

IV. El universalismo francés de Darío y las cartografías mundiales del modernismo

LUEGO de la publicación de *Azul* en 1888 en Santiago de Chile —donde el autor residía y publicaba desde 1885—, Rubén Darío se convirtió en el faro del modernismo latinoamericano. Para la mayoría de los críticos, de hecho, su nombre se ha transformado en el signifiicante del modernismo. Su poesía y sus crónicas, así como su figura diaspórica, son una metonimia del modernismo latinoamericano, y por eso ocupan un lugar central en los debates críticos sobre la naturaleza cosmopolita del movimiento.¹ En la escritura de Darío, la pulsión universalista convive con reterritorializaciones particularistas: apropiaciones, traducciones y reinscripciones locales de la diferencia cultural latinoamericana, y también la postulación de una tradición panhispánica, explícita en "Salutación del optimista", cuyo primer verso celebra las "incultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda" (1948: 233).² En el

¹ En su fragmentario relato sobre la génesis del modernismo latinoamericano, Darío se atribuye un papel heroico. Escribe: "Tuvinos que ser políglotas y cosmopolitas y nos comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo" (citado en Phillips, 1968: 132).

² Aunque el poeta universalista ha eclipsado al particularista, ambas subjetividades culturales coexistieron en la obra de Rubén Darío, por momentos en notable contradicción, entre 1888 —año de publicación de *Azul*— y 1916, el año de su muerte. Esta coexistencia se hizo más evidente de 1898 a 1905, período en el que Darío se comprometió con la causa panhispánica y se opuso a la presencia colonial de Estados Unidos en el Caribe. Entre el comienzo de la guerra hispano-estadounidense en Cuba, Puerto Rico y Filipinas y el establecimiento de una base estadounidense en la bahía de Guantánamo en 1903, Darío escribió textos cruciales que denuncian el imperialismo estadounidense y su cultura materialista con la intención de afirmar el núcleo espiritual de la cultura latinoamericana; algunos ejemplos son "El triunfo de Calibán" (1898), "A Roosevelt" (1904), el prefacio de *Cantos de vida y esperanza* (1905) —donde Darío aclara, refiriéndose a la inclusión del poema "A Roosevelt" en el libro: "Si encontráis

IV. El universalismo francés de Darío y las cartografías mundiales del modernismo

LUEGO de la publicación de *Azul* en 1888 en Santiago de Chile —donde el autor residía y publicaba desde 1885—, Rubén Darío se convirtió en el faro del modernismo latinoamericano. Para la mayoría de los críticos, de hecho, su nombre se ha transformado en el signifiicante del modernismo. Su poesía y sus crónicas, así como su figura diaspórica, son una metonimia del modernismo latinoamericano, y por eso ocupan un lugar central en los debates críticos sobre la naturaleza cosmopolita del movimiento.¹ En la escritura de Darío, la pulsión universalista convive con reterritorializaciones particularistas: apropiaciones, traducciones y reinscripciones locales de la diferencia cultural latinoamericana, y también la postulación de una tradición panhispánica, explícita en "Salutación del optimista", cuyo primer verso celebra las "íncitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda" (1948: 233).² En el

¹ En su fragmentario relato sobre la génesis del modernismo latinoamericano, Darío se atribuye un papel heroico. Escribe: "Tuvimos que ser políglotas y cosmopolitas y nos comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo" (citado en Phillips, 1968: 132).

² Aunque el poeta universalista ha eclipsado al particularista, ambas subjetividades culturales coexistieron en la obra de Rubén Darío, por momentos en notable contradicción, entre 1888 —año de publicación de *Azul*— y 1916, el año de su muerte. Esta coexistencia se hizo más evidente de 1898 a 1905, periodo en el que Darío se comprometió con la causa panhispánica y se opuso a la presencia colonial de Estados Unidos en el Caribe. Entre el comienzo de la guerra hispano-estadounidense en Cuba, Puerto Rico y Filipinas y el establecimiento de una base estadounidense en la bahía de Guantánamo en 1903, Darío escribió textos cruciales que denunciaban el imperialismo estadounidense y su cultura materialista con la intención de afirmar el núcleo espiritual de la cultura latinoamericana; algunos ejemplos son "El triunfo de Calibán" (1898), "A Roosevelt" (1904), el prefacio de *Cantos de vida y esperanza* (1905) —donde Darío aclara, refiriéndose a la inclusión del poema "A Roosevelt" en el libro: "Si encontráis

capítulo anterior, señalé que, a pesar de su importancia, los impulsos universalistas y literario-mundiales ocupaban un lugar secundario en el imaginario modernista de América Latina, por detrás del discurso particularista-regionalista predominante. Pero, de alguna manera, en la escritura de Darío esta jerarquía cede en favor de lo universal, especialmente entre 1893 y 1905. El período comienza con la llegada de Darío a Buenos Aires, y con la escritura de algunos de los poemas y ensayos que formarán parte de *Prosas profanas* y *Los raros* (ambos de 1896), y termina con la publicación de *Cantos de vida y esperanza* (1905) en Madrid, obra en la que Darío toma una nueva postura sobre su pasado ("Yo soy aquel que ayer nomás decía", dice el verso inicial del primer poema), cerrando así el primer capítulo de su ciclónica relación con París y la cultura francesa. En estos años, Darío inventa una subjetividad poética expansiva que podría llamarse cosmopolita, aunque con matices que es necesario especificar.

El sujeto poético de Darío está abierto al mundo y a su extrañeza.³ Así lo expresa él mismo en "Dilucidaciones", el prefacio de *El canto errante* (1907): "He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal. He apartado asimismo, como quiere Schopenhauer, mi individualidad del resto del mundo, y he visto con desinterés lo que a mi yo parece extraño, para convencerme de que nada es extraño a mi yo" (1948: 274).

versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podemos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes" (1948: 230) — y su oda al panhispanismo y al renacimiento de la cultura hispánica, "Salutación del optimista" (1905), que comienza con las tan citadas palabras: "Inclitas razas ibéricas, sangre de Hispania fecunda, / espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!" (1948: 233). Antes de 1888 y después de 1905, Darío publicó numerosos poemas localistas y particularistas que afirman la autonomía de la cultura, las ciudades y los aparatos estatales latinoamericanos: "Colombia", "Montevideo", "A Bolivia", "A la República Dominicana", "Unión Centroamericana", "Canto épico a las glorias de Chile", "Desde la Pampa", "Himno de guerra" (sobre Nicaragua) y "Canto a la Argentina", entre otros.

³ En *Cosmopolitanism in the Americas* [Cosmopolitismo en las Américas], Camilla Fojas señala con agudeza la estrecha relación que existe entre los discursos cosmopolistas y la presencia de lo *queter* en el contexto del modernismo latinoamericano.

Sylvia Molloy ha caracterizado este sujeto poético como "un yo voraz que, al proyectarse en lugares y personas, los despoja de sus características propias para transformarlos en aspectos de ese yo" (1979: 449). Molloy no relaciona la voracidad del "yo" poético con objetos y espacios locales o globales, pero su conceptualización permite pensar el deseo cosmopolita bajo la metáfora de un deseo oral, del *hambre de mundo* que rescribe y reinscribe corporalmente la idea de deseo de mundo que presenté en la introducción y que, en esta metáfora de Molloy, emparenta el cosmopolitismo de Darío con la antropofagia de Oswald de Andrade. El sujeto de Darío se vuelve universal cuando hace suyo el mundo, cuando —para usar la imagen de Molloy— lo devora. Si la extrañeza es el signifiante de la Otredad, este sujeto vuelve el mundo familiar al punto de erradicar la diferencia, solo un sujeto cosmopolita puede afirmar que "nada es extraño a mi yo". No obstante, como voy a analizar más adelante, es preciso interrogar estas nociones del mundo y su extrañeza. Para Darío, el mundo no es un universo plural de diferencias múltiples, sino una formación estrictamente francesa, un mundo visto a través de un lente francés que puede dividirse en dos bandos: uno moderno y otro premoderno. Darío siente fascinación por el tipo de dislocación controlada con la que el signifiante francés intervenía en el mundo hispánico que extraña pero no desestabiliza. En lugar de profundizar en las cuestiones y los problemas cosmopolitas que hay detrás del entusiasmo de Darío por todo lo francés, los críticos han pensado ese entusiasmo como una forma de mimetismo neocolonial, a tal punto que, desde esta perspectiva, el cosmopolitismo es apenas una máscara que esconde un sometimiento colonial. Este malentendido surgió en los debates sobre el modernismo contemporáneos de la producción literaria de Darío y quedó cristalizado en un intercambio polémico entre Darío y José Rodó.

Rodó criticaba "la poesía enteramente antiamericanista de Darío", reprochándole que "evoca siempre, como por una obsesión tirana de su numen, el *genius loci* de la escenografía de París" (1956: 74). Con su profusión de marqueses europeos, figuras de la mitología griega y japonesas, la vertiente dariana del modernismo era para Rodó un compendio

de "trivialidad y trivialidad literarias: una tendencia que debe repugnar a todo espíritu que busque ante todo, en literatura, motivos para sentir y pensar" (citado en Achting, 1997: 8). Dos años después, Rodó escribe *Rubén Darío, su personalidad literaria*, donde repasa las innovaciones poéticas de Darío, especialmente las de *Prosas profanas*, publicado en Buenos Aires en 1896. Aunque el libro es muy elogioso, Rodó no puede disimular la incomodidad que le provoca el desapego de Darío de América Latina: "Indudablemente, Darío no es el poeta de América. ¿Necesitaré decir que no es para señalar en ello una condición de inferioridad literaria?" (1899: 5). Rodó caracteriza la estética de Darío como un

americanismo en los accesorios; pero aun en los accesorios, dudo que nos pertenezca colectivamente el sutil y delicado artista de que hablo. Ignoro si un espíritu zahorí podría descubrir, en tal o cual composición de Rubén Darío, una nota fugaz, un instantáneo reflejo, un sordo rumor, por los que se reconociera en el poeta al americano de las cálidas latitudes y aun al sucesor de los misteriosos artistas de Uritlán y Palenke (1899: 7).

Rodó dice no estar haciendo un juicio de valor, sino una descripción de la estética de Darío. Pero su retrato del nicaragüense como un poeta desarraigado, indiferente a una particularidad cultural latinoamericana ligada a un pasado indígena (con el que la obra de Rodó tampoco tiene conexión alguna), dista de ser objetivo. Es Darío quien se refiere a "Palenke y Uritlán" en el prefacio de *Prosas profanas*—"Palabras liminares"—, para inscribir su propia poesía en una doble genealogía prehispánica y moderna: "(Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uritlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, democrata Walt Whitman)". Estos parentesis siguen a una pregunta—"¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano?"—y a su respuesta: "Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer" (1948: 187).

En estas líneas en las que Darío admite odiar su vida y su época, a pesar de que tal vez corra sangre africana e indígena por sus venas, Rodó lee una confesión de exterioridad respecto a una tradición latinoamericanista. Darío no rechaza cierta continuidad entre el pasado precolonial y la cultura del presente (de hecho, en el poema "Caupolicán", de *Azul*, construye la figura heroica de un guerrero cuyo cuerpo es en parte griego, en parte bíblico y en parte mapuche), pero sí expresa su incomodidad respecto a ella. En "Palabras liminares", por ejemplo, la figura de Walt Whitman interrumpe la fluida continuidad que Rodó espera del supuesto "sucesor de los misteriosos artistas de Uritlán y Palenke". Darío no rechaza una potencial afiliación latinoamericana, pero se coloca por fuera de "la vida y el tiempo en que me tocó nacer"⁴ "La vida y el tiempo en que me tocó nacer" no se refiere simplemente a "América Latina", sino más bien a cierta idea de la cultura latinoamericana como formación determinada por una particularidad cultural definida a priori, por fuera de una situación histórica concreta. Para Rodó, esa particularidad está marcada por una presencia indígena que a Darío le cuesta reconciliar, en 1896, con el impulso modernizante de su subjetividad cosmopolita y con su deseo de liberarse de la particularidad cultural que tanto detesta. Cuando Darío escribe "detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer", establece las condiciones discursivas para la formación de un sujeto cosmopolita cuyo perfil se delinea en la escritura de un proyecto de modernización cultural que este sujeto inscribe sobre un horizonte universalista.⁵ Sin embargo, como ya anticipé, el de Darío es un universalismo

⁴ En *Historia de mis libros*, Darío describe la literatura particularista que dominaba la esfera literaria latinoamericana antes del modernismo: "Pues no se tenía en toda la América española como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana: un eterno *Canto a Junín*, una inacabable *Oda a la agricultura de la zona tórrida* y *Décimas patrióticas*. No negaba yo que hubiese un gran tesoro de poesía en nuestra épica prehistórica, en la conquista y aún en la colonia; mas con nuestro estado social y político posterior llegó la chatura intelectual y períodos históricos más a propósito para el folletín sangriento que para el noble canto" (1991a: 60 y 61). Aunque Darío reconoce la importancia histórica de la poesía que lo precedió, no cabe duda de que critica su falta de miras y su particularismo.

