padecido los entresijos de una existencia de novela; en una labor continua, con alternativas de comodidad y de pobreza; con instintos y predisposiciones de archiduque y necesitado casi siempre, sin poder satisfacer sino por cortos periodos de tiempo sus necesidades de bienestar y aun de lujo (...) (82).³⁷

La situación del artista, pese a haber alcanzado una considerable fama (a la que, según el narrador, Itaspes es indiferente), resulta difícil por la cambiante situación económica; por ello el músico confiesa ser “amante del dinero por lo que da de independencia” (83). A diferencia de Quinto Flavio, Itaspes (artista, y por consiguiente sin muchos recursos económicos), no posee un lugar de reposo propio, razón por la cual debe acudir a la casa de su amigo en Valldemosa, un Mecenas de temporada. De ahí la valoración (en este caso) positiva del dinero: éste da independencia, compra el tiempo necesario para reposar y también crear; es un medio que conduce al fin mayor: la obra artística.³⁸ Por ello, la mayor valoración será dada al arte, a la música que para el pitagórico Itaspes abarca todo, incluso a la poesía misma. El protagonista ve al artista desde una perspectiva romántica; éste era “el elegido que venía al mundo con su emblemático signo y con su sagrado cilicio” (88); es decir, el artista es un ser superior, diferente al resto de los mortales que debe cumplir con su propio destino: el “sagrado

cilicio” sería el arte mismo, el cual es considerado sagrado porque los modernistas tenían una visión sagrada de éste (el mismo Darío escribe muchas veces sobre la “religión del arte”); por otra parte, se relaciona la actividad artística con el cilicio porque (amén de las relaciones de este instrumento con las prácticas religiosas) se ve la práctica artística como una actividad que puede producir dolor: el artista sufre, es una víctima. Sin embargo (y el narrador se encarga de decirlo), el arte también es una compensación para el artista, ya que su resultado es bienhechor.

Como en El hombre de oro, en esta novela también hay una descripción de ese interior que es la biblioteca. Ahí encuentra un manuscrito que trata sobre la historia del edificio donde se encuentra alojado: “Era el manuscrito el mismo que había tenido en sus manos el D. Melchor Gaspar de Jovellanos, el gran Jovellanos, cuando fue, por razones políticas, deportado a la isla, y aprovechó el tiempo (...) en sus ocupaciones preferidas, que eran las literarias (90). En la biblioteca misma, Itaspes busca entroncarse con la tradición artística: hay una relación de continuidad entre él y el escritor español, no sólo porque la situación de ambos es similar (uno es un asilado político y el otro un asilado artístico), sino porque ambos se dedican a ocupaciones artísticas. Lo mismo ocurre con las referencias a Chopin y George Sand, que pasaron un tiempo también en la isla debido a la enfermedad del músico; por ello, insertándose en la tradición y subrayando la similitud entre él y el polaco, Itaspes interpreta unas composiciones de Chopin en el piano de la dueña de casa. De esa manera, asociándose con músicos y

escritores, Benjamín Itaspes se construye como parte integrante de una tradición artística universal.

No estamos aquí, pues, frente a novelas en las que el hombre de letras se convierte en un intelectual. Si bien es cierto que sí hay una reflexión sobre el arte y la sociedad, no hay una voluntad de cambio político. No estamos aquí frente al artista que quiere regresar a su país latinoamericano para establecer reformas políticas radicales (como el caso de De Sobremesa, de José Asunción Silva); en las novelas inconclusas de Darío se nota más bien una actitud de repliegue: tanto Quinto Flavio como Benjamín Itaspes se retiran de la ciudad para descansar y reflexionar sobre la actividad artística misma.

Como hemos podido apreciar, está muy presente en la obra narrativa de Darío la figura del artista enfrentado a los valores utilitarios de la sociedad burguesa. La transgresión de este personaje se hará más evidente en el plano erótico, como podremos apreciar en el siguiente capítulo.

CAPITULO TRES: EROTISMO Y TRANSGRESION

Sabemos que los valores capitalistas se oponen a la producción poética, artística; en su narrativa, Darío presenta la figura del poeta (del artista en general) enfrentado a esta sociedad, no aceptando sus valores y proponiendo otros, lo que constituye una transgresión deliberada de la moralidad burguesa. Pero la transgresión de los valores burgueses se da también en otro plano: el erótico. En la obra de Darío el placer sexual aparece separado de una función procreadora, y de ahí su carácter transgresivo. Si lo importante en la sociedad burguesa es la producción económica, en la vida sexual de la sociedad cristiana la importancia estará centrada en la reproducción dentro del matrimonio. A la racionalidad capitalista que acelera la producción y comercialización de bienes industriales, Darío opone una economía del placer: el placer por el placer mismo.

Para entender por qué la sexualidad que presenta Darío en sus textos puede considerarse transgresiva, se hace imprescindible revisar la concepción cristiana con respecto al sexo, ya que como afirma Fox, “more than any other institution, Roman Catholicism has molded Western values and morality” (7). Dentro de esta tradición (que recibe una notable influencia de la filosofía estoica), la unión sexual sólo es permitida dentro del matrimonio y con fines reproductivos; de esa manera cualquier otra manifestación de la sexualidad queda estrictamente prohibida. Se consideran actos no naturales aquellos actos sexuales que no conducen a la procreación (bestialismo,

sodomía, onanismo); mientras que son considerados actos injustos tanto el adulterio, el incesto y la violación, porque éstos, a diferencia de los primeros, no van en contra del propósito original del semen (Schulte 21). Unos actos podían ser considerados más graves que otros, pero es indudable que la Iglesia, desde sus comienzos, vio el sexo como un aspecto peligroso al que había que poner límites. Si bien se acepta el sexo dentro del matrimonio y con fines reproductivos, se ve el celibato como una condición superior del ser humano (Fox 38).

Es indudable que para la Iglesia el sexo relacionado al placer es peligroso, transgresivo: recordemos que el sexo fue considerado el pecado original por algunos Padres de la Iglesia (Hawkes 52). Un texto bíblico como *El cantar de los cantares* sólo podía ser problemático para la tradición cristiana; Sor Juana, por ejemplo, manifiesta en su “Respuesta a sor Filotea” que sólo se permitía leer ese libro a los varones doctos mayores de treinta años “porque de la dulzura de aquellos epitalamios no tomase ocasión la imprudente juventud de mudar el sentido en carnales afectos” (de la Cruz 44). En la medida en que con su extrema materialidad se opone al mundo espiritual, el sexo en cierto sentido es considerado dentro de la tradición cristiana como un aspecto que puede degradar a la persona humana. Incluso el cuerpo muerto seguía siendo una amenaza espiritual: una iglesia cristiana llegó a declarar que el cuerpo de un hombre no debía ser enterrado cerca al de una mujer hasta que el cadáver de ésta estuviera descompuesto (Hawkes 53).

San Agustín establece la ortodoxia cristiana en relación a la sexualidad, arguyendo que es la continencia sexual dentro del matrimonio (y no la abstinencia, imposible de conseguir para la mayoría de las personas) la clave para revertir el pecado original: una sexualidad sujeta a reglas estrictas que esté bajo la dirección de la voluntad y la razón, y alejada de la pasión y la sensualidad. Así, para San Agustín, no todo el sexo es negativo; el peligro moral estará en el sexo placentero asociado a la lujuria, y no en el sexo marital reproductivo sujeto a prescripciones morales (Hawkes 54-60).¹

La posición de la Iglesia Católica con respecto al sexo es, pues, eminentemente restrictiva; Thomas Fox la resume de la siguiente manera:

First, genital sexuality can be expressed only within the context of an indissoluble and permanent marriage of male and female. Second, every sexual act must be open to procreation. Third, the natural law theory supporting such an understanding results in an absolute prohibition of artificial contraception and other acts deemed as ‘unnatural,’ such as masturbation, homosexual genital relations, and all premarital and extramarital sexual relationships. And fourth, virginity and celibacy are generally looked upon as higher states of life than marriage (37-38).

Así, es claro que la Iglesia limita la actividad sexual: el salirse de esos límites establecidos constituye un pecado –una transgresión.² Como veremos más adelante, esta transgresión estará presente en gran parte de la obra de Darío.

Pese a la secularización de la sociedad, la moralidad burguesa está influenciada por las ideas del Cristianismo. Refiriéndose a la época Victoriana, Weeks afirma que la tradición cristiana proveyó el lenguaje en que se articuló la moralidad burguesa, más allá de la fe de las personas (82). Es decir, el sexo continúa viéndose dentro del contexto matrimonial reproductivo. El cambio en el siglo XIX (siglo en que surge la sexología como ciencia) está, en todo caso, en las figuras de autoridad y en el reemplazo del cuerpo pecador por el cuerpo enfermo:

The new figures of authority were medical, not religious, and the diseased body replaced the sinful body as the locus of fear and control. In this shift, a key idea was retained. The body continued to pose an obstacle to reason an order. The unruly sexual body could not be tamed within, but required the efforts of external and specialized authorities –in the former case, priests, in the latter, doctors (Hawkes 177).

Algo muy similar señala Foucault cuando afirma que el sexo empieza a verse en relación a la vida y a la enfermedad, y no ya a la muerte ni al castigo eterno (142-143). Más que de pecado se comienza a hablar de degeneración, de herencia, de perversión y enfermedad.

Desde la Ilustración al siglo XIX hay un cambio con respecto a la sexualidad. En el siglo XVIII, como señala Gail Hawkes, se valoraban y promovían los placeres sexuales: una característica de la Ilustración era que veía el placer sin relacionarlo al orden social; el placer sexual no estaba vinculado exclusivamente, pues, a un contexto

matrimonial reproductivo. Esta académica hace referencia a textos médicos (o pseudo médicos) del siglo XVIII en los que se promovía el disfrute de los placeres del sexo, sin darle demasiada importancia al vínculo legal de la pareja (112-116). No es gratuito que en su obra poética Darío haga referencias, por ejemplo, al París dieciochesco y al arte de Watteau. Pero a medida que avanza el siglo XIX se produce un quiebre con respecto a la cultura sexual de la Ilustración, estrechándose así los límites de la expresión de la sexualidad (Hawkes 119-120). Iwan Bloch, por su parte, manifiesta en 1907 que autores como Rousseau estuvieron a favor de una temprana educación sexual de la juventud, algo que no se da en el tiempo en que Bloch escribe (683).

Las actitudes con respecto al sexo cambian de manera radical. Hawkes señala que en el siglo XIX se empieza a producir miedo y desconfianza frente a la indulgencia sexual excesiva. Esto lo relaciona con la economía capitalista: “In this it reflected the social ethic that drove capitalism to its maturity. There was in the nineteenth century an ethos of economy and of rationality of practice in all areas of life. Sober self-control in relation to all sensual pleasures was the defining feature of the bourgeois social order” (Hawkes 140). Por otra parte, se hace más explícita la relación entre exceso sexual y enfermedad, estableciéndose un cambio con respecto a la visión sobre el sexo: ya no se ve como placer, sino como peligro (Hawkes 141). En esto sin duda influye la sífilis, que por otro lado fue usada por los moralistas para restaurar los valores conservadores de castidad y monogamia; es decir, se buscaba mediante los efectos destructivos de la enfermedad controlar la sexualidad masculina (Showalter 188).

En el siglo XIX, pues, se produce una cruzada moral para limitar la sexualidad. En la Inglaterra victoriana, por ejemplo, se establecen movimientos de pureza moral para controlar la sexualidad obscena: la moralidad se volvió en ese momento una metáfora de una sociedad estable; así, los diversos movimientos (voluntarios y privados, pero que contaban con el apoyo del Estado) ayudaron a cerrar prostíbulos y perseguir libros obscenos (Weeks 84-91). La vigilancia moral fue, pues, bastante agresiva en la Inglaterra del siglo XIX. Por cierto éste es el momento de la invención de la fotografía, la cual llevó a un aumento bastante considerable del material pornográfico producido y el consiguiente rechazo por parte de la moralidad sexual; en este sentido es posible hablar de un vínculo entre sexualidad y Modernidad.

En Latinoamérica la situación era muy similar que en la Europa del siglo XIX; la moralidad sexual heredada de España (profundamente Católica) sólo permitía las relaciones sexuales dentro del matrimonio con fines reproductivos. La breve descripción que da Rodríguez Monegal del Uruguay de comienzos del siglo XX puede aplicarse a toda Latinoamérica: “En el Montevideo del Novecientos la moralidad imponía la frustración visible, el soterramiento de los instintos, el silencio de toda irregularidad” (23-24). En México la situación no era diferente; Alfredo M. Saavedra da cuenta de los libros con fines moralizantes que se publicaban en este país en el siglo XIX, libros como el anónimo Cartas a mi hija, en el cual (además de aconsejar las labores domésticas a las señoritas mexicanas) se tocaba discretamente asuntos de “educación sexual”, como por ejemplo la recomendación de no participar en un baile

cuyos movimientos fueran indecorosos, o la conveniencia de elegir un marido trabajador y de principios religiosos (11-12). Si bien es cierto que en Buenos Aires se legaliza la prostitución femenina en los burdeles, esto se da debido a la necesidad de controlar los efectos médicos de este tipo de contacto sexual: al tener a estas mujeres vigiladas y concentradas en un solo lugar, se hacía más fácil someterlas a exámenes médicos periódicos y así intentar evitar el contagio de enfermedades de transmisión sexual (Guy 47-48).

Todo lo dicho anteriormente apunta a la comprobación de una fuerte represión sexual en el siglo XIX. Cabe preguntarse si es posible seguir insistiendo en esta represión después de la Historia de la sexualidad. La respuesta es afirmativa. La hipótesis de Foucault es que la sociedad burguesa no rechaza el reconocimiento del sexo, sino que por el contrario produce una serie de discursos sobre él: es el momento de la producción discursiva del sexo (88). De esta manera el sexo se convierte en algo que debe ser dicho, incitándose desde el poder mismo a hablar de él. No se oculta, sino que se expone; de ahí que afirme el filósofo francés que más que de la represión del sexo, de lo que se trata es de la producción de la sexualidad (139).³ El se centra en el plano discursivo –en la sexualidad como dominio por conocer– y es indiscutible que en este campo el sexo fue suscitado, pero en el campo de los placeres físicos (y ya no en el placer de la “verdad” del sexo) el sexo fue vigilado, limitado y reprimido (el caso de Oscar Wilde tal vez sea el más famoso del siglo XIX). Como afirma Jeffrey Weeks, “the polemical rejection of the repression hypothesis obscures the very real formal

controls than can be exercised, and were often implemented in nineteenth-century Europe” (9). Por otro lado Gail Hawkes –discutiendo también las ideas de Foucault– manifiesta que si bien la sexología contribuyó a la apertura del sexo como tema de discusión, a la vez cerró las fronteras de su expresión (138).

En 1908 Freud publica el artículo “‘Civilized’ Sexual Morality and Modern Nervousness”, en el cual manifiesta que la característica de la moralidad de la época es el tabú en todo acto sexual que no sea dentro del matrimonio. Ve esto como un proceso que se basa en la supresión de los instintos, ya que el hombre por naturaleza siempre tiende hacia la búsqueda del placer. Sería un proceso evolutivo, dividido en etapas sucesivas, desde el autoerotismo del infante hasta el amor-objeto del adulto, que subordina las zonas erógenas (perversidad polimorfa) a la primacía de la zona genital:

It would be possible to distinguish three stages in cultural development corresponding with this development in the sexual instinct: first, the stage in which the sexual impulse may be freely exercised in regard to aims which do not lead to procreation; a second stage, in which the whole of the sexual impulse is suppressed except that portion which subserves procreation; and a third stage, in which only *legitimate* procreation is allowed as a sexual aim. This third stage represents our current “civilized” sexual morality (17).

Este artículo es muy interesante porque más allá de que las teorías de Freud sean ciertas o erróneas, nos da una percepción clara de cómo era la moralidad sexual de la

época (o al menos la percepción del padre del psicoanálisis). Freud afirma no estar de acuerdo con esta moralidad que limita la expresión de la sexualidad, ya que en la tercera etapa se establece la abstinencia sexual hasta el matrimonio, la cual es vista por las autoridades como algo perfectamente asequible: “The position sanctioned by every authority, that sexual abstinence is not harmful and not difficult to maintain, has also obtained a good deal of support from physicians” (20-21).⁴

Aquellos que no logran suprimir o sublimar sus instintos, los que no logran llegar a la tercera etapa del desarrollo sexual, pasarían a formar parte, de acuerdo con Freud, de las diferentes clases de pervertidos. En la sociedad burguesa, como ha señalado Foucault, se multiplican los discursos sobre el sexo, produciéndose en muchos casos la “medicalización de lo insólito” (58), es decir, discursos médicos, psiquiátricos y legales sobre lo que se aleja de la norma, de lo transgresivo en última instancia. Uno de los ejemplos más claros de este tipo de discursos es sin duda el famoso Psychopathia Sexualis de Krafft-Ebing, libro donde se reúne una serie de comportamientos sexuales eminentemente transgresivos (homosexualidad, fetichismo, sado-masoquismo, zoofilia, etc). El libro de Krafft-Ebing está plagado de comentarios que condenan una conducta sexual que no respeta los límites morales, defendiendo esa moralidad sexual “civilizada” a la que hace referencia Freud: Krafft-Ebing ve la vida como un duelo entre el instinto animal (léase “sexual”) y la moralidad en el cual, gracias a la fuerza de voluntad, el hombre debe frenar esos instintos bestiales (34). La ley y la moralidad imponen ciertos límites en cuanto al comportamiento sexual y estos, para el científico

alemán, deben ser respetados de manera absoluta. Evidentemente, Krafft-Ebing no sólo hace referencia a los comportamientos sexuales llamados “aberrantes”, sino también a una sexualidad no procreadora: “With opportunity for the natural satisfaction of the sexual instinct, every expression of it that does not correspond with the purpose of nature –i.e., propagation– must be regarded as perverse” (108). Estamos aquí en la tercera etapa que señala Freud: relación heterosexual, genital, con fines reproductivos. Como vemos, la moral sexual “civilizada” de la época corresponde con la moral de la tradición cristiana: los religiosos son reemplazados por los médicos y el Estado será el encargado de vigilar las conductas sexuales. Pero también es cierto que la religión no pierde toda su influencia. En el mismo texto de Krafft-Ebing hay referencias a la tradición cristiana que limita la sexualidad, en el caso (por ejemplo) de un homosexual que va a su consulta y es inducido a un trance hipnótico. Las sugerencias que Krafft-Ebing le hace al paciente son las siguientes:

1. I abhor onanism, because it makes me weak and miserable.
2. I no longer have inclination toward men; for love for men is against religion, nature and law.
3. I feel an inclination toward woman; for woman is lovely and desirable, and created for man (475).

En la sugestión número dos la referencia a la prohibición religiosa ocupa el primer lugar, antes que la ley natural o del Estado, lo que nos da una idea de la importancia que el científico alemán le da a la religión en relación a la moral.

Krafft-Ebing ve estas conductas sexuales como una perversión patológica: el homosexual, por ejemplo, es para él un enfermo que puede ser curado. En el caso del ejemplo anterior, el tratamiento hipnótico al que es sometido el sujeto es (según Krafft-Ebing) exitoso: el paciente, después de algunas (probablemente interminables) sesiones de hipnosis, manifiesta deseos de casarse, con lo cual cesa el tratamiento.

La difusión de textos como el de Krafft-Ebing fue bastante importante tanto en Europa como en América. En Almas y Cerebros, por ejemplo, Gómez Carrillo resume diversos tratados de psiquiatría “cuya lectura es demasiado larga y demasiado árida para que los jóvenes literatos se decidan a (sic.) emplearla” (325). De esta manera, el cronista centroamericano amigo de Darío contribuye a difundir Psychopathia Sexualis (así como textos de Lombroso, Laurent y Binet), exponiendo en un lenguaje sencillo diversas manifestaciones de la sexualidad periférica: sadismo, masoquismo, fetichismo. Por otra parte, Darío, voraz en su consumo de cultura, había leído textos de psiquiatría como los de Charcot.

En 1907 Iwan Bloch publica The Sexual Life of our Time,⁵ libro en el que se muestra más permisivo que Krafft-Ebing: luego de afirmar que el impulso sexual es normal y sano, manifiesta que la moralidad sexual de su época es caduca (248). Escribe en contra del matrimonio legal coercitivo y ve al amor libre (entendido como la unión de enamorados sin el vínculo matrimonial) como la solución al problema de las enfermedades venéreas y la prostitución (238-239). Sin embargo, tampoco proclama una libertad sexual irrestricta; para él, el hombre debía practicar la abstinencia sexual

hasta la completa madurez corporal y mental, es decir, los veinticinco años (677).⁶ Igualmente, critica lo que él denomina como “amor salvaje”, es decir, la libre relación entre los sexos, sin que medie un vínculo afectivo. Para este autor sólo las relaciones heterosexuales genitales son aceptables: “In reality, it is only for normal heteresosexual love between a normal man and a normal woman that it is possible to find an unimpeachable sanction. Only this love, continually more differentiated and more individualized, will play a part in the future course of civilization” (14).

No cabe duda de que en estos textos la puesta en discurso del sexo se hace evidente: hay una voluntad de saber y exponer la verdad del sexo. Más allá de que muchos de estos libros estuvieran escritos para un público especializado o de que fueran censurados (Psychopathia Sexualis fue escrito originalmente en latín, The Sexual Life of our Time fue cuestionado por las autoridades judiciales), es indudable que se da en estos discursos la *producción* de la sexualidad.⁷ Pero al mismo tiempo se limita el sexo, se hacen comentarios morales y médicos sobre diversas conductas sexuales desde un lugar de poder.

Aunque no son discursos en el sentido foucaultiano, muchos textos literarios de la época hacen hablar al sexo. Aunque antes de 1880 el lesbianismo, por ejemplo, no era reconocido en el discurso médico, sí aparece como tema en el arte y la literatura (Showalter 23). Como afirma Mario Praz, en el siglo XIX, más que en cualquier otro periodo de la historia, el sexo fue la fuente de muchas obras literarias (vii). Basta pensar en los poemas de Baudelaire y Verlaine, por ejemplo, y en general los textos de los

decadentistas. Aquí no se limita el sexo como en los discursos médicos, sino todo lo contrario: aparecen sus goces, sus transgresiones, y no precisamente con un objetivo moral. Por ejemplo, Praz, comentando sobre la obra de D'Annunzio, señala que “a ‘transgression’ from the normal, in fact, seems to be a sine qua non of D'Annunzio's love stories” (257). Lo que demostraré en este capítulo es que en la obra narrativa de Darío se manifiesta esta transgresión sexual, y en ese sentido es posible asociar su literatura con la de autores tan trasgresores como Baudelaire.

Pero no sólo en literatura se da esta explosión de la sexualidad. En Art Nouveau and the Erotic, Wood señala que este nuevo tipo de arte, predominante a fines del siglo XIX, recoge la fascinación de los europeos con la sexualidad; de hecho, el erotismo es una de las características más importantes del Art Nouveau (7). El hecho de elaborar un arte eminentemente erótico refleja una voluntad de rechazar la moralidad imperante. Wood pone el ejemplo de un mueble cuyas agarraderas son mujeres desnudas; para abrir los cajones se debe tener un contacto físico con la desnudez del cuerpo femenino, lo que evidentemente no ocurre con los desnudos en pintura o escultura –muchos de los cuales, por cierto, tenían antes del fin de siglo una respetabilidad clásica (Wood 36). La transgresión en el Art Nouveau resulta, pues, evidente, y corresponde con esa voluntad de hacer hablar al sexo.

Hasta aquí hemos visto la sexualidad sancionada por la civilización (heterosexual, genital, matrimonial y con fines reproductivos) y aquellas conductas sexuales que se alejan de este patrón básico. Sin embargo, en términos generales, para

Bataille todo erotismo es transgresivo en la medida en que supone una transgresión de los tabúes. Manifiesta el filósofo francés que la función de estos es combatir la violencia, representada por la muerte y las funciones sexuales. Es decir, ve la actividad sexual como una forma de violencia, una actividad (opuesta fundamentalmente al mundo del trabajo) que está sujeta a reglas estrictas, limitada fuertemente por diversos tabúes. Para Bataille, pues, los tabúes aparecen para erradicar la violencia de la vida cotidiana (con ellos nace la civilización, y son lo que nos diferencia de los animales), pero siempre es tentador romper una barrera, y ahí entra el erotismo. De alguna manera, el erotismo sería la transgresión del tabú. Evidentemente, en esta transgresión hay violencia, pero afirma Bataille que aquí no habría violencia animal, sino la de un ser humano capaz de razón, consciente de sus actos: el hombre infringe conscientemente la ley. Así, el erotismo sería la actividad sexual de un ser de razón. Lo que de alguna manera está detrás de todo esto es que el objeto de deseo es un objeto muchas veces prohibido, y es justamente esta prohibición lo que hace al objeto deseable (Bataille 38-68). No cabe duda de que en el caso de las perversiones señaladas por Krafft-Ebing, por ejemplo, la transgresión sería mayor y más evidente. Silverman, en relación a estas perversiones, advierte la fuerza disruptiva de estas conductas transgresivas que subvierten las oposiciones binarias en que se basa el orden social: “it crosses the boundary separating food from excrement (coprophilia); human from animal (bestiality); life from death (necrofilia); adult from child (pederasty); and pleasure from pain (masochism)” (33). Para la moralidad sexual “civilizada” del XIX también entraría

dentro de esta categoría la homosexualidad, al borrarse en este caso las fronteras sexuales y de género.

No cabe duda de que Bataille ve el erotismo como una fuerza oscura y violenta, en la cual el principio activo estaría representado por el hombre. Considera, por ejemplo, que se desea la belleza no por ella misma, sino por el hecho de profanarla en el acto sexual; una mujer fea, pues, no sería por este motivo una pareja adecuada para la relación sexual. De esta manera:

Beauty has a cardinal importance, for ugliness cannot be spoiled, and to despoil is the essence of eroticism. Humanity implies the taboos, and in eroticism it and they are transgressed. Humanity is transgressed, profaned and besmirched. The greater the beauty, the more it is befouled (Bataille145)

Así, el erotismo para Bataille sería una búsqueda psicológica de placer. La sexualidad humana (a diferencia de la animal) está limitada por tabúes y el dominio del erotismo es justamente, como ya he mencionado, el de la transgresión de esos tabúes. Si la civilización se funda en diversas prohibiciones, y el erotismo se basa en la transgresión de éstas, se puede concluir que para Bataille el erotismo es una fuerza que irrumpe y altera el mundo del trabajo, una fuerza que rompe momentáneamente el orden establecido y transgrede las bases en que se funda la civilización.

El caso de Darío

En el primer capítulo hice referencia al libro de Pedro Salinas sobre Darío, en el cual argumenta que el tema principal del escritor nicaragüense es el erotismo. Ricardo Gullón también ha abordado el tema del erotismo en la obra poética de Darío, haciendo referencia a versos específicos de Prosas Profanas y Cantos de vida y esperanza,⁸ y es conocido el punto de vista de Octavio Paz, quien en “El caracol y la sirena” manifiesta que “una gran ola sexual baña toda la obra de Darío” (*Cuadrivio* 55). No es, pues, nada nuevo señalar la presencia del erotismo en la obra del nicaragüense, un hecho que está suficientemente demostrado: pensar en la poesía de Darío es pensar en el erotismo y la sensualidad. Lo que analizaré en este capítulo es cómo ese erotismo representa una transgresión de los valores morales burgueses: el poeta se enfrentará nuevamente a su sociedad.

Antes de analizar los cuentos de Darío, me parece importante empezar discutiendo brevemente algunas ideas de Oscar Montero y Sylvia Molloy, ya clásicas en la aproximación a la sexualidad del Modernismo.⁹ Mi intención es establecer desde el inicio el carácter eminentemente transgresivo de la obra de Darío y por ello me parece apropiado empezar con una de las mayores desviaciones de la norma heterosexual: el homoerotismo.

De acuerdo con Montero, la homosexualidad no tiene cabida en el discurso modernista: “The two terms *homosexuality* and *modernismo* seem to belong to two

distinct traditions, two mutually exclusive branches of knowledge and cultural production” (*Modernismo y Homofobia* 101). Para él, esta conducta sexual es borrada, eliminada, o en su defecto remodelada en formas más aceptables dentro del discurso modernista, de ahí que critique esta supuesta homofobia implícita en la ideología sexual modernista. Montero, después de analizar el artículo de Darío sobre Verlaine publicado en Los raros (1896), concluye que Darío se trata de distanciarse de su maestro francés, debido a la ambigua sexualidad de éste; de ahí que, según Montero, incluya en Los raros también a Nordau, el principal crítico de Verlaine y del simbolismo y decadentismo en general.

Molloy llega a conclusiones similares tras analizar una crónica de Darío sobre Wilde (“Las purificaciones de la piedad”), escrita a raíz de la muerte de éste; aquí – señala Molloy– Darío condena la visibilidad de Wilde, su excentricidad extrema (189-190), lo que en última instancia referiría a la sexualidad periférica de Wilde. De la misma manera, Molloy advierte que Darío (en otro texto) señala que la supuesta homosexualidad de Verlaine no era nada más que una leyenda nebulosa, silenciando así la presencia transgresiva de este tipo de comportamiento sexual. Así, “what calls attention in both Martí and Darío is not that the issue of homosexuality is avoided but, precisely, that it *is* brought up; that it appears, indeed, unavoidable. Furthermore, once it is out, it must be energetically denied, attributed to calumny” (*Too Wilde* 196). Sería, pues, este pánico homosexual el responsable de haber borrado el cuerpo masculino de la literatura latinoamericana: “as the body is hidden, so have all sexual and erotic

manifestations deviating from ‘healthy,’ patriarchal, heterosexual norm successfully remained in the closet of literary representation and, especially, in the closet of literary criticism” (*Too Wilde* 199).

Molloy afirma, pues, que hubo una ansiedad colectiva de los modernistas con respecto a la homosexualidad, un pánico homosexual. Señala que si bien estos escritores importaron el decadentismo, no existe en ellos una verdadera adhesión a la naturaleza transgresiva de las obras decadentistas: los modernistas –nos dice– admiran, por ejemplo, a Huysmans, pero no lo reescriben (192). Aníbal González, por su parte, establece una diferencia entre Des Esseintes, el protagonista de Contranatura de Huysmans, y Fernández, el protagonista de De sobremesa de Silva: el primero es sexualmente ambiguo o neutro, mientras que el segundo “es un machista feroz, que repudia la sexualidad equívoca” (*La novela* 106-107).

Es innegable que los modernistas no importan todo el decadentismo. Hay ciertos textos de Darío donde parece alejarse voluntariamente de la estética decadentista. Esto puede deberse a la ansiedad mencionada por Molloy, pero también a la naturaleza ecléctica del movimiento: en algunos casos se prefiere la estética romántica, por ejemplo, que la decadente. Pero ¿esto bastaría para afirmar que en el Modernismo no hay espacio para un discurso homoerótico?

Gwen Kirkpatrick ha señalado el erotismo perturbador en la poesía de Lugones, el elemento sádico y violento que caracteriza varios de sus textos (107). Los cuentos de Las fuerzas extrañas (1906), sin embargo, se caracterizan precisamente por una ausencia

del erotismo. Sólo en “La lluvia de fuego” (y en cierta medida en “Los caballos de Abdera”) es posible advertir una sexualidad desbordante. El personaje-narrador de este texto es, bajo todo punto de vista, un decadente; sus gustos son exquisitos tanto en gastronomía como literatura, colecciona aves y peces, contempla al final la muerte de Gomorra como un espectáculo estético. Un pasaje del texto llama la atención: “Comía solo, mientras un esclavo me leía narraciones geográficas. Nunca había podido comprender las comidas en compañía; y si las mujeres me hastiaban, como he dicho, ya comprenderéis que aborrecía a los hombres” (113). Este pasaje parecería darle la razón a Molloy: el narrador, habitante de esa ciudad libertina, debe dejar en claro que su sexualidad no es homoerótica. Sin embargo, páginas después, cuando la lluvia de fuego parece haber concluido y los pobladores de Gomorra salen a las calles a celebrar el fin de la lluvia, el narrador nos dice: “la gente de placer coloría las calles; y aun recuerdo que sonreí vagamente a un equívoco mancebo, cuya túnica recogida hasta las caderas en un salto de bocacalle, dejó ver sus piernas glabras, jaqueladas de cintas” (115). La erotización del cuerpo masculino (y el deseo homoerótico) es aquí bastante evidente, lo que contrasta con la primera afirmación del narrador. Este cuento, pues, respondería a ese decadentismo reescrito por Lugones, pero que a la vez mantiene la fuerza transgresiva del decadentismo francés.

Molloy menciona que “neither Darío nor Martí, nor for the matter other writers of the period, openly mention homosexuality (or, to use the more prevalent term of the day, pederasty) in their chronicles. If they allude to it, they do so obliquely and, above

all, defensively” (195-196). Esto es básicamente cierto, aunque en una crónica de Opiniones, afirma Darío que “así como hay hombres de alma femenina, hay mujeres de alma e inteligencia masculinas” (81): no usa el término “pederasta” u “homosexual”, pero la referencia es bastante obvia; además no hay aquí una condenación de esta especie de individuo, sino simplemente se menciona la existencia de estos “hombres de alma femenina”.

Me parece que la parte clave de la cita de Molloy es “in their chronicles”. Es cierto que en las crónicas de Darío (con la excepción en cierta medida de Los raros, como veremos en el siguiente capítulo), la carga transgresiva es bastante menor que en su obra narrativa o incluso poética. Esto se deba tal vez a que en la crónica, el “yo” que habla corresponde al Darío real (narra opiniones y experiencias propias), lo que no sucede en el caso de la poesía o la narrativa, donde el que habla es un sujeto literario. Lo cierto es que el erotismo transgresor de Darío habrá que buscarlo en su obra poética, en sus cuentos, en sus novelas inconclusas.

Hay un pasaje de la Autobiografía de Darío, sin embargo, que me parece ha pasado desapercibido en los estudios sobre Darío y puede resultar revelador. El nicaragüense cuenta que está en París viviendo en la casa que le deja Gómez Carrillo, adonde lleva a vivir a Amado Nervo:

A Nervo y a mí nos pasaron cosas inauditas, sobre todo cuando llegó a hacernos compañía un pintor de excepción, famoso por sus excentricidades y por su desorbitado talento: he señalado al belga Henri

de Groux. Algún día he de detallar tamaños sucedidos, pero no puedo menos que acordarme en este relato, de los sustos que me diera el fantástico artista de larga cabellera y de ojos de tocado, afeitado rostro y aire lleno de inquietudes, cuando en noches en que yo sufría tormentosas nerviosidades e invencibles insomnios, se me aparecía de pronto, al lado de mi cama, envuelto en un rojo ropón dantesco, con capuchón y todo, que había dejado olvidado en el cuarto, no sé cuál de las amigas de Gómez Carrillo... Creo que la llamada Sonia (130-131).

El texto, por supuesto, es ambiguo. Lo que Darío no puede olvidar pueden ser las extrañas bromas de su amigo pintor, pero también una proposición homoerótica por parte del belga. Las “excentricidades” podrían hacer referencia a la supuesta sexualidad periférica de Groux (de la misma manera en que las “extravagancias” podrían asociarse a las experiencias homosexuales de Lesbia, protagonista del cuento “La ninfa” que analizaré más adelante). El “afeitado rostro” puede hacer alusión a la ausencia momentánea de barba, pero también a un rostro hermoseado con afeites, es decir, un rostro feminizado. Esta segunda opción me parece la que tiene más sentido considerando el contexto del pasaje, en el cual el pintor aparece travestido con el ropón de una mujer, es decir, doblemente feminizado. Así aparece el pintor en la cama de Darío, “lleno de inquietudes” para mayor detalle. El nicaragüense declara sentir sólo temor: su deseo no corresponde con el del excéntrico belga. Sin embargo, en esta

narración no hay una condena por parte de Darío de las prácticas homoeróticas, de las “excentricidades” de su amigo pintor.

