

En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires¹

Beatriz Colombi
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

La *boutade* “Bufe el eunuco; cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta”², con su retórica batallante y desenfadada, sugiere el lugar que ocupará Darío durante su residencia en Buenos Aires. En muy diversos contextos asumirá un rol procreador de la nueva literatura haciendo de cualquier escenario el lugar apropiado para dar publicidad a este mensaje. Como en la reseña sobre *Nosotros* de Roberto J. Payró, donde la tarea reproductiva forma parte de un programa generacional: “... en nuestra América sobre todo, se necesitan los fecundadores de alma, los trabajadores, los vigorosos *hacedores de hijos intelectuales*”.³ La muerte de varios poetas en esos mismos años -Julián del Casal (1893), José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera (1895), José Asunción Silva (1896)- predisponen para la misión de llenar ese vacío y continuar con la campaña moderna que ellos habían iniciado. Darío entabla diálogos póstumos con los que se han ido y prematuros con los recién llegados, ubicándose como nexo de una experiencia artística que no duda en remontar hasta una figura señera y seminal, José Martí. Por eso tiende lazos de todo orden. Nacionales (Leopoldo Lugones, Leopoldo Díaz, Jaimes Freyre, Carlos Romagosa), continentales (José Martí, Julián del Casal), de áreas culturales (Eugenio de Castro), para conformar una *hermandad*, equiparable a la *brotherhood* de los prerrafaelitas.

¹ Colombi, Beatriz, “En torno a *Los raros*: Rubén Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”, en Susana Zanetti (Comp.), *Las crónicas de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1893-1916*, Buenos Aires, Eudeba, 2004

² “Palabras liminares”, en *Prosas profanas*, Madrid, Castalia, 1983, p. 88.

³ “Introducción a *Nosotros* por Roberto J. Payró”, *La Nación*, 1 de mayo de 1896, la cursiva es mía.

La presencia del huésped nicaragüense en Buenos Aires está estrechamente ligada a la emergencia de una concepción autónoma del arte, que impulsó la cristalización de un proto-campo literario, con sus leyes, polémicas, espacios diferenciados y distintos circuitos, desde el gran consumo cultural a la pequeña vanguardia estética.⁴ Un hito definitorio para analizar este fenómeno es la publicación de *Los raros* en 1896, libro que por su capacidad polémica reorganiza las pautas de su propio horizonte de aparición.

En el “bosque espeso”

En 1896 Darío publica varias estampas de escritores en *La Nación* -Arsenio Houssaye, Mark Twain, Juana Borrero, Paul Verlaine, Ibsen, Eugenio de Castro - pero sólo los tres últimos serán incorporados a *Los raros*. Si en algunos casos la muerte del autor tratado es el disparador de la crónica, como Verlaine, Houssaye o Juana Borrero, en los otros, la elección nace de un hecho menos fortuito. Tal es el caso de Ibsen, que Darío está introduciendo en el ambiente teatral porteño recientemente abierto a la dramaturgia moderna. O Eugenio de Castro, poeta portugués poco conocido en el medio, a quien elige para su primera conferencia en El Ateneo. El artículo sobre Mark Twain, en cambio, es fruto de un trascendido que desencadena una falsa necrológica. La diversidad de razones y el tenor dispar de estas notas -nacidas del sistema de la noticia e indicadoras de las presiones del trabajo de “diarista”- justifican la metáfora con que Darío aludió al entramado de las columnas en el diario: “el bosque espeso”.

En la sección Telegramas de *La Nación* del 10 de enero de 1896 se informa: “Francia. Muerte de Paul Verlaine. París, 9, hoy por la mañana ha

⁴ De acuerdo a Pierre Bourdieu (*Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995) para la configuración de un campo es necesaria la emergencia de la estética del arte por el arte, así el campo intelectual francés se instituye a partir de la formulación del arte-purismo, una de las banderas que levantará Darío en esta etapa. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo sostienen que el campo literario argentino se consolidará de modo orgánico hacia el Centenario, en “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos Argentinos*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

fallecido en esta capital el célebre poeta Paul Verlaine”. Al día siguiente, Darío publica su nota. La inmediatez no le impide plasmar una semblanza altamente evocadora del poeta y de su obra, trabajada sobre una idea que el mismo Verlaine había popularizado de sí mismo, escindido entre el fauno y el asceta, entre las fiestas galantes y la sabiduría, entre el carnaval y la cuaresma, entre el desenfreno y la conversión. A la necrológica sucederá, pocos días después, dando un nueva inflexión al duelo, el homenaje en verso, “Responso a Verlaine”.⁵ El réquiem al maestro, el poema-responso, tiene una larga tradición en la construcción de linajes literarios y Darío debió tener presente, al menos, el “*Toast Funèbre*” de Mallarmé dedicado a la muerte de Theophile Gautier en 1872.