⁵ La manipulación que hace Darío de la retórica indígena en poemas, ensayos y prefacios con el fin de expresar argumentos estético-políticos fue cambiando en el tiempo. En

restringido y particular, un universalismo francés. En este capítulo, me propongo, en primer lugar, analizar esta relación entre la francofilia de Darío y su deseo cosmopolita de deslatinoamericanizar su literatura (tal como lo acusan Rodó y otros). En otras palabras, ¿cuál es el significado (universalista, particularista) de la francofilia de Darío? En segundo lugar, intentaré rastrear un discurso literario-mundial específico en los textos críticos de Darío, bajo la determinación francesa o libre de ella.

"Palabras liminares" (1896), Darío cita lo indígena sin afirmarlo ni negarlo, como contrapunto para un discurso modernista cosmopolita. Hacia 1905, habiendo atravesado las políticas neocoloniales estadounidenses en la región, Darío se muestra más propenso a afirmar una identidad latinoamericana y caracteriza su nuevo libro de poemas, *Cantos de vida y experiencia*, como la expresión de "un clamor continental" (1948: 230). Este es el mismo libro que empieza con una revisión de su anterior sublevidad estética: "Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana" (1948: 231). El volumen también incluye el célebre poema "A Roosevelt" (publicado originalmente en 1904), en el que Darío afirma la superioridad espiritual latinoamericana frente a las actitudes militaristas e imperialistas de Estados Unidos, valiéndose de referencias indígenas para describir la particularidad cultural de la región: "Eres los Estados Unidos, / eres el futuro invasor / de la América ingenua que tiene sangre indígena, / que aún reza a Jesucristo y aún habla en español. // [...] Mas la América nuestra, que tenía poetas / desde los viejos tiempos de Nezahualcoyotl, / que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco, / [...] la América del gran Moctezuma, del Inca" (1948: 240). Sería un error ubicar a Darío en una tradición indigenista tomando este y otros poemas. Las referencias al poeta nahua, Moctezuma y el Inca deben leerse como parte de un antagonismo con Estados Unidos construido sobre la afirmación de un pasado indígena latinoamericano. En el caso de Darío, la retórica indigenista debe entenderse en este contexto, como estrategia político-cultural dentro de un discurso anticolonialista. Lo mismo puede decirse de las referencias indígenas evidentes que Darío incluye en "A Colón". Este poema, escrito en 1892 y recitado ese mismo año en el Ateneo de Madrid para conmemorar el cuarto centenario de la llegada de Colón a América, se publicó quince años más tarde en *El canto errante*. En él, Darío invoca a una "india virgen" y "la tribu unida" antes del descubrimiento de Colón, lamenta que "al ídolo de piedra reemplaza ahora / el ídolo de carne que se entroniza" y desea que "¡ojalá hubieran sido los hombres blancos / como los Atahualpas y Moctezumas!" (1948: 280 y 281). Estos significantes indígenas son menos la afirmación de una cultura regional que la denuncia y el rechazo de la colonización española. De hecho, en el mismo poema, Darío equipara "lo indígena" y "lo francés" como significantes resistentes a la injuniosa presencia española en América Latina: "Bebiendo la esparcida savia francesa / con nuestra boca indígena semi-española, / día a día cantamos la Marseles / para acabar danzando la Caramañola" (1948: 280). Pueden verse diferentes análisis de las culturas indígenas en la obra de Darío en Monguió (1955) y Arrom (1967).

¿QUÉ MUNDO? ¿LA FRANCIA DE QUIÉN?

Antes de Rodó —y tal vez con mayor perspicacia—, el español Juan Valera fue el primero en señalar lo que muchos veían como falta de color latinoamericano en la poesía de Darío, acusándolo de hacer pasar su francofilia por cosmopolitismo. Después de leer *Azul*, Valera escribió una serie de cartas a Darío que resumían su opinión sobre la práctica poética modernista del autor y que fueron compiladas más tarde en su volumen *Cartas americanas*:

Si el libro, impreso en Valparaíso, en este año de 1888, no estuviese en muy buen castellano, lo mismo pudiera ser de un autor francés, que de un italiano, que de un turco o un griego. El libro está impregnado de espíritu cosmopolita. Hasta el nombre y apellido del autor, verdaderos o contrahchos y fingidos, hacen que el cosmopolitismo resalte más. Rubén es judaico, y persa es Darío: de suerte que, por los nombres, no parece sino que Ud. quiere ser o es todos los pueblos, castas y tribus (1889: 215 y 216).

Según Valera, Darío "no tiene carácter nacional" (1889: 218) y manifiesta su cosmopolitismo "no diré exclusivamente, pero sí principalmente a través de libros franceses" (1889: 251). Valera agrega: "Aplaudiría muchísimo más, si con esa ilustración francesa que en usted hay se combinase la inglesa, la alemana, la italiana y ¡por qué no la española también?" (1889: 236). Tal vez por su actitud condescendiente hacia los escritores latinoamericanos, Valera entiende que el cosmopolitismo dariano observa el universo desde un punto de vista francés o, mejor dicho, desde una concepción latinoamericana que otorga a lo francés un privilegio ontológico dentro del orden moderno. A pesar del tono desdeñoso con que diagnostica un "galicismo de la mente" (1889: 216) (como voy a explicar más adelante, Darío acepta el desafío y redobla la apuesta en un debate con Paul Groussac), Valera es un observador agudo de la política cultural de la estética de Darío. Le exige un rango más amplio de materiales internacionales (internacionales y no universales, porque Valera ve la literatura mundial como un concierto de naciones) que incluya también los españoles. Le mo-

lesta el lugar de lo francés no como otra cultura particular del mundo, sino como mentalidad, como subjetividad cultural, como lente a través de la cual se percibe y se captura el mundo: un rol que, según él, debería desempeñar España para la nueva generación de escritores latinoamericanos. Darío le responde en "Palabras liminares":

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: "Este —me dice— es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; este es Lope de Vega, este Garcilaso, este Quintana". Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo: "¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo...! ¡Y en mi interior: ¡Verlaine...!)"

Luego, al despedirme: "—Abuelo, preciso es decirlo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París" (1948: 187).

Con estas "Palabras liminares" escritas en 1896, ocho años después de incluir la condescendiente carta de Valera como prefacio de *Azul*, Darío le responde a Valera, su venerable y temperamental abuelo español, cuyas expectativas corresponden a una era anterior a su universo literario modernista, un universo que reconoce el mérito de los clásicos occidentales (incluidos los jalones hispánicos) pero privilegia la sensibilidad del simbolismo francés.

Gracián, Teresa de Ávila, Góngora, Quevedo, Shakespeare, Dante, Hugo y, por encima de todos ellos, Verlaine. Si la presencia de los escritores españoles representa para Darío una tradición lingüística que es necesario reconfigurar desde la perspectiva latinoamericana del modernismo, si Shakespeare y Dante no ocupan un lugar sustantivo en su imaginario estético, y si Verlaine —el nombre que él grita con verdadero deseo (interior)— está en el centro de su militancia estética, la pregunta es evidente: ¿puede hablarse de un concepto estricto de literatura mundial en Darío? ¿Se interesa Darío —como pretende Martí y como he analizado en el capítulo III— por la exploración de "diversas literaturas"? En otras palabras, ¿existe un discurso literario-mundial, o una práctica literaria-mundial, en una formulación crítica tan apegada a un canon particular, decadentista, simbolista, *maudit* [maldito]?

Cuando se trata de Darío y de su vasta, heterogénea y cambiante textualidad, no conviene generalizar. Por un lado, Darío conceptualiza y representa la relación desigual entre la literatura latinoamericana y la universalidad que él le asigna a la cultura europea occidental en *Prosas profanas* y *Los raros*, así como en muchas de las crónicas que escribió desde España, París, Tánger, Italia, Alemania, Viena y Budapest entre 1899 y 1901, más tarde compiladas en *España contemporánea* (1901), *Perigrinaciones* (1901) y *Tierras solares* (1904). Por otro lado, *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *El canto errante* (1907) presentan un marcado particularismo que incluye articulaciones panhispánicas, vindicaciones étnico-raciales y una exaltación de los Estados nacionales latinoamericanos, sus iconografías y varios de sus líderes políticos e intelectuales. El problema con buena parte de la tradición crítica especializada en el modernismo es su caracterización de la poesía del propio Darío como el centro coherente del modernismo posmariano, una perspectiva que deshierta tanto la formación modernista como la escritura heterogénea y cambiante de Darío. Para evitar estas generalizaciones vacías, me propongo explorar la cuestión del discurso literario-mundial de Darío analizando al escritor y la formación estética desde una perspectiva histórica.

Pretendo demostrar que, entre 1893 y 1905 (ya me referí a la recepción transatlántica inicial de *Azul* en 1888), Darío propone que el potencial universalista de su literatura le permitiría llegar a ser una función estructural de la universalidad de la cultura francesa. Esta universalidad debe entenderse en el marco de la mediación del signifiicante francés en el proceso de expansión global de la estética modernista durante el último cuarto del siglo XIX. La noción de literatura mundial corta, restringida, que se puede leer en el mundo francés de Darío, entonces, no se interesa tanto por el mundo, sino más bien por una promesa que está más allá de América Latina. En su práctica discursiva, el *mundo* no es un conjunto infinito de posibilidades estéticas, sino una *Welanschauung*, una cosmovisión, una imagen cuya supuesta universalidad resulta de un acto creativo determinado por la particularidad de la posición cultural desde donde se produce y percibe. Este mundo es un *mundo capturado*, un espacio estético particular desde donde se aprehenden diversas literaturas. El hecho de que Darío es-

criba el mundo desde lo que él imagina como la universalidad del simbolismo francés introduce una dimensión diacrónica en la noción de literatura mundial: la mundialidad de la literatura francesa del último cuarto del siglo XIX es sinónimo de literatura moderna.⁶ Y ni siquiera toda la literatura moderna, sino aquella que, para Darío y los modernistas, disloca e interrumpe la tradición para introducir una sensibilidad nueva que permita la experiencia del mundo (moderno). Darío encuentra esta potencialidad en los textos del simbolismo francés, pero también en otras formaciones estéticas, pero solo cuando son decodificadas a través de su lente simbolista-francés.⁷

De nuevo: si el de Darío es un mundo francés, ¿es posible hablar con algún rigor de un discurso literario-mundial en su literatura? ¿Hay un mundo en Darío, o apenas la hegemonía de una cultura que ve al mundo como la selva virgen sobre la que despliega su *mission civilisatrice*? Aunque el mundo de Darío no se extienda mucho más allá de España, Francia y Europa Occidental (porque sus japonías y chineñas no son intentos de llegar a Japón o a China, sino representaciones exotistas típicas de la cultura francesa decimonónica) la mundialidad de su mapa acotado depende de una noción de universalidad despojada de marcas de particularidad cultural o de color local latinoamericano; lo francés (y *el mundo afrancesado* de Darío) es universal no solo en función de su hegemonía global, sino en su negación de la particularidad latinoamericana.⁸

⁶ Por ejemplo, Darío recurre a formas y formaciones estéticas premodernas, como la literatura griega clásica, para componer una sensibilidad moderna que rechaza la inhumanidad de la modernización social. El simbolismo francés es la lente a través de la cual Darío puede volver al mundo clásico para determinar el clasicismo moderno de los héroes simbolistas, como en "Dirigación": "Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia, porque en Francia / al eco de las Risas y los Juegos / su más dulce licor Venus escancia. // [...] Verlaïne es más que Sócrates, y Arsenio / Houssaye supera al viejo Anacreonte" (1948: 190).