Es evidente que lo que prima en el erotismo de la obra de Darío es un deseo heterosexual (aunque básicamente transgresivo, como mencionaré más adelante). Sin embargo, las referencias homoeróticas no están del todo ausentes en la obra del nicaragüense. En el primer poema de Prosas Profanas, por ejemplo, Darío escribe “y, como un efebo que fuese una niña / mostraba una Diana su mármol desnudo” (549); aunque haga referencia al cuerpo femenino, resulta interesante que lo haga a través del cuerpo masculino feminizado. Algo similar ocurre en otro poema del mismo libro; aquí la voz poética le habla a Mía (un personaje recurrente en los poemas de Darío). Después de prometerle un beso pasional, pasa a hablar de la belleza de esta mujer:

Luz de sueño, flor de mito,
tu admirable cuerpo canta
la gracia de Hermafrodito
con lo aéreo de Atalanta:
y de tu beldad ambigua,
la evocada musa antigua
su himno de carne levanta (610).

Ya no estamos aquí frente al cuerpo masculino feminizado, sino que se produce la unión de los géneros: en esa Mía asociada a Hermafrodito algo recuerda al cuerpo masculino, por eso la belleza es ambigua, es decir, no es totalmente femenina ni masculina, sino una combinación de ambas, lo que justamente parece ser la causa del deseo de la voz poética.

Pero quizás sea “El reino interior”, el poema donde se establece con mayor evidencia el deseo homoerótico. Aquí el alma está prisionera en la torre del cuerpo (lo que recuerda a las historias medievales en las que una princesa está encerrada en una construcción semejante). Allí ve pasar, de pronto, a siete doncellas que son las siete virtudes. Al lado izquierdo (el lado “siniestro”, literalmente), ve un grupo muy distinto:

Al lado izquierdo del camino y paralela-
mente, siete mancebos -oro, seda, escarlata,
armas ricas de Oriente-, hermosos, parecidos
a los satanes verlenianos de Ecbatana,
vienen también. Sus labios sensuales y encendidos,
de efebos criminales, son cual rosas sangrientas;
sus puñales, de piedras preciosas revestidos
-ojos de víboras de luces fascinantes-,
al cinto penden; arden las púrpuras violentas
en los jubones; ciñen las cabezas triunfantes
oro y rosas; sus ojos, ya lánguidos, ya ardientes,
son dos carbunclos mágicos de fulgor sibilino,
y en sus manos de ambiguos príncipes decadentes
relucen como gemas las uñas de oro fino.
bellamente infernales,
llenan el aire de hechiceros veneficios¹⁰

esos siete mancebos. Y son los siete Vicios,
los siete poderosos Pecados capitales (604-605).

Es interesante esta descripción, porque la voz poética, que normalmente describe sensualmente las características físicas de la mujer, acá detalla, bajo el disfraz alegórico, las propiedades estéticas del cuerpo masculino: labios sensuales como “rosas sangrientas”, por ejemplo. Estos efebos, además, están representados como “ambiguos príncipes decadentes”, lo que es revelador si recordamos que el término “decadente” estaba asociado en la época a la homosexualidad, lo que se enfatiza más con el adjetivo “ambiguos”. Finalmente los dos grupos desaparecen de la vista del alma, y ésta se queda pensativa. La voz poética le pregunta “¿Acaso / los brillantes mancebos te atraen, mariposa?” (605), a lo cual el alma no responde, pero es fácil adivinar la respuesta. Cuando ésta se duerme, en sueños, el “inconsciente” del alma dice lo que no se atrevía a decir despierta: “-Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos! / -Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos” (605). La interpretación de la alegoría sería que el alma se siente atraída tanto por las virtudes como por los pecados (lo que sería de por sí transgresivo), pero el contexto sexual en el que se presenta nos lleva a una transgresión mayor: es claro en este caso que el cuerpo masculino de los efebos resulta, para la voz poética, más atractivo que la casi inexistente corporeidad de las doncellas; aquél es, pues, el cuerpo deseante y deseado.

En la obra narrativa de Darío también es posible encontrar esta transgresión homoerótica. Así, en el cuento “Respecto a Horacio” (1893), el narrador dariano,

acostumbrado a describir la belleza del cuerpo femenino, hace lo propio con el cuerpo masculino: “Cuatro hermosos esclavos iban delanteros, llevando la litera en que el noble Mecenas se dignaba acudir a la cita del poeta” (291). Aparece luego un personaje ambiguo: Ligurino, uno de los jóvenes a los que Horacio dedicara poemas de amor homoerótico (aunque no se haga referencia a esto en el cuento). El narrador prosigue:

Una carcajada de cristal se escucha, y es Lidia que agita con la diestra un ramo de rosa y muestra entre el rojo cerco de su risa la pícara blancura de sus dientes.

–Amo el vino –dice– lo propio que la boca de Telefo. Es gran placer mío la música de los exámetros de Flacco y me gozo en deshojar esta flor en nombre de Venus, mi reina. Ligurino, semejante a un efebo, dice: – Opino como la hermosa –y su rostro se empurpura sobre su cuerpo delicado y equívoco. (292).

No cabe duda de que el de Ligurino es un cuerpo feminizado; es “equívoco”, en el sentido de que siendo un cuerpo masculino, puede interpretarse de otra manera (por otro lado, es claro que la fragilidad y delicadeza son características asociadas tradicionalmente a la feminidad).¹¹ Pero esa caracterización del cuerpo también está asociada aquí a un deseo homoerótico o al menos a la manifestación inconsciente de éste. ¿Por qué se ruboriza Ligurino? En sus dos oraciones, Lidia manifiesta diversos gustos: 1) El vino y la boca de Telefo y 2) los versos de Horacio, además de deshojar rosas en nombre de Venus (lo que por cierto tiene evidentes connotaciones sexuales).

Ligurino manifiesta estar de acuerdo con los gustos de Lidia (es decir, hace suyos los deseos del otro), lo que incluye, sí, los versos de Horacio, pero también la boca erotizada de Telefo. Al darse cuenta de que ha manifestado abiertamente sus deseos homoeróticos, el rostro de Ligurino “se empurpura”.

En la novela inconclusa El hombre de oro, hay un personaje que presenta de manera incluso más clara un fuerte deseo homoerótico: Acrino (rubio y joven como Ligurino), uno de los amigos de Quinto Flavio Polión, a quienes éste ha invitado a su casa de campo en las afueras de Roma. El narrador –para quien Acrino es “un efebo de ponderada belleza y raro intelecto” (211) – presenta las actitudes de este personaje como fundamentalmente femeninas; así, nos dice por ejemplo que “Reía alegremente como una niña” (215). Los amigos, en un momento de la reunión, deciden brindar por sus queridas: Axio brinda por Lina, Lucio Varo, el poeta, hace lo propio por Celia, el hombre de oro, por la muchacha judía que lo había deslumbrado. Luego le llega el turno a Acrino:

-Y tú, Acrino, a quién amas? Dinos el nombre de tu bella y cumple con deber como debes.

El efebo sonrió malignamente.

-A- dijo. Y bebió una copa.

-C- Apuró otra. Todos oían con curiosidad.

-R- Otra.

-I- Otra.

-N- Otra.

-O- Otra. Y clamó con una voz de plata:

-Yo soy Acrino, el enamorado de Acrino. Mi querida es Acrino. Acrino es la Belleza: Acrino es hijo de Venus. Beberé otra copa más por Acrino!

(216)

Es claro que el objeto de deseo de este personaje es un objeto masculino, dado que es un reflejo de sí mismo: Acrino-Narciso revela de esta manera su elección homoerótica.¹²

Luego de los brindis, Varo lee unos versos de Horacio, y asume la voz masculina de este poeta. No es ya ninguna sorpresa que el papel de Lidia le toque justamente a Acrino, que recita los versos “con un acento lánguidamente femenino” (218). El narrador, incluso, hace referencia a “la voz de Acrino-Lidia” (219), subrayando la feminización del joven. Acrino-Narciso-Lidia es (no queda ninguna duda) un cuerpo feminizado: su belleza, sus actitudes y su sexualidad, son propias de una mujer.

¿Se podría hablar entonces de una homofobia en el discurso modernista? ¿No hay en estos casos una erotización del cuerpo masculino? Podría argüirse ciertamente que en los casos de Ligurino y Acrino Darío presenta una conducta homoerótica en un contexto histórico-social donde esta sexualidad estaba permitida. Ciertamente. Pero lo importante es que en el momento en que el nicaragüense escribe, la moralidad sexual “civilizada” condena este tipo de sexualidad, y es ahí donde se aprecia la transgresión

textual de Darío. El contexto puede atenuar en parte esas conductas sexuales, pero de ninguna manera le restan su valor transgresivo.

Por otra parte, en la Argentina de finales del XIX e inicios del XX “el peligro de la homosexualidad fue el fantasma del mal, la enfermedad, la degeneración ‘extranjera’, no argentina, acechando los espacios nacionales de producción del nuevo sujeto argentino” (Salessi 185-186). Se produce, desde el discurso médico mismo, una estigmatización social del sujeto homosexual: éste será una de las “plagas” que amenaza a la sociedad burguesa y por ello –como nos recuerda Salessi– este discurso producirá la criminalización del invertido, construido como lunfardo.¹³ Dentro de este contexto, resulta interesante (y por supuesto transgresor) que Darío haya incluido en su obra (tanto poética como narrativa) este sujeto homoerótico que está, bajo todo punto de vista, en contra de los valores tradicionales burgueses.

Los cuentos

El erotismo presente en los cuentos de Darío (a diferencia, en gran medida, de los cuentos de Gutiérrez Nájera, por ejemplo) es un erotismo eminentemente transgresivo, en la medida en que se opone a la moralidad sexual “civilizada” de la época. La sexualidad que se presenta en estos textos será básicamente heterosexual, pero no ocurrirá (en la mayoría de los casos) dentro del matrimonio ni con un fin reproductivo. Se buscará el placer por el placer mismo.

Por otro lado, los cuentos de Darío en los que el tema erótico está presente se oponen de manera radical a la narrativa naturalista argentina.¹⁴ En la Argentina de fines de siglo XIX la inmigración masiva de italianos y españoles de clases bajas que se concentraban en las ciudades, generó una problemática para la construcción del ciudadano argentino: muchas veces el inmigrante fue visto como un peligro para la salud social. De ahí que, como afirma Gabriela Nouzeilles, surjan las ficciones naturalistas como respuesta a cambios históricos concretos y a la ansiedad producida por los efectos de los programas modernizadores (*Ficciones somáticas* 16). Estas ficciones, legitimadas por el discurso médico de la época, fueron escritas, en muchos casos, por escritores argentinos que no solamente estudiaron o ejercieron la medicina, sino que ocuparon cargos importantes en diversas instituciones de salud del Estado (Nouzeilles *Ficciones paranoicas* 242). Hay, pues, en este caso, un vínculo entre nacionalismo, medicina y literatura, tesis principal de Nouzeilles en Ficciones somáticas.

En este libro, Nouzeilles establece la diferencia entre naturalismo y modernismo:

Por un lado, se encontraba la tendencia estetizante que, reaccionando contra el pragmatismo burgués y la politización de la escritura, fijaba su especificidad en la pura forma y el manejo profesional del estilo. En Latinoamérica, el modernismo sería la práctica artística que más combativamente defendería esta noción de lo literario como artefacto

autónomo en tensión con las leyes de la razón práctica y del mercado. La ‘modernidad’ del modernismo se fundaba en su mismo gesto anti-moderno. Por el otro lado, se encontraban los usos políticos del realismo y sus variantes como aparatos simbólicos con los cuales disciplinar al público. En sus manifestaciones más puras, las ficciones naturalistas serían la concretización más extrema de esta segunda variante modernizadora, cuando la racionalización progresiva de la vida aconsejaba la cientifización radical de toda ficción sobre lo social (64)

Esta diferencia es fundamental, porque insiste en la autonomía del Modernismo, mientras el naturalismo aparece asociado a los valores burgueses del Estado. Pero ¿cuál era la función del naturalismo argentino y qué caracterizaba a su narrativa? Para lograr su objetivo –la creación del ciudadano ideal– la narración se centraba en la historia de un deseo transgresivo que era condenado en el transcurso de la narración, lo que servía como ejemplo y modelo de conducta. De esta manera, los personajes que desean de una manera transgresiva, son castigados ya sea con la enfermedad o con la muerte; al final de la narración “la única opción que le queda al lector es reconstruir, por oposición a las acciones de los personajes, el manual del ciudadano perfecto” (Nouzeilles *Ficciones somáticas* 85).

El modernismo, en cambio, no está preocupado por el orden social ni por proponer un modelo de conducta que le convenga al Estado. Si hay algo que caracteriza a la narrativa de Darío es que en ésta (al igual que en la de los naturalistas) se presenta un

deseo transgresivo, pero la gran diferencia es que en Darío no se produce una condena de ese deseo (los personajes no se enferman o mueren debido a esa particular forma de desear), y por eso mismo, en contraste con el naturalismo, puede considerarse una narrativa fundamentalmente transgresiva: aquí no se castiga la transgresión sexual, sino que incluso muchas veces se la celebra. Veamos algunos ejemplos.

“El palacio del sol” (incluido en Azul...) es un cuento emblemático del erotismo en Darío. El texto, que cuenta la historia de Berta, una niña de quince años, está dirigido a las “madres de las muchachas anémicas”. El narrador, dirigiéndose a estas madres, les dice que “es preciso abrir la puerta de su jaula a vuestras avecitas encantadoras, sobre todo cuando llega el tiempo de la primavera (...) y mil átomos de sol abejean en los jardines, como un enjambre de oro sobre las rosas entreabiertas” (107). La primavera, época de renacimiento, coincide con la transformación de Berta en una mujer. La imagen que presenta el narrador es a todas luces erótica: la abeja, el principio activo masculino, sobre la pasividad de la rosa-mujer. Pero esa abeja a su vez remite al sol – ese otro principio masculino, opuesta a la femenina luna– a cuyo palacio llegará Berta para experimentar por primera vez el calor sexual; ahí sentirá que su cuerpo se llena “de sol, de efluvios poderosos y de vida” (110). Berta será esa flor entreabierta dispuesta a recibir el calor benéfico del sexo.

Las “avecitas encantadoras” cuyas jaulas el narrador considera deben ser abiertas son, naturalmente, las hijas de las madres a quienes el narrador se dirige. En Idols of Perversity, Bram Dijkstra señala que en el arte del siglo XIX se puede apreciar

cuadros de mujeres contemplando peceras o animales enjaulados, ya que se establece una identificación entre los dos: tanto el animal como la mujer están en estado cautivo; esta última, evidentemente, dentro de las convenciones sociales, dentro de una moralidad restrictiva (185). Resulta transgresivo que el narrador de este cuento, usando el tópico del animal enjaulado, proponga a las madres (en este caso la ley) que liberen a sus hijas de las convenciones sociales en cuanto al sexo se refiere: sus hijas deben gozar del sexo. Con esto, además, el narrador reconoce el deseo sexual en las mujeres, y además lo ve como algo positivo (cosa que los sexólogos de la época no hubieran aceptado; Krafft-Ebing, por ejemplo, reconoce el deseo sexual en la mujer, pero afirma que ésta debe reprimirlo): tiene un poder curador.

El texto cuenta que cuando Berta cumple quince años (es decir, cuando llega a la madurez sexual) empieza a entristecerse y cae enferma; llaman a un doctor, pero el tratamiento que le dan no tiene resultados y llega a estar cerca de la muerte: la mamá empieza a pensar “en las palmas blancas del ataúd de las doncellas” (108). Este detalle del médico es importante, porque establece de plano una diferencia fundamental con el naturalismo: “Mientras el modernismo cuestiona, casi sin excepción, la infalibilidad del saber médico, el naturalismo respalda y refuerza tanto sus diagnósticos como sus recetas de cura” (Nouzeilles *Ficciones somáticas* 64-65). Pero un día Berta baja al jardín y se apoya en un fauno de “torso espléndido y desnudo” (108), es decir, tiene un contacto físico con esa estatua que destila sexualidad. Es en ese momento (y el momento no es arbitrario) que llega un hada para llevarla al palacio del sol. Berta se

empequeñece y logra entrar en el carro de oro del hada; aquí el narrador aprovecha para decirnos que Berta “hubiera estado holgada sobre el ala corva de un cisne a flor de agua” (108). Esta alusión también está asociada a contenidos eróticos, porque remite a la historia de Zeus y Leda.¹⁵

El palacio del sol es, naturalmente, el palacio del erotismo, asociado al calor y al fuego sexual:

Vio que otras tantas anémicas como ella, llegaban pálidas y entristecidas, respiraban aquel aire y luego se arrojaban en brazos de jóvenes vigorosos y esbeltos, cuyos bozos de oro y finos cabellos brillaban a la luz; y danzaban, y danzaban con ellos, en una ardiente estrechez (...), hasta que con fiebre, jadeantes, rendidas, como palomas fatigadas de un largo vuelo, caían sobre cojines de seda, los senos palpitantes, las gargantas sonrosadas, y así, soñando, soñando en cosas embriagadoras... (110).

Resulta bastante evidente que esa danza es una metáfora del encuentro sexual, y el cansancio que sigue una alusión al momento posterior al orgasmo. Lo que llama la atención es que esta relación sexual se da entre desconocidos: sexo casual sin ninguna atadura afectiva o legal.¹⁶

Berta, frente al armonioso espectáculo, decide imitar a las otras jóvenes: “Y ella también cayó al remolino, al maelstrom atrayente, y bailó, gritó, pasó entre los espasmos de un placer agitado (...)” (110). Después de seguir el ritmo de ese erótico

vals con su desconocida pareja de baile, su cuerpo se llenará de calor sexual, una fuerza sin lugar a dudas benéfica para Berta.

Cuando regresa a su casa, salta “como un pájaro” (como un pájaro libre, fuera de la jaula de la moralidad sexual, claro está) y tiene “el seno hermoso y henchido” (109); es decir, ha madurado sexualmente (deja de ser una niña) y ha sido curada por el calor sexual. El narrador concluye dirigiéndose nuevamente a las madres para que, tomando el ejemplo de Berta, reconozcan el deseo sexual de sus hijas y no las sometan a las represiones sexuales que la convención ordena.

En el poema “Sonatina” de Prosas profanas, la situación que se presenta es bastante parecida: la tristeza de la princesa protagonista del poema se debe a que no puede gozar de los placeres del sexo. Como Berta, está presa en una moralidad sexual que le impide satisfacer sus deseos:

¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
Está presa en sus oros, está presa en sus tules
en la jaula de mármol del palacio real;
el palacio soberbio que vigilan los guardas,
que custodian cien negros con sus cien alabardas,
un lebrel que no duerme y un dragón colosal (*Poesías* 557).

Aparece otra vez esa jaula represiva de donde la protagonista ansía salir para encontrarse –de la misma manera que Berta– con una pareja del sexo opuesto: “¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe / (...) / más brillante que el alba, más hermoso

que Abril!" (557).¹⁷ Como en "El palacio del sol", aparece también el personaje del hada, pero a diferencia del cuento, ésta sólo hace su aparición para comunicarle la llegada de su pareja; es decir, su intervención no es aquí decisiva:

"Calla, calla, princesa" -dice el hada madrina-;
en caballo con alas, hacia aquí se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con su beso de amor." (557)

Más allá de que esa espada pueda interpretarse como un símbolo fálico, lo importante es que la llegada del caballero cura la tristeza de la princesa por el contacto erótico: los labios dormidos de la mujer se encenderán con el calor sexual. No hay, pues, en estos textos, una condena del deseo transgresivo, sino todo lo contrario: es éste el que permite curar a los personajes y –en el caso de Berta– salvarla de la muerte.

El texto "En Chile" (incluido en Azul...), nos presenta a un poeta que – alejándose del tráfico de la ciudad moderna– va al campo en busca de impresiones para escribir sus versos. El narrador se refiere a él como "poeta lírico incorregible" (Darío Cuentos 112); el adjetivo es importante, porque como sabemos, "incorregible" se refiere a una persona que por su dureza y terquedad no quiere enmendarse: él ha decidido ser poeta y continuar como tal, transgrediendo así los valores de la sociedad burguesa.

En el campo, no será la naturaleza el objeto principal de la búsqueda del poeta, sino la belleza femenina. Lo que primero llama su atención es una virgen adolescente: “Aquellos quince años entre las rosas –quince años, sí, los estaban pregonando unas pupilas serenas de niña, un seno apenas erguido, una frescura primaveral, y una falda hasta el tobillo, que dejaba ver el comienzo turbador de una media de color de carne (...) (114). El deseo que muestra el observador se hace evidente: “Ricardo, poeta lírico que andaba a caza de cuadros, estaba allí con la satisfacciones (sic.) de un goloso que paladea cosas exquisitas” (114). El deseo es llevado a términos gastronómicos, donde el cuerpo de la mujer es un manjar que se exhibe para ser consumido. El cazador (de imágenes, pero también de cuerpos) desea devorar a su presa. Después de contemplarla por un buen rato, el poeta sigue su camino. El deseo, pues, no llega a realizarse en la realidad, pero sí en un plano simbólico. Inmediatamente después de la escena del alejamiento, el narrador escribe: “El sol había roto el velo opaco de las nubes” (114), frase que podría leerse como la rotura simbólica del himen de Mary, “una virginidad en flor” (114).¹⁸

El proceso mismo de escritura puede verse desde la perspectiva de la desfloración. Cuando el poeta regresa a casa se dispone a escribir en su mesa de trabajo, “donde las cuartillas inmaculadas estaban esperando las silvas y los sonetos de costumbre, a las mujeres de ojos ardientes” (117). El poeta, cargado de impresiones eróticas (y usando por supuesto la pluma/falo) le quitará a las cuartillas su condición

inmaculada. El resultado –el poema– no puede sino emanar erotismo: “¡Qué silvas! ¡Qué sonetos! La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y sonidos” (117).

Cuando el narrador de “En Chile” (que se identifica con los deseos del poeta) describe a una mujer, normalmente se detiene en un aspecto particular: el zapato y el pie. Ya hemos visto que al describir a Mary, observa “el comienzo turbador de una media de color de carne (...)” (114). Cuando el poeta se pasea por la Alameda (*flaneur* interesado prácticamente sólo en las mujeres que ve), logra apreciar “un pie de cenicienta con zapatito oscuro y media lila” (118). Y luego, cuando el narrador describe a una dama aristocrática que se encuentra en su tocador (después de detallar sensualmente el seno y la provocativa piel), no puede dejar de referirse al “pie pequeño en el zapato de tacones rojos” (119). Krafft-Ebing, dentro de las perversiones sexuales que presenta en Psychopathia Sexualis, incluye al fetichismo, es decir, la obsesión con una parte del cuerpo (generalmente el pie) u objeto usado por la persona. La insistencia del narrador en la descripción señalada, podría acercarlo a este tipo de conducta sexual.

La presencia del fetichismo en la literatura modernista es bastante temprana. En 1881, Gutiérrez Nájera publica “Stora y las medias parisienses”, cuento en el que el protagonista, un poeta bohemio sigue a las mujeres parisienses para verles las medias: cuando llueve, aquéllas se levantan las enaguas y de esta manera Stora puede contemplar lo que tanto le obsesiona. Por andar tanto bajo la lluvia, enferma de los pulmones y después de un tiempo de breve recuperación, al seguir unas medias parisienses, se desmaya y finalmente muere. El narrador afirma que Stora satisfizo sus

caprichos y se conduce de él: “¡Pobre Stora!” (138). Pero definitivamente el hecho de que el personaje muera al final por insistir en satisfacer sus deseos, puede leerse como una condena de esa particular conducta sexual. En el texto “En Chile”, por el contrario, no hay ninguna condena, sólo un goce por parte del narrador (y del poeta) en describir las medias, los zapatos, los pies.

Como sabemos, los poemas y cuentos de Darío están poblados por ninfas, satiresas, faunos, centauros; es decir, toda una mitología donde reina el deseo sexual.

Así, como afirma Yurkievich en La movediza modernidad:

La Grecia que Darío figura no es ya la neoclásica. Es un mundo fuerte y fogoso, de irreprimibles instintos al desnudo, dotado de una vitalidad y una sensualidad desenfrenadas. Es la Grecia dionisiaca, la esfíngica, la pítica y la pánica, poblada de dioses lúbricos, de potentes sementales, de sátiros lascivos y de ardorosas ninfas (24-25).

En el cuento “La ninfa” (incluido también en Azul...) nos encontraremos con una ninfa humana llena de deseo que conversa con un grupo de amigos artistas en su palacio: una mujer independiente, que al parecer no mantiene con un hombre un vínculo legal o afectivo; su principal interés será el sexo. El nombre del personaje es lo que primero llama la atención: Lesbica. En el texto no hay referencias explícitas a las relaciones homosexuales del personaje, pero el nombre es claro al respecto; además se nos dice que es conocida por sus “extravagancias”. La imagen inicial con la que el narrador nos la presenta es bastante sensual: “se entretenía en chupar, como una niña

golosa, un terrón de azúcar húmedo, blanco entre las yemas sonrosadas” (132). Por otra parte, en el primer párrafo el narrador se refiere a ella como “nuestra Aspasia”, relacionando a la protagonista del cuento con la famosa prostituta ateniense: la sexualidad de Lesbia es, pues, desbordante y fundamentalmente transgresiva.

Si la actriz Lesbia no habla directamente de sus deseos homosexuales, de sus “extravagancias”, sí manifiesta abiertamente sus deseos heterosexuales, disfrazados de mitología:

-¡Bah! Para mí los sátiros. Yo quisiera dar vida a mis bronce, y si esto fuese posible, mi amante sería uno de esos velludos semidioses. Os advierto que más que a los sátiros adoro a los centauros; y que me dejaría robar por uno de esos monstruos robustos, sólo por oír las quejas del engañado, que tocaría su flauta lleno de tristeza” (133).

Lesbia, que reconoce su deseo sexual y habla de él (el sexo, otra vez, debe ser dicho), transgrede de manera clara la moralidad sexual de la época, que reprime absolutamente el instinto sexual de la mujer; el sexo es permitido en la medida en que el deseo final sea la procreación. Por otro lado, es significativa la referencia mitológica, ya que según Dijkstra:

With their customary enthusiasm for visual extremes, late nineteenth-century painters set out with vigor to present their audiences with symbolic representations of this dread tendency to devolution which Nordau and the other imperial supermen had found to be endemic in the

society of their time. The animal remnant in man was to be represented graphically. As it almost always did in turn-of-the-century art, mythology offered the visual means; it was clear that such half-bestial creatures as satyrs and centaurs were the perfect symbolic designation for those males who had not participated in the great evolutionary spiral, who had been content to be coddled in the bosom of effeminate sensuality. Since women, being female, were, as a matter of course, already directly representative of degeneration, there was no need to find a symbolic form to represent their bestial nature; their normal and preferably naked, physical presence was enough to make the point (275).

¿Pero es la intención del narrador presentar a Lesbia como un ser degenerado? En el texto es claro que éste no es el propósito: las alusiones a la mitología por parte de la actriz representan su sexualidad desbordante, la cual no es vista como algo negativo por el narrador. Él mismo recurre también al mundo mitológico para expresar su deseo: “¡Oh! -exclamé- ¡para mí las ninfas! Yo desearía contemplar esas desnudeces de los bosques y de las fuentes, aunque como Acteón fuese despedazado por los perros. ¡Pero las ninfas no existen!” (134). Así como Lesbia había manifestado su deseo (irrealizable) de tener un contacto sexual con sátiros y centauros, el narrador manifiesta su deseo (también irrealizable) por las sensuales ninfas; es decir, aparecen aquí aceptándose en el mismo plano tanto el deseo sexual masculino como el femenino. Frente a esto, Lesbia le

responde con “sus ojos de faunesa” (134-135) que las ninfas sí existen y que él va a poder observarlas.

El parque del palacio de Lesbia, por donde el narrador camina solitario días después, es un homenaje al cuerpo humano y al deseo sexual: hay discóbolos de bronce, gladiadores musculosos, cariátides “todas blancas y lascivas” (135), telamones de “anchas espaldas y muslos gigantescos” (135). Incluso los cuellos de los cisnes del estanque parecen “una pierna alba con media negra” (135). En ese estanque el narrador logra descubrir, de pronto, una ninfa, hundiendo su cuerpo en el agua, para luego desaparecer frente al asombro del narrador.

Ese mismo día, más tarde, reunidos otra vez los amigos en el palacio de Lesbia, ésta dice “¡el poeta ha visto ninfas!...” (136), con lo que descubrimos que es la actriz la que se ha hecho pasar por una ninfa (su actuación, en ese sentido, ha sido bastante exitosa), jugando sexualmente con el narrador.

El hecho de que la actriz juegue a ser una ninfa (lo que le da el título al cuento), asociado al deseo sexual que manifiesta, obliga a pensar en el término “ninfómana”, que como afirma Dijkstra, se hizo general durante la década de 1860 para describir el interés “anormal” de ciertas mujeres en la gratificación sexual (249). Los sexólogos ven una aberración en este comportamiento y a las mujeres que lo practican como seres peligrosos, pero en este cuento particular, no hay una crítica de Lesbia: el personaje puede ser presentado por momentos como una mujer fatal, sí, pero con una gracia que le quita todo efecto negativo: “La contemplaron todos asombrados, y ella me miraba, me

miraba como una gata, y se reía como una chicuela a quien se le hiciesen cosquillas” (136). No hay aquí, pues, una condenación o castigo con respecto al personaje: su erotismo es celebrado.

Tres cuentos de Darío tratan básicamente del despertar del deseo sexual en el hombre (la contraparte masculina de “El palacio del sol”): “Palomas blancas y garzas morenas” (incluido en Azul...), “Betún y sangre” (1890) y “La larva” (1910).

En el primer texto, el narrador hace referencia a las dos primeras mujeres por las cuales sintió un deseo erótico: Inés (rubia y blanca, asociada a las palomas de ese color) y Elena (de tez morena, del mismo color que las garzas del título). Aunque el único contacto físico que logra con Inés es un beso en la mejilla, hay una transgresión evidente porque hay entre ellos una relación de parentesco: es su prima. Pero la transgresión se hace aún mayor, ya que como afirma el narrador “fuimos criados juntos, desde muy niños, en la casa de la buena abuelita que nos amaba mucho y nos hacía vernos como hermanos, vigilándonos constantemente, viendo que no riésemos” (158). El tabú del incesto es transgredido por el deseo sexual: es esa misma prohibición la que acaso genere el deseo. La vigilancia por parte de la abuela a la que hace referencia el narrador está en relación a las posibles peleas entre los primos, pero también, evidentemente, a un eventual contacto erótico: la abuela encarna aquí a la Ley y se constituye como una figura de anti-placer. De pronto, sin explicación alguna, lo envían a un internado: es posible suponer que la abuela decide separarlo de Inés, previendo el peligro sexual de la cercanía de los dos primos. Pero será justamente ahí que se harán

conscientes sus deseos sexuales: en el internado pensará constantemente en su prima. Cuando el narrador hace referencia a la triste realidad del internado, menciona el mundo que pierde en ese tiempo: “mi casa, mi abuela, mi prima, mi gato, –un excelente romano que se restregaba cariñosamente en mis piernas y me llenaba los trajes negros de pelos blancos” (158). Más adelante en el cuento, el narrador, hablando de Inés, señala que “corrió como una gata alegre” (160), lo que puede echar luces sobre la cita anterior. El gato que extraña el narrador en el internado es, en un plano literal, su mascota; pero en un plano simbólico, ese gato con el que establece un contacto físico, representa también a su prima: es, probablemente, el deseo de tener un encuentro sexual con ella.

Cuando el narrador regresa de vacaciones a su casa, Inés (que ha cambiado físicamente) supera con creces al recuerdo que aquél tiene de ella:¹⁹

Ya tenía quince años y medio Inés. La cabellera, dorada y luminosa al sol, era un tesoro. (...) El traje, corto antes, había descendido. El seno, firme y esponjado, era un ensueño oculto y supremo; la voz clara y vibrante, las pupilas azules, inefables, la boca llena de fragancia de vida y de color de púrpura. ¡Sana y virginal primavera! (159).

La descripción (que recuerda a la Berta de “El palacio del sol”) es bastante erótica y manifiesta el deseo del narrador; un deseo que será –como veremos– irrealizable.

El narrador finalmente se decide a revelar su deseo a la prima; le habla sobre “las agitaciones sordas y extrañas que en mí experimentaba cerca de ella; el amor, el

ansia, los tristes insomnios del deseo” (160). Inés no corresponde a sus requerimientos, y va a contarle lo sucedido a la abuela, quien significativamente está rezando el rosario: “—¡Eh, abuelita, ya me dijo!...” (160). En ese momento descubre el narrador que tanto Inés como la abuela sabían o sospechaban de sus deseos. La prima ríe, divertida, pero la actitud de aquélla es fundamentalmente distinta: “con su reír interrumpía el rezo de la anciana, que se quedó pensativa acariciando las cuentas de su camándula” (160). El gesto de la abuela (que no comparte las risas de Inés) es básicamente de preocupación: sus sospechas han sido confirmadas; el deseo (que prohíbe la moralidad sexual basada en el Cristianismo) está delante de sus ojos.

Pese al rechazo de su prima, el deseo no muere. “¿Cuándo llegaría el momento soberano en que alumbraría una celeste mirada al fondo de mi ser, y aquel en que se rasgaría el velo del enigma atrayente?”(160), dice el narrador, en clara alusión a su deseo de tener un contacto sexual con Inés, virgen aún.

El narrador insiste. Inés está en el jardín rodeada de flores y palomas, y él oculto detrás de unas ramas, observándola, lleno de deseo: “La devoraba con los ojos” (161), confiesa. Finalmente sale de su escondite y se acerca hacia ella porque no puede contener su deseo: “Me turbaba el cerebro una onda invisible y fuerte de aroma femenino. ¡Se me antojaba Inés una paloma hermosa y humana, blanca y sublime; y al propio tiempo llena de fuego, de ardor, un tesoro de dichas!” (161). La besa en la mejilla, pero ella, enojada, huye (igual que las palomas), haciendo imposible la realización de su deseo: ella no quiere transgredir la Ley. El narrador nos dice que Inés “al poco tiempo

partía a otra ciudad” (161); es decir, la abuela tiene que recurrir a la separación total de los primos para evitar el deseo incestuoso por parte del narrador.

La experiencia del narrador con Elena (a quien le dedica un menor número de páginas que a Inés) resulta positiva en la medida en que logra tener un contacto físico con ella: el primer beso en la boca. Aquí el deseo de ella es casi tan fuerte como el del narrador: “Arrastrada por el deseo, me miraba la adorada mía y nuestros ojos se decían cosas ardorosas y extrañas” (162). Así como Inés está rodeada de palomas, Elena estará cerca de una bandada de garzas blancas y morenas. Las que el narrador asocia con Elena son precisamente las morenas, debido al color de la piel de ésta, de la misma manera en que asoció a la rubia Inés con las palomas blancas. Pero la asociación va más allá de una relación de color; la paloma (como el mismo narrador señala) se vincula con la pureza: Inés, que no accedió a sus deseos eróticos, ha mantenido su estado de inocencia, en tanto que Elena, asociada al color oscuro de la garza, anuncia la realización del deseo sexual. Al referirse a las garzas blancas, el narrador dice: “sus alas, delicadas y albas, hacen pensar en desfallecientes sueños nupciales” (163), aludiendo al vestido de la novia, el cual indica la virginidad de la mujer antes del matrimonio. El narrador, sin embargo, prefiere las garzas morenas: “¡Ah, pero las otras [las morenas] tenían algo de más encantador para mí” (163), mostrando su preferencia por el disfrute erótico pre-marital .