Anticipándose a la muerte, Darío había celebrado otro tipo de brindis, menos emocionado y grandilocuente, pero igualmente agradecido, en “Tigre Hotel”, un paseo lírico por las aguas del río y el salón de recreo burgués, a pocos kilómetros de Buenos Aires.⁶ El poeta-maestro acompaña al cronista en su excursión (“sin nada más que *mi Verlaine* bajo la luz temblorosa de las lámparas”) haciendo que toda percepción quede teñida por esta presencia, como un líquido escurridizo que se asimila a la porosidad de la escritura de Darío. El reconocimiento a Verlaine se busca a partir de una serie de procedimientos. Como la adjetivación dominada por la “nuance” del *dictum* verlainiano (“*Car nous voulons la Nuance encor*”), la traducción y el pastiche (“Del campo vienen las voces de los animales crepusculares, sobresaliendo el *violín monocorde* de los grillos”) o la cita recortada de los poemas “Clair de Lune” y “En Bateau”, ambos de las *Fetes*

⁵ *La Nación*, 15 de enero de 1896. Pocos días después, el 20 de enero se publica el texto de Leopoldo Díaz “A Verlaine”, en la misma huella del tributo dariano. Marcela Zanín señala en “El don de Verlaine” que el testimonio necesitaba desdoblarse entre la crónica y el verso, en Susana Zanetti, *Las cenizas de la huella*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1997.

⁶ Rubén Darío, *Escritos inéditos*. Recogidos en periódicos de Buenos Aires y anotados por E.K. Mapes, New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938. Mapes data esta crónica el 3 de febrero de 1894, indicando como lugar de publicación *La Nación*, no obstante el texto no ha sido localizado en este periódico.

galantes.⁷ Darío establece complicidades con un lector culto, ante quien despliega múltiples referentes, como la mandolina, las caracolas, Eglé y el Abate, Pierrot y Colombina, Atis, Clori y Clímenes. Pero no le basta con la cita o el pastiche, debe además incorporarse al texto citado, así cuando glosa la última línea del “Colloque Sentimental”, dice: “Oigo la conversación de los indolentes; y al cantar de un ruiseñor invisible, me llegan los ecos del más sentimental de los coloquios, *de la cual solamente la noche y yo escuchamos las palabras*”. La inclusión de este “yo” ausente en el original (“*Et la nuit seule entendit leurs paroles*”), puede leerse como el hallazgo de su propio lugar de enunciación. El texto produce una fusión de las voces, determinando una solidaridad estrecha entre el decir dariano y el saber verlainiano (“Cierto es que el Pauvre Lélian había preparado mi espíritu con sus mágicas y exquisitas fiestas.”). La crónica se vuelve no sólo la confesión de la historia de una lectura, sino también una escena de asimilación desglosada y abierta al público.

Notable retrato femenino de esta época es el de la cubana Juana Borrero, excluida de *Los raros* a pesar de ser llamada “rara” en los primeros párrafos de la necrológica: “una *rara* niña, una dulce y *rara* niña”.⁸ Algunos rasgos son previsibles, como el “aniñamiento” de la poeta, marca que Molloy observa en la construcción crítica de otra mujer -Delmira Agustini-, y que Darío usará en el “Pórtico” dedicado a la uruguaya años después. Obedece en esto a una convención de representación femenina pautada por las estéticas finiseculares -en particular, la prerrafaelita- trazando una “hermandad” para María Borrero -Leonora y Rowena de Poe, las mujeres ángeles de Dante Gabriel Rossetti o María Bashkirtseff, mentada en el subtítulo de la crónica como modelo de la cubana. Pero también establece otro parentesco a partir del paralelismo entre Casal y Borrero, en virtud del cual María aparece como un doble femenino de Julián (“su hermana de espíritu”), Borrero odia el sol (“Yo sueño con un clima extraño donde

⁷ “Cependant la lune se leve, et l’esquif en sa course breve/file gaiment sur l’eau que reve” y más adelante: “Au calme clair de lune trieste et beau/ qui fait rever les oiseux dans les arbres”. Cfr. Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques*, Paris, Garnier, 1969.