⁷ Sigo aquí la noción de estilo que propuso Rebecca Walkowitz: el estilo concebido "como actitud, posición, postura y conciencia" (2006: 2). Estos son los materiales necesarios para que el cosmopolitismo exista como una forma de conciencia y afecto en la que el estilo reconfigura "la relación entre expresiones culturales idiosincráticas y las condiciones para una afinidad y solidaridad internacionales".

⁸ Darío se fascina con la construcción y las apropiaciones simbólicas de Japón en la cultura francesa; toda su crónica "Japoneses en París" (publicada en octubre de 1904 en

Aunque resulte redundante, me parece importante destacar que la inflexión francesa del discurso literario-mundial de Darío no debe interpretarse en relación con una preferencia personal o una contingencia biográfica. Su francofilia universalista debe ser leída como un efecto estructural del lugar de América Latina y sus escritores en el orden estético-cultural del modernismo global. Desde la independencia de las colonias españolas hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial el privilegio ontológico del signifiante francés se consolidó en función de una doble operación transatlántica. Por un lado, Francia —como formación cultural que hablaba mejor que ninguna otra el lenguaje de la modernidad— representaba su particularidad como si fuese idéntica a la universalidad moderna (Paris "cae gota a gota sobre la especie humana y la agujerea", escribió Victor Hugo [citado en Casanova, 2001: 124]). Por otro lado, los intelectuales latinoamericanos afirmaban y reproducían este axioma cultural sin cuestionar sus premisas esencialistas. Para Darío (y para la mayoría de los modernistas), la poesía francesa era moderna y universal de manera inmediata, y este carácter *toujours déjà* moderno-universal no se cuestionaba. Sus ejemplos emblemáticos de universalidad moderna son Hugo y Verlaïne. En "El Dios Hugo y la América Latina", Darío dice que Hugo ha conquistado el globo:

La Nación) está dedicada a un aspecto del tema: "Fueron primeramente los objetos raros, que traían del Extremo Oriente los navegantes de Saint-Main, los marineros comerciales holandeses; los curiosos artefactos nipones del hotel Pontalba, los servicios de porcelana china [...] inéditos objetos pintorescos, lacas, sedas y marfiles del Imperio del Medio. Hasta que llegó la exposición del 78, que trajo la popularización de lo antes reservado, la invasión de la pacotilla oriental en el Bon Marché y el Louvre, los biombo baratos, los sables, los abanicos, las *fukusas* y los *kakemonos*. La terminología se hizo conocida. *Tsibutsi* y *shakudo*, *neizke* y *samisen* aparecía en crónicas de diario y en cuentos exóticos. La hija de Gautier y la esposa divorciada de Méndes publicó sus *Poems de Libélula* e introdujo una escritura japonesa a la métrica de Francia, la *uta*. Y luego dio a la escena su *Marchand de souvenirs*, en que expresaba la vida de las cortesanas de ojos circunflejos. Los Goncourt daban sus lecciones inolvidables. Gonsse coleccionaba e informaba. Y el hombre del *Art Nouveau*, Bing, fue entonces el mayor importador de tantas chucherías exóticas y caras. Y llegó Loti, trayendo su muñequita decorativa, su antiser-timental crisantemo. Sus japonías se expandieron por todos los rincones de la literatura. En las letras pasó lo que en la vida, y en todas partes hubo importación de bonitas cosas amarillas. Con las obras de Goncourt, de Gonsse, de otros, se tuvo un almacén de provisiones niponas para niponizar por largo espacio de tiempo" (1968c: 211).

"No ha vuelto a verse después de Hugo, un espíritu de poder tan universal. Él conquistó el globo. Su nombre llegó luminoso a todas partes, casi como entre un soplo legendario. [...] En China, en la India, en países lejanos de extrañas civilizaciones y razas distintas, la gloria del poeta hizo vibrar algunos rayos" (1968b: 116 y 117). Y describe a Verlaine como el "más grande de todos los poetas de este siglo", alguien cuya "obra está esparcida sobre la faz del mundo" (2002: 55). Darío no duda en designar a Verlaine con el predicado universal que corresponde a la humanidad: "Verlaine fue un hijo desdichado de Adán, en el que la herencia paterna apareció con mayor fuerza que en los demás" (2002: 53). Solo un poeta francés (como Verlaine y —a veces supeándolo— Víctor Hugo) podría, natural, orgánicamente, superar su particularidad estética y cultural para volverse idéntico a la universalidad del modernismo en la que Darío aspira a inscribir su escritura.⁹

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

⁹ Darío era capaz de separar "la idea de Verlaine" del poeta real, a quien conoció en 1893, durante su primer viaje a París. Fue entonces cuando Gómez Carrillo (que apenas conocía al héroe de Darío) le presentó al autor de *Fiestas galantes*. Darío quedó profundamente decepcionado y acongojado. Así relató el encuentro en su autobiografía: "Uno de mis grandes deseos era poder hablar con Verlaine. Cierta noche, en el café D'Harcourt, encontramos al Fauno, rodeado de equívocos acólitos. Estaba igual al simulacro en que ha perpetuado su figura el arte maravilloso de Carrière. Se conocía que había bebido harto. Respondía, de cuando en cuando, a las preguntas que le hacían sus acompañantes; golpeando intermitentemente el mármol de la mesa. Nos acercamos con [Alejandro] Sawa, me presenté: 'Poeta americano, admirador, etc.' Yo murmuré en mal francés toda la devoción que me fue posible, concluí con la palabra gloria... Quién sabe qué habría pasado esta tarde al desventurado maestro; el caso es que, volviéndose a mí, y sin cesar de golpear la mesa, me dijo en voz baja y pectoral: *'Il la gloire!... Il la gloire!... M... M... M... M...'* Creí prudente retirarme, y esperar veje de nuevo en una ocasión más propicia. Esto no lo pude lograr nunca, porque las noches que volví a encontrarle, se hallaba más o menos en el mismo estado; aquello, en verdad, era triste, doloroso, grotesco y trágico" (1990: 119 y 120).

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

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

La construcción de Francia como el cuerpo lingüístico particular de la idea de lo universal (universalidad en sí y para sí), se puede leer en la poesía de Darío desde *Azul*, en la apropiación que hace de los topoi y tropos del simbolismo francés y la lengua francesa como horizonte de significación de la agencia modernista. Para Darío, la cultura francesa es universalmente moderna (su particularidad es idéntica a la universalidad de la modernidad) y lo universal solo puede nombrarse en francés, o al menos a través de un imaginario francés. Esto ya se ve en *Azul*, pero entre 1893 y 1900 —entre el primer viaje de Darío a París (justo antes de mudarse de Santiago a Buenos Aires) y su regreso ya para quedarse—, Darío formuló y reprodujo la universalidad de Francia como soporte de su práctica literaria. El citado ensayo sobre Verlaine

de *Los raros* (publicado en *La Nación* en 1896, unos meses antes de su inclusión en el libro) es muy revelador en este sentido. Podría citar muchos textos, pero uno de los más interesantes para reflexionar sobre el lugar del significant francés en la escritura de Darío es "La fiesta de Francia", una crónica casi desconocida que se publicó en *La Nación* el 14 de julio de 1898 y que nunca fue analizada por la crítica, tal vez porque se reimprimió solo una vez, en la edición de las *Obras completas* que hizo Mundo Latino en 1917.

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

La universalidad modernista de Francia convierte al significant francés en la condición de posibilidad de la cultura como patrimonio compartido de la humanidad. En "La fiesta de Francia", justamente, Darío interroga esa universalidad —"¿Cuál es el secreto de que Francia sea amada de todos los corazones, saludada por todas las almas?" (1919: 123) — y encuentra la respuesta en su filiación a una genealogía de la

cultura moderna que se remonta al clasicismo: "El áureo París derrama sobre el orbe el antiguo reflejo que brotaba de la Atenas marmórea. [...] El idioma de Francia es el nuevo latín de los sacerdotes ideales y selectos, y en él resuenan armoniosamente las saluciones a la inmortal Esperanza y al Ideal eterno" (1919: 123). A su vez, Darío identifica la Revolución Francesa —el acontecimiento que su crónica celebra— como el epicentro de una modernidad universalmente deseada:

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

Más allá de sus ecos políticos en todo el mundo, la Revolución Francesa es para Darío el acontecimiento que hace estallar el deseo estético de ver París, "el gran deseo de contemplar" el espectáculo de la modernidad. Fue Victor Hugo quien señaló que la Revolución era "el 'capital simbólico' principal de la ciudad, su especificidad real. Sin 1789, dice [Hugo], París tal vez no hubiera alcanzado la supremacía" (Casanova, 2001: 41). Darío va un paso más allá y, siguiendo a Hugo (algo de lo que se enorgullece), reflexiona sobre los efectos específicos de la Revolución en las configuraciones y subjetividades estéticas marginales (a las que califica de "bárbaras" o "ignoradas"): el deseo de París es lo que permite que todas ellas, aun las *bárbaras* o *ignoradas*, se imaginen a sí mismas como parte del "gozo de todos los humanos".

La noción de universalidad que enuncia aquí Darío hace referencia a la conceptualización abstracta de una necesidad generalizada de trascendencia (formar parte de un "paraíso de la vida"), el deseo compartido de una plenitud entendida como el fin de la falta e identificada con la idea de paraíso (una idea que Darío repite en su *Autobiografía*: "París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de

la felicidad sobre la tierra") y con los conceptos de renacimiento y reinvención que evoca "el país de la primavera". Quisiera agregar aquí un nivel interpretativo lacaniano sobre la noción de "gozo", que Darío no podría haber tenido en mente, pero que puede aclarar el significado de París para los modernistas latinoamericanos: ¿Qué pasa si leemos "gozo" como *goce* (*jouissance*)? *Jouissance*, explica Lacan, es la experiencia del dolor que resulta del intento de satisfacer una pulsión que tiene la forma de una demanda que no puede ser satisfecha, es decir, apunta a transgredir la prohibición establecida con la emergencia de la ley en el principio de placer de Freud (Lacan, 1992: 177, 194 y 209). *Jouissance* es el placer doloroso y maldito que surge de violar la prohibición del goce y de acercarse demasiado a la Cosa, el objeto-causa del deseo prohibido e inalcanzable (que Lacan comienza a llamar *objet petit a* después de 1963) que está tan cargado con la promesa de goce que resulta insostenible para el sujeto (2007: 17). Darío aísla el deseo constitutivo de los sujetos que llegan a París desde culturas marginales, ya sean latinoamericanos o mongoles, abisinios o persas: acceder a la experiencia parisina de la plenitud moderna para convertirse en miembros gozosos de un colectivo humano universal. Octavio Paz ve el amor de los modernistas por París como una "voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los latinoamericanos" (1965: 21). Al destacar el deseo cosmopolita del sujeto marginal, lo que hace Darío es, precisamente, subrayar su marginación del reino de la reconciliación de la identificación del sujeto universal consigo mismo que es París. El "gozo de todos los humanos" se parece a la *jouissance* lacaniana porque el dolor que se ubica en el centro del deseo de París es el dolor de un deseo que nunca puede ser satisfecho.

La religión francesa de Darío ("Rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París") y la construcción de París como un altar han sido leídas como una especie de eurocentrismo desplazado, o como síntomas de la necesidad modernista de surgir de las sombras españolas para entrar en una relación de tutela cultural nueva. Darío y los modernistas latinoamericanos (con excepción de Martí y Rodó, quienes supuestamente escaparon de la trampa de Lutezia) seguirían siendo sujetos de la hegemonía global de la cultura europea. Esta in-

terpretación es muy común dentro de la genealogía crítica que describí al comienzo del capítulo, una tradición que celebra, de manera más bien normativa, el discurso particularista y la política identitaria del modernismo latinoamericano (y de toda la cultura y la literatura de la región), y cae en lecturas imperfectas de sus pulsiones cosmopolitas y universalistas.

TRADUCIR A FRANCIA, VOLVERSE FRANCÉS

Entre octubre y diciembre de 1896, mientras vivía en Buenos Aires como representante diplomático de Colombia y trabajaba como redactor de *La Nación*, Rubén Darío publicó dos libros fundamentales, *Los raros* y *Prosas profanas*, que resultaron las intervenciones literario-mundiales más significativas de Darío.