“Betún y sangre” (1890) presenta la historia de Periquín, un niño lustrabotas de doce años que vive con su abuela, a quien llama “mamá”. Al principio el narrador le

atribuye, por su edad, un aire de inocencia: “El sol, que ya brillaba esplendorosamente en el azul de Dios, no pudo menos que sonreír al ver aquella infantil alegría encerrada en el cuerpecito ágil, de doce años; júbilo de pájaro que se cree feliz en medio del enorme bosque” (212). “Periquín”, diminutivo de “Perico” (a su vez apelativo de “Pedro”), corresponde perfectamente con el diminutivo de “cuerpo” al que hace referencia el narrador.

Periquín sale de su casa para ofrecer sus servicios y ve en un hotel algo que parece llamarle más la atención al narrador que al lustrabotas:

Subió las escaleras de un hotel. En la puerta de la habitación que tenía el número 1, vió (sic.) dos pares de botinas. Las unas, eran de becerro común, finas y fuertes, calzado de hombre; las otras, unas botitas diminutas que subían denunciando un delicado tobillo y una gordura ascendente que hubiera hecho meditar a Periquín, limpiabotas, si Periquín hubiera tenido tres años más. Las botitas eran de cabritilla, forradas en seda de color de rosa (212).

Los botines son una clara metonimia que remiten a la pareja (el capitán Andrés y su mujer) que se hospeda en el hotel, y como recurso narrativo es interesante en un cuento que trata justamente de un lustrabotas; lo que llama la atención aquí es el excesivo detalle, el regodeo descriptivo que haría pensar –otra vez– en una posible fijación fetichista. Lo importante es en todo caso que el narrador considera todavía a Periquín como un niño incapaz de un deseo sexual.

Al entrar al cuarto, Periquín siente un olor que no puede definir: “sintió un perfume, un perfume tibio y ‘único’, mezclado con ciertos efluvios de *whiterose*, que brotaba en ondas tenues del lecho, una gran cama de matrimonio” (213), un olor que remite evidentemente a la mujer, pero acaso también al sexo: se trata de una pareja de recién casados; todo hace pensar que han hecho el amor. La mujer se levanta para ponerse la bata, sin importarle que el lustrabotas la vea en camisa: “Estaba ahí Periquín, pero qué: un chiquillo” (214); es decir, ella, como el narrador anteriormente, no atribuye al niño un deseo sexual. Sin embargo, por la actitud de Periquín, el narrador cambiará su punto de vista y ya no lo verá como el dechado de inocencia que era antes: “Mas Periquín no le desprendía la mirada, y tenía en la comisura de los labios la fuga de una sonrisa maliciosa” (214).²⁰

Se hace evidente aquí el deseo sexual de Periquín despertado por la contemplación de la mujer en camisa de dormir. Ella le pregunta su nombre, y él no responde “Periquín”, como lo llama siempre el narrador, sino justamente “Pedro”, lo cual es bastante significativo porque muestra una voluntad de no ser visto como un niño. Periquín-Pedro siente, pues, el nacimiento del despertar sexual: “En sus doce años, sabía ya ciertos asuntos que le habían referido varios pícaros compañeros. Aquella pubertad naciente sentía el primer formidable soplo del misterio” (214).

El capitán Andrés recibe orden de marchar a la guerra; Periquín ve a los soldados marchar y decide él ir con ellos. Se establece entre el militar y el lustrabotas una relación de amistad: “Para el muchacho aquel hombre era querido. Aquel señor

militar era el que (...) en el camino, al distinguirlo andando en pleno sol, le había llamado y puesto a la grupa de su caballería; el que en el campamento le daba de su rancho y conversaba con él” (216). Es claro que el capitán Andrés es para Periquín una figura paterna, por eso muestra gran preocupación cuando se entera que desaparece después de un combate y decide él mismo, arriesgando su vida y venciendo sus temores, ir a buscarlo esa misma noche. Finalmente lo encuentra, ya agonizante; lo único que atina a hacer el capitán es entregarle “un anillo de boda, y se lo dió (sic.) a Periquín, que comprendió” (218). Lo que comprende, evidentemente, es que debe entregar el anillo a la viuda del capitán, lo cual hace cuando regresan las tropas:

El día de la llegada se oyeron en el Hotel X grandes alaridos de mujer, después que entró un chico sucio y vivaz al cuarto número 1. Uno de los criados observó asimismo que la viuda, loca de dolor, abrazaba, bañada en llanto, a Periquín, el famoso limpiabotas, que llegaba día a día gritando: —¡Lustren!, y que el maldito muchacho tenía en los ojos cierta luz de placer, al sentirse abrazado, el rostro junto a la nuca rubia, donde de un florecimiento de oro crespo, surgía un efluvio perfumado y embriagador (218).

La actitud de Periquín-Pedro no corresponde de ningún modo con la gravedad del momento, sorprende por eso su reacción, considerando el cariño que profesaba por el capitán. Si antes su sonrisa era “maliciosa”, ahora el muchacho es (según manifiesta el narrador) “maldito”, precozmente transgresor. Podría verse la relación capitán-mujer-

Periquín como un triángulo edípico, considerando (como ya señalé más arriba), que el militar es una figura paterna para el lustrabotas: Periquín lograría el deseo de deshacerse del “padre” para ocupar su lugar en la relación con la mujer. René Girard interpreta el complejo de Edipo de acuerdo con el deseo mimético: no es que el niño desee a su madre y por ello quiera ocupar el lugar del padre, sino que en primer lugar se identifica con el modelo (el padre en este caso) y desea el deseo de éste, es decir, la madre.²¹ El capitán Carlos es –sin ninguna duda– un modelo para Periquín; se identifica con él de una manera clara, y de ahí que desea lo que él mismo desea, es decir, la mujer.

Finalmente, una observación con respecto al título (un Rojo y negro hispanoamericano). “Betún y sangre” hace clara referencia a la profesión del lustrabotas y a la muerte del capitán (incluso el color negro del betún puede hacer alusión también a la muerte del soldado, ya que además de las asociaciones típicas, el militar muere en una noche cerrada), pero la sangre puede relacionarse asimismo con la pérdida de la virginidad de la mujer –recordemos que se trata de una pareja de recién casados–, lo cual contribuye a la erotización del texto. Bataille, a este respecto, ve el acto sexual inicial como una transgresión permitida: “Sexual intercourse in marriage or outside it has always something of the nature of a criminal act, particularly when a virgin is concerned, and always to some extent when it takes place for the first time” (110).

“La larva” (1910) nos presenta una reunión de amigos en la que Isaac Codomano, el protagonista, pasa a contar un recuerdo de su juventud: quiere convencer a sus oyentes de que él ha visto una larva, es decir, una presencia fantasmal. Este cuento

guarda varias relaciones con “Palomas blancas y garzas morenas” y “Betún y sangre”; así como el narrador del primer texto y Periquín viven con sus respectivas abuelas, Isaac comparte la casa con su tía abuela, quien representa también a la Ley.²² Pero las relaciones con “Betún y sangre”, como veremos, serán más estrechas.

Se ha hablado mucho de la importancia de la tradición ocultista de raíz extranjera en la obra de Darío, pero no tanto de las tradiciones autóctonas hispanoamericanas; en “La larva” el narrador hace referencia a ellas, situándonos desde el inicio en el campo de lo misterioso y extraño autóctono: “Mi abuela me aseguró la existencia nocturna y pavorosa de un fraile sin cabeza y de una mano peluda y enorme que se aparecía sola, como una infernal araña” (364). Cuando Periquín va a buscar al capitán Andrés en esa noche oscura, recuerda a su abuela y los “cuentos que ella le contaba para impedir que el chico saliese de casa por la noche. Uno de los cuentos empezaba: ‘Este era un fraile...’; otro hablaba de un hombre sin cabeza” (217). Esta cita de “Betún y sangre” echa luces sobre el pasaje de “La larva”: podemos pensar que la tía abuela le cuenta esas historias tradicionales para evitar que Isaac salga de noche. Como la Berta de “El palacio del sol”, Isaac quiere experimentar un contacto sexual, pero la Ley se lo prohíbe. El quiere escapar de esa casa-útero que lo protege o sobreprotege y conocer mujeres: “Yo tenía quince años, una ansia grande de vida y de mundo. Y una de las cosas que más ambicionaba era poder salir a la calle, e ir con la gente de una de esas serenatas” (365). Un amigo le dice para ir a una fiesta y sus “tentadoras palabras” lo convencen. Decide transgredir la ley. Como la tía abuela

cerraba siempre las puertas en la noche, su única alternativa es robar la llave, lo que hace sin ningún remordimiento. Sale finalmente a la calle, viéndose a sí mismo ya no como un niño: “Me consideraré un hombre” (365), afirma Isaac. El tiene muy clara la razón de su salida (un quiebre de la ley que precede a la transgresión sexual que intentará realizar): “He dicho que tenía quince años, era en el trópico, en mí despertaban imperiosas todas las ansias de la adolescencia... Y en la prisión de mi casa, de donde no salía sino para ir al colegio, y con aquella vigilancia, y con aquellas costumbres primitivas...” (365). Otra vez se manifiesta el despertar del deseo sexual, el cual se asocia al calor del trópico. Así como Berta está encerrada en una “jaula”, Isaac se encuentra en una “prisión”; los dos manifiestan este deseo sexual, pero si en el primer caso la aparición sobrenatural del hada madrina ayuda a Berta a conseguir su objetivo, en el segundo será Isaac el que por sus propios medios intente experimentar un contacto sexual:

Ignoraba, pues, todos los misterios. Así, ¡cuál no sería mi gozo cuando, al pasar por la plaza de la Catedral, tras la serenata, vi, sentada en una acera, arropada en su rebozo, como entregada al sueño, a una mujer. Me detuve. ¿Joven? ¿Vieja? ¿Mendiga? ¿Loca? ¡Qué me importaba! Yo iba en busca de la soñada revelación, de la aventura anhelada (366).

Una mujer sola, de noche y en un espacio público, es vista por Isaac como una mujer con la cual puede tener fácilmente una relación sexual: las otras, las “decentes”, se encuentran en casa bajo el poder protector de padres o maridos (o, en todo caso, de

abuelas). No siente amor, sólo deseo; no le importa cómo ni quién va a ser esa mujer que él piensa lo iniciará en los misterios sexuales. Su objetivo es el placer por el placer mismo.

El deseo de Isaac es prácticamente incontenible: “Me acerqué. Hablé; no diré que con palabras dulces, mas con palabras ardientes y urgidas” (366). Pero Isaac no recibe ninguna respuesta de la mujer, quien hace lo posible por evitar que éste vea su rostro. Finalmente descubre su cara “y ¡oh espanto de los espantos! Aquella cara estaba viscosa y deshecha; un ojo colgaba sobre la mejilla huesosa y saniosa; llegó a mí como un relente de putrefacción” (294). La experiencia sexual se frustra por completo. Si, como vimos, en “El palacio del sol” la presencia del hada ayuda a Berta a lograr su objetivo sexual, la aparición sobrenatural de la larva es justamente la que impide la realización de su deseo. La tradición popular transmitida por la tía abuela se actualiza en ese momento como castigo a la transgresión cometida.

La aparición de esta presencia fantasmal puede interpretarse como la culpa que Isaac puede sentir al transgredir la ley. La moralidad religiosa que le transmite la tía abuela es bastante evidente: en el cuento ella aparece con un rosario, un cura la visita regularmente, reza siempre antes de acostarse. Es significativo, pues, que Isaac —luego de robarse la llave y salir con el objetivo de tener esa misma noche una relación sexual— vea a la mujer “al pasar por la plaza de la Catedral”. El detalle espacial no parece importante en un inicio, pero como vemos puede ser relevante si se considera que Isaac

tiene un sentimiento de culpa por la transgresión que piensa cometer: el hecho de ver la Catedral puede hacerle pensar en su pecado y en el castigo que puede recibir por éste.

Pero incluso se puede ir más lejos e interpretar la aparición de la larva o fantasma según el complejo de castración: “A study of dreams, phantasies and myths has taught us that anxiety about one’s eyes, the fear of going blind, is often enough a substitute for the dread of being castrated” (Freud *Writings* 206). Freud establece así una relación substitutiva entre el ojo y el órgano sexual masculino; de esta forma explica por qué, por ejemplo, Edipo se arranca los ojos cuando descubre que ha tenido relaciones sexuales con su madre: se autocastra, es decir, se autocastiga (206). Es posible argüir que el ojo salido de la mujer representa la supuesta castración atribuida a la niña en la teoría sexual infantil, la herida que amenaza de manera silenciosa, el castigo que puede recaer en el infante.²³ Es significativo que Isaac vea esta larva en su primer (y frustrado) intento de contacto sexual: el hecho de ver a una mujer en estas circunstancias le recuerda la temprana visión de los genitales femeninos y con ello el temor y terror a la propia castración; tanto el rostro de la mujer como el sexo de la niña están velados y lo que descubren produce un sentimiento extraño y siniestro. Si Isaac ve lo que ve es porque el hecho de confrontar por primera vez –con deseos sexuales– a una mujer, genera el recuerdo de lo reprimido, es decir, el complejo de castración.

Pero sea como fuere, es importante considerar que la historia del Isaac adulto está estrechamente vinculada a una experiencia sexual frustrada: el narrador da cuenta de sus deseos y placeres, porque como sabemos, el sexo debe ser dicho. Es significativo

que el deseo del adolescente Isaac por salir de su casa y tener un encuentro sexual es comparable al deseo del Isaac adulto por relatar su historia sobre ese frustrado (y traumático) intento de tener una experiencia sexual.

Aunque no es un cuento sobre el despertar sexual masculino, en “Mi tía Rosa” (texto al que hice rápida mención en el capítulo anterior) se aprecia de manera clara el deseo sexual –realizado– de un poeta adolescente de dieciséis años.²⁴ El narrador en primera persona sabe que ha cometido una transgresión, pero no se arrepiente de ello, pese a que sus padres lo reconviene:

Yo tenía la mía [la cabeza] inclinada; mas, feliz y glorioso delincuente, guardaba aún el deslumbramiento del paraíso conseguido: un paraíso rubio de quince años, toda rosas y lirios, y fruta de bien y de mal, del comienzo de la vendimia, cuando la uva tiene aún entre su azúcar un agrio de delicia (402).

Al comienzo del capítulo señalé que el sexo fue considerado el pecado original por algunos Padres de la Iglesia; la relación que aquí hace el narrador es exactamente la misma, pero desde una perspectiva fundamentalmente distinta: sí, se considera un pecador (un “delincuente”, un transgresor), pero es un pecador feliz, glorioso, que al probar la fruta prohibida no es expulsado del paraíso, sino que justamente accede a ese paraíso que es el sexo y la mujer. La visión de la sexualidad por parte del narrador, en franca oposición con la concepción de la Iglesia, es plenamente positiva.

Su padre le llama la atención y adquiere –para el narrador– características de sacerdote reprensor: “Mi padre, un tirano, seguía redoblando su sermón...” (402). Hasta ese momento el “error” principal del narrador había sido escribir versos, pero la falta de ahora es considerada por el padre como un error mayor: “En verdad, que andar muy lechuguino y enamoradizo y haciendo algo peor que los versos, no es digno de quien desea ser un *gentleman*. Versos, y después de los versos, de los versitos, tenemos ahora esto... ¡Bribón!” (403). La intervención del padre es muy interesante (y poco común en la narrativa de Darío, en la cual es la mujer quien representa la Ley), porque establece aquí los dos tipos de transgresiones contra la sociedad burguesa que he venido señalando a lo largo de este trabajo: la poética-artística y la sexual. El padre, representante de esa sociedad burguesa, no puede sino condenar esa transgresión.

El narrador hace referencia (como en otros cuentos antes estudiados) a esa primavera llena de vida donde comienza el deseo: “Pues era el tiempo primaveral y auroral mío, y en mi cuerpo y en mi alma florecía, en toda su magnificencia, la gracia de la vida y del amor” (404). El deseo, es pues, absoluto e incontrolable, de ahí que abunden las referencias sexuales en el discurso del narrador:

mi astro, Venus (...); mi fruta, la manzana simbólica o la uva pagana;
mi flor, el botón de rosa: pues lo soñaba decorando eminente los senos
de nieve de las mujeres (...); mi ideal encarnado, la rubia a quien había
un día sorprendido en el baño, Acteón adolescente delante de mi blanca

diosa, silencioso, pero mordido por los más furiosos perros del deseo
(404).

La referencia a las frutas recuerda a la cita del inicio del cuento: aparece otra vez la uva sensual y pagana, junto a la manzana asociada tradicionalmente a la fruta prohibida del árbol de la sabiduría. El botón de rosa, por otro lado, asociado a una virginidad por abrirse, se relaciona en sus fantasías sexuales a los senos de mujeres desconocidas: metáfora acaso del pezón femenino. Si nos habla aquí de múltiples mujeres, hace referencia también a la vecina rubia con la que tuvo una relación sexual, el ideal encarnado, es decir, hecho carne, pero también rojo, color asociado a la pasión, como la rosa y la manzana antes señaladas. Es importante en el texto la referencia mitológica de Venus, la diosa del amor, pero más interesante resulta la referencia a la historia de Diana y Acteón.²⁵ De acuerdo con la mitología grecorromana, Acteón, un famoso cazador, descubre a la diosa Diana (Artemisa para los griegos) desnuda bañándose en un lago. Como castigo por haber contemplado la desnudez de la diosa, Acteón es transformado en ciervo y posteriormente devorado por sus propios perros. La reutilización moderna de este mito por parte del narrador resulta bastante sugestiva: él es un Acteón adolescente y contemporáneo que descubre a su vecina desnuda en el baño: los perros que lo devorarán sólo serán los del deseo. No hay ningún castigo por parte de la mujer, y es posible pensar que la relación sexual se dé justamente en esa circunstancia.²⁶

El castigo lo impondrán los padres: deberá ir al campo a trabajar, lo que constituye (ahora sí) la pérdida del paraíso.²⁷ A la joven rubia (que había sido reprendida por los padres del narrador, aunque en menor medida) la envían a su casa: “Así, quedéme solo en el jardín, mientras mis padres enviaban a su sobrina, ‘por razones que luego explicarían’, a casa de los suyos” (405). La información es importante, porque la joven, que hasta ese momento era simplemente “la vecina”, pasa a ser sobrina de los padres, es decir, prima del narrador, lo que acerca el cuento a la relación de “Palomas blancas, garzas morenas”.²⁸

Es aquí que entra la tía Rosa (quien le da título al cuento), una mujer virgen de cincuenta años que se quedó soltera debido a que su novio se murió antes del matrimonio. Ella (como el hada madrina de “El palacio del sol” y en total oposición a los padres del adolescente) es una presencia positiva que se ofrece a ayudar al narrador en su relación con la joven rubia:

–Hijo, no pierdas el más bello tiempo de la vida. Sólo se es joven una vez y el que deja pasar la época de las flores sin cortarlas, no volverá a encontrarlas mientras exista. Mira estos cabellos blancos, ellos son mis antiguos cabellos negros. Yo amé, y no pude cumplir con la ley del amor. Así, me voy a la muerte con la más larga de las tristezas. Amas a tu prima y ella te ama; hacéis locuras, os habéis dejado arrastrar por el torbellino; no es prudente, pero es ello de influjo natural e, indudablemente, Dios no se ha de enojar mucho con vosotros; y confía,

Roberto, hijo mío, en que tu tía os casará. (...) Pero no hagas caso a tu padre ¡ámala! Te vas al campo. Yo mantendré el fuego, tú me escribirás (¡oh, sublime tía) y yo entregaré tus cartas... (406).

La tía Rosa recurre al viejo tópico del *carpe diem* para recomendarle al narrador que siga con su relación amorosa. Las “locuras” a las que hace referencia (término que como vimos en el capítulo anterior se usaba para referirse a la producción artística) son evidentemente las relaciones sexuales; sin embargo, la tía acepta este contacto porque le parece parte de la naturaleza humana: su visión del sexo es absolutamente positiva. Ella sabe que el acto que cometen es un pecado, una transgresión (por eso afirma la tía que Dios se va a enojar, aunque según ella no tanto), pero igual lo conmina a continuar la relación con la prima, aunque sea a la distancia, es decir, le aconseja transgredir la ley del padre.

Cuando la tía se retira después de su discurso, el narrador tiene una alucinación: la tía Rosa está otra vez a su lado, pero convertida en una mujer de cabellos dorados, joven y desnuda: la diosa Venus. “Triunfa y canta en tu tiempo ¡oh santa Pubertad! Florece, Mayo; fructifica, Otoño. El pecado de Mayo es la capital virtud de la Tierra” (407), dice la diosa con otras palabras lo que la tía ya dijo antes. La asociación de la tía Rosa con Venus no es gratuita: ella, en la medida en que entiende sus necesidades sexuales y se ofrece a mantener vivo el amor entre los primos, es también la diosa del Eros. Al final del cuento, sin embargo, nos enteramos que la relación con la joven rubia termina: él se va al campo y luego más lejos aún; la tía Rosa muere; cuando vuelve a

ver a la prima, está viuda y con varios hijos. No vuelve a haber un encuentro sexual, pero no cabe duda que la experiencia que tuvieron cuando adolescentes (recuerdo que el narrador, ya adulto, evoca con nostalgia y simpatía) representa una clara transgresión de la moralidad sexual de la sociedad burguesa.

E.K. Mapes recoge un texto muy breve de Darío (publicado en Caras y Caretas en 1898) titulado “Otoño” que se relaciona con los cuentos anteriores en la medida en que se habla de un deseo sexual temprano. Aquí el narrador le habla de manera nostálgica a Belisa, el objeto sexual de su adolescencia:

¿Recuerdas? Juntos nacimos a la vida, y la primavera nos saludó coronándonos de sendas coronas floridas. Nos criaron de modo que bien pudimos, al amor del trópico, en aquel país de fuego, jugar eficazmente a Pablo y Virginia. Fuiste tú la que por primera vez despertaste con la frescura floral y carnal de tu cuerpo maravilloso, la llama dormida de mi sangre; y tus ojos azules, fijos en los míos, en el tiempo de nuestras dos adolescencias, y la roja calor que de cuando en cuando empurpuraba tus mejillas, y la palpitación columbina de tu naciente seno, me revelaban que en ti también nacía la gracia misteriosa del deseo (*Escritos inéditos* 196).

Las similitudes con los cuentos anteriores saltan a la vista: el despertar sexual del hombre, las características sensuales del joven cuerpo femenino, la relación geográfica del trópico con el calor pasional adolescente. Lo que tal vez llame más la atención en

este pasaje sea el reconocimiento –por parte del narrador– del deseo sexual femenino de una manera positiva: tanto el deseo masculino como el femenino están en un mismo plano, lo cual es bastante liberal para la moralidad sexual de la época y contradice la opinión de muchos sexólogos, como ya antes he señalado.

A diferencia de “Mi tía Rosa”, aquí el deseo no llega a realizarse, pero las imágenes que remiten al deseo son muy similares: “Ese era el momento, Belisa, ése era el instante sagrado, pero no supimos tender la mano y cortar la rosa. La manzana quedó en el árbol y la primavera pasó con su cortejo pomposo” (196). Otra vez aparece la asociación del sexo con el pecado original; la diferencia es que en este texto la transgresión no se produce: el fruto del bien y del mal permanece intacto. Lo transgresivo del caso es justamente el hecho de desear que sí se hubiese tomado el fruto, es decir, haber realizado el deseo sexual: el arrepentimiento viene por no haberse atrevido a quebrantar la ley. La primavera no fue aprovechada, de ahí que el título haga referencia al otoño, lo que nos podría hacer pensar en una muerte del deseo. Esto, sin embargo, no es así. Es verdad que con el paso del tiempo la belleza y juventud de Belisa han desaparecido, pero en su imaginación, él continúa viendo (y deseando) a esa joven adolescente:

Pues aunque te haya vuelto a ver, vestida de negro, simbólica imagen del otoño, marchita ya bajo tu rubia cabellera, gastada, ajada, semejante a un árbol que deja caer sus hojas de oro enfermo, en el mundo de los ensueños renaces intacta para el deseo. Las rosas de tu rostro son las

mismas; tu perfume es el mismo; tus labios, tus senos, son los mismos; y así, en una rabia de amor, caes bajo la tiranía de mis besos, bajo la locura de mis caricias. Y eso porque, ¡oh Belisa, triste imagen otoñal! el deseo que no tuvo en sus labios la copa ardientemente aspirada, quedó en el fondo de mi alma, en donde, al amparo de la noche y del sueño, me rehace una adolescencia, y del real otoño, de la lamentación de las hojas caídas y de la tristeza del árbol marchito, forma una alegría de abril, un canto de gracia erótica, una primavera (...) (196).

Como el narrador de “Mi tía Rosa”, vuelve a ver –después de largos años y continuos viajes– a su viejo amor adolescente: ella ha envejecido y presumiblemente es también una viuda: su cuerpo representa el otoño de la vida. Pero la diferencia entre los dos casos no puede ser más absoluta: aquí el cuerpo decadente y otoñal de Belisa es convertido por el deseo del narrador en un cuerpo adolescente y bello, primaveral, el mismo que despertó sus primeros deseos sexuales. El deseo no muere, continúa en el presente (en la imaginación, en el sueño, acaso en los placeres solitarios) porque justamente nunca pudo ser realizado.

“El caso de la señorita Amelia” (1894) introduce un deseo eminentemente transgresivo, prácticamente un caso de patología sexual. El cuento nos presenta una reunión de amigos que celebran el año nuevo, y ese detalle no es gratuito: se pone énfasis en el paso inexorable del tiempo. El narrador, en medio de la conversación, lanza una frase calificada por él mismo como banal:

“–¡Oh, si el tiempo pudiera detenerse!” (298). Esto da pie para la intervención del doctor Z, verdadero protagonista del cuento: “si viese en vos algo más que un hombre de fin de siglo, os diría que esa frase que acabáis de pronunciar (...) tiene en mí la respuesta más satisfactoria” (299). El Dr. Z, pues, ve al narrador como un “hombre de fin de siglo”, es decir, como el representante de una sociedad racionalista y burguesa en la cual todo se explica por medio de la ciencia Occidental.²⁹ Frente a la respuesta del doctor Z, el narrador afirma creer en Dios y lo sobrenatural, por lo cual el doctor accede a contar su historia.

Antes de empezar, el doctor Z hace una crítica de la ciencia que “camina como una ciega” (299) y manifiesta que él ha estudiado la cábala, el ocultismo y la teosofía, es decir, medios alternativos de conocimiento: a la conclusión que llega es que “la inmensidad y la eternidad del *misterio* forman la única y pavorosa verdad” (300).³⁰

El doctor Z pasa a narrar su historia y cuenta que veintitrés años atrás conoció en Buenos Aires a las hijas de un caballero francés, las bellas señoritas Revall:

–Puedo confesar francamente que no tenía predilección por ninguna, y que Luz, Josefina y Amelia ocupaban en mi corazón el mismo lugar. El mismo, tal vez no; pues los dulces al par que ardientes ojos de Amelia, su alegre y roja risa, su picardía infantil... diré que era ella mi preferida. Era la menor; tenía doce años apenas, y yo ya había pasado de los treinta (300).

Es revelador que el doctor Z –la letra del nombre es importante, porque está (en relación a la edad), a una distancia extrema de la A de Amelia– empiece “confesando” su atracción por igual hacia las tres jóvenes, para luego dejar ver que es la menor por la que realmente siente una mayor atracción; demora su confesión porque sabe que devela un deseo prohibido: la atracción sexual hacia una niña. De acuerdo con Dijkstra, la presencia de niñas en el arte del siglo XIX responde a la necesidad de encontrar características “femeninas” para el hombre de la época (como inocencia, pasividad, ignorancia) que ya no era posible encontrar en la mujer, además de ver en las niñas una ausencia de resistencia frente al deseo masculino (185-195). Pero en el caso del doctor Z es la misma condición infantil de Amelia la que despierta su deseo; constantemente manifiesta que es una niña, una “chiquilla”, una “chicuela de carácter travieso y jovial” (300). Por otro lado, manifiesta no saber la causa de su atracción por Amelia: “El porqué de mi apego a aquella muchachita de vestido a media pierna y de ojos lindos, no os lo podré explicar” (301), evidenciando lo extraño del caso, la anomalía sexual.

Si antes dijo el doctor Z que le gustaban las tres hermanas, pero que prefería a Amelia, descubrimos luego que Amelia es en realidad el único objeto de su deseo; las “miradas incendiarias” que reparte a las otras dos son, al parecer, una farsa. Esto se evidencia en el momento de la despedida. El Dr. Z decide abandonar Buenos Aires para estudiar las ciencias ocultas, y al despedirse de las hermanas Revall “fingí alguna emoción al despedirme de Luz (...); di un falso apretón de manos a Josefina (...), y en la frente de Amelia incrusté un beso, el más puro y el más encendido, el más casto y el

más ardiente ¡qué sé yo! de todos los que he dado en mi vida” (301).³¹ El deseo sexual que muestra el doctor por la niña se hace, pues, bastante evidente: los oxímoron parecen revelar esa confusión sexual en la que se encuentra el doctor.

El doctor Z realiza un largo viaje (llega incluso a la India y el Tíbet) con el propósito consciente de aprender “lo que la pobre ciencia occidental no puede enseñarnos todavía” (301), es decir, pretende penetrar en el misterio gracias a las ciencias ocultas, tan caras a los modernistas. Pero es posible descubrir un segundo propósito, acaso inconsciente, en la decisión de abandonar Buenos Aires: evitar – reprimir– el deseo transgresivo que siente por Amelia.³²

Casi al comienzo del cuento, el narrador nos dice quiénes participan de la conversación: “En el comedor habíamos quedado cuatro convidados, a más de Minna, la hija del dueño de casa” (299). Por la referencia que da el narrador, es posible pensar que Minna sea también una niña. Este detalle es importante, porque en un momento de la narración del doctor Z, éste afirma: “Viajé por Asia, “África, Europa y América. Ayudé al coronel Olcot a fundar la rama teosófica de Nueva York. Y a todo esto – recalcó de súbito el doctor, mirando fijamente a la rubia Minna– ¿sabéis lo que es la ciencia y la inmortalidad de todo? Un par de ojos azules... o negros!” (302). Al parecer, el doctor Z (hombre ya mayor de cincuenta años) continúa teniendo deseos sexuales por las niñas.³³

Después de veintitrés años, el doctor Z regresa a Buenos Aires: “He vuelto gordo, bastante gordo, y calvo como una rodilla; pero en mi corazón he mantenido

ardiente el fuego del amor, la vestal de los solterones. Y, por tanto, lo primero que hice fué (sic.) indagar el paradero de la familia Revall” (302). Ahora Amelia tendría treinta y cinco años, y por lo tanto ya no habría peligro de manifestar sus deseos sexuales. Pero evidentemente el “ardiente fuego del amor” que ha mantenido el doctor Z ha sido por el cuerpo infantil de Amelia: no sabemos cómo reaccionaría frente a esa Amelia ya madura. El detalle de la soltería es de singular importancia, ya que aunque la intención aparente del doctor sea demostrar a sus interlocutores el amor absoluto que siente por Amelia (no se casa con otra porque sólo ama a esa joven), lo que revela este hecho es justamente que el doctor Z no ha sido capaz de entablar una relación normal con una mujer madura o en edad de casarse.

Cuando el doctor Z llega a la casa de las Revall, ve a una niña exactamente igual a Amelia, la cual toma por hija de ella. Luego se entera de la fantástica verdad: “La niña que yo creía fruto de un amor culpable es Amelia, la misma que yo dejé hace veintitrés años, la cual se ha quedado en la infancia, ha contenido su carrera vital. Se ha detenido para ella el reloj del Tiempo, en una hora señalada ¡quién sabe con qué designio del desconocido Dios!” (303). La imagen de Amelia que el doctor Z guarda en su memoria corresponde perfectamente con la Amelia que ve el doctor; convenientemente para los deseos de Z el tiempo se ha detenido para ella.³⁴ Es posible pensar que éste proyecta en la realidad la imagen que desea: sigue viendo a la menor de las Revall como una niña, porque es ese cuerpo infantil el objeto de sus deseos.

El título del cuento “El caso de la señorita Amelia” (que hace referencia, por supuesto, al hecho fantástico de que el tiempo se haya detenido para esa niña) podría reemplazarse por “El caso del doctor Z”, en la medida en que la historia de este personaje bien podría representar un caso de patología sexual: los sexólogos (como hace Krafft-Ebing, por ejemplo) para no revelar la identidad de sus pacientes, acostumbraban referirse a ellos solamente con la inicial del nombre. Sin embargo, lo que llama la atención en este texto es que no hay ninguna condena del narrador con respecto a la historia que cuenta el doctor Z: él habla y el narrador nos transmite sus palabras sin que haya ninguna reprobación moral. De la misma manera que en “La larva”, el personaje (en este caso el doctor) siente la necesidad de contar sus deseos más ocultos, sus pretendidas transgresiones: el sexo debe ser dicho.

Pero si el narrador de “El caso de la señorita Amelia” se limita a señalar el deseo a todas luces transgresivo del doctor Z, el Darío autor de las crónicas sí emite juicios morales con respecto al abuso sexual infantil. En “Bambini de sufrimiento” (1907), artículo donde el nicaragüense expone la explotación laboral a la que son sometidos ciertos infantes italianos, afirma: “Y el horrible mercado de la prostitución pueril, la importación de niñas, por inicuos proxenetas de ambos sexos, que no temen exhibir su especialidad en pleno bulevar” (*Parisiense* 104). La condena moral es bastante clara, aunque dirigida directamente a los proxenetas e indirectamente a los clientes adultos de esas niñas, descritas como víctimas por el autor.

Si la Amelia del cuento es descrita siempre como una niña que no presenta ningún deseo sexual (sólo se interesa en los bombones que le lleva el doctor Z), no sucede lo mismo con otras niñas: en algunas crónicas, Darío verá la perversión en el infante mismo. Así, por ejemplo, en “Noel Parisiense” (1900), Darío escribe: “En el parque Monceaux, recuerdo la impresión que me causó un día una chiquilla de ocho a diez años que se paseaba con su *gouvernante*. ¡Dios mío! la de una verdadera cocotita, bajo su gran sombrero de lujo, preciosa, coqueta, ya sabia en seducciones. Arte diabólica es, dije, torciendo el mostacho...” (*Peregrinaciones* 115). Si bien es cierto que la construcción de la imagen está en el observador, existe la voluntad de Darío de criticar la precocidad sexual de los infantes. Esto se ve de manera más clara aún en “Niñas-Prodigios”:³⁵

Macabras y horribles son las barbas postizas de los galantes jóvenes impúberes; las declaraciones de amor a jovencitas en formación, y las coqueterías ácidas de ellas. ¿Cómo puede agradar esa especie de prostitución de la niñez? Aquí en París había un teatrillo de esos en un ‘pasaje’, en el cual tan solamente hallarían complacencia lectores de la *Justina* del ‘divino’ marqués, o de la *Antijustina*, de Retif.

Los frutos que se anticipan a su tiempo, o que, por manejos y artes de horticultor, precipitan su madurez, no son buenos al paladar. (...) En los paseos públicos, en los jardines, suelen verse aquí niñitas que en sus

maneras y aspectos son Linianitas de Pougy, bebés de las Camelias
(*Opiniones* 97-98).

Existe aquí una condenación moral de los adultos que se solazan con el espectáculo de estas niñas, así como de las mismas pequeñas mujeres que maduran antes de tiempo y se convierten prácticamente en cortesanas en miniatura.³⁶ La imagen de la mujer como fruto a ser consumido –tan presente en la obra de Darío– aparece aquí de manera negativa: el fruto no será agradable porque aún está verde o no ha madurado de manera natural. Establece así el autor un claro deslinde con este tipo de conducta sexual transgresiva: él no encuentra placer en observar a estos pequeños reflejos de cortesanas, él no es lector de las obras de Sade, él condena la perversión tanto del adulto como de la niña convertida prematuramente en una mujer.

En 1897, Darío publica una crónica (“Frank Brown de los niños”) en la que comenta sobre las diversas atracciones de un circo que se presenta en Buenos Aires:

Y ahora, los pequeños duetistas, Vargas y Bisaccia. (Niños, id a jugar un momento, la conversación es ahora con vuestros papás).