⁸ “Juana Borrero. Una María Bashkirtseff cubana”, *La Nación*, 23 de mayo de 1896.

nunca haya sol”), así como Casal, tenía el “impuro amor de las ciudades”. Casal y Borrero son revelados como dos frutos equívocos del trópico pero también como dos cofrades de la renovación moderna,

En “Ibsen” Darío encuentra un *héroe cultural* de una dimensión sólo comparable a Wagner según la notable construcción que el siglo XIX hizo del músico alemán, con los ejemplos de Baudelaire, Mallarmé y Nietzsche, entre tantos otros.⁹ Representante del movimiento de autonomía cultural que se gesta en Noruega luego de su desprendimiento de Dinamarca post guerras napoleónicas, Ibsen recibe los epítetos de “héroe moral”, “regenerador de naciones”, “aristo”, “héroe”, “casi superhombre”, “apóstol”, “mártir”, “precursor del porvenir”, acercando su imagen a la de Martí, en la necrológica que Darío escribiera en 1895. La mitología nórdica -de gran impacto en la obra de Leconte de Lisle y, en América, en Jaimes Freyre y Leopoldo Díaz- es un elemento central en la obra de Ibsen. Como en las primeras escenas de *Peer Gynt*, Darío comienza su artículo construyendo un espacio legendario, de nieve, brumas y auroras boreales, donde ubicar a su personaje, visto por sus contemporáneos como un Shakespeare redivivo. También reproduce un pasaje de *Los pretendientes a la corona*, el diálogo entre el rey y el poeta, que no podemos dejar de relacionar con “El rey Burgués”. Pero además de esta atmósfera legendaria y alegorizante afín a su sensibilidad ¿qué otros puntos en contacto encuentra con este raro? ¿Qué empatías lo llevan a elegirlo para integrar su analecta de escritores notables? Quizás sea oportuno recordar que así como Ibsen es visto como el reconstructor de la cultura nórdica, Darío se asume en estos años como vocero de la cultura hispanoamericana. El paralelismo no acaba allí. Ibsen, dice Darío: “Escribía para la muchedumbre, para la salvación de la muchedumbre”, reflexión que prefigura el prólogo de *Cantos de Vida y Esperanza*, “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas”.

Para su conferencia en El Ateneo, Darío elige a Eugenio de Castro. La conferencia es reproducida en *La Nación* el 26 y 29 de setiembre de 1896, con el

agregado de la bienvenida de Rafael Obligado al invitado que diserta por primera vez en el cenáculo porteño. Introdutor del simbolismo en Portugal, de Castro era escasamente conocido en Buenos Aires, donde había sido traducido por Luis Berisso y Leopoldo Díaz.¹⁰ Es un coetáneo de Darío -Darío nace en 1867, de Castro en 1869-, es también el más joven entre los escritores que luego figurarán en el volumen. Se trata de un acólito generacional, de un doble con quien asentar paralelismos. De Castro lidera un “renacimiento latino” y es el primer representante de la “raza ibérica” en el “movimiento intelectual contemporáneo”. Forma parte, podemos pensar, de un frente *latino* al cual Darío alude aplicando una estrategia que le permite trascender las fronteras nacionales y continentales esgrimiendo algo más amplio, un área cultural (lo latino, lo ibérico), donde incluir su propia campaña.

João de Deus, el gran poeta parnasiano portugués, había muerto ese mismo año -signado por la muerte de Verlaine como vimos- y de Castro es el joven que “le despide con un saludo glorioso”. ¿Podemos suponer que Darío ve en este gesto una coincidente simetría, heredero él también de una estirpe de poetas muertos (Martí, Verlaine) y vocero de una “moderna literatura cosmopolita”? Sus poéticas también dialogan. En *Oaristos* (1890) de Castro propone principios análogos a los del programa dariano: libertad rítmica, el uso del alejandrino con cesura dislocada, el endecasílabo con acentuación clásica, la restauración de moldes arcaicos, el uso de formas francesas como el rondel, así como la aliteración, las rimas raras y el vocabulario selecto.¹¹ De Castro, como un espejo, le devuelve la imagen de su propia empresa adelantada sólo en un par de años: “¿Ha tenido que luchar Eugenio de Castro. Indudablemente, sí. No conozco los detalles de su *campanha intelectual*, pero no impunemente se llega a tan justa gloria a su edad.” A guiarnos por el comentario en *La Nación*, la conferencia constituye un momento definitorio de su consagración (su “justa gloria”) en esta

⁹ *La Nación*, 22 de julio de 1896.