Los raros es una compilación de retratos narrativos y ensayísticos de escritores parnasianos, naturalistas, positivistas, simbolistas y decadentistas que Darío había publicado en *La Nación* durante los dos años anteriores. Darío presenta este panteón ecléctico como un canon de *fin-de-siècle* transgresor y alternativo, formado por catorce escritores franceses y cinco de otras nacionalidades: Poe, Nordau, Ibsen, Martí y Eugenio de Castro. Su propia poética emergente se vuelve legible y relevante en el contexto de este canon y dentro del universo literario dominado por significantes franceses. La clave para dilucidar el carácter literario-mundial de este libro de Darío debe buscarse en *Los poetas malditos* (1884), de Verlaine, donde se origina la operación de autoafirmación de *Los raros*. *Los poetas malditos* codifica una tradición que comenzó con los románticos y cristalizó en Baudelaire: una poética nueva y modernizante, encarnada en formas marginales de subjetividad estética, que desafiaba los cánones establecidos e intentaba invertir las relaciones de jerarquía entre ellos. Los perfiles que hace Verlaine de los *maudits*—Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Desbordes-Valmore, Villiers de l'isle-Adam y de él mismo, oculto detrás del anagrama "Le pauvre Lehan"—desafían el statu quo artístico al afirmar que *nosotros*, los desconocidos, los acusados, los marginados, somos los

verdaderos artistas, los auténticos poetas. Darío se apropia de la intervención de Verlaine para llevarla al mundo literario hispanoparlante: la restringida concepción francesa de la literatura mundial de *Los raros* no trata de importar y traducir el canon occidental para introducirlo en la literatura argentina y latinoamericana, como hacía Paul Groussac en ese momento (Siskind, 2010). Por el contrario, su operación consiste en universalizar una formación estética particular, diferenciada y marginal, de la que Darío quería valerle para definir la identidad de su proyecto modernista.¹⁰ Pero *Los raros* y *Prosas profanas* no postulan la literatura mundial, no constituyen un discurso crítico, sino *performances* de la literatura mundial de Darío y ponen en escena el deseo de una literatura organizada alrededor de un archivo francés de figuras, sintaxis y tópicos poéticos, cuya presunta universalidad le permitiría inscribirse en la sincronía imaginaria de un modernismo global que para Darío, en 1896, marginaba a América Latina.

La marginalidad asincrónica y dislocada que provocó la escritura literaria-mundial de Darío está en la primera estrofa de "Divagación", uno de los poemas que más claramente definen la estética de *Prosas profanas*:

¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras,
un soplo de las mágicas fragancias
que hicieran los delirios de las lirras
en las Grecias, las Romas y las Francias (1948: 189).

Dos elementos muy significativos de esta estrofa apuntan al mundo que está más allá del horizonte imaginario del poeta latinoamericano premoderista: el adverbio de lugar *aquí* y la invitación que abre el poema. La función deíctica de *aquí* inscribe el lugar del yo poético en una cartografía estética global, y su distancia respecto de "las Grecias, las Romas y las Francias", que son espacios rebosantes de poesía ("Las mágicas fragancias que hicieran los delirios de las lirras"). El suspiro de

su amada transmite la inspiración clásica y francesa que da inicio al poema y al viaje poético estructurado alrededor de la asimetría de un *aquí* adonde llegan lirras que son de *allá*.

Darío concibió "Divagación" como un "curso de geografía erótica" y una "invitación al amor bajo todos los soles, la pasión de todos los colores y de todos los tiempos" (1991b: 145). Siguiendo esta pista, los críticos leen en el "¿Vienes?" inicial una invitación sexual, pero hacen caso omiso de su sugerencia de que el poema puede verse como un instrumento para cartografiar el mundo.¹¹ De hecho, el "yo" de este poema de versos endecasílabos irregulares invita a la musa femenina que es la Poesía ("¿Vienes?") a un viaje amoroso por un mundo de referencias *manieristas* que señalan y reinscriben la globalización del simbolismo. En otras palabras, es una invitación a amar/escribir una poesía literaria-mundial.¹²

¹¹ El poeta y crítico Pedro Salinas, por ejemplo, caracteriza el poema y todo el contenido de *Prosas profanas* como un texto donde "lo amoroso predomina sin disputas" (1948: 55). Además, describe el papel de la mujer que se suma al viaje erótico como "simplemente la pareja, la figurante que necesita para representar el dúo de amor itinerante que se inicia" (1948: 128). Salinas se escandaliza con el poema, porque Darío se interesa más en el periplo esteticista cosmopolita que en el retrato de la mujer cortejada: "A fuerza de ser tantas figuraciones, la francesa, la española, la india, etc., todas con sus atributos y trajes nacionales, como una hilera de muñecas, ¿no se perderá la realidad de la mujer verdadera?" (1948: 132 y 133).

¹² Darío toma el "¿Vienes?" de una larga tradición de la poesía francesa y refuerza las inscripciones francesas de su invitación a la literatura mundial. Alberto Carlos (1967) sugiere tres fuentes posibles. En primer lugar, Théodore de Banville, uno de los poetas favoritos de Darío, publicó en la antología *Les Stalactites* [Las estalactitas] (1846) un famoso poema sin título que empieza con el verso: "Viens. Sur tes cheveux noirs jette un chapeau de paille" [Ven. Echa un sombrero de paja sobre tus cabellos negros] (1996: 17). En segundo lugar, el soneto "Les bergers" [Los pastores] (1893), del poeta panamense francocubano José María de Heredia, comienza con una orden/invitación: "Viens. Le sentier s'enfonce aux gorges du Cyllène" [Ven. El sendero se adentra en los cañones de Cilene] (1984: 63). Lo interesante acerca de Banville o Heredia como fuentes de "Divagación" es el hecho de que ambos poemas franceses conjugan el verbo *venir* en imperativo, como una orden, "ven", en lugar de "¿vienes?" (en francés, la segunda persona del indicativo presente y la segunda persona del imperativo son idénticas, *viens*, pero la falta de un signo de interrogación denota un imperativo). Darío rescibe el imperativo como una interrogación, lo cual podría sugerir una actitud menos asertiva, menos confiada, en relación con el viaje por el mundo de la literatura. En tercer lugar, y por último, Carlos sugiere la presencia de "Invitación al viaje" de Baudelaire en el verso inicial de "Divagación".

¹⁰ En su ensayo "En torno de *Los raros*", Colombi ofrece un excelente análisis del libro de Darío en su contexto histórico y cultural.

¿Te gusta amar en griego? Yo las fiestas galantes busco [...]

[...]

Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de Francia, porque en Francia,
al eco de las risas y los juegos,
su más dulce licor Venus escancia (1948: 190).

Como siempre, el significativo francés es la instancia de mediación que da forma al mundo de Darío como totalidad modernista. En este caso, Verlaine es la medida de una literatura mundial jerárquicamente diferenciada: "Verlaine es más que Sócrates" (1948: 190). El *momento* español es la Andalucía de Merimée en *Carmen* (1845):

O amor lleno de sol, amor de España,
amor lleno de púrpuras y oros;
amor que da el clavel, la flor extraña
regada con la sangre de los toros (1948: 191).

China no es más que un bazar de chinerías:

¿Los amores exóticos acaso?...
Como rosa de oriente me fascinas:
me deleitan la seda, el oro, el raso.
Gautier adoraba a las princesas chinas.
[...]
Ámame en chino, en el sonoro chino
de Li-Tai-Pe. Yo ignalaré a los sabios
poetas que interpretan el destino (1948: 191).

El Japón de Darío no ha sido alcanzado por la modernización finisecular y está congelado en estado de pureza exótica:

Ámame, japonesa, japonesa
antigua, que no sepa de naciones

occidentales: tal una princesa
con las pupilas llenas de visiones (1948: 191).

Darío sigue su recorrido por el mundo deteniéndose en otros puntos de una genealogía poética mundial concebida en francés y llama a su musa a materializarse en trajes prestados de Alemania, India y la Jerusalén bíblica. El poema termina con una demanda cosmopolita para que América Latina abrace la universalidad en nombre de la Poesía, que parece hacerse eco de Martí, cuando en "Oscar Wilde" conceptualizó el deseo cosmopolita como "esa ansia de salir de sí" (1978: 287):

Ámame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas (1948: 192).

En noviembre de 1896, apenas unas semanas después de la publicación de *Los raros*, Paul Groussac lo reseñó duramente en *La Biblioteca*, la revista que editaba como director de la Biblioteca Nacional de Argentina, cargo que ocupó desde 1885 hasta su muerte, en 1929. Pocos días después, el 27 de noviembre de 1896, Darío respondió a las críticas de Groussac en "Los colores del estandarte", que apareció en *La Nación* y que sintetiza su poética de manera contundente. Dos meses más tarde, en enero de 1897, Groussac publicó una reseña apenas menos crítica de *Prosas profanas*, bajando el tono a una polémica que ya había transitado por algunos de los temas más importantes de la modernidad latinoamericana. "Los colores del estandarte" ha sido muy leída y citada, las reseñas de Groussac que motivaron su escritura fueron ignoradas. Un análisis de las tres piezas de este intercambio permite poner el foco en una polémica crucial sobre los distintos modos de imaginar el mapa mundial del modernismo. ¿Qué había en la naturaleza de la particularidad latinoamericana que le permitía a la región inscribirse en el mundo moderno universal sin perder esa misma particularidad?

Los pocos críticos que analizaron los tres artículos redujeron la polémica a un choque de sensibilidades individuales, en lugar de ver

en ella la expresión de un antagonismo estructural entre intelectuales respecto a las estrategias de la cultura latinoamericana, en el contexto de una modernidad global basada en la hegemonía de significantes franceses. Ángel Rama, por ejemplo, describe a Groussac como un riguroso intelectual académico guiado por "el deseo de investigar sistemáticamente", mientras que Darío y los modernistas "leen mayoritariamente lo que se produce en su tiempo, en especial las novedades" (1985: 40). La relación de los modernistas latinoamericanos con la cultura francesa es vista como el síntoma de una epidemia: "Son hijos del tiempo, de sus urgencias, de sus modas, por lo cual extraordinariamente receptivos a las influencias del momento. Su autodidactismo les concede una libertad atrevida, propicia alevosos robos literarios, les hace caer fácilmente en las epidemias artísticas" (1985: 40 y 41). El desacuerdo entre Darío y Groussac se origina en la incompatibilidad entre dos enfoques opuestos sobre el fenómeno estético. Rama explica que a Groussac nunca podría haberle gustado *Los raros*: "La serie era de un exitismo periodístico algo ramplón que tenía que disgustar a Paul Groussac, pues estaba concebida oportunísticamente para el paladar de los lectores" (1985: 93).

Aunque cuesta coincidir con la caracterización que hace Rama de *Los raros*, y la hipótesis del desacuerdo individual solo explica parcialmente la polémica, es verdad que Groussac y Darío son lectores y escritores antitéticos. El tono y las inquietudes que planteaba Groussac en las conferencias y ensayos de *La Biblioteca* diferían rotundamente de los artículos y las crónicas que Darío publicaba en *La Nación*. También eran distintas sus sensibilidades estéticas y trayectorias sociales (y esto incluye sus éxitos y fracasos para establecer relaciones institucionales duraderas al interior del aparato de las burocracias estatales).¹³

¹³ Tal como ocurre con Sarmiento, en el caso de Paul Groussac resulta muy difícil establecer una separación entre su vida intelectual, su literatura, su crítica cultural y su política estatal. En 1884, al regresar de una breve estadía en Francia, Groussac, junto con Carlos Pellegrini, Lucio V. López, Delfin Gallo y Roque Sáenz Peña (todos ellos políticos prominentes: Pellegrini llegaría a la vicepresidencia y Sáenz Peña a la presidencia), fundó el periódico *Sudamérica* para contrarrestar la influencia católica de *La Unión*. Groussac escribía artículos de crítica cultural y literaria para *Sudamérica*, pero también era una figura central en el debate sobre la secularidad del Estado. Renunció al perío-

Para Beatriz Colombi, *Los raros* "desordena el campo, invierte las jerarquías [y] por eso Groussac le asigna operaciones de lo seudo, de lo falso" (2004b: 79). *Los raros* perturba los parámetros que regían la práctica intelectual de Groussac, y por eso es difícil leer su reacción como un simple disgusto personal por la estética *maudit* de Darío.