¿Habéis visto, señores, una monada igual a esos Colombel de Liliput?

Jamás los comprachicos morales han conseguido un producto igual. Esas dos miniaturas italianas, ese gomoso y esa cocotita, están deformaditos, iniciaditos, corrompiditos a la perfección. No parecen niños; él es un hombrecito, ella es una mujercita, flor de mujerzuela. Él parece un Polyte gastado, ella fresca, rosada y linda, un proyecto incomparable

para viejos *débauchés*. La Pantalenita es una cómica que no sabe lo que dice, al lado de estas dos confituras de café-cantante. Parece que comprendiesen todos los repliegues del equívoco, todos los dobles fondos del gesto sensual o canalla. Cuando se van, entre los aplausos del público condescendiente y satisfecho, la chiquilla hace el mismo movimiento que Belloni en el Casino, para mostrar lo que a esa edad saben todas las chiquillas que no debe mostrarse. Dicen que el hijo de Alfonso XII los hizo ir a su palacio para verlos trabajar de cerca. El caso, ¡oh fuerte y bravo Lugones! es para tus comentarios. (...)

Ciertamente, no se podría hallar nada mejor a estos dos pimpollos de arte contra natura, a estas dos pequeñas orquídeas nunca vistas. Catulle Mendès, con su cara de Cristo, exclamó: ‘¡Dejad esos niños que vengan a mí!’ (*Escritos Inéditos* 153).

Darío inventa un narratario –los niños, supuestos lectores de la crónica– al que dirige una frase que, por supuesto, no es gratuita en este contexto: “Niños míos, ved esa hermosa señorita francesa que domina un globo bajos sus pies; es semejante a una diosa que habéis de conocer con el tiempo, que se llama Venus, y que hace lo mismo con el globo del mundo” (153). Esta frase (que precede a los párrafos que he citado) tiene como objetivo establecer que el amor y el sexo son realidades que los pequeños lectores conocerán “con el tiempo”, es decir, cuando dejen de ser niños y estén preparados física y mentalmente para esas experiencias. Inmediatamente después se insta a que los niños

dejen de leer porque el tema que sigue no es apropiado para ellos: se les invita a jugar, una actividad perfectamente acorde con su edad. El narrador, construido en ese momento como protector moral de la infancia, no quiere que ellos se contaminen, como lo están los niños de los que habla en la crónica. Pero donde uno esperaría encontrar una feroz condena moral, encuentra un discurso ambiguo: cede al “fuerte y bravo Lugones” la tarea de condenar al hijo de Alfonso XII por haber querido observar más de cerca de estos niños, con fines bastante evidentes. Lo que abunda en el texto es la descripción física de la pareja: están deformados (en la medida en que ya no parecen niños), pero a la vez sus formas de adulto son perfectas a escala. Aunque el retrato de estos niños sea negativo (y haya una apariencia de condena moral), los mismos elementos negativos en la pareja son los que el autor parece encontrar también atractivos (y de ahí la ambigüedad). Por ello los considera también una “monada” o “dos confituras”, metáfora esta última relacionada a la imagen del cuerpo como fruto a ser consumido. Por otro lado, asume en el párrafo final de la cita, el gusto de uno de esos viejos *débauchés* a los que él mismo refiere: el autor sabe que esa pareja es el objeto de deseo ideal para una sexualidad perversa y transgresiva.³⁷

Las novelas

Ya vimos los pasajes de El hombre de oro (1897) en los que se manifiesta una erotización del cuerpo masculino, lo que representa en última instancia una fuerte

transgresión a la moralidad sexual de la época. El deseo heterosexual también estará presente, siempre con la fuerza transgresiva que caracteriza a la obra de Darío.

El capítulo I presenta a un grupo de primeros cristianos reunidos en una casa; el diácono lee (en un pergamino) el libro “Romanos” que llegaría a formar parte de la Biblia; de pronto, de manera abrupta, la lectura es interrumpida:

La puerta se abrió violentamente: todos se alzaron sorprendidos; y entró una joven, casi una niña, blanca, desmelenada, trémula, gritando: –

Socorro! Favorecedme, por Nuestro Señor Jesús!

Todos exclamaron: –Lucila!

Al mismo tiempo las lujosas togas de dos caballeros romanos aparecieron, sobre las cuales dos rostros encendidos por el vino; de la boca de uno de ellos, un hombre entrado en edad, salió una gran risa. Y el otro dijo: –Buen fauno! (210)

Ahí termina el primer capítulo: la acción se interrumpe, porque el segundo empieza describiendo la casa de Quinto Flavio Polión, para presentar luego a sus huéspedes. En la conversación –concluido ya el tema del poeta visto en el capítulo anterior– Polión les cuenta a sus amigos que el hombre de oro (Judas Iscariote) siente una fuerte atracción por una joven rubia que vio en la calle y siguió sin éxito. Polión se ofrece a ayudarlo a realizar su deseo: “le he alentado para que permanezca en su capricho y la esquiva cabellera de oro venga al Hombre de Oro. La vieja Batta es excelente medio para el caso” (213). Judas llega a la casa del huésped y después de la abundante comida (y el

exceso de bebida) va con Polión a Roma para reunirse con Batta, quien “le indicó a una mujer que se dirigía hacia la callejuela cercana. A la luz del cielo de la noche se notaba ser una joven, casi una niña” (219). Lucila huye y entra a la casa donde la esperaban, seguida por Judas y Polión, quien llama a éste “fauno” por la sexualidad asociada a la criatura mitológica: se hace evidente ahí quiénes eran los personajes del primer capítulo.

Este pasaje nos muestra otra vez la atracción de un hombre mayor (el texto nos dice que el hombre de oro tiene cincuenta y cinco años) por una niña o “casi niña”; la violencia sexual se hace evidente, porque Lucila no muestra ningún deseo por Judas: huye de su presencia, pero él persiste en gozar sexualmente de ella. Contrastan de manera clara estos dos hombres recién llegados (por el deseo transgresivo que muestran) con el grupo de cristianos reunidos en la casa justamente para recibir las enseñanzas de esa nueva religión que, como sabemos, no ve la sexualidad de una manera positiva. Recordemos que el diácono está leyendo el libro “Romanos” y es interrumpido por la llegada de estos personajes transgresivos. La continuación –lo que el diácono no puede leer– es lo siguiente:

Los cuales [cuerpos] mudaron la verdad de Dios en mentira, honrando y sirviendo á las criaturas antes que al Criador, el cual es bendito por los siglos. Amén.

Por esto Dios los entregó á afectos vergonzosos; pues aun sus mujeres mudaron el natural uso en el uso que es contra naturaleza:

Y del mismo modo también los hombres, dejando el uso natural de las mujeres, se encendieron en sus concupiscencias los unos con los otros, cometiendo cosas nefandas hombres con hombres, y recibiendo en sí mismos la recompensa que convino á su extravío (Romanos I, 25-27).

No es casualidad que lo que el diácono no llega a leer sea justamente un texto que hable sobre la moralidad sexual; silencian esas palabras con sus transgresiones, o más precisamente, ellos representan de alguna manera esos excesos.³⁸

El siguiente capítulo se centra en las preocupaciones de Lucio Varo, el poeta compañero de placeres y amigo de Polión, quien recuerda la conversación que tiene con el apóstol Pablo. Este le habla sobre la falsedad de la religión romana y le anuncia al Dios verdadero, pero principalmente su discurso se centra en un ataque al placer erótico propio de los romanos:

–Carne! carne! carne! Al ir un día en mi caballo de combate, en un bosque sereno y saturado de fragancias, vi a vuestro dios Pan sentado en la raíz de un árbol gigantesco, sonando su flauta. De las fuentes cercanas salían las ninfas a escucharle. Y todo el bosque olía a macho cabrío. Tal era el perfume de la divinidad de pies hendidos, tal el aroma que se esparce de vuestro amor. Carne! Sois carnales, vuestros sexos os dominan. Sois los esclavos de las potencias del mal, que os encadenan con sus zarzas ardientes. Sí; vuestro cuerpo está atado al daño, siendo su destino el Señor. Vuestro cuerpo no tiene por objeto la lucha de las

fornicaciones. Dios es para el cuerpo y el cuerpo es para el Señor. No es esa flor de vida ni de Pan, ni de Venus, ni de Apolo, ni de los malos espíritus que animan los ídolos de Oriente: del Señor es. Amor! el amor es del Espíritu, es la consagración del Espíritu, la llama del Espíritu. Vos pensáis en el amor como fiebre de la sangre y trabajo del cuerpo: yo os digo que el que fornicar, contra su propio cuerpo peca.– (223).

Pablo hace, pues, un llamado a la represión del sexo, a poner el espíritu por sobre la materia corporal, viendo toda expresión de la sexualidad como algo fundamentalmente negativo. La respuesta de Lucio Varo no se hace esperar:

–Mas mirad cómo la omnipotencia del Amor que procrea y fecunda se siente sobre todas las cosas, y todas las cosas están sujetas a ella. ¿Por qué vos, elocuente y sabio predicáis en contra de la naturaleza? Iréis a decir esas palabras a las palomas de los nidos y a los tigres de Hircania? Las diréis a los peces del mar, a las semillas de la tierra y a las parras fragantes que dan coronas a los poetas? Yo soy un poeta, señor, y vuestro Dios, os lo confieso, si me quita los labios de las mujeres y los cálices de las rosas, me da tristeza y me da miedo.– (223).

Frente a la visión del sexo como un elemento eminentemente negativo, Lucio Varo opone un erotismo prácticamente sagrado inherente a todo ser vivo: es lo que permite la continuación de la vida, el ritmo universal que vincula a todas las especies.

Ciertamente (al final del capítulo), aparece Lucio Varo dubitativo con respecto a su religión, empieza definitivamente a cuestionarse. Lo que encuentra atractivo del Cristianismo es la prédica de la solidaridad con los desheredados, y él se conduce del dolor ajeno. ¿Se convierte Varo a la nueva religión? Es imposible saberlo, porque Darío deja inconclusa la novela. Pero lo que parece claro es que Lucio Varo difícilmente cambiaría su percepción de la sexualidad, una visión que coincide en muchos aspectos con la del mismo Darío.

Como vimos en el capítulo anterior, El oro de Mallorca (1913), novela autobiográfica que Darío deja inconclusa, narra el viaje que hace el músico Benjamín Itaspes a Mallorca para recuperar la salud y huir del tráfago de París. Desde un inicio, el protagonista aparece como un personaje eminentemente transgresivo: “Tenía sus consecutivos padecimientos por do más pecado había; porque el quinto y el tercero de los pecados capitales habían sido los que más se habían posesionado desde su primera edad de su cuerpo sensual y de su alma curiosa, inquieta e inquietante” (*La isla* 78). Pecar es, por supuesto, transgredir. Itaspes comete justamente esos dos pecados en los que hay un deseo incontrolado por buscar el placer: la lujuria y la gula. La justificación del protagonista es que satisfaciendo esos deseos puede encontrar un edén pasajero pero real: “¿Si un bebedizo diabólico, o un manjar apetecible, o un cuerpo bello y pecador me anticipa ‘al contado’ un poco de paraíso, voy a dejar pasar esa seguridad por algo de que no tengo propiamente una segura idea?” (78).³⁹

El narrador se limita a mencionar el ansia de placeres y el temperamento erótico de Itaspes, es decir, no hay ninguna reprobación moral por la conducta transgresiva del protagonista, probablemente por el carácter autobiográfico del texto, pero también, como he señalado antes, porque no es una característica de los narradores de Darío hacer ese tipo de comentarios; no existe, en definitiva, un moralismo de tipo tradicional en los cuentos o novelas del nicaragüense, porque justamente es una obra en la cual la transgresión será su motor principal. El moralismo lo deja Darío, en cierta medida, para sus crónicas.

Itaspes, en un momento en que el narrador le cede el punto de vista, confiesa: “Y ¿no había sido entonces, entre los catorce y los quince años, cuando probó por la primera vez el veneno que había de influir más tarde en el desarrollo de su mentalidad y en la formación de su carácter, y quizá en una parte de su obra? (85). Estamos aquí otra vez frente al momento del despertar sexual, tan importante en la obra de Darío. Pero más importante aún, esta confesión de Itaspes parece ser la de Darío mismo: el nicaragüense parece aceptar la importancia del erotismo en su obra.

En un momento de la narración, una sirvienta le avisa que habían dado la última campanada para la misa. Es ahí cuando empieza a recordar su infancia, cuando todavía era creyente; recuerda versos en alabanza a San Antonio, como “Y el que os clama se enajena / Del pecado sucio y feo” (105), verso que contrasta con su actual visión del pecado como “edén momentáneo”. Luego, el narrador nos cuenta que Itaspes –como Darío– estudió en un colegio jesuita, donde recibió diversas enseñanzas cristianas, “mas

todo aquello no debía haber encontrado muy propicio terreno, pues no había prevalecido contra los ataques posteriores de la existencia” (106). Si de niño fue devoto, el paso del tiempo y su temperamento erótico lo alejan definitivamente de la religión.⁴⁰ Aunque manifiesta a veces deseos de volver a la fe –como el día que entra a Notre Dame y reza para volver a ser un creyente– esto no da muchos resultados, porque el pecado (la transgresión) está instalado en él de manera permanente: “hasta en el mismo templo y en el instante de la plegaria, llegaba a perturbarle y a hacerle sufrir ideas de negación y de pecado, visiones de un erotismo imaginario, ultranatural y hasta sacrílego” (108).

Itaspes puede tener, a veces, la voluntad de escapar del pecado y regresar a la fe, pero no puede, porque está en su naturaleza transgredir. Su búsqueda de placer es absoluta:

Tengo estos ojos ansiosos de bellos espectáculos, esta boca sedienta de gratos gustos, estas narices que buscan aspirar deleitosos perfumes, estas orejas que tienden a todos los armoniosos sonidos, este cuerpo que va hacia los contactos agradables, a más del sentido del sexo, que me une más que ninguno a la palpitación atrayente y creadora que perpetúa la vitalidad del universo (110).

Vemos en la parte final de esta cita una idea similar a la que manifiesta Lucio Varo en El hombre de oro: el erotismo como ritmo universal que vincula a todas las especies.

El narrador sitúa luego a Itaspes paseando por el campo, donde descubre un grupo de mujeres rezando; el ambiente, como el narrador se encarga de describir, es católico-medieval: “Una religiosidad antigua se revelaba en los habitantes de la villa de calles estrechas y empinadas, de gentes, aunque antaño amigas de las danzas, hoy poco amigas de divertirse y de alegrar el cuerpo y el alma” (112-113). Los habitantes de la zona son, pues, todo lo contrario a Itaspes, que ha dedicado su vida a la búsqueda de los placeres sensuales. Pero es aquí que se produce un cambio absoluto en la percepción del paisaje:

Y sin embargo, en los campos pedregosos (...) y entre los olivos que hacían recordar la pagana Grecia, y en los valles en donde se abre la granada y da su miel el sexual higo, y cuelgan de las viñas las uvas que recuerdan la siesta del fauno mallaermeano, y hay flores y espigas, y verdes hojas de maíz, no sorprendería ver surgir de repente allá un egipán, aquí una ninfa o hamadriada, a son de flauta de carrizos como es consuetudinario en el mundo de las líricas y helénicas ficciones. Los mozos son fuertes y de ojos vivaces y cuerpos gallardos y las muchachas adolescentes son formadas y redondeadas donde conviene por la madre naturaleza con la prodigalidad y hermosura que placen a los saltantes sátiros y a los alegres demonios (113-114).

Si antes, por la fe de sus habitantes, el paisaje parecía católico-medieval, ahora se ha transformado en una “pagana Grecia”, relacionada a toda una mitología donde reina el

deseo sexual. Se produce aquí un movimiento inverso al que presenta el apóstol Pablo en El hombre de oro: no es ya la nueva religión que viene a reemplazar a los lúbricos dioses greco-romanos, sino la persistencia de ese mundo mágico y sensual que se impone a la visión cristiana del sexo. El ambiente, por la religiosidad de sus habitantes, es católico-medieval, pero el paisaje natural está completamente sexualizado: todas las frutas se asocian aquí con el sexo. No sólo se describen las hermosas formas de las muchachas, sino también hay referencias al cuerpo de los jóvenes, lo que puede tomarse en cierta medida como una erotización del cuerpo masculino. Dentro de todo este ambiente mitológico griego (lleno de ninfas, hamadriadas y sátiros), aparece el demonio, figura que corresponde a una tradición judeo-cristiana. Sin duda, es interesante la aparición de este ser eminentemente transgresivo en un contexto cultural donde no pertenece: es, otra vez, la alusión al pecado, pero desde una perspectiva positiva, como la de Itaspes mismo: estamos aquí frente a un demonio alegre, una visión totalmente opuesta a la tradición cristiana.

Aparece un personaje femenino: la escultora Margarita Roger, por quien Itaspes siente una fuerte atracción desde el momento en que la ve. Con ella conversa sobre diversos temas, entre ellos el amor y el sexo. “Así me enamoré yo por la primera vez, mi buena amiga. Y fui casto en el despertamiento, en el orto del astro... Pero después el ardor del ambiente y las palpitaciones de la naturaleza maestra se impusieron” (129), confiesa Itaspes, repitiendo una idea que Darío presenta en varios cuentos: la influencia de la geografía (el trópico) en el comportamiento sexual.⁴¹ Margarita, que tiene una

particular visión los bosques tropicales, afirma que ahí el amor debe ser un tanto salvaje, a lo que Itaspes responde “como en todas partes, el amor físico, la posesión, es salvaje... La cultura no penetra en nuestros instintos, en nuestras herencias ancestrales” (130), argumento similar al de Bataille, quien ve el erotismo como una forma de violencia que se opone al mundo del trabajo. Itaspes besa a Margarita, pero ella frena su impulso erótico rechazando sus avances. Ahí concluye la primera –y lamentablemente última– parte de El oro de Mallorca.

Por todo lo hasta aquí expuesto, se hace evidente la naturaleza transgresiva de los cuentos y novelas inconclusas de Darío. Esta misma transgresión estará presente en cierta medida en Los raros, probablemente el libro de crónicas más importante del escritor nicaragüense. En el siguiente capítulo abordaré el estudio de estos textos y demostraré que en este libro hay una tensión entre la moralidad y la transgresión.

CAPITULO CUATRO
LOS RAROS: ENTRE LA TRANSGRESION Y LA MORALIDAD

En 1896 Darío publica en Buenos Aires Los raros, reunión de artículos que habían aparecido con anterioridad en el periódico argentino La Nación. En ellos, Darío estudia la vida y obra de un conjunto de escritores considerados “raros” por él, como Verlaine, Poe, Rachilde, entre otros. Dichos estudios manifiestan el concepto de unidad de vida y obra –aproximación biográfica al texto– que proviene de la metodología de Sainte-Beuve (Ellis 109-110).¹ Esta rareza radica en cierta medida en la característica transgresora de sus obras y especialmente en la condición de marginación en que viven por haber afirmado su arte en contra de la sociedad burguesa: son raros en la medida en que no se adecuan a los valores de esta nueva sociedad.² Por supuesto, la intención de Darío es dar a conocer en Latinoamérica una literatura nueva, moderna, que ayude a la creación de una verdadera literatura hispanoamericana –por ese motivo no incluye a ningún escritor español, porque para Darío España está encerrada en su tradición, alejada de la evolución mental moderna, como manifiesta en su artículo sobre el portugués Eugenio de Castro (*Raros* 284-285) –, y para ello elige, en su mayoría, a escritores que estaban revolucionando la literatura de su tiempo, como el caso de Poe o Verlaine. En buena parte de los artículos, la nota común es la defensa de estos escritores que dedicaron su vida al Arte y la Belleza. Lo que hará Darío en varios de estos textos es resemantizar los términos de la degeneración y la enfermedad, viendo en muchos casos la locura de una manera positiva: aquello que diferencia al hombre de genio del común de los mortales, de ese “vulgo errante, municipal y espeso” (*Poesía* 680) del que

Darío nos habla en su “Soneto Autumnal al Marqués de Bradomín” de Cantos de vida y esperanza. Sin embargo, como afirma Rama, “Los raros se vendían en cuanto provocaciones al conformismo burgués y la rígida moral pública, más que como los alegatos de renovación estética en que los situó el autor desde la perspectiva de su Autobiografía de 1912” (*Máscaras* 92); es decir, el crítico uruguayo ve de manera clara el poder transgresivo del texto. De la misma manera, Graciela Montaldo señala también la transgresividad de los autores propuestos por Darío: “Los raros que Darío elige van contra los criterios fundantes de la sociedad para la que Darío escribe, ya sea desde un punto de vista moral, como también religioso y político” (*Sensibilidad* 133). Asimismo, esta crítica resalta el riesgo asumido por estos escritores (el cual, según Montaldo, es valorado por Darío) de cargar sobre sus espaldas “con la negación de los valores de la burguesía finisecular” (133).

Como vimos en el capítulo dos, el hecho mismo de ser poeta (o artista) es transgresivo en la medida en que se opone a los valores burgueses, a saber, el trabajo utilitario. Así como en su obra cuentística Darío presenta la imagen del artista enfrentado a la sociedad, el cual se rebela frente a la moralidad burguesa, en Los raros Darío presenta a un grupo de escritores que comparten las mismas características: “su condición de marginados de la literatura o de la sociedad, maltratados por el infortunio o por la incomprensión de un presente mediocre, dominado por valores burgueses o materialistas (...)” (Fernández 33).

La edición de 1896 está precedida por un prólogo, en el cual reafirma los propósitos planteados en la Revista de América que fundara con el boliviano Ricardo Jaimes Freyre en 1894, es decir, “ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y desea y busca la perfección ideal” (Citado en García 61).³ En este mismo prólogo, Darío escribe: “Que nuestros esfuerzos no son vanos, lo demuestran los aplausos de los pensadores que saben y comprenden la Obra y sus principios; y el aleteo y gritería de espanto furioso que se produce entre las ocas normales” (Citado en Loveluck 35). Este pasaje es significativo porque coincide con las ideas que Darío había expuesto en textos anteriores: la poesía es sólo para los aristos, los escogidos; la muchedumbre (las “gentes”), por su lado, no puede entender la Obra, por lo que se limita a gritar furiosamente (en tanto que los poetas cantan). Ya desde el prólogo Darío establece la oposición entre raro/normal: las “ocas normales” serían las muchedumbres que se adecuan a los valores burgueses, mientras que las “anormales”, las “raras”, vendrían a ser justamente los poetas o artistas. En las “Palabras liminares” (prólogo a Prosas profanas, publicado el mismo año que Los raros), Darío ya había utilizado la metáfora de la oca: “La gritería de trescientas ocas no te impedirá, silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía” (*Poesías* 547). Aquí la oposición indirecta es oca/cisne, es decir, sociedad burguesa/poeta, grito/canto, normal/anormal, oposiciones que resumen prácticamente lo mismo según la concepción de Darío.

La primera edición de Los raros se agotó en apenas dos semanas y provocó una serie de ataques y críticas, como las de Paul Groussac, a quien Darío responde en “Los colores del estandarte”. La publicación de Los raros fue sin lugar a dudas problemática para Darío, ya que se consideró como un ejemplo de la “enfermedad mental” del nicaragüense (Trigo 302).

En la reedición de 1905 se producen algunos cambios importantes: se reemplaza el prólogo y se agregan dos “raros” más: Camilo Mauclair y Paul Adam.⁴ En el nuevo prólogo dice Darío lo siguiente:

Fuera de las notas sobre Mauclair y Adam, todo lo contenido en este libro fue escrito hace doce años, en Buenos Aires, cuando en Francia estaba el simbolismo en pleno desarrollo. Me tocó dar a conocer en América este movimiento y por ello y por mis versos de entonces, fui atacado y calificado con la inevitable palabra “decadente...”.

Todo eso ha pasado, como mi fresca juventud.

Hay en estas páginas mucho entusiasmo, admiración sincera, mucha lectura y no poca buena intención. En la evolución natural de mi pensamiento, el fondo ha quedado siempre el mismo. Confesaré, no obstante, que me he acercado a algunos de mis ídolos de antaño y he reconocido más de un engaño de mi manera de percibir.

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

religión de belleza. Pero una razón autumnal ha sucedido a las explosiones de la primavera (39).

Repite aquí Darío una idea similar a la que habrá de incluir años después en su Autobiografía al referirse a Los raros, es decir, el hecho de su juventud como explicación de algunos excesos: “Cierto que había en mis exposiciones, juicios y comentarios, quizás demasiado entusiasmo; pero de aquello no me arrepiento, porque el entusiasmo es una virtud juvenil que siempre ha sido productora de cosas brillantes y hermosas; mantiene la fe y aviva la esperanza” (101).

Darío incluye en Los raros a Rachilde, una escritora francesa cuya obra era bastante transgresiva para el momento. Años después, al referirse a ella en una crónica, Darío escribe lo siguiente:

Hace unos diez años escribía yo de ella [“esa rara Mme. Vallete, o sea Rachilde”] un retrato, en que mis entusiasmos de entonces iban hacia la parte extrañamente diabólica y misteriosamente pecadora de su obra. Hoy, con mayor reflexión, no veo ya a la escritora sadista –Sade toujours–, a la juglaresa incendiaria, sino a la sesuda y terrible filósofa, a la formidable destructora, a la Sybila de la anarquía, cuyas ideas, hoy manifestadas en nuevas novelas, o en críticas singulares, se puede no seguir, pero no se puede dejar de admirar (*Opiniones* 84).

Como se hace evidente, en esta crónica Darío hace referencia otra vez a la oposición juventud/madurez y entusiasmo/reflexión. Un Darío ya maduro recuerda

condescendientemente sus excesos de antaño. Como dice en el prólogo a la edición de 1905, ha habido una “evolución natural de mi pensamiento”, una mayor reflexión que le permite ver como excesos de juventud sus anteriores entusiasmos. La cita es significativa, porque en el artículo sobre el “raro” Eugenio de Castro, Darío escribe sobre la “evolución mental de estos últimos tiempos” (*Raros* 285), refiriéndose precisamente a las nuevas corrientes estéticas que estaban renovando la literatura europea, cuyos representantes Darío incluyó –en 1896– en Los raros.

En el prólogo de 1905, Darío se queja de haber sido llamado “decadente”, adjetivo que se aplicaba tanto al producto literario como al comportamiento de la persona (Montero *Modernismo y degeneración* 824). Era sin duda un término problemático, asumido con orgullo por los practicantes de esa estética, y usado como insulto por sectores de la crítica tradicional. Si bien es cierto que Darío se puede identificar con algunos autores decadentes, no asume esta estética para su obra (el Modernismo es, a fin de cuentas, una mezcla de diversas escuelas), ni aplaude sin reservas la conducta irreverente de sus autores.

En 1914, Darío publica un artículo sobre la conversación que tiene con Santiago Argüello, un poeta nicaragüense que había vivido en París. Casi la totalidad del artículo son las impresiones de Argüello sobre el decadentismo, impresiones que Darío parece compartir:

Pero el decadentismo francés –sin carácter distintivo, inclasificable, por ello mismo– se pulverizó en capillas: fue un manicomio de exquisitas

insanias, funambulizó lo sublime, puso cascabeles en la misa ideal... ¡y pasó!

Fue un solo instante. (...)

Y nos apoderamos del fino buril galo, e hicimos versos que no eran cosa de antes, sino otra cosa, labrada, exquisita, sabia, perfecta de virtuosidad.

Versos de escándalo, que aguzaron las burlas de los pedagogos del periódico, y humillaron las calvas en seguida con el eco de la marcha triunfal y el sonoro aletazo de las banderas desplegadas.

Buscamos lo raro. Lo raro en la expresión. Y nos olvidamos de la médula, a fuerza de labrar la corteza. Se enrareció la idea, sonó la estrofa a hueco. Y la burla halló asperezas donde enganchar su garfio.

En mí pasó pronto el contagio (*Escritos dispersos* 291-292).

Argüello señala el carácter renovador y transgresor del decadentismo (lo que genera la burla de la crítica tradicional), así como su final inevitable. Lo interesante es que Argüello ve esta escuela como enfermedad (sabido es que el decadentismo estaba muy relacionado a la enfermedad y a la senectud): él estuvo enfermo, contagiado, pero esa etapa ya pasó, ahora está libre de contagio, completamente sano: ya no busca como antes “lo raro”. La razón por la cual Darío incluye las impresiones de Argüello parece bastante clara: él fue acusado de decadente y no quiere que lo sigan identificando con esa estética transgresora.

Cuando Darío publicó Los raros en 1896 (libro en el que incluye a Verlaine), era inevitable no relacionar este texto con Los poetas malditos, libro publicado en 1888 por Paul Verlaine, en el cual estudia a poetas como Rimbaud o Villiers d'Isle Adam: finalmente tanto el propósito de Darío como el de "Pauvre Lellian" era dar a conocer a escritores de una estética renovadora. Darío corría el riesgo de "contagiarse" de decadencia, o de ser atacado como decadente, como hemos visto que lo fue; de hecho, varios de los autores que el nicaragüense elige eran decadentes.

Como señalé más arriba, Darío incluye en la edición de 1905 el artículo "El arte en silencio", en el cual analiza el libro del mismo nombre de Camilo Mauclair. El texto de Mauclair es un estudio sobre diversos autores (Poe, Flaubert, Rops, etc.) y en ese sentido la relación con Los raros se hace evidente. El hecho de que Darío incluya el artículo sobre Mauclair al inicio del libro, nos habla de la importancia que le da a este texto y en qué medida quiere relacionar Los raros con El arte en silencio, y probablemente alejarse del decadentismo de Los poetas malditos, una estrategia que en última instancia puede volverse en su contra.

En la descripción que hace de El arte en silencio, Darío resalta las características que ve como positivas: es un libro "lleno de bien" y está "impregnado de un perfume de cordura", es decir, está, al parecer, en franca oposición con Los poetas malditos, pero acaso también con Los raros mismo; la ambigüedad resulta aquí un arma de doble filo.⁵ De la misma manera, Darío señala que Mauclair es un "grande expositor de saludables ideas", lo que se opone a la enfermedad relacionada con el decadentismo del que el

nicaraguense se quiere apartar. Pero cabe preguntarse: ¿Es Darío un expositor de saludables ideas?

Al comienzo del artículo, Darío nos da las impresiones que tiene al leer el texto de Mauclair:

Al leerle, he aquí el espectáculo que se ha presentado a mi imaginación: un campo inmenso y preparado para la labor: un día en su más bello instante, un labrador matinal que impulsa fuertemente su arado, orgulloso de que su virtud triptolémica trae consigo la seguridad de la hora de paz y de fecundidad de mañana (*Raros* 41).

Nada más alejado de la estética decadentista que esta descripción que hace Darío sobre “El arte en silencio”. Al comparar el libro de Mauclair con un labrador trabajando el campo, lo coloca en las antípodas de la artificialidad decadente: en El arte en silencio todo es natural, sano, lleno de energía, moralidad y pureza. Así, por ejemplo, para el escritor francés, las características de un autor como Flaubert son las de ser “idealista, cristiano y lírico”; en el caso de Poe, Darío encuentra muy positivo que se borre “la negra aureola de hermosura un tanto macabra, que las disculpas de la bohemia han querido hacer aparecer alrededor de la frente del gran yanqui” (43).

Un punto que guarda en común Los raros con el texto de Mauclair es la concepción del arte como religión, misión sagrada, sacerdocio. No es gratuito que la primera cita del escritor francés –y la más larga– que Darío incluye en su artículo sobre

El arte en silencio, trate justamente de ese tema, en el cual hay una absoluta

concordancia entre el nicaragüense y Mauclair:

Creo en la misión difícil, agotadora y casi siempre ingrata del hombre de letras, del artista, del circulador de ideas; creo que, el hombre que en nombre del talento que Dios le ha prestado, descuida su carácter y se juzga exonerado de la existencia humana, desobedece a la humanidad y es castigado. (...) Creo que el arte, ese silencioso apostolado, esa bella penitencia escogida por algunos seres cuyos cuerpos les fatigan e impiden más que otros encontrar lo infinito, es una obligación de honor que es necesario llenar, con la más seria, la más circunspecta probidad (...)” (41-42).

El moralismo de Mauclair es bastante evidente, moralismo con el que Darío parece estar de acuerdo. La referencia al artista que “se juzga exonerado de la existencia humana” probablemente aluda al artista decadente, transgresor en vida y obra del cual Darío se pretende alejar.

Casi al final del artículo, Darío hace referencia a los autores incluidos por Mauclair que aún estaban vivos al momento de escribir la crónica: “Algunos vivos, son también presentados y estudiados, y entre ellos uno que representa bien la fuerza, la claridad, la tradición del espíritu francés, del alma francesa, el talento más vigoroso de los actuales escritores de este país. He nombrado a Paul Adam” (46). Como señalé anteriormente, además del artículo sobre Mauclair, Darío incluye en la edición de 1905

a un “raro” más, justamente Paul Adam, a quien le da un lugar de preferencia entre los autores vivos elegidos por Mauclair.

El artículo sobre Paul Adam tiene muchos puntos de contacto con el de Mauclair. Darío afirma que leer los artículos de Adam “es como salir al campo, o a la orilla del mar” (233), imagen similar a la usada para describir el libro de Mauclair. Incluso, al final del artículo, Darío manifiesta que cuando piensa en Adam se suele “imaginar a uno de esos gentileshombres de la campaña, que mientras la ciudad danza y se prostituye, siembran sus campos, tranquilos y laboriosos (...)” (239). Otra vez la imagen está totalmente alejada de lo decadente, como lo está la misma descripción física de este escritor: “un hombre fuerte, sano, honesto, franco y noble” (233). La inclusión de Adam es particularmente interesante porque justamente –como lo señala el mismo Darío– este escritor francés perteneció a la escuela decadente. Al referirse a esta escuela, Darío no es del todo crítico; señala que produjo muchos fracasados, pero también “algunos nombres que ilustran la prosa y la poesía francesa contemporáneas, y que, recorriendo el mundo, causarían en todos los países y lenguas civilizados movimientos provechosos” (235). De más está decir que uno de esos “movimientos provechosos” a los que hace referencia Darío es justamente el Modernismo, que aprovecha diversas estéticas, entre ellas el decadentismo.

Sin embargo, Darío valora la transformación de Paul Adam, el antiguo decadente y hombre sano y fuerte de ahora: “¿Quién reconocería al pintor extraño de aquellas decoraciones y al tejedor de aquellas sutiles telas de araña, en el musculoso

manejador de mazas dialécticas, fundidor de ideas regeneradoras y trabajador triptolémico de ahora?” (235). El pintor extraño (léase “raro”), el tejedor fino, el artista decadente en última instancia, se ha transformado en un fuerte y masculino productor de ideas regeneradoras. Esta referencia a la regeneración es interesante porque alude indirectamente a la idea de degeneración asociada a menudo con la decadencia. Más adelante, Darío señala que Adam “pone su contingente en la labor de ahora, y hace lo que puede por ver si no es imposible la regeneración, la consecución de un ideal de grandeza futura, humano, seguro y positivo” (236).

Sin ninguna duda, los dos escritores que Darío incluye en la edición de 1905 no representan una fuerza transgresiva (como el caso de Verlaine o Rachilde), sino todo lo contrario; como ya señalé, estos autores están completamente alejados de la estética decadentista y ése es uno de los motivos principales por el cual Darío se decide a incluirlos. Así, no le faltaría razón a Benigno Trigo cuando señala que la segunda edición de Los raros es “un intento de auto-regeneración” (305); parece evidente que para esa nueva versión, Darío tiene en cuenta las críticas que recibió al publicar la edición de 1896. Lo que habría que preguntarse entonces es por qué Darío accedió a publicar ese libro en 1905, que si bien es cierto incluía algunos cambios importantes como los que he mencionado, no retiraba de su selección original a ningún “raro”, por más transgresiva que fuese su vida u obra.