¹⁰ En 1897 Berisso publica su traducción de *Belkiss* con prólogo de Leopoldo Lugones.

¹¹ Eugenio De Castro, *Oaristos*, Prefacio da primeira edição, Lisboa, 1890.

capital: “Durante los tres cuartos de hora que el conferenciante tuvo suspenso de su palabra al numeroso y selecto auditorio, se le interrumpió repetidas veces con aplausos y bravos estruendosos y al finalizar fue objeto de una verdadera ovación”.

En un campo polémico

Una de las primeras polémicas en las que Darío se ve comprometido y que tiene como escenario a Buenos Aires es entablada con Clarín, Leopoldo Alas, en 1894. *La Prensa* del 29 de enero de 1894 reproduce una nota de este último titulada “Palique”, refutada por Darío en su carta abierta “Pro domo mea”.¹² La réplica es concisa. Defiende su “Pórtico” al libro de Salvador Rueda, *En tropel*, atacado por Clarín, reclama ante el español por la ignorancia de los nuevos poetas americanos, se desentiende de las malas imitaciones de *Azul* y rechaza su inclusión en el grupo de los “afrancesados cursis”. Frente a otras impugnaciones - como las de ser *dilettante* y *snob*- levanta su condición de trabajador: “Escribo en *La Nación* y en *La Tribuna*, de Buenos Aires, en *la Revista Nacional* y en dos revistas más extranjeras”. Niega la condición de “jefe” de un movimiento, actitud reiterada en más de una ocasión, acorde a su prédica de una estética acrática. No obstante, sus pasos y dichos están lejos de responder al azar o la casualidad.

El cruce de opiniones resume casi todas las objeciones y enfrentamientos que afrontará en estos años, tanto en el campo externo como interno.¹³ Se trata de una beligerancia un tanto formal y gestual, ya que si bien Darío toma parte de la misma, paralelamente, no es un rebelde dispuesto a deponer a todos los académicos encontrados a su paso, aunque haga alarde de eso mismo. En la presentación de Leopoldo Díaz en El Ateneo, reproducida por *La Nación* del 2 de octubre de 1896, dirá: “Leader no soy ni quiero ser sino como representante del

¹² *La Nación*, 30 de enero de 1894.

¹³ En “Dilucidaciones”, prólogo a *El canto errante*, Darío considerará importantes sólo las tres polémicas mantenidas con Leopoldo Alas (1894), Paul Groussac (1896) y Max Nordau (1903). En *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 691-700.

esfuerzo americano común, en el cual mi nombre y mi obra no son sino el blanco de un sinnúmero de flechas y cuyos golpes acrecen el número de mis compañeros y soldados, para organizar definitivamente la resistencia en una guerra tan alegre como una vendimia y tan gloriosa como una cosecha. Pero habría que condenar alguna vez la inepticia, la petrificación del antiguo profesorado, la inutilidad y la flaqueza de la antigua enseñanza, la mano manca y la pata coja del Pegaso académico”.

El fraseo es más defensivo que ofensivo. Las relaciones cordiales que mantiene con figuras “intermedias” como Rafael Núñez en América o Campoamor en España, demuestran a las claras esta postura, que también se hace evidente en la respuesta a Paul Groussac. Recordemos, en este sentido, el prólogo a la primera edición de *Los raros* donde reproduce la editorial de *la Revista de América*. En ésta, Darío proclama la existencia de una nueva generación entregada al culto del arte por el arte, que trabaja por el enriquecimiento de la lengua castellana, resiste al utilitarismo y sirve a la “aristocracia intelectual” americana. Advierte, también, de su propio límite: “Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la jerarquía de los maestros”¹⁴, contemporizando la voluntad de ruptura con la búsqueda de reconocimiento y conciliación. En este sentido, dice Alberto Ghirardo: “Pese a su iconoclastia, a veces más aparente que real, Darío conservó siempre un acatamiento ecuánime por los maestros, fuesen de esta o aquella escuela”.¹⁵ También Ana Balakian señala que Baudelaire no se enfrentaba con los mayores; el nicaragüense quizás siguiese esta táctica, aunque en su horizonte no se erigiese ningún Teófilo Gauthier. Un adversario “académico” identificado podría ser Calixto Oyuela, pero nunca confrontará directamente con él. Quizás por este motivo, el símil predilecto de Darío para definir la situación haya sido la siembra

¹⁴ En la dedicatoria de la primera edición de *Los raros*, Buenos Aires, Tipografía La Vasconia, 1896. En este trabajo seguiré la edición de Losada (Buenos Aires, 1894).