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

El lugar de Groussac en el campo intelectual argentino debe pensarse en relación con su experiencia de la dislocación global de la cultura francesa y su habilidad para ubicarse a la vez dentro y fuera de la cultura argentina. Nacido en Toulouse en 1848, llegó al puerto de Buenos Aires en 1866 sin bienes o relaciones, y en menos de dos me-

dico en 1885 (y más tarde escribió una crónica fascinante sobre el año en el que formó parte de ese proyecto: *Los que pasaban*) para asumir como director de la Biblioteca Nacional, cargo que ocupó durante cuarenta y cuatro años, hasta su muerte en 1929. En esta función, publicó la revista *La Biblioteca*, de financiación estatal, donde aparecieron los artículos críticos de Darío y el modernismo.

En lo que respecta a Darío, es importante considerar la complejidad del problema de la autonomía de la esfera cultural, que era en realidad un deseo de autonomía apenas satisfecho. Este es un tópico clásico de la crítica latinoamericana que, como sostengo en el capítulo III, ha sido objeto de un extenso debate y en gran medida queda resuelto en el libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina* de Ramos: "En respuesta a esta problemática, nuestra lectura se propone articular un doble movimiento: por un lado, la exploración de la literatura como un discurso que intenta autonomizarse, es decir, pretender su campo de autoridad social; y por otro, el análisis de las condiciones de imposibilidad de su institucionalización. Dicho de otro modo, exploraremos la modernización desigual de la literatura latinoamericana en el período de su emergencia" (2009: 55). Ramos retoma el tópico más adelante en su estudio: "Las condiciones que llevan la literatura a depender del periódico, y cómo este limita así su autonomía, la crónica, en este sentido, será un lugar privilegiado para precisar el problema de la heterogeneidad del sujeto literario" (2009: 169). Véase también Montaldo (1994).

ses se convirtió en la más elevada autoridad cultural del país.¹⁴ Para Groussac, ser francés era mucho más que una nacionalidad; su identidad francesa era el nombre de una relación social concreta en el contexto argentino, un capital simbólico especialmente significativo que Groussac se esmeraba en sacar a relucir y reproducir en todos sus escritos, desde ensayos de crítica literaria y artística e historiografía académica hasta novelas, dramaturgia, crónicas de viajes y artículos periodísticos, pero también en sus interacciones y prácticas sociales y culturales como agente del Estado.

Y más allá de su determinación, talento y buena fortuna, su llegada al poder tiene que atribuirse a variables estructurales de la cultura argentina, sobre todo al mecanismo de distinción inscripto en la acentuación deliberada de su *condición* francesa.¹⁵ Llegó a Argentina

¹⁴ En su biografía intelectual de Groussac, Paula Bruno sostiene que es preciso entenderlo como "un articulador del espacio cultural argentino", es decir, como una figura fundadora del campo intelectual argentino moderno.

¹⁵ Cabe señalar que la identidad francesa de Groussac no puede desligarse del contexto específico de Argentina (que podría extenderse legítimamente a toda América Latina). Groussac viajó a Estados Unidos para dar una conferencia sobre los gauchos y la tradición gauchesca de Argentina en el Congreso Mundial del Folklore, celebrado en Chicago, el 14 de julio de 1893. Frente a un público internacional pero en su mayoría estadounidense, el intelectual —que iba a leer su conferencia en inglés— no se presentó como el europeo que impartía un saber civilizado a un público inculto y poco refinado, sino como un sujeto marginal y periférico que no podía disimular el complejo de inferioridad de lo particular frente a lo universal, aun cuando lo expresara de manera encantadora: "Tanto se ha ponderado vuestra indulgencia para con los extranjeros que procuran expresarse en vuestra lengua concisa y fuerte, que he sentido cierta curiosidad de correr el albur. Acaso la tentativa sea un tanto atrevida. [...] Me esforzaré por ser claro, si no correcto: vuestra benevolencia suplirá mis faltas" (1981b: 116). Si Groussac había construido con eficacia la posición de autoridad propia del intelectual europeo (francés) en el ámbito cultural argentino, frente a este público estadounidense asumió voluntariamente la posición subjetiva marginal de informante nativo: "A pesar de la carencia de notas auxiliares, acepté asegurada la invitación que me fue dirigida para disertar en este Congreso sobre un tema familiar. He elegido el presente, por parecerme que viene a llenar una laguna de vuestro interesante y variado programa. Se trata de la vida rústica y aventurera, de las costumbres y creencias de nuestro gaucho argentino" (1981b: 116). Lo mismo hizo cuando visitó a su admirado Alphonse Daudet en París: "Por cierto que no me detenia la aprensión de ser recibido como un simple *rustique*, visitador de monumentos y celebridades [...] [sino porque] me tocaría contemplar de cerca la dolorosa ruina de aquel ser privilegiado" (1981a: 145 y 146). En el mismo artículo, señala: "Cuando llegué a París, sentíame tan extraño y desterrado como en este Nuevo Mundo [Estados Unidos] que acababa de recorrer" (1981a: 149).

a los 18 años, sin títulos académicos ni conocimiento de la lengua española, y tuvo sus primeros trabajos en un establecimiento ganadero y como profesor particular de hijos de familias patricias. En 1871, basándose solo en un ensayo sobre José de Espronceda que Groussac había publicado en *Revista Argentina* ese mismo año, Nicolás Avellaneda, ministro de Educación y futuro presidente, lo nombró inspector escolar para la provincia de Tucumán.¹⁶

El campo cultural argentino —como el propio Groussac— percibía su origen francés en los términos de la "metafísica de la presencia" derrideana: el origen es la esencia a priori que determina un privilegio ontológico, y este privilegio, en un movimiento circular, autoriza las jerarquías que dan forma a una imaginación de los orígenes y la originalidad.¹⁷ En sus conferencias sobre cultura nacional, Groussac nunca fue desacreditado por extranjero.¹⁸

No es menor el hecho de que Groussac, un intelectual que pensaba su vida en América Latina en los términos de una *mission civilisatrice* que legitimaba el ímpetu colonialista francés de fines del siglo XIX, haya ingresado a la vida pública a través del sistema educativo. Groussac se veía a sí mismo como protagonista de esta empresa civilizatoria a través de sus intervenciones en el ámbito cultural y asumiendo siempre el carácter asimétrico de las relaciones pedagógicas. En un artículo publicado poco después de su muerte, en 1929, Borges escribió que Groussac se consideraba a sí mismo "un misionero de Voltaire en medio del mulataje" (1974c: 233).¹⁹

¹⁶ En "Paul Groussac. El escritor francés y la tradición (argentina)", he analizado la excepcionalidad de Groussac, sobre todo en relación con el fenómeno de la aloglosia (la decisión de escribir en una lengua adquirida, dejando atrás la lengua natal).

¹⁷ Derrida desarrolla la idea de origen en "La estructura, el signo y el juego en el curso de las ciencias humanas" y en *De la gramatología*.

¹⁸ Se registra una sola instancia en la que el origen francés de Groussac fue invocado como limitación y desventaja. Cuando se lo nombró director de la Biblioteca Nacional, Sarmiento, Calixto Oyuela y Manuel Láinez se opusieron a la designación sobre la base de su nacionalidad extranjera. Véanse al respecto Bruno (2005) y Tesler (2006).

¹⁹ Alejandro Eujanian ve *La Biblioteca* como una empresa civilizatoria inscripta en una genealogía que llega hasta Sarmiento: "La apelación a la ciencia [...] expresará la pretensión soberana de la razón de la cual estos intelectuales se creían portadores. [...] En dicho marco, la revista *La Biblioteca* será el último eslabón de un proceso que se

El debate con Darío gira en torno a uno de los principales intereses del proyecto modernista: la relación simbólica e imaginaria que América Latina debía establecer con los significantes franceses de la modernidad global (imitación, rechazo, traducción, apropiación y resignificación). ¿Mediante qué configuraciones poéticas podría alinearse América Latina con París, ese meridiano de Greenwich de la república mundial de las letras (Casanova, 2001: 123)?

Groussac es muy despectivo cuando escribe sobre Darío y el modernismo. Describe *Los raros* como una "reunión intérlope" (1896: 475) celebrada por "un joven poeta centroamericano que llegó a Buenos Aires hace tres años, *Riche de ses sens yeux tranquilles* [con la tranquilidad de sus ojos como su única riqueza]" (1896: 474), y después caracteriza a Darío como un "heraldo de pseudo-talentos decadentes, simbólicos, estetas" (1896: 475). Desde el comienzo mismo de la reseña, Groussac establece una relación asimétrica entre el crítico como árbitro estético y el poeta con sus *raros*. Condescendentemente, Groussac describe a Darío como un advenedizo sin juicio ni antecedentes. Desprecia la noción de *rareza*, la pose falsa y pretenciosa de los artistas *maudits* que buscan diferenciarse de sus contemporáneos y predecesores: "Para sobresalir entre la muchedumbre, al gigante le basta erguirse: los enanos han menester abigarrarse y prodigar los gestos estrepitosos" (1896: 475). A Groussac no solo le irritan los gestos, el lenguaje corporal y la ropa de esos artistas, sino también la postura estética y hasta la objetualidad material de sus libros, que le permite equiparar a Darío a sus objetos de veneración:

Por eso ostentan la originalidad, ausente de la idea, en las tapas de sus delgados libritos, procurando efectos de iluminación y tipografía. [...] A

inicia a mediados del siglo XIX, ofreciendo un espacio propicio para la difusión de un ideario reformista, planteándose como función principal la de llevar a cabo a través de sus páginas una 'empresa civilizadora' respecto de la cultura argentina de fin de siglo'. Groussac quería "convertir a la revista en una 'empresa civilizadora' tendiente al progreso cultural de un país cuyo desarrollo cultural consideraba inferior a esa civilización europea de la cual se sentía su máximo representante, mereciendo, en este sentido, el reconocimiento por parte de sus contemporáneos" (2001: 27-30).

este propósito, séame lícito reprochar al señor Darío las pequeñas "rarezas" tipográficas de su volumen, indignas de su inteligencia. Aquel rebuscamiento en el tipo y la carátula es tanto más displicente, cuanto que contrasta con el abandono real de la impresión: abundan las incorrecciones, las citas cojas [...] las erratas chocantes, sobre todo en francés. Créame el distinguido escritor: lo raro de un libro americano no es estar impreso en bastardilla, sino traer un texto irreprochable (1896: 475 y 476).

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

Sutil pero decidido, Groussac entretiene su crítica al modernismo de Darío con una crítica estructural de la cultura latinoamericana (o, mejor dicho, americana, porque para Groussac las Américas se funden en

una misma inmadurez y falta de originalidad, al menos en contraste con Europa).²⁰ Para ello empieza por imaginar una escena ficcional que ilustra el enamoramiento de Darío por la estética decadente francesa:

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

Más allá de su sarcasmo y su condescendencia, la imputación de Groussac contiene una hipótesis doble sobre las limitaciones constitutivas de Darío y el modernismo latinoamericano que conducen a una atracción ingenua por esos "pseudo-talentos decadentes, simbólicos, estetas" (1896: 475). Por un lado, señala una falta de juicio crítico: Groussac exhorta a quienes no estén preparados para discernir entre aquello que tiene valor y lo que no lo tiene a no incursionar en la crítica estética, un oficio que solo *algunos de nosotros podemos* ejercitar juiciosamente. Por otro lado —y aquí Groussac lee a Darío como mero síntoma de la marginalidad latinoamericana—, observa una incapacidad natural para resistir las tentaciones estéticas más superficiales. Esta facultad sería innata en algunas culturas presuntamente superiores, sobre todo en cuanto a criterios estéticos y culturales dentro del orden mundial de la modernidad. Groussac no entiende la "raza" como

²⁰ Para Groussac, no hay diferencia entre América Latina y América del Norte: todo escritor del continente está condenado a la imitación: "En principio, la tentativa del señor Darío —puesto que de él se trata ahora— no difiere esencialmente, no digamos de la de Echeverría o Gutiérrez, románticos de segunda o tercera mano, sino de la de todos los *yankies*, desde Cooper, reflejo de Walter Scott, hasta Emerson, luna de Carlyle" (1897: 158).

una unidad biológica imaginaria, sino como el conjunto de rasgos culturales (la lengua, en primer lugar) y experiencias compartidas por los miembros de una comunidad nacional (¿la manera de "¿Qué es una nación?" de Ernest Renan), y señala el privilegio ontológico de la identidad francesa en el siglo XIX. Como Darío y los modernistas latinoamericanos no son franceses, no pueden reconocer la falsedad estética. Groussac, como intelectual de una cultura europea superior, es inmune por naturaleza a semejante vulgaridad.