Pero no se debe dejar la impresión de que la primera edición de Los raros incluía solamente a autores transgresivos, aunque es cierto que muchos lo eran. Esa es la

impresión que tiene, por ejemplo, María A. Salgado en su artículo sobre la Rachilde incluida en el libro de Darío. Esta crítica encuentra irónico que el mensaje que propone el nicaragüense en ese estudio sea conservador y antifeminista justamente en el contexto de Los raros, “un libro moderno que revolucionó la literatura y que escandalizó a sus lectores burgueses con las rarezas de las vidas y las obras decadentes de sus evidentemente transgresivos y profundamente admirados héroes-artistas varones” (279). El libro escandalizó, definitivamente. La recepción que de él se tuvo, fue la de un libro eminentemente transgresivo. Pero como el mismo Darío le contestara a Groussac, “no son raros todos los decadentes ni son decadentes todos los raros. Leconte de Lisle está en mi galería sin ser decadente, a causa de su aislamiento y de su augusta aristocracia” (*Escritos Inéditos* 122). En definitiva, pues, Darío incluye en la primera edición de su libro a autores que nada tenían de decadentes o transgresivos, como si buscara establecer un equilibrio que a fin de cuentas no pudo lograr, en la medida en que la recepción del texto sólo se enfocó en los autores de vidas y obras transgresivas, que como he señalado, eran ciertamente la mayoría.

Probablemente el autor más “sano” que incluye Darío en la edición de 1896 sea D’Esparbés, el cual se presenta bastante alejado de la estética decadentista. D’Esparbés –nos dice Darío– escribe cuentos en los cuales narra las glorias de Napoleón; son textos marciales, masculinos, que presentan luchas heroicas, revelando su amor por la vida militar. Comentando Darío sobre el texto de D’Esparbés, señala el nicaragüense:

Este libro es una obra de bien. Es el fruto de un espíritu sano, de un poeta sanguíneo y fuerte; y Francia, la adorada Francia, que ve brotar de su suelo –por causa de la decadencia tan lamentable como cierta, falta de fe y de entusiasmo, falta de ideales– que ve brotar tantas plantas enfermas, tanta adelfa, tanto cáñamo indiano, tanta adormidera, necesita de estos laureles verdes, de estas erguidas palmas. Libros como el de D’Esparbés recuerdan a los olvidadizos, a los flojos y a los epicúreos el camino de las altas empresas, la calle enguirnaldada de los triunfos (*Raros* 183).

Este pasaje pareciera ser una inclusión de la edición de 1905, pero lo cierto es que no lo es. D’Esparbés no tiene nada de transgresivo ni de decadente ni de maldito. Al contrario, su libro es “una obra de bien”, de la misma manera en que el escritor Paul Adam “da, periódicamente, su ración de bien para quien sepa aprovecharla” (*Raros* 235). Al igual que Mauclair y Adam, D’Esparbés es un espíritu sano y fuerte, alejado de la enfermedad normalmente asociada con el decadentismo. Darío parece hacer aquí referencia a la decadencia como escuela, a la vez que como condición de la Modernidad. La alusión a las “plantas enfermas” se asocia inevitablemente a las “flores del mal” de varios escritores decadentes. Sorprende que Darío ataque a la escuela decadentista en la primera edición de Los raros, escuela a la que si bien no perteneció Darío, consideraba importante para la renovación estética del momento.

León Bloy es otro autor “sano”, aunque el símil con la enfermedad está presente: “todos evitan su contacto, cual si fuese un lazarino, un apestado” (*Raros* 111).

Y esto solamente por ser un crítico feroz, “el voluntario verdugo moral de esta generación” (111); por eso lo marginan, característica que comparte con los otros “raros”. Darío lo compara con un monje de la Inquisición dedicado a un “cruel sacerdocio”; es decir, si la poesía es una religión, un apostolado, la crítica literaria también entra dentro de esta categoría, pero es un sacerdocio cruel por la saña con que lanza sus críticas: “Clama sobre París como Isaías sobre Jerusalén: ‘¡Príncipes de Sodoma, oíd la palabra de Jehová; escuchad la ley de nuestro Dios, pueblo de Gomorra!’” (112). La moralidad que encarna es evidente: París sería aquí comparable a Sodoma y Gomorra por sus vicios, presumiblemente tanto sexuales como literarios. Bloy, como señala Darío, está “desnudo de deshonras y de vicios” (113), y “en su vida íntima no se le conoce la más ligera mancha ni sombra” (115), por lo que tiene la capacidad moral de lanzar sus críticas y ataques contra los autores que crea conveniente. A diferencia de autores como Verlaine, cuya vida (y obra) es claramente transgresiva, Bloy es presentado como un dechado de virtudes, un moralizador en todo sentido. A esto ayuda su ferviente catolicismo, su fe inquebrantable, su constante lucha por la ley de Dios: “es católico, apostólico, romano, intransigente, acerado y diamantino” (115). Así, por ejemplo, ataca a Willete por haber hecho un dibujo sacrílego y a O’Squarr por ser novelista anticlerical (118,119).

Darío considera que El Desesperado es la obra más importante de Bloy. En esta novela (que el nicaragüense juzga autobiográfica), Marchenoir, el protagonista, ataca a diversos escritores de la época, bajo el “disfraz” de nombres fonéticamente semejantes.

Al calificar al protagonista, nos dice Darío que Marchenoir “es la representación de la inmortal virtud, de la honradez eterna, en medio de las abominaciones y de los pecados: es Lot en Sodoma” (121), lo que recuerda a la cita de más arriba: para Darío Marchenoir es León Bloy.

¿En qué sentido sería entonces Bloy un “raro”? Lo es en la medida en que se rebela frente a la crítica oficial, es un sublevado “que viene a turbar las alegrías carnavalescas con sus imprecaciones y clarinadas” (114). Por eso la crítica oficial quiere silenciarlo, prácticamente nadie lo lee. Darío señala que por ello “su obra no obtuvo el triunfo que merecía en el público *ebrio y sediento* de libros de escándalo” (115, el subrayado es mío). Más adelante, el nicaragüense advierte:

No pueden saborearle los asiduos gustadores de los *jarabes y vinos* de la literatura a la moda, y menos los comedores de pan sin sal, los porosos fabricantes de crítica exegetica, cloróticos de estilo, raquíticos o cacoquimios. ¡Cómo alzará las manos, lleno de espanto, el rebaño de afeminados, al oír los truenos de Bloy, sus fulminantes escatologías, sus ‘cargas’ proféticas y el estallido de sus bombas de dinamita fecal!” (116, el subrayado es mío).

La imagen del público “ebrio y sediento de libros de escándalo” se complementa con la de los “jarabes y vinos de la literatura a la moda”: literatura que intoxica, literatura débil, que no permanece. Habría que preguntarse a quién se refiere Darío cuando alude al “rebaño de afeminados”. ¿A los decadentes, tal vez? Esos “raquíticos” y

“cacoquimios”, débiles, enfermos y melancólicos, podrían asociarse de alguna manera a los decadentes. Como señala Darío, Bloy “donde quiera que encuentra la enfermedad la denuncia” (119); evidentemente se trata de una enfermedad moral (no física), que es posible asociar a la obra de los decadentistas.

Bloy, definitivamente, no concuerda con las estéticas renovadoras de su tiempo (entre ellas, por supuesto, el decadentismo): “Este artista (...) se lamenta de la pérdida del entusiasmo, de la frialdad de estos tiempos para con todo aquello que por el cultivo del ideal o los resplandores de la fe nos puede salvar de la banalidad y sequedad contemporánea” (117). Considera Bloy que en la época del Romanticismo sí había fe y entusiasmo, pero que todo eso se ha perdido en su tiempo con las nuevas escuelas: ahora (para él) ya no se aspira al ideal.

Bloy ataca a escritores como Richepin, al que Darío mismo incluye en Los raros. Lanza sus críticas contra autores que el nicaragüense admira, como el caso de Mendes y prácticamente contra todos los escritores de su tiempo. En ese sentido, ¿sería posible relacionar la obra de Bloy con la de Nordau? Hay puntos de contacto evidentes, pero la gran diferencia es que Bloy es un literato hablando de literatos, él no pretende hacer ciencia, como es el caso de Nordau, cuyo objetivo es hacer con los escritores lo que Lombroso hace con los criminales. Bloy no es un científico positivista, sino –según Darío– el hombre destinado por Dios para señalar la enfermedad moral y la degeneración: “El siente que ‘alguien’ le dice al oído que debe cumplir con su misión

de Perseguidor y la cumple, aunque a su voz se hagan los indiferentes los ‘príncipes de Sodoma’ y las ‘Archiduquesas de Gomorra’” (124).

Otro autor que está –evidentemente– más que alejado de la estética decadente, es Fra Domenico Cavalca, un escritor medieval italiano. Llama, sin duda, la atención que Darío haya incluido a un escritor de esta época, cuando todo el resto pertenece al siglo XIX. Arellano ha explicado esta inclusión como una “actitud protestataria contra el *indecoroso siglo XIX* (...) que, para él [Darío], ha perpetrado más crueldades que el pasado medieval, donde se refugia para rescatar sus valores espirituales, humanos y literarios” (51). La explicación de este crítico es bastante exacta; Darío, en su artículo sobre Cavalca, afirma que “Cuando en nuestra Bolsa el oro se cotiza duramente, cuando no hay día en que no tengamos noticia de una explosión de dinamita de un escándalo financiero o de un baldón político, bueno será volar en espíritu a los tiempos pasados, a la Edad Media” (*Raros* 202). Ya vimos en el segundo capítulo que si a los representantes de la Modernidad burguesa les interesaba el futuro, los románticos preferirán mirar hacia el pasado; principalmente hacia la Edad Media; aquí Darío se acerca a esa estética romántica, sin duda importante para el Modernismo. Pero hay otras razones para la inclusión de Cavalca en Los raros, como la importancia de la literatura medieval para la renovación estética: no sólo la pintura del medioevo ha sido importante para los prerrafaelitas –dice Darío–, sino también la literatura de ese período. El nicaragüense llega incluso a relacionar a otro de los “raros” (Laurent

Tailhade) con el arte medieval: en sus Vitraux, dice Darío, “hallaréis oro y azul de misal viejo, sencillas pinceladas de Fra Angélico” (*Raros* 202).

Una de las características que Darío destaca en Cavalca es la virtud, el amor y la fe en Dios: era, para el nicaragüense, prácticamente un santo; así, después de leer a este autor, Darío siente “la impresión de una blanda brisa llena de aromas paradisíacos y refrescantes” (210-211). Sus obras más importantes son justamente las hagiografías (las Vidas), en las que Cavalca presenta a diversos santos huyendo de la tentación de la carne; así presenta en la vida de San Pablo “el caso de aquel mancebo que, tentado para pecar, por una ‘bellísima meretriz’, sintiéndose ya próximo a faltar a la pureza, se cortó la lengua con los dientes y la arrojó sangrienta a la cara de la tentadora” (204), o el caso de Macario, que “dejó el lecho de sus nupcias, la propia noche de bodas, para consagrarse al servicio de Cristo” (209). Resulta sorprendente que Darío presente las vidas ejemplares de estos santos, que contrastan de manera evidente con las vidas escandalosas de los escritores decadentes y transgresivos que Darío incluye en Los raros. Sin embargo, lo que hace Darío en ese libro es a fin de cuentas también una “hagiografía”, en el sentido de que los escritores incluidos son representantes de la “religión del arte”, son “santos” en la medida en que cumplen con la misión “sagrada” de la literatura.⁶ Hay, asimismo, otra razón por la cual Darío incluye a Fra Domenico Cavalca, un elemento que relaciona a este escritor con los otros “raros”: la marginación. La mayoría de escritores que Darío elige en su “hagiografía” alterna son poco conocidos en el mundo literario; así, Darío se queja de que varios hagiógrafos y poetas

medievales (entre ellos, por supuesto, Cavalca), sean “por desgracia hoy demasiado olvidados e ignorados” (*Raros* 211).

Son interesantes las relaciones que establece Darío entre el artículo de Cavalca y su obra cuentística. En “La ninfa” (texto que analicé en el capítulo anterior), aparece la figura de un sabio obeso, invitado al palacio de Lesbia. Cuando ésta dice – transgresivamente– que se dejaría robar por un centauro, el sabio afirma:

Los sátiros y los faunos, los hipocentauros y las sirenas, han existido, como las salamandras y el ave Fénix (...).

San Antonio Abad, de edad de noventa años, fue en busca del viejo ermitaño Pablo, que vivía en una cueva. Lesbia, no te rías. Iba el santo por el yermo, apoyado en su báculo, sin saber dónde encontrar a quien buscaba. A mucho andar, ¿sabéis quién le dio las señas del camino que debía seguir? Un centauro, medio hombre y medio caballo, dice el autor. Hablaba como enojado; huyó tan velozmente que presto le perdió de vista el santo: así iba galopando el monstruo, cabellos al aire y vientre a tierra. En ese mismo viaje, San Antonio vio un sátiro, hombrecillo de extraña figura; estaba junto a un arroyuelo, tenía las narices corvas, frente áspera y arrugada, y la última parte de su contrahecho cuerpo remataba con pies de cabra (*Cuentos* 133-134).

En su artículo sobre Cavalca, dice Darío que el viaje de San Antonio en busca de Pablo es página bastante curiosa, porque allí se afirma la existencia real de faunos y centauros:

Cavalca, pues, está convencido de la existencia de esos seres fabulosos. En “La ninfa” sólo se alude a “el autor”, sin nombrarlo, en tanto que en este artículo aparece claramente la referencia al texto de Cavalca, lo que permite establecer complejas relaciones intertextuales.

Otro autor alejado de la estética decadente es precisamente Leconte de Lisle, “el Pontífice del Parnaso” (*Raros* 65), a quien Darío le da las características de un “santo” de la poesía, un “sumo sacerdote” (65), coronado con laureles. Si en el artículo de Cavalca nos señalaba Darío algunos autores del XIX que se sentían muy cercanos a la Edad Media (como el caso de Rosetti), aquí nos dice que “la inmensa alma medioeval no tenía para él [Leconte de Lisle] ningún fulgor; y calificaba la Edad Media como una edad de abominable barbarie” (67), con lo que se manifiesta nuevamente la compleja red de relaciones inter e intra textuales que teje Darío.

El nicaragüense señala en Leconte de Lisle, jefe de la escuela parnasiana, una importante influencia romántica (no es esto de extrañar, porque como afirma el mismo Darío, los parnasianos proceden de los románticos): “la lengua de la naturaleza le enseñó su primera rima, el gran bosque primitivo le hizo sentir la influencia de su estremecimiento, y el mar solemne y el cielo le dejaron entrever el misterio de su inmensidad azul” (*Raros* 68). De esta manera, la naturaleza “tuvo para él voces despertadoras que le iniciaron en un culto arcano y supremo” (68): otra vez la poesía como religión, pero religión secreta, sólo para unos pocos, los iniciados que pueden penetrar ese misterio, los escogidos, los aristos.

Para darnos la imagen de Leconte de Lisle, Darío nos pide imaginar a un Pan que busca una caña para hacer su flauta, y encuentra a Apolo, quien le da una lira. Hacia el final del texto hay otra relación al dios griego: el nicaragüense llama al poeta recientemente muerto “caballero de Apolo”. Darío, pues, empieza relacionando a Leconte de Lisle con Pan (aunque vinculado también con Apolo, quien le da la lira: un Pan bastante sofisticado), para terminar relacionándolo exclusivamente con Apolo. La figura mitológica de Pan, además de relacionarse a la música, se vincula a una sexualidad desbordante y excesiva; en ese sentido está relativamente cerca de lo “dionisiaco” y ambos se oponen a lo “apolíneo”. Cuando Darío hace referencia a Verlaine, por ejemplo, lo vincula exclusivamente a Pan, dada su vida sexual eminentemente transgresiva; en el caso de Leconte de Lisle, pues, si bien empieza siendo descrito como un Pan sofisticado, termina siendo calificado solamente como “caballero de Apolo”, eliminando así cualquier vinculación transgresiva de un poeta en cuya obra –como el mismo Darío señala– “nunca sentiréis el escalofrío pasional” (67).

El nicaragüense cita un pasaje de Leconte de Lisle en el cual este poeta expone sus ideas sobre los “tiempos modernos”:

Desde Homero, Esquilo y Sófocles que representan la poesía en su vitalidad, en su plenitud y en su unidad armónica, la decadencia y la barbarie han invadido el espíritu humano. (...). Los poetas nuevos, criados en la vejez precoz de una estética infecunda, deben sentir la

necesidad de remojar en las fuentes eternamente puras la expresión usada y debilitada de los sentimientos generosos (*Raros* 73-74).

Leconte de Lisle denuncia la decadencia en expresión, pero no sólo en el siglo XIX, sino desde antiguo. Para él, pasados los tiempos griegos heroicos, sólo ha habido degeneración (son conocidos, por ejemplo, sus ataques a la escuela naturalista de Zola). Lo que pretende de Lisle es que se “sanee” la lengua poética que él ve enferma y desgastada, y se regeneren las formas. Darío (quien ciertamente no compartía estas ideas), advierte que de Lisle “no vibraba a ningún soplo moderno, a ninguna conmoción contemporánea, y se refugiaba (...) en viejas edades paganas, en cuyas fuentes su Pegaso se abrevaba a su placer” (75). Por eso manifiesta más adelante que de ser cierta la transmigración de las almas, de Lisle debió haber estado encarnado previamente “en algún aeda famoso o en algún sacerdote de Delfos” (76).⁷

Darío cita un largo pasaje de Catulle Mendes en el que recuerda a su maestro de Lisle, importante para conocer su concepción de la poesía y la relación de ésta con el mercado:

¡Ah! yo me acuerdo aún de todas las bromas que se hacían entonces, sobre nuestras reuniones en el salón de Leconte de Lisle. ¡Y bien! los burlones no tenían razón, pues, en verdad, lo creo y lo digo, en esta época felizmente desaparecida en que la poesía era por todas partes burlada; en que hacer versos tenía este sinónimo: ¡morir de hambre!; (...); en que era suficiente hacer un soneto para ser un imbécil y hacer

una opereta para ser una especie de grande hombre; en esta época era un bello espectáculo el de aquellos jóvenes prendados del arte verdadero, perseguidores del ideal, pobres la mayor parte, y desdeñosos de la riqueza, que confesaban imperturbablemente, venga lo que viniere, su fe de poetas, y que se agrupaban, con una religión que nunca ha excluido la libertad de pensamiento, alrededor de un maestro venerado, pobre como ellos! (*Raros* 80).

Es interesante el texto de Mendes porque hace alusión a una época pasada, “felizmente desaparecida”, en la que ser poeta era objeto de burla y sinónimo de irremediable pobreza. Probablemente Mendes esté haciendo alusión a un momento en que el mercado literario no estaba plenamente constituido; ahora –parece decir Mendes– que hay un mercado sólido, el poeta (o por lo menos algunos de ellos) tiene la posibilidad de vivir gracias a su arte, por lo cual la poesía deja de ser “por todas partes burlada”. También es importante la referencia al “bello espectáculo” de jóvenes poetas (en esa época anterior a un mercado establecido) que se dedican a la poesía sabiendo que esta actividad literaria no redundará en un beneficio económico: lo que importa es exclusivamente la veneración al arte. La idea de Mendes (que coincide plenamente con la de Darío) es que la poesía es un apostolado, una misión sacra; por ello utiliza frases como “fe de poetas” o se refiere a la religión de la poesía.

Como muchos poetas incluidos en Los raros, Leconte de Lisle también es víctima de la marginalización: nos dice Darío que la fama no le ha sido propicia. Solo

es leído por los mismos poetas y artistas, no puede llegar al gran público (a diferencia, por ejemplo de Zola, cuya obra considera de Lisle como una epidemia pasajera). Afirma el nicaragüense que este poeta es apenas conocido en lengua castellana. El propósito de Darío al incluir a de Lisle en su libro es claro: por un lado, dar a conocer en Hispanoamérica a este poeta dedicado a la misión sagrada de la poesía, y por el otro, establecer un equilibrio con respecto a los escritores transgresivos que el nicaragüense incluye peligrosamente en Los raros.

El caso de José Martí es similar, en la medida en que la obra poética del cubano no representa una fuerza transgresiva o decadente. Darío se lamenta de la muerte de Martí (uno de los pocos hispanoamericanos incluidos en Los raros), porque sabe que no abundan escritores importantes en esta parte del continente: “Somos muy pobres... Tan pobres, que nuestros espíritus, si no viniese el alimento extranjero, se morirían de hambre” (*Raros* 269). Por ello, para la renovación estética de la poesía hispanoamericana, Darío recurre al “alimento extranjero”, es decir, europeo y principalmente francés. No es otra cosa el Modernismo, que se nutre de varias estéticas literarias europeas para crear un producto nuevo y original.

La descripción moral que hace Darío de Martí, nos muestra a un hombre bondadoso, casi santo: “En comunión con Dios vivía el hombre de corazón suave e inmenso; aquel hombre que aborreció el mal y el dolor, aquel amable león, de pecho columbino (...) fue siempre seda y miel hasta con sus enemigos” (*Raros* 270-271).

Darío señala que Martí sufrió mucho, “desde las tónicas consumidoras, del temperamento y de la enfermedad, hasta la inmensa pena del señalado que se siente desconocido entre la general estolidez del ambiente” (271). Darío nos muestra aquí la imagen de un escritor incomprendido, marginado, que sufre por esa misma marginación a la que la sociedad lo condena. Páginas más adelante, el nicaragüense se centra, por oposición, en las satisfacciones que llegó a alcanzar Martí: “la comprensión de su vuelo por los raros que le conocían hondamente; el satisfactorio aborrecimiento de los tontos; la acogida que *l’elite* de la prensa americana –en Buenos Aires y México– tuvo para sus correspondencias y artículos en colaboración” (273). El sufrimiento por la incompreensión de la primera cita, se vuelve gozo en la segunda: ahora resulta satisfactorio el “aborrecimiento de los tontos”. Pero el mayor gozo es, sin duda, la comprensión de otros “raros”, de otros poetas e intelectuales, de otros “aristos” que sí pueden darse cuenta del verdadero valor del cubano.

Darío, como hemos visto, hace referencia también al Martí periodista, colaborador de varios periódicos de Hispanoamérica. Esto adquiere mayor relevancia en la medida en que establece un vínculo entre Darío y el cubano, ya que como sabemos, la producción periodística del nicaragüense tiene una importancia indudable (de hecho, representa la mayor parte de su obra). Menciona Darío, por ejemplo, que en un artículo periodístico Martí presenta al público hispanoamericano a Walt Whitman “antes, mucho antes de que Francia conociera por Sarrazin al bíblico autor de las *Hojas de hierba*” (*Raros* 275). Dentro del contexto de Los raros, esto adquiere una singular relevancia,

porque es prácticamente lo mismo que se propone hacer Darío: presentar al público hispanoamericano los escritores que estaban renovando el quehacer poético y literario (es sabido que Darío presenta entre sus raros a Lautréamont, cuando este autor era prácticamente desconocido en Francia).

Hace mención también Darío al estilo del poeta cubano, relacionándolo (aunque sin nombrarlo expresamente) a esa renovación estética que es el Modernismo:

Sí, aquel prosista que siempre fue fiel a la Castalia clásica se abrevó en ellos todos los días, al propio tiempo que por su constante comunión con todo lo moderno y su saber universal y políglota, formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt, –con el que gustéis, pues de todo tiene–; usando a la continua del hipérbaton inglés, lanzando a escape sus cuádrigas de metáforas, retorciendo sus espirales de figuras; pintando ya con minucia de prerrafaelista las más pequeñas hojas del paisaje (...) (*Raros* 276).

Darío reconoce (y acaso sobrevalora), esas influencias extranjeras en la obra de Martí, un poeta de vida (y obra) intachable, alejado de esa estética decadentista que tantos problemas habría de traerle a Darío.

A pesar de que Verlaine incluyó a Villiers de L'Isle Adam entre sus “poetas malditos”, no muestra Darío características transgresivas ni en la vida ni en la obra de este poeta y narrador francés. El nicaragüense cuenta que Villiers tuvo la opción de acceder al trono de Grecia y se imagina (al inicio del artículo) cómo hubiese sido su

gobierno de haber sido realidad el hecho –feliz para Darío– de que ese poeta se hubiese convertido en príncipe: “echó de su reino a todos los ciudadanos de los Estados Unidos de Norte América; pensionó magníficamente a pintores, escultores y rimadores, de modo que las abejas áticas se despertaban a un sonido de cinceles y liras (...)” (*Raros* 95). La expulsión de los ciudadanos de Estados Unidos de la que habla Darío es exactamente lo opuesto a lo que propone Platón: expulsar a los poetas de la República. Esos ciudadanos norteamericanos representarían justamente todo lo opuesto a la poesía, es decir, el utilitarismo, los valores burgueses por excelencia. Incluso páginas más adelante Darío llega a decir que el medio norteamericano es “refractario a la verdadera poesía” (*Raros* 107).

Sin embargo, todo no fue más que un sueño: Villiers de L’Isle Adam no llegó a convertirse en un rey poeta, opuesto a ese “rey burgués” de Azul...:

Así concluyó la pretensión al trono de Grecia, y los griegos perdieron la oportunidad de ver resucitar los tiempos de Píndaro, bajo el poder de un rey lírico que hubiera tenido un verdadero cetro, una verdadera corona, un verdadero manto; y que desterrando las abominaciones occidentales – paraguas, sombrero de pelo, periódicos, constituciones, etc.– la Civilización del Progreso, con mayúsculas, haría florecer los viejos bosques fabulosos, y celebrar el triunfo de Homero, en templos de mármol, bajo los vuelos de las palomas y de las abejas, y al mágico son de las ilustres cigarras (102-103).

Evidentemente, en estas citas Darío añora un tiempo (anterior a la Modernidad burguesa) en el cual existía el mecenazgo y los artistas podían dedicarse de lleno a su arte, sin depender de un mercado incipiente. La alusión a las cigarras parece hacer referencia a los poetas: son “ilustres”, ya no “ociosas”, como nos recuerda la fábula de La Fontaine y Samaniego.

Como buen “raro”, Villiers “nació para triunfar y murió sin ver su triunfo”; descendiente de nobilísima familia, vivió pobre, casi miserable” (97). El sufrimiento (y generalmente la pobreza), es una característica bastante común en la comunidad de “raros” que presenta Darío: Villiers “hizo su peregrinación por la tierra acompañado del sufrimiento, y fue maldito” (97); otro aspecto importante es el sufrimiento por amor, que según dice Darío, es común en casi todos los grandes poetas. Aquella peregrinación, por supuesto, tiene matices religiosos, porque así entiende Darío el arte: sostiene que Villiers llevó clavada en su cabeza la corona del “crucificado del arte” (98), relacionando otra vez la figura del poeta (del artista) con la imagen del Cristo condenado injustamente a sufrir, pero que a la vez se destaca del común de los mortales, como en el siglo XVII nos recordaría Sor Juana en su Respuesta.⁸

Hacia el final del artículo, Darío cuenta una anécdota, interesante en este contexto que enfrenta a artistas y representantes de la Modernidad burguesa. Cuenta el nicaragüense que cuando Edison estuvo en París en 1889, alguien le dio una novela de Villiers de L'Isle Adam: “El inventor del fonógrafo quedó sorprendido, ‘He aquí dijo, un hombre que me supera: ¡yo invento; él crea!’” (107-108). No es poca cosa que Darío

(sin importar que la historia sea cierta o no), ponga en boca del máximo representante de la técnica y el utilitarismo, de uno de esos ciudadanos que Darío se imaginaba a Villiers expulsando de su reino, una aceptación de la superioridad del arte y del artista sobre la invención y la técnica.

En el Ateneo de Buenos Aires, Darío leyó una conferencia sobre el poeta portugués Eugenio de Castro, que luego incluyó en la edición de 1896 de Los raros. Es un poeta decadente: así lo califica el italiano Picca, citado por Darío. Sin embargo, refiriéndose a de Castro y en general al grupo renovador de hombres de arte, el nicaragüense escribe: “¿Simbolistas? ¿Decadentes? Oh, ya ha pasado el tiempo, felizmente, de la lucha por sutiles clasificaciones. Artistas, nada más, artistas a quienes distingue, principalmente, la consagración exclusiva a su religión mental, y el padecer la persecución de los Domicianos del utilitarismo (...)” (*Raros* 294). Esta cita tiene una importancia fundamental, porque el artículo sobre Eugenio de Castro es el que cierra el libro: pareciera que Darío quisiera quitarle el calificativo de “decadentes” (apelativo problemático, como hemos visto) al grupo de escritores que reúne en Los raros.

No hay, sin embargo, en el estudio sobre de Castro, alusiones a la vida de este poeta portugués, por lo que no se nos presenta la imagen de un poeta eminentemente transgresivo (de hecho, nos dice Darío que de Castro fue admitido en la Real Academia de Lisboa). Pero sí sabemos su posición con respecto a la modernidad burguesa y al utilitarismo, gracias a una cita textual que recoge Darío:

El americanismo reina absolutamente; destruye las catedrales para levantar almacenes; derrumba palacios para alzar chimeneas, no siendo de extrañar que transforme el monasterio de Batalha, en fábricas de conservas y tejidos, y los Jerónimos, en depósito de carbón de piedra o en el club democrático, como ya transformó en cuartel el monumental convento de Mafra. Las multitudes triunfantes aclaman el progreso; Edison es el nuevo Mesías; las Bolsas son los nuevos templos. ¡El humo de las fábricas ya obscurece el aire; en breve dejaremos de ver el cielo! (293).

Refiriéndose a este texto, el nicaragüense advierte que es ésta la queja de todos los artistas; de hecho, tiene muchos puntos en común con las crónicas de Darío sobre la Modernidad burguesa que vimos en el capítulo dos: un mundo en el que sólo interesa la producción económica, en el que priman los valores materialistas y utilitarios, en donde el arte ha perdido su aura. Evidentemente, la referencia al “americanismo” es una alusión a la industrialización masiva de Estados Unidos, al modelo “calibanesco” exportado a Portugal.

Darío recoge otra queja del portugués (que el nicaragüense comparte de manera clara):

En estos tiempos que corren, dice de Castro, el dilentantismo literario, ese joyero de piedras falsas, dejó de ser un monopolio de burgueses, ha pasado hasta las más bajas clases populares. Cuando las otras

ocupaciones intelectuales, la filosofía y el derecho, las matemáticas y la química, por ejemplo, son respetadas por el vulgo, no hay por ahí *boni frate* que no se juzgue con derecho de invadir el campo literario, exponiendo opiniones, distribuyendo diplomas de valer o mediocridad (294-295).

Para Darío (como para de Castro), la literatura debe ser sólo para los literatos: “para tener una concienzuda opinión artística, es necesario ser un artista” (295), escribe Darío, consciente de que sectores antes excluidos empiezan a ocupar nuevos espacios. Es la misma crítica que hace el poeta de “El rey burgués” a este poderoso personaje: “Además, señor, el zapatero critica mis endecasílabos, y el señor profesor de farmacia pone puntos y comas a mi inspiración. Señor, ¡y vos lo autorizáis todo esto!...” (*Cuentos* 130).

Es conocida la concepción de Darío sobre las muchedumbres. Igual que en el caso de Martí, de Castro tiene el “gozo” de ser admirado por sus iguales: “La gloria suya, la que debe satisfacer su alma de excepción, no es, por cierto, la ciega y panúrgica fama popular, tan lisonjera con las medianías; es la gloria de ser comprendido por aquellos que pueden comprenderle, es la gloria en la comunidad de los ‘aristos’” (*Raros* 295). Darío cita un comentario del italiano Picca sobre la obra del portugués, en el que advierte que es mejor que el lector común no se acerque a la obra de este poeta, debido a que en sus versos “está contenido un violento licor que quema y disgusta a quien no está hecho a las fuertes drogas de cierta refinada y excepcional literatura modernísima”

(*Raros* 307). Es, como afirma Darío, un “raro”, un artista renovador, un moderno en el sentido estético del término. Pero como señala el mismo nicaragüense, “será asombroso curioso el de aquellos que lean a Eugenio de Castro con la preocupación de moda de los que creen que toda obra simbolista es un pozo de sombra. *Belkiss* [su obra más importante] está lleno de luz” (307). Cuando Darío hace referencia a la oscuridad, alude evidentemente al hermetismo de ciertos poemas (característica que para él no tienen los del portugués), pero también parece aludir a una suerte de malditismo decadente: esa oscuridad asociada a lo satánico y perverso, que según Darío no tienen los poemas de Eugenio de Castro, que se caracterizan precisamente por su “luz”.

Darío ve en Ibsen al gran renovador de la literatura nórdica, como ve en Martí al iniciador de la renovación de la literatura hispanoamericana. Las relaciones entre los dos artículos no pueden ser más evidentes. Así, por ejemplo, cuando habla de Ibsen, Darío se refiere a él como “ese ‘aristo’, ese excelente, ese héroe, ese casi superhombre” (*Raros* 263), en tanto que sobre Martí escribe “El cubano era ‘un hombre’. Más aún: era como debería ser el verdadero superhombre: grande y viril; poseído del secreto de su excelencia, en comunión con Dios y la naturaleza” (270).

En el estudio sobre Ibsen, el nicaragüense equipara la poesía con la enfermedad: “Estaba ansioso de ensueños, había nacido con la enfermedad” (255). Resulta curioso que Darío resemantice la palabra “enfermedad”, adoptando en este caso un sentido positivo. ¿En qué medida la poesía sería una enfermedad? En la medida en que es un estado anormal, “raro”, no natural. El estado de reposo que necesita el enfermo, se

equipara aquí con el ocio creativo del poeta: tanto el enfermo como el artista no producen económicamente nada útil, son figuras enfrentadas a la sociedad burguesa materialista y utilitaria. Esta sociedad sólo puede ver al artista como un loco, por eso lo desprecia: “hubo para él, eso sí, piedras, sátira, envidia, egoísmo, estupidez (...)” (256); y más adelante: “Su tierra le desconocía, le desdeñaba, le odiaba, le calumniaba” (260). Pero Ibsen –como afirma Darío– comprendía perfectamente el mecanismo de la sociedad burguesa enajenadora. En una descripción que se adelanta a la de Modern Times de Chaplin, Darío escribe: “¡Ah!, él comprendió el duro mecanismo, y el peligro de tanta rueda dentada, y el error de la dirección de la máquina; y la perfidia de los capataces y la universal degradación de la especie!” (256). Es por ello que Ibsen ataca de manera clara a la sociedad burguesa utilitaria y explotadora, y escribe contra “los contrarios del ideal; contra los fariseos de la cosa pública; contra la burguesía cuyo principal representante será siempre Pilatos (...); contra el capital cuyas monedas, si se rompiesen, como la hostia del cuento, derramarían sangre humana (...)” (266-267).

Ibsen, pues, se muestra bastante transgresivo en cuanto a los valores burgueses del trabajo utilitario y el materialismo a ultranza, pero no –según Darío– en relación a la sexualidad, donde se muestra sin lugar a dudas conservador y moralista:

Ha sido un incansable minador de prejuicios y ha ido a perseguir el mal en sus dos principales baluartes, la carne y el espíritu. La carne, que en su infierno contienen los indomables apetitos y las tormentosas consecuciones del placer, y el espíritu, que presa de vacilaciones o

esclavo de la mentira o arrebatado del pecado luciferino, cae también en su infierno” (266).

Sorprende (¿o no?) que Darío mismo se presente como moralista, señalando lo pecaminoso de los placeres carnales, cuando hemos visto que en sus cuentos (y aun en su poesía) se presenta una celebración de estos placeres. Como señalé anteriormente, hay una diferencia entre el Darío real (el que escribe las crónicas y firma con su nombre) del narrador ficcional o la voz poética que celebran la sexualidad y el amor carnal.