¹⁵ Véase Alberto Ghirardo, *Archivo Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, p. 97.

antes que la guerra: “...en el campo intelectual unos cuantos sembradores de ideas se preparan a ofrecer sus productos.”¹⁶

Darío es enviado a Córdoba para cubrir las fiestas en honor a la Virgen del Rosario. Vista como un enclave colonial, Córdoba es una ciudad “severa y españolísima”, una sociedad “seria y sólida”, donde abundan los templos y faltan las chimeneas: “Para la mayoría de los lectores de *La Nación* querría hablar de fábricas e industrias”. La línea define al lector tipo del periódico -moderno, liberal, emprendedor- para el cual estas celebraciones, impregnadas de olor de incensarios, resultan, cuanto menos, inquietantes. Inquietante es también la presencia del poeta invitado a disertar en la filial de El Ateneo en Córdoba el 15 de octubre de 1896. La presentación es secundada por el poeta cordobés Carlos Romagosa y desde Buenos Aires le llega un telegrama de apoyo firmado por Ricardo Jaimes Freyre, Luis Berisso, Leopoldo Díaz, Eduardo Schiaffino y Miguel Escalada, leído en el acto. Recita en esta oportunidad un poema sobre fray Mamerto Esquiú y dirige un discurso recogido parcialmente por el diario.¹⁷ El ámbito religioso de la celebración mariana -recreada en la crónica “Sensaciones de viaje. En Córdoba. La peregrinación bonaerense”-, le inspira una profesión de fe en la “religión del arte”: “Para ser creyente o artistas, hay que ser creyente puro o *artista puro*, como lo ha hecho muy bien notar Eugenio de Castro en una conferencia sobre el noble y religioso poeta João de Deus. Creyente puro, fe absoluta, y artista puro, arte absoluto: esta fe que es de la religión y este amor, que es el del arte, son ciegos. Pero es una ceguedad en que resplandecen todas las estrellas, para los preferidos del arte: los más ciegos de luz en el camino de la religión se llaman santos: los más ciegos de luz en el camino del arte se llaman genios.” Las reacciones no tardan. Un ateneísta eleva su renuncia en carta pública reproducida en *El Tiempo* de Buenos Aires. El cruce de opiniones en Córdoba es anecdótico y pertenece casi al ámbito de lo doméstico. Pero me interesa señalar

¹⁶ En “Sensación de Otoño”, *La Nación*, 6 de abril de 1896.

¹⁷ “En Córdoba. La velada de El Ateneo en honor a Rubén Darío”, *La Nación*, 20 de octubre de 1896.

que la finta se escenifica en un periódico de Buenos Aires, como si Darío promoviese la publicidad de ciertos actos, permitiendo que se franquee el epistolario –publica las cartas que le dirige Juan Valera-, la anécdota provinciana – los sucesos en el Ateneo de Córdoba- o la crítica adversa -la reseña de Groussac a *Los raros* en *La Biblioteca*, reproducida por *La Nación*, así como la réplica de Darío “Los colores del estandarte”, que analizaré más adelante.

La bibliográfica es otro lugar donde entablar la controversia estética. En las tres entregas tituladas “Menéndez y Pelayo, La antología de poetas americanos. El tomo IV: Chile, Argentina, Uruguay”¹⁸, Darío comenta esta obra encargada al filólogo español por la Real Academia Española con motivo del IV Centenario del descubrimiento de América. Comienza por coincidir con “el primer cerebro de la España actual”, para luego tomar distancias respecto al modo como éste organiza el mapa de las letras americanas. Su principal objeción a la antología es la atención prestada al pasado – sobran “varios frailes coloniales”- en desmedro de la producción contemporánea. Al ignorar a los poetas vivos, Menéndez Pelayo silencia a la nueva generación de creadores “donde se hubiera podido encontrar algo que llamase la atención de los europeos”. Evidentemente, Darío se resiente de su propia exclusión y la de sus seguidores en este vademécum de lectura para el mundo europeo, adelantando la pregunta de Lugones frente a *Los raros*: *¿por qué no yo?*.