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

Me resigno sin esfuerzo a envejecer lejos del foco de toda civilización, en estas tierras nuevas, por ahora condenadas a reflejarla con más o menos fidelidad. Es, pues, necesario partir del postulado que, así en el norte como en el sud, durante un período todavía indefinido, cuanto se intente en el dominio del arte es y será imitación. Por lo demás, hay muy poca originalidad en el mundo: el genio es una cristalización del espíritu tan misteriosa y rara como la del carbono puro. [...] Siendo así que el genio es la fuerza en la originalidad, toda hibridación es negativa del genio, puesto que importa una mezcla, o sea un desalojo parcial de las energías atávicas

por la intrusión de elementos extraños —es decir, un debilitamiento. Ahora bien, la presente civilización americana, por inoculación e inierro de la europea, es una verdadera hibridación: luego, etc. *Eh voilà pourquoi votre fille est muette!* [Y es por eso que su hija es muda] (1897: 157 y 158).²¹

Groussac traza un mapa global de la modernidad y sus Otros alrededor de los conceptos de originalidad e imitación y de las identidades culturales binarias que resultan de esta distribución desigual del genio creativo. Este mapa es un ejercicio esencialista: las relaciones de poder establecidas no pueden subvertirse, y los agentes que las constituyen son inmunes al cambio histórico. Para él, la cultura latinoamericana es híbrida por naturaleza y, por lo tanto, nunca podrá alojar el genio creativo de una cultura moderna y original, particularmente latinoamericana y universalmente moderna a la vez. Esa particularidad cultural estaría siempre presente, “inoculada” y corrompida por el contacto con “elementos extraños” —en verdad, *rurros, queer*—, “y es por eso que su hija es muda.”²² Si la imitación es la única operación estética posible para las modernidades marginales desprovistas de genio (para Groussac, la manifestación de originalidad), los poetas modernistas latinoamericanos harían bien en elegir formaciones estéticas *realmente*

valiosas para emular, como el “prerrafaelismo o espiritualismo inglés [...] que se ha preocupado mucho menos de los detalles exteriores que de la esencia artística” (1896: 477).²³

Aunque “la América colonizada no debe pretender por ahora la originalidad intelectual” (1897: 158), existe un poeta americano excepcional que logra escapar a la determinación estructural de la *modernidad mimética* y ser original, un poeta del futuro, situado al otro lado del “por ahora” que atraviesa la literatura en aquel momento y lugar del Atlántico: Walt Whitman, cuya poesía es la “expresión viva y potente de un mundo virgen” (1896: 480).²⁴ Groussac ve en Whitman una invitación a las Américas, y en particular a América Latina, a inscribirse en el mundo de la modernidad estética en sus propios términos: *lexpresen su genio, su originalidad!* Dicho de otro modo, los artistas americanos en general, y los escritores latinoamericanos en particular, no deben preocuparse por alcanzar su propia universalidad tomando el atajo de la cultura francesa. En cambio, como Whitman, deben escribir una literatura original que exprese la particularidad cultural del continente: “El arte americano será original o no será. ¿Piensa

²¹ La influyente publicación *Nosotros. Revista de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales* dedicó su número de febrero de 1916 a Darío, que acababa de morir.

Cuando se le pidió que colaborara con un artículo para el número, Groussac envió una carta excusándose: “En las circunstancias presentes, me sería imposible escribir una página de arte puro. Por lo demás, en los años a que usted se refiere, expresé, sobre Darío y su talento juvenil, en mi Biblioteca (números Noviembre 96 y Enero 97), lo que sinceramente sentía, y por falta de lecturas posteriores, no sabía modificar. Puede usted reproductir de dichos artículos —sin gran valor— lo que convenga a sus propósitos, si es que algo le conviene. Darío contestó a mi primer artículo en la Nación del 27 de noviembre de 1896. Creo que nunca reprodujo dicho artículo en sus volúmenes de crítica, por haberle pedido yo que no lo precediera del mío —por su escasa importancia” (1916: 150). El tono de la carta demuestra que, aunque ya habían pasado veinte años desde su polémica con Darío, Groussac seguía pensando que el modernismo era una lamentable pérdida de tiempo. *Nosotros* publicó el intercambio completo, brindando a los lectores la primera y única oportunidad de contrapesar los argumentos frente a frente (ningún libro o revista ha vuelto a publicarlo de esta manera).

²² Groussac cita *El médico a palos* de Molière, acto II, escena 4. En la segunda mitad del siglo XIX, la expresión se había popularizado como remate de un enunciado explicativo.

²³ En ambas reseñas, Groussac insiste en su rechazo de los modelos elegidos por Darío: “Dado el resultado mediocre del decadentismo francés, es permitido preguntarse: ¿qué podría valer su brusca inoculación a la literatura española?” (1896: 480). Dos páginas antes había tildado a los simbolistas franceses de “novadores franceses —*fruits secs* universitarios en su mayoría—” (1896: 478).

²⁴ Walt Whitman ocupa un lugar singular en la mente de los modernistas latinoamericanos. Los parnasianos y simbolistas franceses, como Hugo y Verlaine, son el modelo *iber-moderno*, pero los modernistas son conscientes de la brecha que los separa de ellos. Por otra parte, Whitman es tanto nuestro (*americanamente nuestro*) como *otro*, y su nombre guarda los ecos de aquello en lo que podrían convertirse los latinoamericanos. En su análisis de esta ambigüedad, Sylvia Molloy encuentra en la lectura que Martí hace de Whitman tanto un modelo de comunidad basado en el vínculo masculino como una pronunciada inquietud por la homosexualidad latente de ese vínculo político. “En la masculinidad comunitaria de Whitman, Martí reconoce su propio modelo de afiliación omnimaculino —la familia revolucionaria de padres e hijos varones fundidos en un continuo de emoción masculina natural— y también reconoce el potencial político del modelo para el continente, que Martí elabora en ensayos posteriores (obviamente me refiero al debate sobre el ‘hombre natural’ de ‘Nuestra América’). Para Martí, Whitman es el precursor [...] La idea de que la intensidad de esta adherencia masculina continental no solo rivaliza con el ‘amor amoroso’, como en Whitman, sino que en el caso de Martí también lo excluye, podría explicar la pasión y el temor con que Martí leyó *Cálamo*” (1996: 379).

el señor Darío que su literatura alcanzará dicha virtud con ser el eco servil de rapsodías parisenses, y tomar por divisa la pregunta ingenua de Coppée? *Qui pourrais-je imiter pour être original?* [¿A quién podría yo imitar para ser original?] (1896: 480). Groussac cree que describiendo *Los raros* y *Prosas profanas* como ecos serviles del simbolismo francés resuelve la cuestión del valor estético y cultural del modernismo, un debate que, por cierto, se estaba dando en toda América Latina en 1896. El camino para los jóvenes poetas latinoamericanos es el que ha despejado Walt Whitman: una poesía latinoamericana original en su latinoamericanidad, original en su manera *particular* de ser original. Es original gracias al despliegue de una particularidad cultural exclusiva de las Américas, no a la manera de la originalidad innovadora de la cultura francesa, que define los universales estéticos en un momento histórico determinado. Groussac termina su reseña citando a un personaje de *Le trésor* [*El tesoro*] (1879), una pieza teatral que François Coppée escribió para La Comédie Française: "Imitar para ser original". Groussac lee la cita como un ingenuo paso en falso, similar al inmaduro autoengaño que funda la estética de Darío.²⁵ Pero también podría verse en ella una paradójica relación entre imitación y originalidad, y, por ende, la posibilidad de deshacer la jerarquía naturalizada que existe entre ambas.

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

dad estética francesa, pensar en francés, sentirse francés y escribir en español, la imitación creativa guía el proceso:

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

Al jactarse de imitar y tomar ideas de otros sin distinciones, según los dictados exclusivos de su deseo, Darío vuelve irrelevante el mandato de originalidad enunciado por Groussac. La meta no es ser original sino ser moderno; ser moderno como sea, como se pueda, y esto implica reconocer el papel productivo que tienen las imitaciones creativas, las traducciones, las apropiaciones y las resignificaciones para las culturas marginales (aunque esta concepción de las relaciones estético-culturales disloca el lugar hegemónico de las literaturas metropolitanas y, consecuentemente, sus procedimientos poéticos).²⁶ "Los colo-

²⁵ Casi todos los críticos que han prestado atención a este intercambio atribuyen erróneamente a Darío la frase de Coppée, prueba de la liviandad con que se han leído las contribuciones de Groussac en este caso.

²⁶ Como buena parte de la tradición crítica moderna, Darío entiende que la imitación creativa significa apropiación y la presenta como una conquista heroica que él mismo emprende en su calidad de modernizador solitario. En el fragmento citado de "Los colores del estandarte", el autor declara que, por haber aprendido a pensar en francés, ha "conquistado" la ciudadanía literaria francesa: "Él me enseñó a pensar en francés:

res del estandar" ya no reduce la confianza esencialista de Groussac en el poder de los orígenes a una posición ideológica, sino a un anacronismo evidente, desfasado de las nuevas relaciones culturales y sensibilidades estéticas. En el contexto del modernismo global —el mundo de fin de siglo como estructura de intercambios discursivos, tensiones y deseos no realizados que funciona sobre el soporte material provisto por rutas coloniales, neocoloniales, diplomáticas y comerciales—, Darío descubre que ser moderno significa saber modular la universalidad de la modernidad (cristalizada efectivamente en la cultura francesa) en la propia lengua, para después rearticular la sintaxis estética de esa nueva lengua según las premisas que rigen la gramática universal del arte moderno. En otras palabras, es particularizar lo universal y universalizar lo particular en una única y vertiginosa maniobra que inutiliza y desactiva toda relación jerárquica preexistente entre ambas dimensiones.

La referencia de Darío a su propio "galicismo mental" debe interpretarse en función de esta reversibilidad. Tal como lo hizo con el pasaje de Coppée, Darío toma la frase algo peyorativa con que el español Juan Valera había descrito la inclinación del poeta en *Azul* y la usa para referirse al papel ambiguo de Francia en la formación de su subjetividad estética modernista. La adopción del "galicismo mental" como lema autodescriptivo presupone la internalización de una disposición francesa que se presume ajena a un artista latinoamericano. Darío convierte la acusación degradante de francofilia en una predisposición innovadora hacia lo moderno, una sensibilidad que ya no es exterior al poeta modernista, sino que es el núcleo constitutivo de una subjetividad estética que él mismo llamó "reino interior" en el famoso poema homónimo de *Prosas profanas*.

después, mi alma gozosa y joven conquistó la ciudadanía de Galia" (1916: 162). La "conquistista de París" es un tropo reiterado en la escritura de Darío: "Desde el día siguiente tenía el carruaje a todas horas en la puerta y comencé mi conquista de París" (1990: 69). Otra posibilidad es entender estas apropiaciones creativas en relación con la función político-cultural del cosmopolitismo modernista. Tal como ha señalado Montaldo: "El cosmopolitismo de los modernistas, cierta avidez por apropiarse de lo exótico y las formaciones culturales de otros pueblos, puede ser entendido como abigarramiento cultural pero también como un afán de resignificar la propia cultura" (1994: 113).

Gerard Aching explica que "este reino o espacio interior se ha caracterizado como el sitio de la interioridad modernista, la torre de marfil que habitan los miembros del movimiento, el lugar de su herméutica producción literaria" (1997: 22). No obstante, Aching propone pensar este tropo "más allá de su representación de los espacios interiores", como símbolo de "las circunstancias sociales que dieron origen a su creación literaria y a su perfeccionamiento en los textos modernistas" (1997: 23). Comenzando por el epígrafe de Poe ("With Psychis [sic], my soul!"), el poema de Darío construye laboriosamente la interioridad diferencial del artista como una "selva suntuosa" con "extrañas flores de la flora gloriosa de los cuentos azules" y aves raras como los "papamores cuyo canto extasiara de amor a los bulbules" (Darío, 1992: 219). En lugar de condenar el poema por esteticista, Aching destaca con agudeza sus determinaciones sociales y la subjetividad asociada a él.²⁷ Lejos de retroceder ante la historicidad de las relaciones latinoamericanas de poder a fines de siglo, la producción de una interioridad subjetiva modernista que se vale de los significantes provistos por el universo estético del simbolismo francés implica una fuerte intervención discursiva en un campo social donde agentes antagónicos luchan por configurar subjetividades sociales (el escritor profesional, el esteta simbolista y, sí, el modernista afrancesado) que no existirían sin las prácticas y los discursos culturales que les dan nombre.