Darío cita un pasaje de la obra de teatro Los pretendientes a la corona de Ibsen, en el que dialogan dos personajes: el poeta y el rey. Este le dice al poeta: “te asemejas a los raros a quienes voluntariamente se escogería por amigos” (259), cita importante que establece otra vez la identificación del poeta como “el raro”, calificativo que Darío establece tanto en el título del libro como al interior del texto mismo. En un momento de la conversación, el poeta le dice al rey “He recibido el don del sufrimiento y así he llegado a ser poeta” (259), lo que establece de algún modo qué es ser un raro: el que sufre, el marginado, el que tiene la enfermedad de la poesía. El poeta, pues, está condenado a sufrir. En el artículo sobre Nordau (que analizaré más adelante), Darío habla sobre el sufrimiento del poeta Imbert Galloix: “Ese gran talento gemía bajo la más amarga de las desventuras. Sentirse poseedor del sagrado fuego y no poder acercarse al ara; luchar con la pobreza, estar lleno de bellas ambiciones y encontrarse solo, abandonado a sus propias fuerzas en un campo donde la fortuna es la que decide, es

cosa áspera y dura” (243). Al referirse al cubano Augusto de Armas (incluido en Los raros), dice que él es “uno de los tantos Imbertos Galloix” (243), es decir, un raro que ha conocido el sufrimiento. Las variadas relaciones entre los diversos artículos de Los raros, son como podemos apreciar, bastante evidentes, y ayudan a crear –como lo ha manifestado Pedro Lastra– una coherencia textual.⁹

Así como Darío dice de Ibsen que “había nacido con la enfermedad”, aludiendo a la poesía, se refiere a Augusto de Armas de la siguiente manera: “Hace algunos años un joven delicado, soñador, nervioso, que llevaba en su alma la irremediable y divina enfermedad de la poesía, llegó a París, como quien llega a un Oriente encantado” (*Raros* 185). Otra vez está presente esta relación de poesía con enfermedad, el estigma diferenciador que lleva todo poeta. Incluso más adelante señala Darío que de Armas “había nacido animado por la fiebre santa del arte” (188): enfermedad, sí, pero relacionada a lo divino, a la religión que es para Darío la poesía.

En su caracterización de este poeta, el nicaragüense señala que es nervioso, esto es, relacionado a la enfermedad de los nervios, lo que puede vincularse con la histeria, una enfermedad psicológica bastante popular en la época.¹⁰ Al final del artículo, Darío menciona ya la enfermedad física del poeta cubano, cuando hace referencia a la cama de hospital “en que sufría el pálido bizantino de larga cabellera” (189). Como sabemos, el hospital es otro interior. La palidez del poeta alude, evidentemente, a esa enfermedad física (o en su defecto a la estadía prolongada en el hospital), y la larga cabellera a la transgresión del artista.

Al comienzo de su estudio, Darío se refiere a de Armas como un “joven delicado”, caracterización peligrosa, porque normalmente se asocia la delicadeza a lo femenino. Hacia el final del artículo, el nicaragüense señala que de Armas es “delicado como una mujer, sensitivo, iluso” (189), estableciendo ya directamente esa relación. No hay una referencia a su vida privada, pero se podría pensar en una sexualidad disidente, en especial en una época en que el vocablo “decadente” era usado como sinónimo de “homosexual”.

Darío cuenta que este poeta cubano “tenía por París esa pasión nostálgica que tantos hemos sentido” (185), incluyéndose en esa comunidad de autores. Tuvo suerte de Armas, porque fue uno de los pocos extranjeros que pudo “sembrar sus rosas en suelo francés” (186). En el capítulo dos vemos cómo se quejaba Darío de que los autores hispanoamericanos son prácticamente desconocidos en ese suelo: “Todos estos escritores y poetas que he rápidamente nombrado, y yo el último, vivimos en París, pero París no nos conoce en absoluto, como ya lo he dicho otras veces” (*Caravana* 166).

Como hemos visto, en su caracterización física de Augusto de Armas, Darío lo presenta con una larga cabellera. En su estudio sobre Eduardo Dubus, señala esta misma característica, relacionándola con una transgresión bastante clara: “No hay que olvidar que los peores enemigos de las ‘gentes’, se han hallado siempre entre los hombres jóvenes y cabelludos que besan mejor que nadie las mejillas, muerden las uvas a plenos dientes y acarician a las musas, como a celestiales amadas y ardientes queridas. Era así Dubus” (*Raros* 216). Este es un autor que pretende “espantar al burgués”: su mismo ser

de poeta y su sexualidad desbordante, representan una transgresión contra los valores de la sociedad burguesa; el cabello largo es aquí una marca de su condición de artista transgresivo.

En su artículo sobre Poe, Darío empieza describiendo su visita a Nueva York, ese espacio de monstruosa modernidad: “Manhattan, la isla de hierro, New York, la sanguínea, la ciclópea, la monstruosa, la tormentosa, la irresistible capital del cheque” (*Raros* 51). Sin lugar a dudas, se trata de un espacio hostil, dinámico, pero terrible, que le causa una gran impresión al nicaragüense (semejante a lo que sucede años después con el Lorca de Poeta en Nueva York):

En su fabulosa Babel, gritan, mugen, resuenan, braman, conmueven la Bolsa, la locomotora, la fragua, el banco, la imprenta, el dock y la urna electoral (...). Se experimenta casi una impresión dolorosa; sentís el dominio del vértigo. Por un gran canal cuyos lados los forman casas monumentales que ostentan cien ojos de vidrios y sus tatuajes de rótulos, pasa un río caudaloso, confuso, de comerciantes, corredores, caballos, tranvías, ómnibus, hombres-sandwichs vestidos de anuncios, y mujeres bellísimas. Abarcando con la vista la inmensa arteria en su hervor continuo, llega a sentirse la angustia de ciertas pesadillas (*Raros* 51-52).¹¹

Para referirse a los habitantes de Estados Unidos, Darío cita la frase de Peladan: “esos feroces calibanes...”, para luego preguntarse si tuvo razón el escritor francés para

llamarlos de esta manera. La respuesta, evidentemente es afirmativa, porque enseguida escribe: “Calibán reina en la isla de Manhattan, en San Francisco, en Boston, en Washington, en todo el país. Ha conseguido establecer el imperio de la materia (...)” (53). Esta misma idea la repite Darío en su artículo “El triunfo de Calibán” (1898), ataque furibundo a la sociedad burguesa materialista de Estados Unidos, que probablemente fue una influencia importante para el Ariel de Rodó.

La razón por la cual Darío empieza este artículo refiriéndose a la Modernidad burguesa, es para contrastarla con la Modernidad estética representada en este caso por Poe:

Por voluntad de Dios suele brotar de entre esos poderosos monstruos, algún ser de superior naturaleza, que tiende las alas a la eterna Miranda de lo ideal. Entonces, Calibán mueve contra él a Sincorax y se le destierra o se le mata. Esto lo vio el mundo con Edgar Allan Poe, el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte...” (53).

Otra vez aparece aquí la imagen del poeta marginado por la sociedad burguesa que no reconoce su valer, así como la oposición de la materialidad de esta sociedad enfrentada a la idealidad del poeta. “Cisne desdichado”, dice Darío refiriéndose a Poe, y luego “soñador infeliz, príncipe de los poetas malditos” (53-54), aludiendo a esa condición de marginación en que vive todo poeta “raro”.

Si Calibán es el representante de la sociedad burguesa materialista, es evidente con qué personaje de La tempestad se puede asociar al poeta estadounidense: “Poe,

como un Ariel hecho hombre, diríase que ha pasado su vida bajo el flotante influjo de un extraño misterio. Nacido en un país de vida práctica y material, la influencia del medio obra en él al contrario. De un país de cálculo brota imaginación tan estupenda” (56).

En su estudio sobre Maclair que vimos al inicio del capítulo, Darío se refiere a El arte en silencio, libro que reúne varios artículos sobre escritores, entre ellos a Poe. El nicaragüense alaba el ensayo de Maclair sobre Poe y se refiere a él como “un bienhechor capítulo sobre la psicología de la desventura” (*Raros* 43). Para Darío, “una de las principales bondades [del estudio de Maclair] es la de borrar la negra aureola de hermosura un tanto macabra, que las disculpas de la bohemia han querido hacer aparecer alrededor de la frente del gran yanqui” (43): según el nicaragüense, el vicio de Poe es solamente ocasional. Esto lo escribe Darío, como sabemos, en la edición de 1905. Pero en el artículo sobre Poe (incluido en la primera edición de Los raros), menciona el libro sobre el poeta estadounidense que publica Ingram, que “iluminó la vida del hombre” (55), aludiendo a la desaparición de esa “negra aureola” que se había construido alrededor de Poe, a esa vida oscura que Darío no quiere aceptar en el poeta yanqui. El nicaragüense alude aquí al libro de Griswold sobre Poe publicado anteriormente, en el que se hablaba justamente de esta negra aureola: “La infame autopsia moral que se hizo del ilustre difunto debía tener esa bella protesta [el libro de Ingram]. Ha de ver ya el mundo libre de mancha al cisne inmaculado” (55). Como se

hace evidente, ya desde la edición de 1896, Darío pretende atenuar (o prácticamente borrar) el poder transgresivo a la vida de Poe.

Así como Augusto de Armas es “delicado como una mujer”, Poe comparte esta característica, pero de una manera fundamentalmente distinta: “El amable y delicado ángel de la poesía, sabía dar excelentes puñetazos” (*Raros* 59): la delicadeza, pues, se ve amenguada por la virilidad de su capacidad boxística. Igual que el poeta cubano, Poe también sufre de los nervios y el mismo Darío asocia al yanqui con la locura: “Era un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz. Nació con la adorable llama de la poesía, y ella le alimentaba al propio tiempo que era su martirio” (61). Evidentemente, la locura aquí está vista de una manera positiva, en el sentido que es lo que diferencia al genio del hombre común, al poeta del burgués: no es, además, un semiloco a secas, sino uno “divino”, asociando Darío otra vez la poesía con una misión religiosa, divina. Incluso llega a ver aquí al poeta como la imagen de Cristo, en la medida en que sufre por realizar su arte y también –como ya vimos– porque se destaca del común de los mortales.

Darío señala que Poe “buscaba la comunión con la naturaleza, tan sana y fortalecedora” (62), alejando cualquier relación de la estética decadente con el poeta estadounidense, y además relacionándolo con la fortaleza y salud de la naturaleza: Poe no era un hombre enfermo, era ágil, robusto, musculoso. El único problema que

encuentra Darío en Poe es la ausencia de fe religiosa: “La especulación filosófica nubló en él la fe, que debiera poseer como todo poeta verdadero” (63). Sin embargo, “profesaba sí la moral cristiana” (63), afirmación que para Darío es importante porque le quita (otra vez) la fuerza transgresiva a la vida del poeta norteamericano.

En su artículo sobre Lautréamont, el mismo Darío señala que hay puntos de contacto entre Poe y el entonces desconocido poeta que había nacido en Montevideo: “Ambos tuvieron la visión de lo extranatural, ambos fueron perseguidos por los terribles espíritus enemigos; ‘horlas’ funestas que arrastran al alcohol, a la locura, o a la muerte (...). Mas Poe fue celeste, y Lautréamont infernal” (*Raros* 227). Más allá de la relación con la propia vida de Darío, esta cita es una confirmación más de las muchas referencias intertextuales que se pueden hallar en el libro.

Si bien es cierto que Darío considera locos tanto a Poe como a Lautréamont, considera a éste (como afirma en la cita) infernal y sus Cantos de Maldoror, diabólicos. Esa es la razón por la cual no recomienda su lectura a los jóvenes de América: “No aconsejaré yo a la juventud que se abreve en esas negras aguas, por más que en ellas se refleje la maravilla de las constelaciones” (225). Darío afirma que Lautréamont fue poseído por el demonio; exactamente lo mismo afirma de Rachilde: “La virgen tentada o poseída por el Maligno, escribe visiones de sus sueños. De ahí esos libros que deberían leer tan solamente los sacerdotes, los médicos y los psicólogos” (*Raros* 163). La similitud de las citas es bastante evidente: Darío no recomienda la lectura de estas obras porque sus autores fueron poseídos por fuerzas demoníacas. Cabe preguntarse por

qué el poeta nicaragüense asume esta actitud en un libro –y previamente en los artículos publicados en La Nación– que pretendía dar a conocer una literatura eminentemente moderna: la contradicción es bastante evidente. Una posible respuesta es que Darío (dado que con varios de los escritores que estudiaba estaba jugando con fuego) necesitaba mostrarse un tanto moralista para evitar las críticas que igual, pese a sus esfuerzos, llegaron. Otra posible respuesta (que no invalida la anterior) es que Darío lo que hace es justamente motivar la lectura de estas obras transgresivas a través de su “prohibición”.

Darío empieza calificando a Lautréamont de loco, pero no ciertamente de la misma manera en que lo haría Nordau, por ejemplo: su discurso no es (ni pretende ser) científicista. Para el nicaragüense, esta locura podría estar relacionada incluso a una posesión demoníaca:

Recordaremos que ciertos casos de locura que hoy la ciencia clasifica con nombres técnicos en el catálogo de enfermedades nerviosas eran y son vistos por la Santa Madre Iglesia como casos de posesión para los cuales se hace preciso el exorcismo. ‘¡Alma en ruinas!’ , exclamaría Bloy con palabras húmedas de compasión (*Raros* 226).

Aparece otra vez Bloy (como afirma Darío, el verdadero descubridor de Lautréamont), quien a diferencia de lo que podría hacer Nordau, se compadece de este poeta y “excusa en parte la tendencia blasfematoria del lúgubre alienado” (228).

No cabe duda de que Darío considera a Lautréamont un alienado, un loco, pero como en el caso de Poe intenta revertir el significado negativo de la palabra: “recordad que el deus enloquecía a las pitonisas, y que la fiebre divina de los profetas producía cosas semejantes (...)” (229). Asimismo, Darío parece establecer otra vez la equivalencia entre locura y genialidad cuando afirma que Lautréamont nació “con la suprema llama genial, y esa misma lo consumió” (231).

Si la marginalidad es una característica común a todos los raros, en Lautréamont puede ser la característica principal: recordemos que los Cantos de Maldoror eran muy poco conocidos en Francia y completamente desconocidos en Latinoamérica. De ahí que Darío afirme que Lautréamont “no pensó jamás en la gloria literaria. No escribió sino para sí mismo” (231). Para Darío, pues, este poeta es un “raro” ya que su obra posee esta singular característica: “De la vida de su autor nada se sabe. Los ‘modernos’ grandes artistas de la lengua francesa, se hablan del libro como de un devocionario simbólico, raro, inencontrable” (231-232).

Laurent Tailhade es otro raro poeta (“rarísimo”, escribe Darío) que no ha encontrado (y no ha buscado) la notoriedad literaria. Si bien sus libros –dice el nicaragüense– antes circulaban sólo entre un reducido público y luego adquieren una pasajera boga, “su refinamiento y su aristocracia artística no serán ni podrían ser para el gran público de los indudablemente ilustres Tales y Cuales” (*Raros* 191).

Así como Lautréamont escribe una poesía blasfema, Tailhade también incide en esta práctica transgresiva, aunque en un grado menor. Darío afirma que Sur Champ

D'Or, uno de los libros de este poeta, es “un homenaje a la religión católica... y a la mujer amada. Es un homenaje sacrílegamente artístico, si queréis; son joyas profanas adornadas con los diamantes de las custodias, labradas en el oro de los altares y de los cálices” (193). En este caso es claro que no hay una actitud condenatoria por parte de Darío, quien ve como un homenaje a la religión católica esta mezcla de ritual religioso y profano, eminentemente carnal. Lo mismo sucede con Vitraux, que Darío considera “demasiado profano, es cierto, y vierte en el agua bendita un frasco de opoponax” (194). Al comentar un soneto litúrgico de Tailhade, el nicaragüense piensa en la imagen de “un enamorado que fuese a las santas basílicas a arrancar los mejores adornos para decorar con ellos la casa de su querida” (196), imagen claramente blasfema y transgresiva que resume la poética de Tailhade y no genera un comentario moralista por parte de Darío.¹² Similar transgresión realiza el nicaragüense en el mismo título de Prosas profanas, en el cual la palabra “prosas” alude a los himnos que se cantan en la misa.¹³

En sus baladas, Tailhade asume también una postura transgresiva, ya que (entre otros temas) “toma como blanco al burgués y alaba la terrible locura de Ravachol o de Vaillant” (198). Vaillant, como se menciona en los primeros párrafos del artículo, fue un anarquista que se dedicaba a poner bombas, crimen que Tailhade veía como “hermoso”, lo que nos muestra su clara posición anti-burguesa.¹⁴

Aunque Darío señala que en la poética de Tailhade hay “una mezcla de Decadencia y de Parnaso” (197), no explora los rasgos particularmente decadentes de

este poeta o intenta hacer una defensa del Decadentismo. Esto será distinto en el caso de Jean Moréas o más aún en el de autores como Hannon o Richepin.

En el artículo sobre Moréas, Darío hace referencia a una nueva escuela que aparece en el ámbito literario francés –el Decadentismo–, contrario al Romanticismo, al Parnasianismo, y especialmente al Naturalismo: “Los nuevos luchadores quisieron librar a los espíritus enamorados de lo bello, de la peste Rougnon y de la plaga Macquart. Artistas ante todo, eran, entusiastas y bravos, los voluntarios del Arte” (*Raros* 143). Darío señala a Moréas como uno de los “primeros combatientes” del Decadentismo en hacer frente a las críticas y ataques de la prensa (críticas similares a las que recibió Darío después de la publicación de Los raros). El nicaragüense hace referencia específica a las críticas de Paul Bourde, para quien los decadentes “no eran sino una muchedumbre de histéricos, un club de chiflados” (144) que mostraban un desorden intelectual. Para este periodista, “Moréas era un sujeto sospechoso, de deseos crueles y bárbaros. Además, los decadentes eran enemigos de la salud, de la alegría, de la vida, en fin” (144). Darío se muestra muy irónico con las críticas de Bourde, y es bastante claro que no comparte las apreciaciones del periodista francés: sus simpatías están de lado del poeta. El nicaragüense resume la respuesta de Moréas a Bourde, que no es sino una defensa del Decadentismo, con la que Darío parece estar de acuerdo:

Le dijo [Moréas] al escritor del más grave de los diarios que no había motivo para tanta algarada; que el distinguido señor Bourde se hacía eco de fútiles anécdotas inventadas por alegres desocupados; que ellos, los

decadentes, gustaban del buen vino, y eran poco afectos a las caricias de la diosa Morfina; que preferían beber en vasos, como el común de los mortales, y no en el cráneo de sus abuelos; y que, por la noche, en vez de ir al sábado de los diablos y de las brujas, trabajaban (144-145).

Darío revisa los temas de la obra de Moréas y encuentra en parte de ella una influencia de Baudelaire (considerado por muchos “el padre del Decadentismo”) y de Verlaine, el poeta maldito por excelencia: “Sin saberse en qué momentos, han empezado a vegetar en el jardín del soñador, las plantas que producen las flores del mal. Y sobre el suelo en que crecen estas plantas, bien pueden percibirse a la luz del claro sol, las huellas del pie hendido de Verlaine. Por ahí ha pasado Pan, o el demonio” (*Raros* 151).

Se ha dicho muchas veces que Los raros es una autobiografía disfrazada de biografía, en el sentido de que varias ideas que Darío atribuye a estos poetas son también las suyas. En el artículo de Moréas esto es bastante evidente. Así, por ejemplo, nos dice que la Musa de este autor “se adorna con galas de todos los tiempos, divina cosmopolita e incomparable políglota. La India y sus mitos le atraen, Grecia y su teogonía y su cielo de luz y de mármol, y sobre todo (...) la Edad Media” (*Raros* 156), lo que se puede aplicar casi textualmente al exótico y cosmopolita Darío. Asimismo, también nos dice de Moréas que como “todo verdadero poeta, es un excelente prosador” (146), afirmación que podría referir perfectamente también al gran poeta nicaragüense, que como sabemos se maneja de manera admirable tanto en el registro poético como en

el narrativo. Al final del artículo, sin embargo, Darío señala un aspecto de Moréas que no puede ser más diferente a su experiencia de vida: “Así vive en París, indiferente a todo, desdeñando escribir para los diarios, enemigo del reportaje, en una existencia independiente, gracias a su familia ‘reconciliada ya con las rimas’ (...)” (159).¹⁵ Como vimos anteriormente, Darío encuentra en el trabajo periodístico (y en menor medida en el diplomático) una manera de subsistencia, que lo convierte en una suerte de escritor profesional.

Teodoro Hannon (otro de los “raros” incluido en el texto de Darío) no tiene la misma suerte que Moréas y tiene que trabajar como periodista en la “basse presse”, lo que a Y.K. Huysmans, escritor decadente por excelencia, le provoca náuseas.¹⁶ En este artículo, Darío nos muestra a un Hannon eminentemente decadente y transgresivo. Así, por ejemplo, comentando las Rimas de Gozo, el nicaragüense señala que éstas “muestran ya un Théodore Hannon, si no menos tentado por el demonio de todas las concupiscencias, suavizado por los ungüentos y perfumes de una poesía exquisita. Depravada, enferma, sabática, si queréis, pero exquisita” (*Raros* 218). El decadentismo de Hannon es evidente y Darío se encarga de demostrarlo continuamente. Así, dice que este poeta es discípulo de Baudelaire (como fueron la mayoría de decadentes) y que busca “las sensaciones extrañas, los países raros, las mujeres raras, los nombres exóticos y expresivos” (218). Asimismo, Darío se imagina “el enfermizo gozo de Des Esseintes, al leer las estrofas al OpoPONax” (218); es decir, vincula el personaje principal de Huysmans (autor de Contranatura, al decir de Calinescu, la enciclopedia de

los gustos decadentes)¹⁷ con la obra decadentista de Hannon. Más adelante, el nicaragüense señala que este poeta gusta del *opopanax* (resina de propiedades olorosas) porque proviene de lugares “donde la naturaleza parece artificial a nuestras miradas; cielos de laca, flores de porcelana, pájaros desconocidos, mariposas como pintadas por un pintor caprichoso: el reinado de lo postizo” (219). La artificialidad (y Darío define a Hannon como “el poeta de lo artificial”) es una característica de lo decadente, que se opone, por ejemplo, al retorno a la naturaleza de los románticos; páginas más adelante, el nicaragüense dirá que Hannon “prefiere las flores artificiales a las flores de primavera” (223).¹⁸

Pero si hay algo que define a Hannon es para Darío el fuerte erotismo que destilan sus textos: “de todo brota siempre el relente de la tentación, el soplo del tercer enemigo del hombre, más formidable que todos juntos: la carne” (220). Otra vez el Darío cronista adopta una pose moralista que contrasta con la del Darío poeta o narrador; incluso llega a definir a Hannon como “perverso”. Utiliza el mismo argumento aplicado a Lautréamont para explicar el contenido erótico de los textos de Hannon: el diablo lo ha poseído.¹⁹ Pero no un diablo cualquiera; si éste fuese literato –afirma Darío– sería un poeta decadente. Es este diablo el que “le hace rimar preciosidades infernales y cultivar sus flores de fiebre” (221), esas flores diabólicas que sin duda están muy relacionadas a las flores del mal baudelairianas: en sus poemas –afirma Darío– celebra el amor lésbico y glorifica a las prostitutas. Pero el hecho de que por momentos Darío asuma una pose moralista, no impide que encuentre en la poesía del belga cierta

sensualidad: “Hannon pagó tributo a la chinofilia y tejió sedosos encajes rimados en alabanza del Imperio Celeste y del Japón... Allá le llevó el amor acre y nuevo de la mujer amarilla y el opio sublime y poderoso, según la expresión de Quincey” (221). Aunque el nicaragüense haga alusión a la “locura” de Hannon (en una ocasión menciona el “harpa loca de sus nervios”) y lo llame “maldito belga”, haciendo referencia evidentemente a los poetas malditos por las características transgresivas de su poesía, el Darío cronista parece coincidir en un momento con el Darío poeta y celebra algo tan transgresivo como el fetichismo presente en la obra de Hannon: “cuando canta las medias, esas cosas prosaicas, os juro que no hay nada más original que esa poesía audaz y fugitiva” (222). Pero esos momentos son escasos. Darío admira al artista, ciertamente, pero no puede dejar de condenar ciertas transgresiones del belga: “Canta a unos ojos negros y diabólicos que le quemán el alma; canta el Pecado. Nos presenta un cuadro de *toilette* que es adorable de arte y abominable de vicio” (223).

Hay muchos puntos en común entre Hannon y Richepin, otro de los “raros” de Darío, principalmente el fuerte y descarnado erotismo que advierte el nicaragüense: “en todos los libros de Richepin, encontraréis la obsesión de la carne, una furia erótica manifestada en símiles sexuales” (*Raros* 128). Su posición anti-burguesa es absoluta: “Como Baudelaire, revienta petardos verbales para espantar estas cosas que se llaman “las gentes” (126); por otro lado, su poesía –a diferencia, por ejemplo, de la de Darío– es una poesía de sentimiento popular: “canta a la canalla, se enrola en las turbas de los perdidos, repite las canciones de los mendigos, los estribillos de las prostitutas; engasta

en un oro lírico las perlas enfermas de los burdeles” (127), lo que subraya aún más su posición anti-burguesa. Por otro lado, como era de esperarse de un representante de la modernidad estética, se ríe “tonante y burlón, del Progreso” (131). Pero no es esto ciertamente lo que le preocupa al nicaragüense. Al comentar Las Blasfemias, (libro de sonetos en el que ve brotar una “demencia vertiginosa”), Darío advierte que en estos poemas “las más fundamentales ideas de moral se ven destrozadas y empapadas en las más abominables deyecciones” (130). Este es uno de los momentos más moralistas del Darío cronista en Los raros, para quien las sucesivas transgresiones presentes en este libro de Richepin parecen rebasar sus propios límites:

El carnaval teológico que en las Blasfemias constituye la diversión principal de la fiesta del ateo, con sus cópulas inauditas y sus sacrílegos cuadros imaginarios, sería motivo para dar razón al iconoclasta Max Nordau, en sus diagnósticos y afirmaciones. Pocas veces habrá caído la fantasía en una histeria, en una epilepsia igual; sus espumas asustan (...), sus gritos son clamores de ninfomaniaca; el sadismo se junta a la profanación: ese vuelo de estrofas condenadas precisa el exorcismo, la desinfección mística, el agua bendita, las blancas hostias, un lirio del santuario, un balido del cordero pascual (130).

El malestar que le causa a Darío este libro puede estar motivado en parte por los ataques directos a la religión cristiana (el nicaragüense afirma que Richepin hace una apología del demonio), pero al parecer también por las perversiones sexuales presentes en la obra

del francés. Sorprende que Darío haga aquí referencia a Nordau, el principal atacante de los escritores y poetas modernos, para quien éstos son, en buena cuenta, débiles mentales (entre los cuales estaría incluido, por supuesto, el propio Darío). Lo que causa mayor sorpresa es que Darío parece estar de acuerdo con las afirmaciones de Nordau (aunque ciertamente el verbo “ser” no está en el modo indicativo, sino en el condicional: el libro de Richepin “sería motivo para dar razón al iconoclasta Max Nordau”, no “es motivo”). Darío, asumiendo el papel de conservador y moralista a ultranza, quiere “purificar” los versos del francés mediante la moralidad cristiana que Richepin violenta en su obra.

Darío encuentra –lo que le produce cierta calma– una evolución moral en el siguiente libro de Richepin: “En Mes Paradis hay ya una ascensión (...). Ya no todo está regido por la fatalidad, ni el Mal es el invencible emperador. La explicación podrá quizá encontrarse en esta declaración del poeta: Las Blasfemias fueron escritas de veinte a treinta años, y Mis Paraísos, de treinta a cuarenta” (134). Esta afirmación de Richepin bien puede aplicarse al mismo autor de Los raros, quien como vimos anteriormente, justifica –en una edad ya madura– su entusiasmo por varios de los “raros” precisamente por ser ésta una obra de juventud; recordemos que en el prólogo a la edición de 1905, Darío afirma que “una razón autumnal ha sucedido a las explosiones de la primavera” (39).

El caso de Rachilde –es el mismo Darío el que utiliza la palabra “caso” para referirse a esta escritora, lo que evidencia, al menos en esta oportunidad, el uso de un

discurso médico (*Raros* 161)– es probablemente uno de los más complicados para Darío porque el “raro” (o más precisamente la “rara”) es en este caso una mujer, quien transgrede de manera constante las normas sociales y sexuales. Por este motivo es descrita por el nicaragüense como “satánica flor de decadencia picantemente perfumada, misteriosa y hechicera y mala como un pecado” (161). Para Darío, la obra de esta mujer es fundamentalmente perversa. Como en el caso de Hannon y Richepin, Darío encuentra en Rachilde una influencia de Baudelaire (“el Baudelaire de las poesías condenadas”, dirá el nicaragüense); por ello sea tal vez que la llame “la sembradora de mandrágoras, la cultivadora de venenosas orquídeas” (162), haciendo una clara referencia a las baudelairianas flores del mal.

Darío ve en Rachilde la inmoralidad personificada debido a las frecuentes transgresiones sexuales presentes en sus textos. Tanto es así, que en tiempos futuros – dice Darío– “se asombrarán, como en una increíble alucinación, los buscadores de documentos que escriban la historia moral de nuestro siglo” (162). Es, para el nicaragüense, “la primera inmoralista de todas las épocas” (163), la primera mujer en presentar semejantes transgresiones contra la moral burguesa y cristiana.

El nicaragüense atribuye (y ya no es una novedad) las visiones transgresivas de la joven Rachilde al demonio mismo:

Imaginaos el dulce y puro sueño de una virgen, lleno de blandura, de delicadeza, de suavidad, una fiesta eucarística, una pascua de lirios y de cisnes. Entonces un diablo (...), el mismo de Sade, el mismo de las misas

negras, aparece. Y en aquel sueño casto y blanco hace brotar la roja flora de las aberraciones sexuales, los extractos y aromas que traen a íncubos y súcubos, las visiones locas de incógnitos y desoladores vicios, los besos ponzoñosos y embrujados, el crepúsculo misterioso en que se juntan y confunden el amor, el dolor y la muerte (163).

En su artículo “Rubén Darío y ‘La Rachilde’: reflexiones sobre la nueva mujer, la literatura pornográfica y la feminidad en el fin de siglo hispano”, María A. Salgado critica que Darío le atribuya la autoría de sus textos a la figura diabólica, porque de esta manera le quita a Rachilde el control sobre su obra (lo cual desautorizaría a la autora), atribuyéndosela a un poder sobrenatural (274). Salgado parece sugerir que la ideología patriarcal de Darío le impide reconocer que una mujer puede apropiarse del discurso transgresivo pornográfico: como Rachilde es una mujer, el nicaragüense sólo puede explicar la característica transgresivamente sexual de su obra atribuyéndosela a una fuerza sobrenatural, en este caso, al demonio. Pero como hemos visto anteriormente, éste es un argumento que Darío utiliza con bastante frecuencia cuando se enfrenta a un texto que le parece peligrosamente transgresivo: nos dice que tanto Lautréamont como Hannon y Richepin han sido poseídos por el demonio. La importancia entonces no está tanto en el género del autor, como en el carácter transgresivo de la obra.

Como señalé anteriormente, debido a que –según Darío– Rachilde ha sido poseída por el demonio para escribir su obra, esos libros deberían ser leídos solamente por sacerdotes, médicos y psicólogos. A mi modo de ver, esta afirmación del

nicaragüense no debe ser tomada demasiado en serio: como vimos más arriba, esta “prohibición” generaría justamente el efecto inverso: interés y curiosidad en el lector. Y justamente es el mismo Darío quien afirma que “el mayor de los atractivos que tienen las obras de Rachilde, está basado en la curiosidad patológica del lector” (*Raros* 164), grupo del cual el propio Darío forma parte.

Darío otra vez está jugando con fuego al comentar una obra tan transgresiva como la de Rachilde. Es por eso que a veces prefiere el silencio: “Entrar en detalles no podría, a menos que lo hiciese en latín, y quizás mejor en griego, pues en latín habría demasiada transparencia, y los misterios eleusíacos no eran por cierto para ser expuestos a la luz del sol” (165). Algo semejante pretendió hacer Krafft-Ebing cuando escribió su Psycopathia Sexualis en latín, para evitar que sus investigaciones llegaran a público no especialista en la materia.

Al comentar una novela de Rachilde –Monsieur Venus– Darío hace especial mención al personaje Jacques Silvert, “el Sporus de la cruelmente apasionada cesarina” (*Raros* 166). La referencia a la historia romana no es gratuita: Sporus fue castrado (feminizado) por Nerón y convertido en su esposa. De ahí que el nicaragüense afirme que Raoule de Vénérande, la mujer protagonista de esa novela, “es de la familia de Nerón” (166). Rachilde introduce en su novela uno de los personajes decadentistas por excelencia: la mujer fatal, figura poderosa que normalmente se relaciona a un amante joven que mantiene una actitud pasiva y es inferior a la mujer (Praz 205). Darío ve en la

figura sumisa de este hombre pasivo un ser despojado de su masculinidad que va adquiriendo características femeninas:

En cuanto al emasculado y detestable Jaques, ridículo Ganimides de su amante vampirizada, es un curioso caso de clínica, cliente de Krafft-Ebing, de Molle, de Gley. La androginia del florista la explica Aristófanes en el banquete de Platón. Krafft-Ebing le colocaría entre los casos que llama de ‘eviratio, o transmutatio sexus paranoia’ (166).

La molestia que le causa este personaje “feminizado” es bastante evidente: para el Darío cronista (no necesariamente para el Darío poeta o narrador, como vimos anteriormente) el hombre debe comportarse de manera viril, ser incuestionablemente un “hombre”. El nicaragüense empieza a hablar de la androginia idealizada por Peladán, y pareciera que fuera a extenderse sobre el tema, pero abruptamente decide callar: “Y advertid que penetramos en un terreno difícilísimo y desconocido, antinatural, prohibido, peligroso” (167). Inmediatamente después, empieza a describir un retrato de la escritora, es decir, se centra en la belleza femenina, tratando de escapar de esta manera del tema “antinatural” y “peligroso” de la androginia y el homoerotismo. Es decir, en ese momento del artículo, Darío asume un discurso “viril”:

Hay un retrato de Rachilde, a los veinticinco años. De perfil, desnudo el cuello, hasta el nacimiento del seno; el cabello enrollado hacia la nuca, como una negra culebra; sobre la frente, recortado, según la moda pasada, recortado y cubriendo toda la frente; la mirada, ¡qué mirada!

mirada de ojos que dicen todo, y que saben todo; la nariz delicada y ligeramente judía; la boca... ¡oh boca compañera de los ojos! y en toda ella enigma divino y terrible de la mujer: “Misterium” (167).

Por las características de la obra de esta escritora, Darío encuentra peligroso citar directamente una parte de algunos de los textos de Rachilde: “¿Cómo dar una muestra de lo que escribe Rachilde, sin grave riesgo...? Felizmente encuentro una paginita magistral, inocente y hasta santa, que escribió con el título: ‘Imagen de Piedad’” (170). En esta “paginita” no hay, evidentemente, ninguna referencia a un acto sexual, es un texto desprovisto de toda transgresión. Otra vez Darío se está cubriendo las espaldas para evitar posibles críticas (que igualmente llegaron) y no parecer tan transgresivo. Necesitaba ser moralista y ésta es la actitud que toma el nicaragüense en varios momentos del texto. Después de transcribir la cita, Darío señala que en esa página, “Rachilde da a conocer el fondo del amor y de dulzura que hay en el corazón de la terrible Decadente” (173). Hace un intento (vano) por disminuir un tanto la fuerte transgresión que está presente en la obra de Rachilde, llamada por el propio Darío “la Anticristesa”.

Por la fuerza transgresiva presente tanto en su vida como en su obra, el artículo sobre Verlaine presenta algunas dificultades para el nicaragüense. Empieza Darío hablándole a Verlaine, haciendo referencia a su reciente muerte y a la enfermedad que lo aquejó por tanto tiempo:

“Y al fin vas a descansar, y al fin has dejado de arrastrar tu pierna lamentable y anquilótica, y tu existencia extraña llena de dolor y de ensueños, ¡oh, pobre viejo divino! Ya no padeces el mal de la vida, complicado en ti con la maligna influencia de Saturno (*Raros* 87)”.