“Los joven América”

Darío apuntala de diversos modos a “los nuevos”, a quienes llama “los joven América”. En esta dirección se orientan los comentarios sobre Almafuerte, el apoyo a Luis Berisso, la bienvenida a Leopoldo Lugones, la presentación de Leopoldo Díaz, el elogio a Charles de Soussens, la amistad con Ángel Estrada, Miguel Escalada, Alberto Ghirardo, Roberto J. Payró, y tantos otros que se aproximan a su mesa en el Auer’s Keller o en la redacción de *La Nación*. Pero un

grupo de elegidos se distingue: Almafuerte, Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones y Leopoldo Díaz, a quienes Luis Berisso llama los “raros de América”: “Esta es la influencia de los raros de América, de esos poetas innovadores, ‘desdeñados por la crítica normal’ e ignorados del inmenso rebaño humano”.¹⁹

El Ateneo de Buenos Aires se renueva en 1896 con la presidencia de Rafael Obligado, quien se propone “inocularle nueva savia” a la institución, invitando a conferencistas como Rubén Darío, Leopoldo Díaz, Eduardo Schiaffino, Enrique García Velloso y Eduardo Holmberg. Las actividades son difundidas en *La Nación* en un suelto titulado “En El Ateneo”, donde los comentarios y transcripciones de los ocasionales cronistas presentes en las veladas, permiten rescatar la oralidad de las intervenciones. Así, la carta de Darío leída antes de la conferencia de Leopoldo Díaz: “Desde el momento en que Usted después de la enseñanza de Hugo, Banville, Verlaine, D’Annunzio, Swinburne y Eugenio de Castro, se adelanta a la quizá por siempre petrificada métrica española e inaugura un movimiento poético en su país *con las bases que han estado en mi pensamiento*, alentadas en la Argentina por los escasísimos intelectuales italianos y franceses que me han ayudado,- no tendré sino clarines y brazos y palmas, y grandes voces de mi lengua, y grandes versos de mi lira, y todo el corazón y toda el alma para el encumbramiento de esa verdad, y la correspondencia de ese entusiasmo”.²⁰ La lectura de “La leyenda blanca” está enmarcada por las palabras de Darío, quien parece autorizar a un discípulo que “se adelanta”, concediéndole el papel de “inaugurador” del movimiento poético en la Argentina y, al mismo tiempo, encuadrándolo en sus filas, *con las bases que han estado en mi pensamiento*.

Pero Darío estuvo lejos de prodigar estímulos indiscriminados, como lo demuestra la apreciación mesurada de *Bajo relieves* de Díaz.²¹ No fue condescendiente por exclusiva pertenencia al círculo, como es el caso de su

¹⁸ *La Nación*, 7 y 12 de febrero y 8 de marzo de 1896.

¹⁹ “Prosistas y poetas americanos. Leopoldo Díaz”, op.cit.

²⁰ *La Nación*, 2 de octubre de 1896.

²¹ “Bajo Relieves”, *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, Noviembre de 1895.

reticente prólogo a “Fibras” de Ghirardo. Sin dudas, fue más enfático en la apreciación de la obra de Almafuerte, Jaimes Freyre y fundamentalmente, Leopoldo Lugones. Operación evidente en la crónica de bienvenida de este último a la capital, “Un poeta socialista. Leopoldo Lugones”.²² Si su chambergo denuncia su origen provinciano, su poesía lo proyecta más allá de esos confines geográficos y culturales “poeta cordobés ayer, argentino hoy, americano mañana y pasado mañana lo que Dios ha de disponer”. Darío no sólo lo promueve con su afecto (“yo soy su amigo”), sino que también lo coloca como puntero del movimiento: “Es uno de los ‘modernos’, es uno de los joven América. Él y Ricardo Jaimes Freyre son los dos más fuertes talentos de la juventud que sigue los pabellones nuevos en el continente”. No obstante, Darío señala el “exceso”, el “impulso”, el “ímpetu” de la poesía lugoniana. Todo este “plus”, seguramente, motivó su exclusión de *Los raros*. Como si Lugones fuese aún un proyecto que debe decantar para mostrar su mejor faz. Por eso en “Los colores del estandarte” es aludido como el “joven salvaje”, precursor de ese escritor futuro anunciado por Lautréamont. La madurez llegará recién con *Las montañas del oro*, celebrada incondicionalmente en “Lo que encontré en *Las montañas del oro*”.²³ En este segundo artículo, Darío presenta a un Lugones sobre adjetivado, con un intencional in crescendo que deja casi sin aliento a quien lo lee: “inusitado, absurdo, cruel, dulce, estupendo, prodigioso, Leopoldo Lugones”. El asombro dariano frente a Lugones parece repetir, salvando las distancias, la admiración de Verlaine por la precocidad de Rimbaud.²⁴ En esta reseña, Darío entrega el cetro a Lugones: “llegas en el momento en que el suelo de nuestra América, en un plato inaudito, los cuatro puntos cardinales sobre este continente te ofrecen una interrogación”. América toda es como el cuello del cisne, un signo de interrogación, un futuro, un mañana, un plato -un festín, un banquete- dejado a resguardo del joven impetuoso.