"*Azul* es un libro parnasiano y, por lo tanto, francés", pero ¿en qué sentido es francés? Para Darío, ser moderno es ser francés. Darío vacía a Francia de su contenido particular francés y la convierte en el signifi-
ficante de lo universalmente moderno: Francia como el nombre y el aspecto exterior de una modernidad que Darío desea para América Latina. Si la epistemología esencialista de Groussac confiere un privilegio ontológico a la cultura francesa, ese privilegio es para Darío una función estructural del orden universal de la modernidad; es el signifi-

²⁷ Octavio Paz ya había criticado la interpretación del modernismo como una estética escapista encerrada en una torre de marfil: "Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local —que era, a sus ojos un anacronismo— en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad" (1965: 9).

cante amo y un *point de capiton* (Lacan) en torno al cual se organiza el sistema de significación modernista. *Azul* es un libro francés porque es moderno, porque introduce, "por primera vez en nuestra lengua", nuevas formaciones textuales, un nuevo sentido de musicalidad poética ("ciertos secretos de armonía") y retóricas y vocabularios nuevos. Por supuesto que Darío no es un poeta francés, ni *Azul* y *Prosas profanas* son, literalmente, libros franceses. Su condición francesa es el resultado de una operación de traducción. Si Francia es desde un principio moderna, *en sí y para sí*, en los libros que Darío escribe en la década de 1890 ("pensando en francés y escribiendo en castellano"), América Latina es moderna *a través de* Francia: Francia como mediación, como instancia que permite una traducción latinoamericana de formas, imágenes y deseos modernos. La literatura de Darío es *latinoamericana-mente francesa*.

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

Este poema de Darío retrata a Francia como el último rayo de esperanza —"car la France sera toujours notre espérance" [porque la Francia será siempre nuestra esperanza] (1948: 337)— para una paz cosmopolita basada en el concepto francés de *fraternité* universal, en vísperas de la Primera Guerra Mundial: "Crions: Paix! sous les feux des combattants en marche [...] / Crions: Fraternité!" [Gritemos: ¡Paz!, bajo el fuego de combatientes en marcha (...) / Gritemos: ¡Fraternidad!]

(1948: 337). Al escribir directamente en francés, Darío pone en escena —más que limitarse a enunciar— su fidelidad a Francia como horizonte de las prácticas culturales cosmopolitas modernas, "le foyer béni de tout le genre humain" [el recinto bendito de todo el género humano] (1948: 337). Pero estos son los tópicos habituales del discurso dariano sobre la universalidad francesa. Lo original del poema es su traducción de esa universalidad, para vincularla con una condición latinoamericana expresada en un *nous* que es el lugar liminal de la enunciación. Este *nous* es una marca textual de la tensa relación que existe entre el deseo de inclusión, de pertenencia universal *con* Francia, y la experiencia de exclusión de los "benditos dominios (modernos)":²⁸

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

[Marsellesas de oro y bronce que andan por el aire,
para nuestro ardiente corazón son canto de esperanza.

Al escuchar el claro clarín del gallo galo,

Proclamamos: ¡Libertad! Y traducimos: ¡Francia!] (1948: 337)

Con esta traducción latinoamericana de la modernidad política que representa la Revolución Francesa, Darío cierra el círculo alrededor del juicio de Groussac sobre la imitación (buena o mala, acertada o equivocada) como único instrumento estético de la literatura latinoamericana. Darío descarta la idea de que América Latina esté condenada a una modernidad mimética y sugiere con "France-Amérique" una relación mucho más compleja entre la marginalidad de América

²⁸ Paz argumenta de manera contundente: "El amor a la modernidad no es culto a la moda; es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los hispanoamericanos" (1965: 21). Y Cathy Jade identifica el deseo de modernidad con un deseo explícito de Francia: "Los modernistas desean ser modernos, es decir, volverse contemporáneos de toda Europa, pero más especialmente de su centro intelectual, la ciudad de París" (1998: 14).

Latina y la hegemonía modernista global gala. Si Francia es el emblema de la modernidad liberal ("On clame: Liberté!"), habitar ese imaginario moderno requiere de una doble traducción. Por un lado, hay que traducir la universalidad francesa a los términos de la especificidad latinoamericana; o, mejor dicho, la operación de universalización que constituye el lugar global de Francia debe ser puesta en acto en la particularidad latinoamericana. Por otro lado, se desnaturaliza la co-pertenencia de Francia y la idea de libertad. Son Darío y los modernistas quienes producen esta identificación, traduciendo un término por el otro. "On clame: Liberté! Et nous traduisons: France!": traducimos Francia, *para* América Latina y *en* América Latina, y traducimos libertad como Francia y Francia como libertad. En la sintaxis que Darío traduce, Francia y libertad son efectivamente intercambiables. Y si la libertad es uno de los principales soportes conceptuales de la universalidad del discurso moderno, en el caso latinoamericano, subrayaría la necesidad de liberarse de la falta y la marginalidad estética y cultural. Esto, a su vez, permite la traducción opaca y no mimética que está en la base de la formación estética modernista.

Al escribir en el contexto de emergencia de lo moderno, Darío no es consciente de la desilusión que se llevarán los intelectuales latinoamericanos con su universalización optimista de la modernidad francesa como una estética mundial que puede incluir a América Latina. La imagen de una Francia plena y reconciliada consigo misma es una fantasía que dice poco sobre las rupturas, los vacíos y las brechas insalvables dentro de la cultura francesa, y al mismo tiempo, dice mucho sobre la especificidad de las crisis, discontinuidades y desfases en el imaginario modernista de Darío.

PARÍS COMO TRAUMA: EL DRAMA DE NO SER RECONOCIDO

Como escribió Walter Benjamin en 1939, París era la capital del siglo XIX, capital del deseo modernista global. Pascale Casanova sostiene que el mapa de la modernidad literaria mundial tuvo por centro a París, que atribuía valor estético a textos singulares y al sistema-mundo como

totalidad. Era natural, entonces, que aquellos escritores en busca de un reconocimiento que trascendiera las idiosincrasias particulares de la fama local (nacional o regional) —es decir, los escritores cosmopolitas que se pensaban en sincronía con un mundo moderno situado más allá de la particularidad de sus culturas de origen— vieran en París el lugar que podía convertirlos en escritores universales por derecho propio. Los modernistas latinoamericanos esperaban que París fuera el espejo donde se reflejara la imagen de su universalidad.

Casanova explica que todas las culturas marginales pueden definirse por su ascenso hacia París desde las humildes periferias de la modernidad global y subraya cómo ese movimiento centripeto se codifica en términos de ganancia, capitalización y plenitud. En otras palabras, el reconocimiento y la autorización no se mendigan; se exigen o incluso se toman. La articulación del deseo de París implica una voluntad y un cambio en la valoración de la subjetividad del artista: "Quienes, como Darío, Paz, Kiš o Benet, van al centro a buscar (comprender, asimilar, conquistar, sustraer...) la riqueza y las posibilidades literarias que hasta entonces les eran desconocidas y prohibidas contribuyen a acelerar el proceso de formación del fondo literario de las 'pequeñas' naciones" (2001: 420). La narrativa de Casanova es precisa como descripción (es mucho más problemática en lo que tiene de normativa), pero solo da cuenta de la mitad de la experiencia del deseo de París, la mitad que corresponde a la búsqueda de reconocimiento. Lo que falta es la articulación discursiva que el escritor modernista hace del trauma de la exclusión y la falta de reconocimiento (una vez más, el deseo parisino entre los modernistas es un asunto masculino), es decir, frente a su incapacidad de representarse como un artista universal, plenamente constituido (o sea, francés). Para decirlo de otra forma, Casanova escribe sobre las instancias en que la llegada de un escritor a París tiene la estructura narrativa de una *success story* de ganancia (llegar a París como una forma de *ganar mundo*), y a mí me interesa mucho más las historias en las que las cosas no salen bien, en las que se escribe a París desde el lugar de la pérdida, el trauma y la dislocación. Quisiera concluir este análisis de la construcción dariana de París como signifiante de un mundo exterior a América Latina anali-

zando aquellos momentos en los que Darío articula su sensación de exclusión de la plenitud modernista parisina. En esos momentos, Darío lamenta la pérdida de la universalidad francesa que está fuera de alcance para su subjetividad latinoamericana. Recurre entonces a una retórica del lamento, para producir una subjetividad estética afectada por la irremediable particularidad que es la causa de su exclusión.

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

Durante sus primeros meses en París, Darío se dedicó a cubrir la Exposición Universal, a familiarizarse con el ambiente artístico y bohémio de la ciudad y a escribir artículos semanales sobre ambos temas para *La Nación*.²⁹ Las crónicas de los primeros meses revelan su entusiasmo porque finalmente puede experimentar la vida en la capital cosmopolita del modernismo mundial. En la primera crónica, "En París", fechada el 20 de abril de 1900 (apenas dos semanas después de haber llegado de España), Darío no puede ocultar su fascinación ante el despliegue de sociabilidad cosmopolita y la espacialización de la modernidad que se ven en la Exposición Universal. La feria se había

²⁹ En "Peregrinaciones parisinas", Colombi ofrece un análisis excelente, detallado y exhaustivo de los artículos periodísticos que enviaba Darío a *La Nación* desde la Exposición Universal. Este ensayo es excepcional por su atención al espacio que ocupan las crónicas de Darío en las páginas de *La Nación*: las crónicas comparten la página 3 con las noticias internacionales sobre las guerras en China y Sudáfrica. Colombi señala que la yuxtaposición es muy significativa porque "tanto la exposición como la guerra giran en torno a los mismos ejes: la hegemonía de Occidente, las etnias, los nacionalismos y las posesiones coloniales" (1997: 2).

inaugurado el 14 de abril y ocupaba casi dos kilómetros cuadrados desde el Trocadéro hasta el Pont des Invalides y desde el Champ de Mars hasta l'Esplanade des Invalides:

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

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

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

Los turistas, y hasta los parisinos comunes, están demasiado envueltos en sus particularidades culturales como para participar orgánicamente en el significado universal de París y de la exposición. Darío afirma su posición de sujeto privilegiado marcando una diferencia entre ellos, por un lado, y él y su comunidad estética, por el otro: "En cuanto a los poetas, a los artistas, estoy seguro de que hallarán allí campo libre

para más de una dulce *rêverie*' (1918a: 33).³⁰ Los parisinos no ven nada más allá de su estrecha mirada francesa, y los turistas rusos, japoneses, marroquíes, indios y chinos son incapaces de trascender su diferencia periférica. Solo los poetas modernistas como Darío tienen la sensibilidad necesaria para ver en París y en la escenografía de la exposición un espacio privilegiado para la representación de sus sueños y deseos cosmopolitas.³¹

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

³⁰ Susana Zanetti explica que estas operaciones de diferenciación son típicas de los imaginarios aristocráticos de los intelectuales modernistas: "Responde a los modos en los que los modernistas visibilizan una singularidad que se plantea frente a la vulgaridad y el filisteísmo" (2008: 530).