Haciendo referencia a esta última frase, Oscar Montero señala: “Some readers may recognize a reference to Verlaine’s *Poèmes Saturniens*, but others who may miss the literary allusion, will certainly think of Verlaine’s scandalous affair with Rimbaud” (*Modernismo y homofobia* 111). Ciertamente los lectores podrían pensar cualquier cosa, pero habría que preguntarse cuál es la relación entre Rimbaud y Saturno.

Evidentemente, ninguna: Montero pone más importancia en la “maligna influencia” que en el nombre del planeta, e interpreta (o asume que el lector interpreta) esa influencia como un comentario a la homosexualidad de Rimbaud. Como Darío habla de una maligna influencia, asume que el nicaragüense está condenando aquí la relación Verlaine-Rimbaud. En su Dictionary of Symbolism, Hanns Biederman señala lo siguiente:

the planet Saturn, in the symbolism of astrology, is the great bringer of misfortune, represented as an old man with a peg-leg and a scythe, (...). The planet rules the period of a person’s life from the age of 69 onward; referred to as “melancholy,” Saturn is considered cold, dry and unfriendly (...). It is associated symbolically with old men (...).

In Indian astrology the Planet Saturn was represented by an ugly, elderly, crippled (probably because of the slow progress of the planet across the sky) ruler (...) (295-296).

Es claro que cuando Darío se refiere a la “maligna influencia de Saturno”, el nicaragüense tiene en mente la representación y simbología del planeta: la alusión a la vejez de Verlaine (“viejo divino”) y a su problema motriz (“has dejado de arrastrar tu pierna lamentable”) evidencian esta intención, que Montero lee –equivocadamente, a mi modo de ver– de otra manera.

No hay ninguna duda de que la sexualidad disidente de Verlaine generaba un problema para los modernistas en general y Darío en particular, ya que era reconocida la influencia del poeta francés en el Modernismo.²⁰ El nicaragüense en su artículo evita comentar sobre el tema y reduce la relación con Rimbaud a una leyenda: “En la vida de Verlaine hay una nebulosa leyenda que ha hecho crecer una verde pradera en que ha pastado a su placer el ‘pan-muflisme’. No me detendré en tales miserias” (*Raros* 92). Sin embargo, si bien Darío no enfrenta directamente el tema, se pueden rastrear ciertas alusiones a esa sexualidad “equivoca”. “Seguramente, has muerto rodeado de los tuyos, de los hijos de tu espíritu, de los jóvenes oficiantes de tu iglesia, de los alumnos de tu escuela, ¡oh, lírico Sócrates de un tiempo imposible!” (87), escribe Darío casi al comienzo de su artículo. Esta alusión a Sócrates es bastante clara, porque establece una identidad entre Verlaine y el filósofo griego de conocidas prácticas homoeróticas.²¹ Páginas más adelante, el nicaragüense compara a Verlaine con un sátiro que vuelve del

bosque y recupera su lado espiritual, “hasta que vuelve a verse pasar a través de las hojas del bosque, la cadera de Kalixto...” (91). Kalixto es, en la mitología griega, una ninfa seducida por Zeus; sin embargo, Darío, que pudo haber elegido para este caso cualquier nombre de ninfa, elige justamente un nombre ambiguo, notoriamente masculino en el español. Podría argüirse que hay aquí una referencia a la sexualidad periférica del poeta francés, aunque Darío no aborde el tema directamente.

Sin embargo, el nicaragüense hace referencia a la sexualidad –heterosexual– de Verlaine:

Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo. Su cuerpo era la lira del pecado. Era un eterno prisionero del deseo. Al andar, hubiera podido buscarse en su huella, lo hendido del pie. Se extraña uno no ver sobre su frente los dos cuernecillos, puesto que en sus ojos podían verse aún pasar las visiones de las blancas ninfas, y en sus labios, antiguos conocidos de la flauta, solía aparecer el rictus del egipán (90).

Evidentemente, en este pasaje Darío está haciendo alusión a un Verlaine que, debido a su sexualidad desbordante, es comparado con un sátiro, más precisamente con el dios Pan, el cual es representado con dos cuernos en la frente y era conocido tanto por sus virtudes musicales como por su extremada lujuria. Luego Darío ve en el poeta francés un conflicto entre el cuerpo que desea y el espíritu que se consagra a la alabanza de la

divinidad: “Tal me parece Pauvre Lelian, mitad cornudo flautista de la selva, violador de hamadriadas, mitad asceta del Señor, eremita que, extático, canta sus salmos” (91).

Darío introduce, en el artículo sobre Verlaine, la figura de Max Nordau, conocido en ese momento por su obra Degeneración. Aquí, como afirma Darío, el poeta francés “estaba señalado como uno de los más patentes casos demostrativos de la afirmación pseudocientífica de que los modos estéticos contemporáneos son formas de descomposición intelectual” (*Raros* 91). El nicaragüense señala que Verlaine no se defendió de estos ataques, pero que varios discípulos suyos sí lo hicieron, entre los cuales, indirectamente se incluye Darío. Para escándalo de Montero, el autor de Los raros cita directamente a Nordau:

Tenemos ante nosotros la figura bien neta del jefe más famoso de los simbolistas. Vemos un espantoso degenerado, de cráneo asimétrico y rostro mongoloide, un vagabundo impulsivo, un dipsómano... un erótico... un soñador emotivo, débil de espíritu, que lucha dolorosamente contra sus malos instintos y encuentra a veces en su angustia conmovedores acentos de queja, un místico cuya conciencia humosa está llena de representaciones de Dios y de los santos; y un viejo chocho, etcétera (92).

Montero señala que a pesar de la defensa retórica que hace de Verlaine, Darío quiere mostrar al lector la versión de Nordau sobre este poeta francés (*Modernismo y homofobia* 112); es decir, no se trataría para Montero de una verdadera defensa, sino de

una estrategia de Darío para distanciarse de la sexualidad peligrosa de Verlaine. Algo de verdad puede haber en esta afirmación, pero es evidente que la visión que Darío presenta sobre Verlaine es bastante diferente a la de Nordau. Así, por ejemplo, si el autor de Degeneración hace referencia al “cráneo asimétrico y rostro mongoloide” de Verlaine, Darío hablará de “aquel cráneo soberbio, aquellos ojos oscuros, aquella faz con algo de socrático, de pierrotesco y de infantil” (*Raros* 88). De la misma manera, el nicaragüense cita también la impresión que Gómez Carrillo tiene de Verlaine: “Su rostro enorme y simpático, cuya palidez extrema me hizo pensar en las figuras pintadas por Ribera, tenía un aspecto hierático” (*Raros* 89), lo que contrasta de manera clara con la descripción que hace Nordau. Por otro lado, éste no es el único caso en que Darío incluye en sus artículos ataques dirigidos a sus “raros” por parte de críticos agresivos: hemos visto la feroz crítica que le hace Paul Bourde a Moréas, o los ataques furiosos del mismo León Bloy a algunos autores admirados por Darío.

Más problemática, sin duda, que la referencia a Nordau en el artículo sobre Verlaine, es la inclusión del médico judío entre los “raros” de Darío. Más todavía cuando en un momento del artículo dedicado a este científico, el nicaragüense señala lo siguiente con respecto al poeta francés:

No hay que negarle mucha razón a Nordau cuando trata de Verlaine, con quien –en cuanto al poeta– es justo. Mas el que conozca la vida de Verlaine y lea sus obras tendrá que confesar que hay en este potente

cerebro, no el grano de locura necesario, sino la lesión terrible que ha causado la desgracia de ‘ese poeta maldito’ (*Raros* 247-248).

¿A qué se refiere Darío cuando habla de la “lesión terrible” que Verlaine tenía en el cerebro y lo llevó a la desgracia? Aparentemente, a la sexualidad periférica del francés, a la relación tormentosa y homoerótica con Rimbaud. No parece gratuito que inmediatamente después de esta cita, Darío haga referencia al autor de “Le Bateau Ivre”, calificándolo de loco. Sorprende esta cita, porque en el artículo dedicado a Verlaine parece negar el affaire Rimbaud – Verlaine y además defiende a este poeta francés de las acusaciones de Nordau.²² En el artículo dedicado al médico positivista, sin embargo, le da la razón a Nordau (es “justo” con Verlaine), en total contradicción con la afirmación anterior.²³ Definitivamente –y en eso Montero es muy acertado– la figura de Verlaine (con su sexualidad transgresivamente “equivoca”) resulta problemática para el nicaragüense, que no quiere verse asociado con ese lado transgresivo de Verlaine. Con todo, en cuanto a esta sexualidad periférica, Darío no es tan duro con Verlaine como lo es con Oscar Wilde. En “Purificaciones de la piedad” (1900), una crónica incluida en Peregrinaciones, el nicaragüense escribe:

Este mártir de su propia excentricidad y de la honorable Inglaterra, aprendió duramente (...) que Grecia antigua no es la gran Bretaña moderna, que las psicopatías se tratan en las clínicas; que las deformidades, que las cosas monstruosas, deben huir de la luz, deben tener el pudor del sol; y que la sociedad (...) hay que tenerle, ya que no

respeto, siquiera temor; porque si no la sociedad sacude; pone la mano al cuello, aprieta, ahoga, aplasta. El burgués, a quien queréis *épater*, tiene rudezas espantosas y refinamientos crueles de venganza (108).

Aunque el nicaragüense no menciona directamente el homoerotismo de Wilde, por las referencias que incluye (Grecia antigua, psicopatías, etc.), resulta bastante evidente a qué está aludiendo Darío. No hay ninguna duda de que nuestro escritor modernista no acepta –en su trabajo periodístico– las relaciones homoeróticas como una forma válida de expresar la sexualidad, ni como un medio de atacar el conformismo burgués.

Habría que preguntarse por qué Darío decide incluir a Nordau entre el canon de sus raros. De acuerdo con Montero, esto se debería a que la inclusión del médico positivista entre los “raros” resulta un contrapeso fuerte a la figura transgresiva de Verlaine:

La posición de Verlaine es tan central en el proyecto estético-cultural de Darío, y el lastre de su sexualidad tan escabroso, que su presencia entre Los raros requiere un contrapeso fuerte. Recién inmolado en el campo de batalla, José Martí es también uno de los raros; su heroísmo y rectitud moral se contraponen al exotismo literario y al erotismo malsano de Verlaine. Sin embargo, para más señales, Darío incluye en su galería al implacable y prolijo Max Nordau, el divulgador de la noción de decadencia como corrupción artística y moral (*Modernismo y degeneración* 823).

Si de contrapesos se tratara, también habría que incluir a León Bloy o a D'Esparbés, autores cuyas obras se contraponen también al “erotismo malsano” de Verlaine. Pero esto, por supuesto, no invalida la tesis de Montero: es posible que en cierta medida Darío haya buscado una suerte de contrapeso en Nordau. Sin embargo, la explicación que Montero no parece aceptar, es justamente la de la defensa de la literatura y el arte modernos, que Nordau se encarga de vilipendiar en su obra Degeneración.²⁴ En este artículo, además de defender a otros autores de los ataques de Nordau, Darío hace una defensa cerrada de varios de sus “raros”, como Tailhade, Moréas e Ibsen.²⁵ El artículo “Max Nordau” puede verse, pues, como una defensa del arte y la literatura, más que como un contrapeso a la escandalosa vida y obra de Verlaine, quien finalmente (por más importante que su influencia haya sido para el Modernismo) es un autor más entre muchos otros “raros”.

Darío empieza atacando a Nordau de la siguiente manera:

Una endiablada y extraña Lucrecia Borgia, doctora en Medicina, dice en alemán, para mayor autoridad, con clara y tranquila voz, a todos los convidados al banquete del arte moderno: “Tengo que anunciaros una noticia, señores míos, y es que todos estáis locos”. En verdad, Max Nordau no deja un solo nombre, entre todos los escritores y artistas contemporáneos de la aristocracia intelectual, al lado del cual no escriba la correspondiente clasificación diagnóstica: “imbécil”, “idiota”, “degenerado”, “loco peligroso” (*Raros* 240).

A mi modo de ver, el hecho de que Darío empiece feminizando a Nordau, puede verse como una estrategia discursiva para quitarle autoridad, más que como “un tono humorístico, casi con el humor del gremio” como señala Montero.²⁶ Por otro lado, el recurso retórico de cederle la voz a Nordau para decir aquello que dice (y de esa particular manera), hace que los calificativos que coloca Darío al final de esta cita, parezcan más apropiados para Nordau que para los artistas “de la aristocracia intelectual” que Darío pretende defender.

Sin embargo, aunque el nicaragüense ataque a Nordau (y lo hará en diversas partes del texto), no lanza aquí un ataque contra la ciencia en general. Hace referencia a que en el siglo XVII los hombres de letras (como Molière, por ejemplo) se burlaban de los “doctores de sangría y agua tibia” (*Raros* 241) que practicaban una ciencia falsa, lo que contrasta –así lo da a entender Darío– con la ciencia médica del siglo XIX, un discurso que alcanza un valor de verdad y llega a penetrar (la palabra es del nicaragüense y muestra de algún modo la violencia de este tipo de discurso) el campo de las letras:

En nuestro siglo, la última gran campaña literaria, el movimiento naturalista dirigido por Zola, tiene por padre a un médico, Claudio Bernard. En tanto que la literatura investiga y se deja arrastrar por el impulso científico, la medicina penetra al reino de las letras; se escriben libros de clínica, tan amenos como una novela. La psiquiatría pone su lente práctico en regiones donde solamente antes había visto claro la

pupila ideal de la poesía. Ante el profesor de la Salpêtrière, junto con los estudiantes, han ido los literatos. Y en el terreno crítico, cierta crítica tiene por base estudios recientes sobre el genio y la locura: Lombroso y sus seguidores (242).

Pese a reconocer la validez del discurso científico, Darío se muestra un tanto escéptico cuando éste se aplica “al reino de las letras”. Se queja, por ejemplo, de las comparaciones que los científicos positivistas hacían entre los criminales y locos, y los hombres de letras: “El nombre de Leopardi, por ejemplo, aparecerá en la más infame promiscuidad con el de cualquier número de penitenciaría o de presidio, por obra de tal razonamiento de Lacassagne o de tal opinión de Lombroso” (243).²⁷

La tesis de Darío con respecto a Nordau se puede resumir de la siguiente manera: por el hecho de que haya habido algún escritor loco o degenerado, no se puede condenar toda la literatura. De esta manera, el nicaragüense parece dispuesto a sacrificar a Verlaine (presumiblemente por su sexualidad periférica) para salvar a la poesía y a los poetas de estos ataques que indirectamente iban también contra el mismo Darío.²⁸

Nordau no se contenta con dirigir su escarpelo hacia Verlaine, el gran poeta desventurado, o a uno que otro extravagante de los últimos cenáculos de las letras parisienses. El sentencia a decadentes y estetas, a parnasianos y diabólicos, a ibsenistas y neomísticos, a prerrafaelistas y tolstoístas, wagnerianos y cultivadores del yo (...) (*Raros* 245).

Probablemente si los ataques de Nordau hubiesen estado dirigidos solamente a Verlaine y a uno que otro “extravagante literario”, Darío no hubiese incluido a Nordau entre sus “raros”, pero como los ataques van dirigidos contra la literatura y el arte contemporáneos (y sus autores, naturalmente), el nicaragüense se ve en la obligación de hacer una defensa de escritores y artistas, haciendo ver las falencias del discurso de Nordau. Más adelante, Darío señala lo siguiente:

De más está decir que las ideas que Max Nordau profesa sobre el arte son de una estética en extremo singular y utilitaria. El carro de hierro, la ciencia, ha destruido, según él, los ideales religiosos (...). Y hoy mismo, en el campo de la humanidad, después del paso del monstruo científico, renacen árboles llenos de flores de fe. Tampoco el arte podrá ser destruido. Los divinos semilocos, ‘necesarios para el progreso’, vivirán siempre en su celeste manicomio consolando a la tierra de sus sequedades y durezas con una armoniosa lluvia de esplendores y una maravillosa riqueza de ensueños y de esperanzas (246).

Darío contrapone aquí los valores modernos utilitarios con los de esa Modernidad estética de la que él mismo forma parte. Critica la fría razón, el “monstruo científico” que según el nicaragüense no ha podido destruir completamente la fe. En esta contraposición de ciencia (producto de la razón) y fe, la primera resulta negativa y artificial, es un “carro de hierro”, en tanto que la fe está relacionada a lo positivo y natural, son las flores de una invencible naturaleza. Con respecto al arte, éste tampoco

podrá ser destruido, afirma el nicaragüense y pasa a citarse a sí mismo. En el artículo sobre Poe, había escrito (refiriéndose a este escritor norteamericano) “era un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano” (*Raros* 61); la relación intratextual no puede ser más evidente. Otra vez Darío está viendo la locura de manera positiva, resemantizando la palabra para designar a aquel hombre de genio que se destaca del resto, el aristo, el elegido, el poeta que con su trabajo e imaginación contribuye a un progreso ya no material o científico, sino profundamente humano.

El nicaragüense continúa con sus ataques a Nordau:

Mas cuando Max Nordau habla del arte, con el mismo tono con que hablaría de la fiebre amarilla o del tifus, cuando habla de los artistas y poetas como de ‘casos’ y aplica la thanathoterapia, quien le sonríe fraternalmente es el perillustre doctor Tribulat Bonhomet, ‘profesor de diagnóstico’, que gozaba voluptuosamente apretándoles el pescuezo a los cisnes de los estanques (251).

Según nos dice Darío, pues, para Nordau el arte y la literatura contemporáneos son prácticamente enfermedades relacionadas a la degeneración de sus autores. Aquí el nicaragüense vincula al médico judío con el doctor Tribulat Bonhomet, personaje creado por Villiers de L’Isle Adam. Precisamente, en el artículo que trata sobre este escritor, Darío señala que “el Dr. Tribulat Bonhomet, es una especie de Don Quijote trágico y maligno, perseguidor de la Dulcinea del utilitarismo y cuya figura está pintada

de tal manera que hace temblar (*Raros* 99). Ambos, pues, son doctores, persiguen el fin utilitario y –según da a entender Darío por la comparación con don Quijote– padecen de algún tipo de locura; es decir, ya no son los escritores y artistas los que estarían locos, sino el propio Nordau, debido a sus afirmaciones tan extremas. La imagen de Bonhomet apretándole el pescuezo a los cisnes, correspondería, por supuesto, con la de Nordau atacando a los poetas: el cisne es un símbolo que está muy presente en la obra de Darío y representa muchas veces al poeta y la poesía.²⁹

El nicaragüense continúa vinculando a Nordau con Bonhomet, y hace referencia a un texto de Villiers (“Moción respecto a la utilización de los terremotos”), en el cual aparece naturalmente el terrible personaje del doctor Tribulat. En este texto, Bonhomet (de manera similar a Nordau) manifiesta una clara aversión hacia los artistas porque no comulgan con los valores de la modernidad burguesa: “many people who are tolerated in our great cities, under some doubtful title (that of *artist*, I believe), have the audacity to make fun of Progress (...)” (Villiers 149). Bonhomet (coincidiendo con Nordau) afirma que estos artistas son una “disease within the social body” (149), por lo cual se les debe dar una muerte espantosa. Lo que propone el doctor Tribulat –nos dice Darío– es construir una edificación de piedra en un lugar donde fueran comunes los terremotos, colocar a los artistas dentro de esta construcción y simplemente esperar a que la naturaleza haga su parte.

Darío termina el artículo sobre Nordau señalando una pequeña diferencia entre ambos doctores:

Pero el viejo Tribulat no era tan cruel, pues ofrecía dar a sus condenados a aplastamiento, horizontes bellos, aires suaves, músicas armoniosas. Por tanto, yo que adoro el amable coro de las musas, y el azul de los sueños, preferiría antes que ponerme en manos de Max Nordau, ir a casa del médico de Clara Lenoir [Bonhomet], quien me enviaría al edificio de granito, en donde esperaría la hora de morir saludando a la primavera y al amor, cantando las rosas y las lirás, y besando en sus rojos labios a Cloe, Galatea o Cidalisa (*Raros* 252).

El nicaragüense termina hablando de sí mismo, es decir, se incluye como poeta entre los autores atacados por Nordau y afirma la voluntad de seguir produciendo belleza, en total contraposición con los valores burgueses utilitarios representados aquí por Nordau-Bonhomet.³⁰ En este artículo, pues, Darío hace una defensa del poeta, de la poesía, del arte en general: ése es –a mi modo de ver– el objetivo principal de la inclusión entre los “raros” del rarísimo Nordau.

¿Se podría considerar a Los raros como un texto transgresivo? En cuanto a la recepción del libro, no hay ninguna duda: el texto (debido a la inclusión de autores de vidas y obras “fuera de lo común”) fue recibido al momento de su publicación de esa manera, por lo que Darío fue atacado y criticado. Por otra parte, si consideramos que el libro es una defensa de la literatura y un intento por dar a conocer una estética fundamentalmente moderna, podría verse también como un texto transgresivo, en la

medida en que los valores estéticos se oponen a los valores burgueses: a lo largo de Los raros, vemos cómo los diferentes autores –Darío incluido– se oponen al progreso, a la Modernidad burguesa, al reino exclusivo de la razón: publicar ese libro en la cada vez más burguesa Buenos Aires, era sin duda transgresivo. En cuanto al erotismo de las vidas y obras de algunos raros, el asunto es más complicado. Hemos visto que Darío asume en algunos momentos del texto un discurso moralizante: si en sus cuentos y poemas celebra el gozo de la carne, aquí verá la sexualidad desbordante como un peligro. Ya hemos visto las razones para esta actitud, pero también es cierto que en determinados pasajes Darío no condena ciertas conductas eróticas e incluso sus descripciones adoptan una sensualidad que contrasta con ese discurso moralizador. Pero en definitiva, más pesa este tipo de discurso a lo largo del texto, por lo que a mi modo de ver debe considerarse a Los raros entre la transgresión y la moralidad, pese a que como he señalado, al momento de su publicación este libro fue leído como un texto profundamente transgresivo.

CONCLUSIONES

Pese a que muchas veces la percepción que se tiene sobre Darío es la de un poeta asociado básicamente a cisnes y princesas, la realidad es que el escritor nicaragüense es mucho más que eso. En primer lugar, Darío no es sólo un poeta, ya que escribió una importante obra narrativa y periodística: reducir su producción literaria a la poesía es una percepción equivocada que incluso en los ámbitos no académicos ya debería dejarse de lado. Pero es errónea también la impresión de que Darío es un escritor tradicional, escapista, representante de la clase aristocrática. Como se ha demostrado a lo largo de esta tesis, la producción literaria de Darío es fundamentalmente transgresiva, opuesta a los valores de la sociedad burguesa.

Para el concepto de transgresión que he usado en este trabajo, fueron muy útiles los textos de Bataille y Jenks, la definición de “inversión simbólica” de Babcock que recogen Stallybrass y White para definir lo que es “transgresión” (cualquier acto que invierte, contradice, niega, o en todo caso presenta una alternativa a determinados valores, normas, o códigos culturales) y especialmente el estudio de Anthony Julius sobre la transgresión en el arte, texto que puede ser aplicado al Modernismo y en especial a los textos de Darío. Según Julius, existe un arte que rompe sus propias reglas (es decir, que repudia prácticas establecidas), un arte que rompe los tabúes (los que el autor define como creencias y sentimientos de la audiencia), y un arte de resistencia política que se enfrenta con el Estado. Sabemos que el Modernismo rompe con el arte

establecido, petrificado, renovando la poesía y la prosa en castellano. La obra de Darío, evidentemente, cabe perfectamente en esta clasificación, pero también dentro de la segunda: un arte –o en este caso, una literatura – que rompe con las creencias de la audiencia. Incluso es posible encontrar en la obra del escritor nicaragüense una literatura que se opone directamente (a diferencia del naturalismo argentino, por ejemplo) a los intereses del Estado.

Hemos visto que la transgresión en la obra de Darío se manifiesta a través de dos niveles: el erotismo y la figura del poeta o del artista. Esta obra, pues, es transgresiva en la medida en que no acepta ciertos valores que la sociedad burguesa del momento propone: la represión sexual y el trabajo utilitario. En los textos narrativos de Darío aparecerán, por el contrario, personajes con un deseo sexual fuertemente transgresivo, poetas y artistas que se oponen al materialismo burgués y persisten, pese a todo, en su trabajo creador.

En el primer capítulo revisamos un panorama crítico representativo del estudio de Darío desde diversas perspectivas (Mapes, Salinas, Paz, Jitrik, Jade, etc.). Para este trabajo ha sido especialmente útil el acercamiento sociológico de Ángel Rama, dado que sitúa al Modernismo en el contexto socio-económico de la época, relacionando este movimiento con la modernización o incorporación de Latinoamérica al mercado mundial como productor de materias primas. De esta manera se puede entender la obra de Darío como una respuesta artística a los valores de la incipiente burguesía, en un

momento en que ya no existe el sistema de mecenazgo y todavía no se ha implantado un mercado literario.

Darío presenta la imagen del poeta enfrentado con la sociedad burguesa, el poeta transgresor que se rebela frente a los valores materialistas de esta sociedad utilitaria en la que se sobrevaloran la producción material y el dinero, y se menosprecian el arte y la belleza. El artista que representa estos valores será despreciado y atacado por el burgués incapaz de comprender el arte y preocupado sólo por la acumulación de riquezas materiales. Darío presenta muchas veces al poeta marginado de esta sociedad, al artista incomprendido, víctima de los ataques burgueses. Es cierto que la imagen que Darío nos da del poeta no es, por ejemplo, la del *dandy* que pretende *épater* al burgués con un comportamiento escandaloso, pero como podemos apreciar en el segundo capítulo, lo transgresivo del caso está justamente en no adecuarse a los valores burgueses, en continuar, con la producción poética y artística (la “religión del arte”), la cual es vista como algo fundamentalmente improductivo por la nueva sociedad. Frente al utilitarismo y el materialismo, los poetas y artistas que presenta Darío en su obra narrativa responden con el arte y la belleza; son, pues, desde esta perspectiva, transgresores en la medida en que se rebelan frente a los valores materialistas de la sociedad burguesa. Tanto el joven poeta del cuento “Mi tía Rosa” (a quien sus padres envían a trabajar a una hacienda para realizar un trabajo “productivo”, pero ahí continúa escribiendo poemas, es decir, persiste en su actividad artística) como Garcín de “El pájaro azul” (quien rompe la carta de su padre, quien lo conmina en ésta a abandonar su vida

bohemia y su producción poética), son personajes claramente rebeldes, en completa oposición a los valores de la sociedad burguesa, representada en estos casos por los padres de los dos jóvenes personajes.

Darío, pues, hace una fuerte crítica de la Modernidad burguesa. Es claramente un “rebelde literario”, un representante de la Modernidad estética que presenta –a través de la imagen del poeta y del artista– una denuncia frente a esta sociedad marginadora. Sus personajes, como hemos visto, son poetas, músicos, pintores y escultores que se niegan a aceptar los valores de esta nueva sociedad.

La transgresión de los valores burgueses se da también en otro plano: el erótico. Como demuestro en el tercer capítulo, en la obra de Darío el placer sexual aparece separado de una función procreadora, y de ahí su carácter transgresivo. Si lo importante en la sociedad burguesa es la producción económica, en la vida sexual de esta sociedad (cuya moralidad está modelada según la tradición cristiana) la importancia estará centrada en la reproducción dentro del matrimonio; es decir el sexo será permitido en tanto sea heterosexual, genital, matrimonial y con fines reproductivos. A la racionalidad capitalista que acelera la producción y comercialización de bienes industriales, Darío opone una economía del placer: el placer por el placer mismo.

En los textos narrativos de Darío lo que prima es un deseo heterosexual, pero también es posible descubrir en sus textos algunos momentos explícitamente homoeróticos, lo que es importante (además de evidentemente transgresivo), ya que dentro del discurso médico se había producido una estigmatización social del sujeto

homosexual, que en varios países latinoamericanos –como el caso de Argentina, por ejemplo– se construye como criminal, una “plaga” que amenaza a la sociedad burguesa.

El erotismo presente en la obra narrativa de Darío es, pues, eminentemente transgresivo en la medida en que se opone a la moralidad sexual “civilizada” de la época. Pero no sólo porque se da (en la mayoría de los casos) fuera del matrimonio y sin fines reproductivos, sino también porque es posible encontrar momentos en que introduce una sexualidad periférica, doblemente transgresiva. Esto se ve claramente, como hemos visto, en “El caso de la señorita Amelia”, cuento en el cual se muestra el deseo de un hombre mayor por el de una niña de doce años; aquí el narrador no condena (como hará Darío en sus crónicas) este tipo de deseo: se limitará simplemente a señalarlo, dejará que el mismo personaje haga “hablar” al sexo.

A diferencia, por ejemplo, de la narrativa naturalista argentina, la cual presenta un deseo transgresivo que es condenado, en los textos de Darío ese deseo transgresivo no sólo no es castigado, sino incluso muchas veces celebrado. En cuentos como “El palacio del sol” o “La ninfa”, por ejemplo, reconoce –y celebra– el deseo erótico de la mujer, el cual era visto en el discurso médico como algo eminentemente negativo: el deseo de la mujer es considerado por el narrador dariano tan fuerte y válido como el del sujeto masculino. Los textos de Darío, pues, a diferencia de la narrativa naturalista, no están preocupados por el orden social ni por proponer un modelo de conducta que le convenga al Estado, y de ahí su carácter transgresor. No existe un moralismo de tipo tradicional en los cuentos o novelas de Darío, porque justamente es una obra en la cual

la transgresión será su motor principal. El moralismo de tipo sexual lo deja Darío, en cierta medida, para sus crónicas.

Los raros, como hemos visto, puede considerarse entre la transgresión y la moralidad. En este libro, Darío reúne artículos sobre diversos escritores, en los cuales subraya la característica transgresora de las obras y especialmente la condición de marginación en que viven por haber afirmado su arte en contra de la sociedad burguesa: los escritores que quiere hacer conocidos en el público hispanoamericano son raros – otra vez– en la medida en que no se adecuan a los valores de esta nueva sociedad. Lo que hará Darío en varios de estos textos es resemantizar los términos de la degeneración y la enfermedad, viendo en muchos casos la locura de una manera positiva: aquello que diferencia al hombre de genio del resto de la sociedad. El libro puede considerarse, pues, una defensa del poeta, de la poesía, del arte en general.

Pero también es cierto que debido a las obras y/o vidas eminentemente transgresivas de algunos autores que presenta, Darío asume una actitud moralista en varios momentos del texto, como cubriéndose las espaldas, tratando de evitar las críticas que igualmente llegaron: el libro fue visto en su momento como fundamentalmente transgresivo debido a los autores estudiados, cuyas vidas y obras escandalosas eran contrarias a la moralidad burguesa.

A la pregunta de si Los raros es un texto transgresivo, la respuesta sería positiva, entonces, en cuanto a la recepción de libro. Por otro lado, si consideramos que el libro es una defensa de la literatura y un intento por dar a conocer una estética

fundamentalmente moderna, podría verse también como un texto transgresivo, en la medida en que los valores estéticos se oponen a los valores burgueses: a lo largo de Los raros, vemos cómo los diferentes autores –Darío incluido– se oponen al progreso, a la Modernidad burguesa, al reino de la razón. En cuanto al erotismo de las vidas y obras de algunos raros, el asunto es más complicado. Hemos visto que Darío propone en algunos momentos del texto un discurso moralizante: si en su obra narrativa y poética celebra el placer sexual, aquí verá la sexualidad desbordante como un peligro, aunque también es cierto que en determinados pasajes Darío no condena ciertas conductas eróticas e incluso sus descripciones adoptan una sensualidad que contrasta con ese discurso moralizador. Pero en definitiva, más pesa este tipo de discurso a lo largo del texto, por lo que a mi modo de ver debe considerarse a Los raros entre la transgresión y la moralidad. También hay que tener en cuenta, por otro lado, que si bien es cierto en algunos pasajes del libro Darío asume un discurso moralizante, en comparación con otros textos periodísticos del mismo autor, en Los raros este discurso no es tan fuerte como en otros.

La transgresión, pues, es un elemento importantísimo en la obra narrativa (y poética) de Darío, es el motor que impulsa muchas veces su producción literaria. Hay que ver al escritor nicaragüense, pues, como un rebelde literario, un productor de textos transgresivos que critican y se oponen a la sociedad burguesa de valores materialistas y utilitarios, una sociedad en la cual el sexo es fuertemente reprimido –fuera del

matrimonio— sobre todo para la mujer, quien en los textos narrativos de Darío aparecerá manifestando libremente su deseo.

Como señalé anteriormente, la narrativa de Darío no se ha estudiado con la atención que merece. Al leer su narrativa, tomando en cuenta sus diferencias con la poesía y las crónicas y otros ensayos, podemos entender de una manera más amplia el papel realmente fundador de la obra de Darío. Oponiéndose al utilitarismo, la racionalidad y la represión sexual imperante, prepara el terreno para una corriente de transgresión en la literatura latinoamericana.

Notas al Capítulo 1

¹ Bases para una interpretación de Rubén Darío, tesis de bachillerato de Mario Vargas Llosa publicada en 2001, es uno de los pocos textos que estudian la narrativa de Darío.

² Mapes, Erwin K. La influencia francesa en la obra de Rubén Darío. Managua: Ediciones de la ‘Comisión nacional para la celebración del centenario del nacimiento de Rubén Darío’, 1966 [1925].

³ Darío era amigo de Pedro Balmaceda, hijo del presidente de Chile.

⁴ Para Mapes, solamente “La ninfa” presenta todas las características del “cuento parisiense”. En cuanto a los otros cuentos, considera que presentan solamente algunas de estas características.

⁵ Dentro de la poesía social, Salinas cita poemas como “Salutación al águila”, “A Roosevelt”, “Los cisnes”, entre otras.

⁶ Es necesario señalar que Solares-Larrave toma la definición de “parodia” de Linda Hutcheon, para quien el discurso paródico es “una recontextualización de las formas del pasado, una revisión o reevaluación que, en lugar de explotarlas, las explora, las redescubre, redefine y readapta” (74).

⁷ Julius considera a Manet como el que inauguró el periodo transgresivo en el arte.

⁸ “El proceso de la literatura”, incluido en 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana.

⁹ Montero, Oscar. Erotismo y representación en Julián del Casal. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 1993.

Notas al Capítulo 2

¹ La máquina a vapor que fue aplicada a la industria algodonera fue patentada a finales del siglo XVIII (Toynbee 63).

² Ya he señalado que esa fue al menos la percepción de los que atacaron la Ilustración.

³ Las traducciones de las citas de este libro son mías.

⁴ Como la Ilustración, el Positivismo tiene una visión optimista del futuro.

⁵ En Argentina, el comercio internacional aumenta de 104,000,000 pesos en 1880 a 254,000,000 pesos en 1889 (Romero 43).

⁶ Debo esta lectura de la fábula a una conversación con el profesor Eduardo Chirinos.

⁷ Recordemos que Sarmiento fue presidente de Argentina; esta etapa sería anterior a la división del trabajo a la que se refiere Henríquez Ureña.

⁸ Babcock diferencia la inversión en la imagen (arte, literatura, etc.) y la inversión en la acción (usos rituales y sociales) (30).

⁹ En otros textos Darío puede admirar la Torre Eiffel, pero aquí lanza la crítica en la medida en que se presenta una confrontación entre lo antiguo y lo moderno.

¹⁰ “Letras Centroamericanas”. Publicado en La Nación en 1914.

¹¹ Artículo publicado en El Tiempo en 1896.

¹² Artículo publicado en La Nación en 1901.

¹³ “Homero” quiere decir “el que no ve”.