²² *El Tiempo*, 12 de mayo de 1896.

²³ *El Tiempo*, 26 de noviembre de 1897.

²⁴ “Un día apareció Lugones, audaz, joven, fuerte y fiero, como un cachorro de hecatónquero que viniera de una montaña sagrada”, dirá Darío en su *Autobiografía*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, p. 121.

Los espacios de sociabilidad de los escritores, instituciones recientes en la joven capital, son apenas una parte del complejo circuito del arte moderno, para el cual es imprescindible un público especialista. Así le recuerda Berisso a Darío: “No basta poseer un Ateneo y una Academia; es indispensable un público, por así decir, artista, un público que ame la ciencia, la poesía, el arte, las cosas bellas del espíritu; un público que lea las estrofas de nuestros bardos inspirados, las páginas de nuestros historiadores concienzudos, los textos científicos de nuestros hombres de pensamiento”.²⁵ Ese público de “aristos” al que alude Darío en la crónica de Nietzsche al citar una ironía de d’Aurevilly: “Y Barbey d’Aurevilly decía: escribo para treinta y seis amigos desconocidos”²⁶ es aún una materia moldeable, un proyecto, un desafío lanzado a los “joven América”.

Héroes, malditos, imaginarios

Los raros debe leerse en el contexto de un género particularmente prolífico a finales del siglo XIX: las siluetas de escritores. Los ejemplos son múltiples, pero al menos es posible considerar ciertas colecciones, como *Los poetas malditos* (1884) de Verlaine, *Le livre des masques* (1896) de Remy de Gourmont, *Vidas imaginarias* (1896) de Marcel Schwob, *The Symbolist Movement in Literature* (1899) de Arthur Symons²⁷ y, en el ámbito hispánico, *Esquises. Siluetas de escritores y artistas* (1892), *Literaturas extranjeras* (1895) y *Almas y cerebros*

²⁵ “La vida literaria”, *La Nación*, 26 de enero de 1895.

²⁶ “Los raros. Filósofos finiseculares: Nietzsche”, *La Nación*, 2 de abril de 1894.

²⁷ El estudio de Arthur Symons sobre el simbolismo es uno de los primeros en lengua inglesa e incluye a Nerval, Villiers, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Huysmans y Maeterlinck. Darío menciona a Symons en los artículos sobre Theodore Hannon y Paul Verlaine en *Los raros*; años después escribirá la reseña de la traducción de *Portraits* al español en “Arthur Symons. Sus *Retratos ingleses*”, *La Nación*, 29 de setiembre de 1907.

(1898) de Gómez Carrillo.²⁸ El volumen adquiere nuevos sentidos a partir de los sistemas, redes y relaciones puestas en juego en esta serie.

La idea de una reivindicación múltiple guía a Verlaine en *Los poetas malditos*. De nombres poco conocidos –como Tristan Corbière, Arthur Rimbaud o Stéphane Mallarmé-, de una mujer que deja huellas en su propia poética - Marceline Desbordes-Valmore- y de un viejo escritor, Villiers de L'Isle de Adam, merecedor de un sitio en la Academia Francesa de Letras. Los malditos son diversos y no todos malditos en *stricto sensu*, como es advertido por su autor: “A pesar de que Villiers es hoy muy glorioso, y que su nombre parte, destinado a la más profunda resonancia, hacia una posteridad sin fin, le incluimos no obstante entre los *Poetas malditos* porque no es lo suficientemente glorioso en estos tiempos que debieran estar a sus pies.”²⁹ Por último, Verlaine se incluye a sí mismo, en tercera persona, como el “Pobre Lelian”. Descarga en este alter ego la crítica hacia sus propias contradicciones -el poeta es, en sus palabras, un *campo de batalla* entre la carne y el espíritu- al mismo tiempo que parodia en el nombre el halo miserable asociado a la vida de bohemia. En esta subjetividad proyectada fuera de sí reconocemos la marca de Rimbaud, quien es a su vez la figura con mayor proyección del volumen. El libro es una pantalla donde exhibir al más descarriado de los poetas: Arthur Rimbaud. Su presencia, o mejor, la tensión de su ausencia, es lo que articula a los *malditos*.