³¹ Durante los primeros meses posteriores a su llegada, en abril de 1900, Darío se refiere a París y a su presencia allí como un sueño, una *rêverie*, resaltando su percepción idealizada de la ciudad. Esta abreviatura retórica no se limita a ese breve pero significativo período; Darío recurre a ella en casi todas las evocaciones de su visión romanticizada de París. Véanse el ya citado "Yo soñaba con París desde niño" (1990: 69) y "En París", donde describe la ciudad como un lugar que inspira "dulce(s) *rêverie(s)*" (1918a: 33), o bien, entre muchos otros pasajes, la crónica "Algunas notas sobre Jean Moréas", que Darío escribe en 1903 recordando su primer viaje a París, en 1893: "En este soñado París había recogido las impresiones espirituales que más tarde fueron *Los raros*. Iba con cosucha de *ilusiones* y de amables locuras. [...] *Mi sueño*, ver París, sentir París, se había cumplido, y mi iniciación estética en el seno del simbolismo me enorgullecía y entusiasmaba. [...] Juraba por los dioses del nuevo parnaso: había visto al viejo fauno Verlaine, sabía del misterio de Mallarmé, y era amigo de Moréas" (1920: 73, las cursivas me pertenecen).

quince años, no dejará pasar una sola oportunidad de lamentar las condiciones miserables del escritor latinoamericano que vive en París:

El artista hispano-americano que viene a París, viene siempre con una lamentable pensión de su Gobierno [...]. Y acontece que, cuando menos piensa un joven de esos, con su porvenir casi asegurado, con su labor de estudio al terminar, se ve abandonado por la luminosa ocurrencia de un Gobierno que no cree de gran importancia el progreso artístico de su país. De esos hay quienes se quedan aquí, en una triste "struggle-for-life", dándose a labores industriales, vendiendo su producción a la diábala, cuando logran que se la compren, y destrozados de desesperanza ante la imposibilidad de domar la suerte (1918b: 193 y 194).³²

Darío subraya la diferencia entre la tristeza de los auténticos artistas que la pasan mal, que deberían ser reconocidos y aceptados por los árbitros parisinos del valor estético, y el *rastaquouère*, el *parvenu* sudamericano, el "nuevo rico" sin gusto al que le había dedicado un ensayo entero, "La evolución del rastaquerismo" (*La Nación*, 11 de diciembre de 1902).³³ El

³² Darío se queja en varias crónicas de las condiciones de vida que padece el escritor latinoamericano en París. Véase, por ejemplo, "El deseo de París", publicado por primera vez en *La Nación* el 6 de octubre de 1912: "Ir a París sin apoyo económico ninguno, sin dinero, sin base. ¿Conoce usted siquiera el francés? ¿No? Pues mil veces peor. [...] Tendrá que pasar penurias horribles. Andará usted detrás de las gentes que hablan español, por los hoteles de tercer orden para conseguir, un día sí y treinta días no, algo con lo que no morir de hambre. [...] Y tendrá que irse al Barrio Latino a fastidiar a los pobres estudiantes compatriotas suyos, a los artistas becados, y aún a los no becados, a los que viven de algo. Luego, su pobre indumentaria se irá marchitando, si es que no ha llegado marchita y tendrá usted que reponerla, porque si no la repone, los *concierges* tendrán orden de decir a usted cuando aparezca: *Monsieur est sorti*! [El señor ha salido!] ¡Y para reponer la indumentaria deteriorada, cómo va usted a hacer?" (1968a: 265 y 266).

³³ En "La evolución del rastaquerismo", Darío se explora sobre la historia filológica del término: "Permítame aquí una explicación etimológica: los hombres que manipulan las pieles de los animales desollados, y que, además, no son destazadores artistas, constituyen una categoría de obreros llamados 'arastacueros', de donde viene, por corrupción, la palabra extraña de *rastaquouère*" (1906b: 133). Durante más de un siglo, los críticos han tomado al pie de la letra el argumento etimológico de Darío; sin embargo, el lingüista argentino-venezolano Ángel Rosenblat sostiene que el término proviene de los llanos venezolanos y se refiere a la expresión "arastar cueros", que significa "echar pompa, alardear de rico o de valiente" (citado en Aubrun, 1955: 433 n. 1).

rastacuero apareció en la novela y la dramaturgia de Francia durante la década de 1860, primero en la obra *Le Brésilien* [El brasileño], de Henri Meilhac y Ludovic Halévy, estrenada el 13 de mayo de 1863 en el Palais-Royal, y más tarde en varias novelas de Aurélien Scholl, la más famosa de las cuales fue *Paris aux cent coups* [París en cien golpes] (1888), sobre un personaje llamado don Inigo Rastacuero, "marqués de los saladeros", que vive en el Hôtel du Louvre, "desde donde resplandece sobre la sociedad parisina [...] pocos extranjeros han osado presentarse en el Café de la Paix sin el adorno de algún título" (citado en Aubrun, 1955: 430 y 431).³⁴ Esta novela sarcástica popularizó el término *rastacuero* y sirve de plataforma para la diatriba de Darío contra el personaje que tiene "dedos cargados de sortijas; una cadena de reloj que hubiera podido servir para atar el ancla de una fragata; tres perlas, gruesas como huevos de garza, le servían de botones de camisa. [...] El personaje [...] se puede aún encontrar" (Darío, 1906b: 135). Gonzalo Aguilar señala que "el rastacuero no puede dejar de delatar su origen, siempre arrastrando consigo, como una condena, el lugar polvoriento del cual salió" (2009: 18). Esta idea del estigma del rastacuero acaso explica por qué a Darío lo ofende tanto que se lo asocie con estas figuras que, según él, dañan la imagen de todos los emigrados latinoamericanos. El rastacuero se destaca en París por su extranjería, su irremediable particularismo, ajeno al universalismo de una estética moderna concebida en francés y escrita en español. En consecuencia, la identificación con el rastacuero representa el peligro de una particularidad latinoamericana que Darío percibe como un obstáculo a la inscripción de su práctica cultural en la universalidad de la modernidad francesa.

Darío nunca pudo superar del todo la decepción de no haber sido aceptado por París. Hacia la mitad de su estadía de quince años en la ciudad, escribió "París y los escritores extranjeros" (*La Nación*, 21 de agosto de 1907), una diatriba sobre las vidas oscuras de los artistas

³⁴ El *rastacuero* hace una breve aparición en una novela anterior de Aurélien Scholl, *Mémoires du trottoir* [Memorias de la vereda] (1882): "Puf! Los rastacueros en busca de exposiciones. [...] Buscan oro en su país y trufas en París" (citado en Aubrun, 1955: 433 n. 29).

extranjeros que vivían allí. Darío cita *El torrente*, una obra de su colega dominicano emigrado Tulio Cestero, donde un personaje expresa sus frustraciones debido a la falta de reconocimiento, tema de conversación ineludible entre los modernistas latinoamericanos que vivían en la capital francesa: "París es inconquistable, indomable [...] y a los que llegan fuertes, jóvenes, sanos, con la primavera en el alma, París los devuelve enfermos, viejos, rotos" (Darío, 1959: 467 y 468).³⁵ A su vez, Darío vuelve a formular la paradoja de esta capital del modernismo mundial indiferente al universo estético que existe más allá de su estrecha identidad cultural:

Para el parisense no existe otro lugar habitable más que París, y nada tiene razón de ser fuera de París. Se explica así la antigua y tradicional ignorancia de todo lo extranjero y el asombro curioso ante cualquier manifestación de superioridad extranjera. Ante un artista, ante un sabio, ante un talento extranjero, parecen preguntar: ¿Cómo, este hombre es extranjero y sin embargo tiene talento? (1959: 463).

Este costado traumático de la experiencia parisina de Darío subraya la desigualdad constitutiva del mapa global del modernismo, específicamente en lo que concierne al reconocimiento. ¿Qué pasa con el escritor modernista que confiere a París la autoridad de trazar las fronteras de ese mapa? ¿Qué ocurre con su subjetividad estética cuando París lo ignora como artista? La percepción que tiene Darío de haber fracasado, de no haber sido reconocido en París como el gran poeta que era, de no haber sido reconocido por el único juez que le hubiese dado el lugar que deseaba ocupar en el sistema modernista global expone los límites de su fantasía ideológica sobre la universalidad benévola y acogedora de Francia. En su amargura está la prueba de que la univer-

³⁵ Darío vivió en París desde abril de 1900 hasta noviembre de 1914, cuando viajó a Estados Unidos para dar una serie de conferencias en Nueva York. Enfermo, regresó desde allí a Nicaragua, donde murió. Durante los quince años en los que París fue su principal residencia, Darío viajó varias veces a América Latina y a otros lugares de Europa Occidental y vivió en Madrid entre 1908 y 1909, como representante oficial de Nicaragua en la corte de Alfonso XIII.

salidad del signifiante francés que estructura su literatura mundial extralatioamericana no pudo, no puede, disolver u ocultar la hegemonía de Francia en la organización del modernismo global de fin de siglo. El núcleo traumático de su experiencia de exclusión es la brecha insalvable que existe entre el deseo cosmopolita de ser reconocido por el Gran Otro francés como poeta francés (es decir, moderno) que escribe en español, por un lado, y la realidad de una esfera cultural parisina incapaz de aceptarlo como un *momento* concreto del mundo modernista, por el otro. Aunque Darío nunca perdió las esperanzas, sufrió una desilusión tras otra: en París siempre le tocaría el papel de *poète mastaquoeire*, incapaz de superar el estigma de su particularismo marginal.

V. En viaje a Oriente: Gómez Carrillo y la cuestión judía

ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO le encargó a su amigo y mentor Rubén Darío el prólogo de su primer libro de viajes: *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón* (1906). El volumen reunía las crónicas publicadas el año anterior en *La Nación* y *El Liberal*, los diarios de Buenos Aires y Madrid que financiaban la mayoría de sus viajes. En el prólogo, Darío escribió: "Para mí un hombre que vuelve del Japón es siempre interesante; y si, como en este caso, ese hombre es un poeta, el hecho me resulta encantador. Este poeta, me digo, viene del país de los dragones, de las cosas raras, de los paisajes milagrosos y de las gentes que parecen caídos de la luna" (1906c: vii). Darío admite —y esto vale también para el campo cultural en su sentido más amplio y para el público lector en general— que, para él, Asia es todavía el Oriente exótico y que las crónicas sobre aquel continente deben seguir los protocolos poéticos exotistas del *voyage en Orient* que François de Chateaubriand, Gérard de Nerval, Alphonse de Lamartine y Gustave Flaubert habían codificado para el Oriente Medío, y Pierre Loti, para Japón, entre otros destinos orientales. Para Darío, la escritura de viajes no es ni periodismo ni protoetnografía; pertenece al ámbito de la poesía. Por eso le advierte a Gómez Carrillo que desconfíe de "los que dicen: 'Señor Gómez Carrillo, usted ha contado muy bien los sacos de trigo que produce Rusia y los sacos de arroz que produce Japón', y que en cambio le crea "al que le diga: 'Esta página brilla hermosamente'" (1906c: xii). Darío cree que su contacto superficial con las japonerías de París le alcanza para pontificar sobre las representaciones de la cultura japonesa, aun cuando nunca haya viajado a ningún lugar al este de Viena.

salidad del signifiante francés que estructura su literatura mundial extralatioamericana no pudo, no puede, disolver u ocultar la hegemonía de Francia en la organización del modernismo global de fin de siglo. El núcleo traumático de su experiencia de exclusión es la brecha insalvable que existe entre el deseo cosmopolita de ser reconocido por el *Grand Paris*, por un lado, y la realidad de una esfera cultural parisina incapaz de aceptarlo como un *momento* concreto del mundo modernista, por el otro. Aunque Darío nunca perdió las esperanzas, sufrió una desilusión tras otra: en París siempre le tocaría el papel de *poète ras-le-quatrième*, incapaz de superar el estigma de su particularismo marginal.

V. En viaje a Oriente: Gómez Carrillo y la cuestión judía

ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO le encargó a su amigo y mentor Rubén Darío el prólogo de su primer libro de viajes: *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón* (1906). El volumen reunía las crónicas publicadas el año anterior en *La Nación* y *El Liberal*, los diarios de Buenos Aires y Madrid que financiaban la mayoría de sus viajes. En el prólogo, Darío escribió: "Para mí un hombre que vuelve del Japón es siempre interesante; y si, como en este caso, ese hombre es un poeta, el hecho me resulta encantador. Este poeta, me digo, viene del país de los dragones, de las cosas raras, de los paisajes milagrosos y de las gentes que parecen caídos de la luna" (1906c: vii). Darío admite —y esto vale también para el campo cultural en su sentido más amplio y para el público lector en general— que, para él, Asia es todavía el Oriente exótico y que las crónicas sobre aquel continente deben seguir los protocolos poéticos exotistas del *voyage en Orient* que François de Chateaubriand, Gérard de Nerval, Alphonse de Lamartine y Gustave Flaubert habían codificado para el Oriente Medio, y Pierre Loti, para Japón, entre otros destinos orientales. Para Darío, la escritura de viajes no es ni periodismo ni protoetnografía; pertenece al ámbito de la poesía. Por eso le advierte a Gómez Carrillo que desconfíe de "los que dicen: 'Señor Gómez Carrillo, usted ha contado muy bien los sacos de trigo que produce Rusia y los sacos de arroz que produce Japón', y que en cambio le crea 'al que le diga: 'Esta página brilla hermosamente'" (1906c: xii). Darío cree que su contacto superficial con las japonerías de París le alcanza para pontificar sobre las representaciones de la cultura japonesa, aun cuando nunca haya viajado a ningún lugar al este de Viena.