¹⁴ Nótese que el engaño viene siempre a través de la comida.

¹⁵ Estos cuentos aparecen en la primera edición de Azul... (Santiago, 1888).

¹⁶ Darío, al momento de escribir ese texto no conocía París, salvo por referencias literarias.

¹⁷ En el poema “El Poeta” hay una referencia a la manera en que la sociedad burguesa ve al artista: “Y el mundo a carcajadas se burla del poeta / y le apellida loco, demente soñador” (Darío *Poesías* 8). El caso de “Cantinelá” es más claro aún:

Así es que de partidarios
hemos quedado unos pocos,
vistos como estrafalarios,
como entes extraordinarios,
como poetas, como locos.

Que en el siglo del vapor
es un crimen inaudito
persistir en el prurito
de gastar tiempo, señor,
en cantos de pajarito. (*Poesías* 117)

Para la sociedad, pues, “poeta” equivale a “loco”. Esta “locura” se debe a que “en el siglo del vapor”, en la época de la ciencia y el progreso (es decir, de la Modernidad burguesa), el poeta persista en escribir versos. Esto se ve como una pérdida de tiempo,

porque es un acto improductivo desde el punto de vista de la sociedad utilitaria y materialista. Lo que importa en esta sociedad es enriquecerse, acumular capital, y no la belleza del arte.

¹⁸ En su artículo sobre Moréas incluido en Los raros, Darío establece una equivalencia entre los poetas y “esos amables y luminosos pájaros azules!” (140).

¹⁹ Octavio Paz, Los hijos del limo (Bogotá: Oveja Negra, 1985) 54-69.

²⁰ En Historia de mis libros, Darío considera este texto como poema en prosa (44), pero está incluido en el libro Cuentos completos. En el estudio preliminar a este libro, Raimundo Lida manifiesta que en muchos textos de Darío se borran los límites entre los diversos géneros, de ahí que el presente texto (“El velo de la reina Mab”) puede ser considerado como un cuento.

²¹ En el artículo sobre el artista argentino de la Cárcova, Darío hace referencia al velo de la reina Mab; Darío le da voz, y ella le habla al artista de esta manera: “Ya debes sospechar cuáles son los penosos inconvenientes que atraviesan los que así se llaman [artistas]. Pero yo les gratifico con mi amistad, les aliento en sus luchas, y les envuelvo en mi velo cariñoso, azul y sutil” (*Escritos Inéditos* 112).

²² En Historia de mis libros Darío señala que “La canción del oro” y “El velo de la reina Mab” son poemas en prosa, pero por las razones antes expuestas Ernesto Mejía Sánchez los incluye en la edición de Cuentos completos.

²³ Con esta referencia de carácter positivo a la poesía hace más clara su condición de poeta.

²⁴ En el poema “Cantinelá” hay también una crítica al dinero tan preciado por la sociedad burguesa: “*Time is money*: con dinero, / quien más tiene, vale más; / eso dice el mundo entero, / y aquel que no anda ligero / seguro se queda atrás” (*Poesías* 117).

²⁵ En el poema IX de Cantos de vida y esperanza, empieza la voz poética en tercera persona afirmando la divinidad del vate: “¡Torres de Dios! ¡Poetas!” (*Poesías* 641), para luego incluirse en esa comunidad de aristos. Se presenta aquí otra vez la imagen de la sociedad burguesa que margina y ataca al artista:

El bestial elemento se solaza
en el odio a la sacra poesía
y se arroja baldón de raza a raza.
La insurrección de abajo
tiende a los Excelentes.
El caníbal codicia su tasajo
con roja encía y afilados dientes (641).

El odio a la poesía por parte de la sociedad materialista se hace aquí evidente. Podría verse aquí la oposición Ariel-Calibán, presente en la obra de Rodó, pero también, indiscutiblemente, en Darío. Por un lado, los de arriba, los idealistas, los que aman la belleza, y por otro los de abajo, el caníbal-Calibán, el elemento bestial y materialista que ataca y pretende destruir el ideal, el arte, la belleza. Los “Excelentes”, por supuesto, son los poetas, la comunidad de aristos, los sacerdotes de la “sacra” poesía.

²⁶ Al final del cuento, el narrador escribe: “No se ahorcó, pero se casó con Eurídice” (187), dando a entender que el matrimonio con ella era algo similar a la muerte.

²⁷ En “Epístola a la señora de Lugones”, el poeta responde a las acusaciones de la sociedad burguesa:

Por eso los astutos, los listos, dicen que
no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!
Que ando, nefelibata, por las nubes... Entiendo.
Que no soy hombre práctico en la vida... ¡Estupendo!
Sí, lo confieso: soy inútil. No trabajo
por arrancar a otro su pitanza; no bajo
a hacer la vida sórdida de ciertos previsores (749).

Dentro de esta nueva sociedad capitalista, pues, ser práctico y útil es acumular dinero a costa del trabajo de los otros: aquí no hay espacio para el arte. El poeta, en contraposición, no está interesado en ese trabajo que no produce nada más que dinero, y al final del poema ve con preocupación el crecimiento de esa actividad económica burguesa : “La ciencia / comercial es hoy fuerte y lo acapara todo” (753).

²⁸ Puck es un personaje de Sueño de una noche de verano y que como afirma Mapes en La influencia francesa en la obra de Rubén Darío, se encuentra muy a menudo en los cuentos de Mendés (67).

²⁹ Apolo también critica la estética decadente: “La artificialidad sustituye a lo que antes se llamaba la inspiración. Erato se nombra ahora Morfina” (281).

³⁰ Obsérvese la referencia a los cisnes, que entre otras cosas, hace alusión al poeta.

³¹ Noel Salomon afirma que el Puerto de Valparaíso tuvo una inmensa actividad económica debido al resultado de la Guerra del Pacífico y a la inserción del capitalismo inglés: surgen ahí diversas casas comerciales y bancos de Inglaterra (14).

³² Como afirma Rama, la sociedad burguesa no necesitaba de poetas pero sí de periodistas (*Rubén Darío* 68).

³³ Hubiese podido también agregar el nombre de Nordau, quien compartía la misma idea.

³⁴ Antes había considerado que “Era un *gran enfant* enfermo, a propósito para una clínica” (234).

³⁵ Es evidente que el director suscribe lo que afirma el positivista Lombroso.

³⁶ Mención aparte merece la biblioteca “bien surtida de poetas griegos y latinos” (*Escritos Inéditos* 211), la cual representa un interior privilegiado.

³⁷ Las pretensiones aristocráticas de Itaspes (“instintos y predisposiciones de archiduque”) corresponden a lo que Darío misma manifiesta en las “Palabras liminares” de Prosas Profanas, cuando dice que pueden correr por sus venas sangre india o africana “a despecho de mis manos de marqués” (*Poesías* 546).

³⁸ Aunque es cierto también, como he señalado antes, que Darío afirma en sus crónicas que el dinero sólo deber ser poseído por los artistas, porque sólo ellos pueden entender el real significado del lujo. El problema es que en la sociedad burguesa (y eso le molesta sobremanera al escritor nicaragüense), esto es casi imposible.

Notas al Capítulo 3

¹ Clemente de Alejandría señalaba que (dado que el sexo estaba ligado exclusivamente a la procreación) no se podía tener relaciones sexuales con una mujer estéril, embarazada, menopáusica o que estuviera menstruando (Hawkes 50).

² En Erotism, Bataille señala que lo que él denomina “transgresión”, en el sistema Cristiano se llama “pecado” (261).

³ De ahí que señale Foucault que la historia de la sexualidad debe hacerse desde el punto de vista de la historia de los discursos (86-87).

⁴ Freud señala que la moralidad “civilizada” también restringe las relaciones sexuales dentro del matrimonio porque solo permite actos limitados a la procreación (22).

⁵ La edición en inglés corresponde a 1908.

⁶ Sin embargo, como le parece esto una imposibilidad, Bloch señala que la edad mínima debería ser los veinte años.

⁷ Weeks afirma también que el primer volumen de Havelok Ellis –Studies in the Psychology of Sex– fue calificado de “lascivo y obsceno” por una corte en 1897 (142).

⁸ Ricardo Gullón, “Rubén Darío y el erotismo”, Papeles de Son Armadans CXXXVI. II (1967): 143-58.

⁹ Oscar Montero, “*Modernismo* and Homophobia: Darío and Rodó”, Sex and Sexuality in Latin America, eds. Daniel Balderston y Donna J. Guy (Nueva York: New York University Press, 1997); Sylvia Molloy, “Too Wilde for Comfort: Desire and

Ideology in Fin-de-Siecle Spanish America”, Social Text 31/32 (1992): 187-201; Sylvia Molloy, “The Politics of Posing”, Perennial Decay, ed. Liz Constable (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999) 183-197.

¹⁰ Según el Diccionario de la RAE, “veneficio” es la voz antigua para “maleficio o hechicería”, por lo que “hechiceros veneficios” sería un pleonasma. Sin embargo, la segunda definición que da el DRAE es “Aderezo, compostura, afeite”, lo que calza muy bien con estos mancebos feminizados.

¹¹ Según el Diccionario de la RAE, la definición del adjetivo “equivoco” es “Que puede entenderse o interpretarse en varios sentidos, o dar ocasión a juicios diversos”.

¹² La relación entre Acrino y Narciso se hace evidente incluso en la misma conversación de los amigos. Cuando escuchan una risa de mujer, Axio pregunta: “Acrino ha despertado a Eco?” (216), haciendo referencia a la relación de esta ninfa con Narciso.

¹³ “En un número de junio de 1912 de la revista *Fray Mocho* aparecieron reproducidas, además, catorce fotografías de hombres que practicaban el travestismo bajo el rótulo de “ladrones vestidos de mujer”. Como veremos, fue así –como ladrones disfrazados– como los discursos hegemónicos, después de la criminalización de los invertidos, quisieron borrar a los maricas, homosexuales y travestis del imaginario cultural confundiéndolas en la construcción del lunfardo” (Salessi 331).

¹⁴ Es bastante conocida la enorme importancia que tuvo para Darío el tiempo que pasó en Buenos Aires, esa “cosmópolis” moderna que crecía de manera espectacular: ahí publicó Prosas Profanas, Los raros, amén de diversos cuentos en periódicos y revistas.

¹⁵ Si bien es cierto el símbolo del cisne en la obra de Darío tiene múltiples significados, en la mayoría de los casos se asocia al erotismo.

¹⁶ El “amor salvaje” que no acepta el sexólogo Iwan Bloch.

¹⁷ Obsérvese que el brillo del príncipe está relacionado –como en el cuento– al sol.

¹⁸ En el mismo nombre de la adolescente la referencia a la virginidad aparece de manera clara.

¹⁹ El narrador afirma que Inés “se había hecho una mujer completa” (159).

²⁰ La conjunción adversativa “mas” señala el error de cálculo de la mujer: sí, Periquín es un chiquillo, pero muestra un evidente deseo sexual.

²¹ Girard señala que Freud en un inicio considera importante el deseo mimético en el complejo de Edipo, pero luego, en una reformulación posterior, lo rechaza (171-173).

²² Como la abuela de “Palomas blancas y garzas morenas”, se menciona que la tía abuela de Isaac siempre rezaba el rosario.

²³ En Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood, Freud afirma que el niño asume que todos los seres humanos poseen un pene como el suyo: el hecho de que

el pene pueda faltar, le parece al niño una idea intolerable y “uncanny”; luego, éste llega a la conclusión de que las niñas sí tienen pene, sólo que éste es muy pequeño y que en el futuro crecerá (49). Cuando se convence de que esto no sucede así, el niño interpreta esta “carencia” de la siguiente manera: el pene estuvo ahí antes, pero ha sido cortado; en su lugar, hay sólo una herida. Esto genera una fuerte ansiedad en el niño (complejo de castración), quien teme perder algo tanpreciado. Este temor incluso puede ser aumentado por ciertas amenazas dirigidas al niño cuando éste muestra demasiado interés en su órgano sexual.

²⁴ Este cuento fue publicado en 1913.

²⁵ En el cuento “La ninfa” hay una referencia a esta historia mitológica.

²⁶ Pocas líneas después, es posible encontrar otra referencia a esta historia, cuando el narrador nos dice que estaba a punto de “celebrar el triunfo de la juventud y del amor, la gloria omnipotente del sexo, con todas las vibrantes *dianas* de mi sangre” (404, el subrayado es mío).

²⁷ Recordemos el “Te ganarás el pan con el sudor de tu frente” bíblico.

²⁸ “Mi tía Rosa” comienza con la siguiente oración: “Mi vecina, sollozante, a un extremo del salón, había recibido ya su reprimenda” (402).

²⁹ El Dr. Z hace referencia a la “desmiraculización del mundo” que señalé al comienzo del segundo capítulo.

³⁰ Estudios como Rubén Darío and the Romantic Search for Unity de Jade muestran la importancia que la tradición esotérica tiene para Darío y los modernistas.

³¹ Recordemos que han pasado veintitrés años desde ese beso; pese a ese lapso, el Dr. Z lo sigue considerando como el “más casto y el más ardiente”, lo que nos da una idea de la fijación que tiene con la imagen de Amelia.

³² En Madness and Lust, el ya clásico estudio psicoanalítico sobre Don Quijote, Johnson descubre en el protagonista de esta novela el deseo sexual reprimido que explica sus distintos síntomas y conductas. Así, para Johnson, la causa principal de la salida de Alonso Quijano (convertido ya en Don Quijote) de su hogar, sería el deseo incestuoso que el hidalgo siente por su sobrina.

³³ Los ojos azules pueden hacer referencia a los de la rubia Minna, en tanto que los negros a los de Amelia.

³⁴ Se llega aquí al clímax del cuento, donde nos enteramos por qué la frase del narrador “—¡Oh, si el tiempo pudiera detenerse!” es la que origina la narración del doctor Z.

³⁵ En Opiniones, 1906.

³⁶ Liane de Pougy fue una famosa cortesana francesa; la otra referencia es, evidentemente, al personaje de la novela de Alejandro Dumas.

³⁷ La sexualización de estos niños se hace evidente también en la referencia a la orquídea; “estas dos pequeñas orquídeas nunca vistas”, escribe Darío refiriéndose, evidentemente, a Vargas y Bisaccia. De acuerdo con Wood, en el periodo del Art Nouveau se considera a la orquídea como la flor más erótica (70).

³⁸ Recordemos que ellos vienen de la casa de Polión, donde han comido y bebido junto con Acrino, el joven de deseos homoeróticos. Ahí aparece también Hostilia, la querida de Polión.

³⁹ Más adelante, el mismo Itaspes hablará de su “cuerpo que han atacado con sus magias todos los pecados capitales” (110).

⁴⁰ Dice el narrador que Itaspes había hablado con el Papa en su visita a Roma, pero “todo aquello no había dejado gran huella; el artista y el turista sustituían, en realidad, al creyente” (107). Como el mismo Darío cuenta en Peregrinaciones, él se entrevistó con León XIII en El Vaticano.

⁴¹ En “La larva”, por ejemplo, Isaac Codomano afirma: “He dicho que tenía quince años, era en el trópico, en mí despertaban imperiosas todas las ansias de la adolescencia” (*Cuentos* 365).

Notas al Capítulo 4

¹ Darío hace una selección de estos artículos para formar el libro; no incluye, por ejemplo, en Los raros, el artículo sobre Nietzsche que había publicado en La Nación.

² En su Autobiografía, Darío mismo afirma que ya desde niño “era señalado como un ser raro” (29).

³ “En el prólogo de la primera edición de Los raros Darío proclama la existencia de una nueva generación entregada al culto del arte por el arte, que trabaja por el enriquecimiento de la lengua castellana, resiste al utilitarismo y sirve a la ‘aristocracia intelectual’ americana” (Colombi 67).

⁴ Benigno Trigo también señala que en la primera edición, los artículos estaban precedidos por títulos asignados a cada escritor; así, Nordau, por ejemplo, era “La encarnación de Bonhomet”. Estos títulos fueron eliminados en la edición de 1905.

⁵ Recordemos que Los raros fue tomado como una prueba más de que Darío estaba loco.

⁶ Arellano incluso se refiere a Los raros como una “hagiografía literaria” (48).

⁷ Lo mismo dice de León Bloy: “Si fuese cierto que las almas transmigran, diríase que uno de aquellos fervorosos combatientes de las Cruzadas, o más bien, uno de los predicadores antiguos que arengaban a los reyes y a los pueblos corrompidos, se ha reencarnado en León Bloy, para venir a luchar por la ley de Dios y por el ideal, en esta época en que se ha cometido el asesinato del Entusiasmo y el envenenamiento del

alma popular” (*Raros* 113). Jrade ha estudiado la importancia de esta concepción en la poesía de Darío. Ver, por ejemplo, el poema “Metempsicosis”.

⁸ En este texto, Sor Juana se compara a Cristo (entre otras razones) porque ha sido, como él, perseguida por su inteligencia. Según la monja poeta, a Cristo le colocan una corona de espinas en la cabeza porque ésa es la zona donde reside la inteligencia.

⁹ Pedro Lastra, “Relectura de Los raros”, Nuevos asedios al Modernismo, ed. Ivan Schulman (Madrid: Taurus, 1987).

¹⁰ La histeria, como se sabe, se ha asociado principalmente a la mujer; sin embargo, hay autores del XIX que asocian esta enfermedad también con el hombre. El mismo Nordau, por ejemplo, afirma: “it must not be thought that these [hysterical] are met with exclusively, or even preponderantly, among females, for they are quite as often, perhaps oftener, found among males” (25). Nordau señala entre las características del histérico el extraordinario emocionalismo, así como el hecho de ser sumamente impresionable.

¹¹ Obsérvese el efecto de monstruosidad que Darío da con la referencia a los edificios de “cien ojos de vidrios”. De alguna manera la visión de Darío contrasta con la de Martí, quien en la conocida crónica “El puente de Brooklyn” señala la modernidad, rapidez y muchedumbre creciente de la ciudad, pero sin estas características monstruosas.

¹² La mezcla de lo sacro y lo profano no es nueva para Darío, quien incluye esto en su propia obra poética. Un claro ejemplo podría ser “Ita, Missa est”, en cuyos

primeros versos afirma “Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa, / virgen como la nieve y honda como la mar; / su espíritu es la hostia de mi amorosa misa, / alzo al son de una dulce lira crepuscular” (*Poesías* 571).

¹³ Darío señala que muchos críticos de Prosas profanas “se sorprendieron hasta del título del libro, olvidando las prosas latinas de la Iglesia, seguidas por Mallarmé en la dedicada al ‘Des Esseintes de Huysmans’, y sobre todo, las que hizo en ‘roman paladino’, uno de los primitivos de la castellana lírica” (*Autobiografía* 103).

¹⁴ Darío cita a Castelar, quien cuenta que Tailhade (“el apologista de Vaillant”), estaba en el local donde estalló una nueva bomba colocada por el anarquista, la que le produjo algunas heridas; en ese momento (olvidadas las apologías), sólo pide que atrapen al criminal.

¹⁵ Páginas atrás Darío cita a Moréas mismo, quien cuenta que su familia “me reprochaba mi pereza –según sus palabras–, y hacía espejear ante mis ojos el alto empleo que hubiera podido obtener en Atenas” (*Raros* 142).

¹⁶ Este artículo está precedido por un epígrafe de Huysmans, en el que dice “...M.Théodore Hannon, un poète de talent, sombré, sans excuse de misère, à Bruxelles, dans la cloaque des revues de fin d’année et les nauséuses ratatouilles de la basse presse” (217).

¹⁷ Matei Calinescu, Five Faces of Modernity (Durham: Duke University Press, 1987) 172.

¹⁸ Es conocido el poema decadentista “En el campo” del poeta cubano Julián del Casal, en cuyas primeras estrofas afirma:

Tengo el impuro amor de las ciudades,
y a este sol que ilumina las edades
prefiero yo del gas las claridades.

A mis sentidos lánguidos arroba,
más que el olor de un bosque de caoba,
el ambiente enfermizo de una alcoba.

Mucho más que las selvas tropicales,
plácenme los sombríos arrabales
que encierran las vetustas capitales (357).

¹⁹ “El diablo que ha poseído a Hannon es el que ha pintado Rops, diablo de frac y “monocle”, moderno, civilizado, refinado, morfínómano, sadista, maldito, más diablo que nunca” (*Raros* 220).

²⁰ En “Los colores del estandarte”, Darío afirma: “aprendí el son de la siringa de Verlaine y el de sus clavicordios pompadour” (*Escritos Inéditos* 121).

²¹ Más adelante, subraya aún más esta vinculación, al referirse Darío a “aquella faz con algo de socrático” (*Raros* 88).

²² En una crónica de Todo al vuelo, Darío comenta el libro de Edmond Lepelletier sobre Verlaine. En un pasaje, el nicaragüense afirma: “Los amigos de asuntos tortuosos se encontrarán desilusionados al ver que lo referente a la famosa cuestión Rimbaud se precisa con documentos en que toda perspicacia y malicia quedan en derrota, hallándose, en último resultado, que tales o cuales afirmaciones o alusiones en prosa o verso no representan sino aspectos de simulación, tan bien estudiados clínicamente por Ingegneros (sic.)” (198).

²³ En su artículo sobre el médico judío, Darío señala que en “las especializaciones de Max Nordau, la falta de justicia se hace notar, agravándose con una de las más extrañas inquinas que puedan caber en crítico nacido” (*Raros* 243-244).

²⁴ “Desde su comienzo, el ‘Max Nordau’ de *Los raros* presenta un maniqueísmo casi didáctico. Es decir, por un lado Nordau, el inquisidor utilitario y filistino; por el otro, Darío, el defensor del arte y de sus practicantes más débiles. Sin embargo, la posición frente a Nordau se complica a medida que pasa de la defensa de los débiles a la cita, la alusión y la finta retórica” (*Modernismo y degeneración* 824-825).

²⁵ También hace una defensa de Paul Adam, aunque como señalé al inicio del capítulo, este escritor fue incluido en la edición de 1905.

²⁶ Oscar Montero, “Modernismo y ‘Degeneración’: Los raros de Darío”, Revista Iberoamericana LXIII (1996): 828.

²⁷ Sin embargo, fiel a su espíritu de contradicción, en una de las crónicas de Parisiana, Darío señala que “hay artistas criminales, como Benvenuto, y enfermos,

como el autor de las Flores del Mal, que dan razón a las nuevas teorías de los filósofos del delito” (98).

²⁸ Darío critica a Nordau porque, entre otras afirmaciones, señala que la tendencia a formar escuelas propia de los artistas es “signo inequívoco de neuropatía” (245). El nicaragüense hace una defensa de esta tendencia (llega a poner como ejemplo el cenáculo de Jesucristo), probablemente por sentirse indirectamente atacado por ser el máximo representante de la escuela Modernista, además del líder del Ateneo en Buenos Aires.

²⁹ Darío hace referencia aquí al cuento “The Swan-Killer” de Villiers de L’Isle Adam, en el cual se presenta al doctor Bonhomet matando cisnes con el objetivo de escuchar su último canto (Villiers 137).

³⁰ Por otro lado, es interesante también la referencia al contacto físico con las mujeres literarias que nombra: no importa a cuál besa, lo importante para el poeta es el acto pasional.

Bibliografía

- Acereda, Alberto y Rigoberto Guevara. Modernism, Rubén Darío, and the Poetics of Dispair. Maryland: University Press of America, 2004.
- Anderson Imbert, Enrique. La originalidad de Rubén Darío. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Ardao, Arturo. "Assimilation and Transformation of Positivism in Latin America". Positivism in Latin America, 1850-1900. Ed. Ralph Lee Woodward. Lexington: D.C. Heath, 1971. 11-16.
- Arellano, Jorge Eduardo. "Los raros: Contexto histórico y coherencia interna". Rubén Darío: Estudios en el centenario de *Los raros* y *Prosas profanas*. Ed. Alfonso García Morales. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998. 35-55.
- Babcock, Barbara, ed. The Reversible World. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Bataille, Georges. Erotism. San Francisco: City Lights Books, 1986.
- Baudelaire, Charles. The Essence of Laughter and other essays, journals and letters. New York: Meridian Books, 1956.
- . Pequeños poemas en prosa. Barcelona: Bosch, 1975.
- Bell, Daniel. The Cultural Contradictions of Capitalism. New York: Basic Books, 1996.
- Benjamin, Walter. Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo. Madrid: Taurus, 1972.
- Berman, Marshall. All That Is Solid Melts Into Air. New York: Penguin, 1988.
- Biederman, Hans. Dictionary of Symbolism. New York: Meridian, 1994.

- Bloch, Iwan: The sexual life of our time. London: William Heinemann, 1922 (1908).
- Calinescu, Matei. Five faces of modernity. Durham: Duke University Press, 1987.
- Casal, Julián del. Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico.
Florida: Universal, 1993.
- Colombi, Beatriz. “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”. Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. Ed. Susasa Zanetti.
Buenos Aires: Eudeba, 2004. 61-82.
- Comte, Auguste. Introduction to Positive Philosophy. Indianapolis: Hackett, 1988.
- Cruz, Sor Juana de la. The Answer / La respuesta. New York: The Feminist Press, 1994.
- Cuevas García, Cristóbal, ed. Rubén Darío y el arte de la prosa. Málaga : Congreso de
Literatura Española Contemporánea, 1998.
- Darío, Rubén. Cartas desconocidas de Rubén Darío. Eds. Jirón Terán, José y Jorge
Eduardo Arellano. Managua: Fundación Vida, 2002.
- . Cuentos completos. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- . Los raros. Buenos Aires: Losada, 1994.
- . La isla de oro / El oro de Mallorca. Barcelona: J.R.S. Editor, 1978.
- . El mundo de los sueños. Prólogo de Angel Rama. Puerto Rico: Editorial
Universitaria, 1973.
- . Poesías completas. Madrid: Aguilar, 1968.
- . Todo al vuelo. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917.
- . Parisiana. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917.

- . Peregrinaciones. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1918.
- . Autobiografía. México: Editora Latino Americana S. A., 1966.
- . Opiniones. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1918
- . Historia de mis libros. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1988.
- . La caravana pasa. París: Garnier Hermanos, 1902
- . Escritos inéditos de Rubén Darío. Ed. E. K. Mapes. New York: Instituto de las Españas, 1938
- . Escritos dispersos de Rubén Darío. Ed. Pedro Luis Barcia. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1977.

De la Fuente Ballesteros, Ricardo. “El artista enfermo: el caso Darío”. Siglo XIX 7 (2001): 147-59.

Dijkstra, Bram. Idols of perversity. New York: Oxford University Press, 1986.

Dollimore, Jonathan. Sexual Dissidence. Oxford: Clarendon Press, 1991.

Ellis, Keith. Critical Approaches to Rubén Darío. Toronto: University of Toronto Press, 1974.

Fernández, Teodosio. “Sobre Rubén Darío y su poética de los años de Buenos Aires (1893-1898)”. Hispanoamérica en sus textos. Ed. Eva Valcárcel. La Coruña: Universidad de La Coruña, 1993. 31-43.

Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. México: Siglo XXI, 1998.

Fox, Thomas. Sexuality and Catholicism. New York: George Braziller, 1995.

Freud, Sigmund. “<<<Civilized>> Sexual Morality and Modern Nervousness”.

- Sexuality and the Psychology of Love. New York: Touchstone, 1997 (1908).
- . Writings on Art and Literature. California: Stanford University Press, 1997.
- . Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood. Nueva York: W.W. Norton, 1989.
- García Morales, Alfonso. “El ‘Frontispicio’ de *Los raros*”. Cuadernos Americanos 560 (1997): 49-62.
- , ed. Rubén Darío : estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.
- Garrard, Graeme. Counter-Enlightenments. New York: Routledge, 2006.
- Girard, René. Violence and the Sacred. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.
- Gómez Carrillo, Enrique. Almas y cerebros. París: Garnier, 1918.
- González, Aníbal. La Crónica Modernista Hispanoamericana. Madrid: José Porrúa, 1983.
- . La novela modernista hispanoamericana. Madrid: Gredos, 1987.
- . A Companion to Spanish American Modernismo. New York: Tamesis, 2007.
- Graña, César. Modernity and its Discontents. New York: Harper Torchbooks, 1967.
- Gullón, Ricardo. “Rubén Darío y el erotismo”. Papeles de Son Armadans CXXXVI (1967): 143-158.
- Gutiérrez-Girardot, Rafael. Modernismo. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. Cuentos completos. México: Fondo de Cultura Económica,

- 1994.
- Guy, Donna. Sex & Danger in Buenos Aires. Nebraska: University of Nebraska Press, 1991.
- Halperin Donghi, Tulio. Historia contemporánea de América Latina. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Harvey, David. The Condition of Postmodernity. Cambridge: Blackwell, 1990.
- Hauser, Arnold. The Social History of Art. Vol. III New York: Vintage Books, 1951.
- Hawkes, Gail. Sex & Pleasure in Western Culture. Malden: Polity Press, 2004.
- Henríquez Ureña, Max. Breve historia del Modernismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Hinterhauser, Hans. Fin de siglo: figuras y mitos. Madrid: Taurus, 1980.
- Huysmans, J. K. Contra Natura. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Jenks, Chris. Transgression. London & New York: Routledge, 2003.
- Jitrik, Noe. Las contradicciones del modernismo. México: El Colegio de México, 1978.
- Johnson, Carroll. Madness and lust: a psychoanalytical approach to Don Quixote. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Johnston, Marjorie C. "Rubén Darío's Acquaintance with Poe". Hispania 17.3 (1934): 271-278.
- Jrade, Cathy Login. Rubén Darío and the Romantic Search for Unity. Austin: University of Texas Press, 1983.
- Julius, Anthony: Transgressions. The offences of Art. Chicago: The University of

- Chicago Press, 2002.
- Kirkpatrick, Gwen. Disonancias del modernismo. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005.
- Krafft-Ebing, Richard von. Psychopathia Sexualis. New York: Putnam's sons, 1965.
- Lastra, Pedro. "Relectura de Los raros". Nuevos asedios al Modernismo. Ed. Iván Schulman. Madrid: Taurus, 1987. 198-209.
- Ledger, Sally y Roger Luckhurst. The Fin de Siecle. A Reader in Cultural History c. 1880-1900. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Litvak, Lily. Erotismo fin de siglo. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
- Lombroso-Ferrero, Gina. Criminal Man. New Jersey: Patterson Smith, 1972.
- Loveluck, Juan. "Nota sobre los 'Raros'". Sin nombre 1 (1970): 31-36.
- Lugones, Leopoldo. Las fuerzas extrañas. Madrid: Cátedra, 1996.
- Mapes, Erwin K. La influencia francesa en la obra de Rubén Darío. Managua: Ediciones de la 'Comisión nacional para la celebración del nacimiento de Rubén Darío', 1966.
- Mariátegui, José Carlos. 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima: Biblioteca Amauta, 1989.
- Mason, Michael. The Making of Victorian Sexuality. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Molloy, Sylvia. "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siecle Spanish America". Social Text 31-32 (1992): 187-201.

- . "The Politics of Posing". Perennial Decay. Ed. Liz Constable. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. 183-197.
- . "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío". Revista Iberoamericana 45 (1979): 443-457.
- Montaldo, Graciela. La sensibilidad amenazada. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Montero, Oscar. "Modernismo y 'degeneración': Los raros de Darío". Revista Iberoamericana LXIII (1996): 821-34.
- . "Modernismo and Homophobia". Sex and sexuality in Latin America. Eds. Daniel Balderston, y Donna J. Guy. New York: New York University Press, 1997. 101-117.
- . Erotismo y representación en Julián del Casal. Ámsterdam: Rodopi, 1993.
- Mora, Gabriela. El cuento modernista hispanoamericano. Lima: Latinoamericana, 1996.
- Nordau, Max. Degeneration. Nebraska: University of Nebraska Press, 1993.
- Nouzeilles, Gabriela. "Ficciones paranoicas de fin de siglo: naturalismo argentino y policía médica". MLN 112.2 (1997): 232-52.
- . Ficciones somáticas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Ortega, Julio. Rubén Darío. Barcelona: Ediciones Omega, 2003.
- Outram, Dorinda. The Enlightenment. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Paz, Octavio. Cuadrivio. Mexico: Editorial Joaquín Martiz, 1965.
- . Los hijos del limo. Bogotá: Oveja Negra, 1985.
- Perus, Françoise. Literatura y sociedad en América Latina. México: Siglo XXI, 1980.

- Praz, Mario. The Romantic Agony. Cleveland: Meridian Books, 1968.
- Rama, Ángel. Rubén Darío y el modernismo. Caracas: Alfadil Ediciones, 1985.
- . Las máscaras democráticas del modernismo. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.
- Ramos, Julio. Desencuentros de la modernidad en América Latina. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rodó, José Enrique. Ariel. México: Porrúa, 1997.
- Rodríguez Monegal, Emir. Sexo y poesía en el 900. Montevideo: Editorial Alfa, 1969.
- Romero, José Luis. "Argentina in the Alluvial Era". Positivism in Latin America, 1850-1900. Ed. Ralph Lee Woodward. Lexington: D.C. Heath, 1971. 41-49.
- Rosano Scarano, Laura. "La función de la poesía en *Los raros* de Rubén Darío". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 12.23 (1986): 117-125.
- Saavedra, Alfredo M. México en la educación sexual. México: B. Costa-Amic, 1967.
- Salgado, María. "Rubén Darío y 'La Rachilde': reflexiones sobre la nueva mujer, la Literatura pornográfica y la feminidad en el fin de siglo hispano". Miradas críticas sobre Rubén Darío. Ed. Nicasio Urbina. Managua: Fundación Internacional Rubén Darío, 2005. 265-79.
- Salessi, Jorge. Médicos, maleantes y maricas. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.
- Salinas, Pedro. La poesía de Rubén Darío. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Salomon, Noel. "América Latina y el cosmopolitismo en algunos cuentos de 'Azul'". Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos. Budapest: Akad,

1978. 13-37.

Schenk, H.G. El espíritu de los románticos europeos. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Schulman, Iván, ed. Nuevos asedios al Modernismo. Madrid : Taurus, 1987.

---. El Modernismo hispanoamericano. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.

Schulte, James H. "Roman Catholic Views of Sexuality". Religion & Sexuality. Ed. John M. Holland. San Francisco: The Association of Sexologists, 1981. 18-31.

Showalter, Elaine. Sexual Anarchy. New York: Penguin, 1990.

Silva, José Asunción. De sobremesa. Bogotá: Panamericana, 1997.

Silverman, Kaja. "Masochism and Male Subjectivity". Camera Obscura 17 (1988): 31-66.

Solares-Larrave, Francisco. Una armonía de caprichos: el discurso de respuesta en la prosa de Rubén Darío. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2007.

Stallybrass, Meter y Allon White. The Politics and Poetics of Transgression. London: Methuen & CO. Ltd, 1986.

Surkis, Judith. Sexing the Citizen. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

Torres Bodet. Rubén Darío: abismo y cima. México: Letras mexicanas, 1966.

Toynbee, Arnold. The Industrial Revolution. Boston: The Beacon Press, 1956.

Trigo, Benigno. "Los raros de Darío y el discurso alienista finisecular". Revista

Canadiense de Estudios Hispánicos 18.2 (1994): 293-307.

Vargas Llosa, Mario. Bases para una interpretación de Rubén Darío. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas, 2001.

Villiers de L'Isle-Adam. The vampire soul. California: Black Coat Press, 2004

Weeks, Jeffrey. Sex, Politics & Society. New York: Longman, 1992.

Wood, Ghislaine. Art Nouveau and the Erotic. London: Harry N. Abrams, INC., Publishers, 2000.

Woodward, Ralph Lee, ed. Positivism in Latin America, 1850-1900. Lexington: D.C. Heath, 1971.

Yurkievich, Saúl. La movediza modernidad. Madrid: Taurus, 1996.

Zavala, Iris. Rubén Darío bajo el signo del cisne. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

Zanetti, Susana, ed. Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. Buenos Aires: Eudeba, 2004.

Zea, Leopoldo. Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. México: El Colegio de México, 1949.