Por su parte, Remy de Gourmont en *Le livre des Masques* (1896) pretende divulgar a los escritores nuevos, que aunque nacidos en la huella del simbolismo, han creado una estética propia, individual, no imitativa: “No insinuamos de ningún modo que esta floración sea espontánea; antes de la flor, está la semilla también caída de una flor; estos jóvenes genios tienen sus padres y maestros: Baudelaire,

²⁸ En la misma línea, aunque posteriormente, se publica el libro de Francisco Contreras, *Los modernos*, París, Ollendorff, 1909, que incluye estampas de Carrière, Verlaine, Ibsen, Huysmans, Rodin, Heredia, J. Lorrain, Barrès, además de un estudio sobre pintores franceses.

²⁹ Paul Verlaine, *Los poetas malditos*, Barcelona, Icaria, 1991, p. 110. Darío está atento a esta consideración, cuando dice: “Bien hizo Verlaine en incluirle entre sus poetas malditos”, en su artículo sobre Villiers en *Los raros*, op.cit., p. 97.

Villiers de L'Isle-Adam, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, y otros”.³⁰ Por este motivo, serán fundamentales en las *masques* las relaciones entre escritores, los legados de padres y maestros, las afinidades y rivalidades. Así, Remy de Gourmont imagina a Baudelaire inquieto frente a los primeros versos de Mallarmé y a partir de esta mención esboza una teoría del *celo poético*: “Antes de morir, Baudelaire leyó los primeros versos de Mallarmé; se inquietó; los poetas no quieren dejar tras de sí a un hermano o a un hijo; preferirían estar solos y que su genio desapareciera con su cerebro”.³¹ Su selección tampoco es homogénea, intercala viejos y nuevos, conocidos y desconocidos, luces y sombras, brindando una fisonomía altisonante y escarpada de las letras francesas. No aspira a la descripción sistemática de un campo y más que un panorama, es una *route* de lecturas, como la llama su autor. Una ruta que se intercepta varias veces con la dariana: Villiers de L'Isle Adam, Laurent Tailhade, Paul Adam -en la segunda edición de *Los raros*-, Comte de Lautréamont, Rachilde, Jean Moréas, Paul Verlaine. El interés del crítico francés por los antiguos está presente en la elección por parte de Darío de Fra Doménico Cavalca: “Raro es un Rémy de Gourmont que resucite y ponga en maravilloso marco las bellezas del latín místico de la Edad Media”. Las coincidencias preludian un diálogo que se intensificará en los años parisinos.³²

Los puntos en común invitan a reconsiderar el juicio sobre el tamiz dariano -tachado de desperejo, insólito y provocador. Desde luego, es necesario revisar la opinión de Ángel Rama, quien sostuvo que el libro aportaba más esnobismo que innovación estética, más escándalo que literatura: “La serie era de un exitismo periodístico algo ramplón que tenía que disgustar a Paul Groussac, pues estaba

³⁰ Remy de Gourmont. *Le livre des Masques*, París, Société du Mercure de France, 1989.

³¹ “Mallarmé”, op.cit. (la traducción es mía)

³² *Los raros*, op.cit., p. 211. En *Opiniones* (1906) Darío recordará que leyó a Remy de Gourmont en Buenos Aires, conociéndolo personalmente solo varios años después de fijar su residencia en París. También dirá que era uno de los pocos del ambiente parisino que entendía de literatura hispanoamericana –recuérdese que Gourmont fue el traductor al francés de *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta. Le dedicará otra crónica,

concebida oportunísticamente para el paladar de los lectores”.³³ Si bien resulta complejo desentrañar las opciones de Darío, su maniobra de traducción de la crítica moderna, sus inclusiones y exclusiones, sería limitado pensar que todo responde al oportunismo de un mercado aún muy incipiente. Si esta gesticulación fue leída como síntoma de exitismo por Rama es porque contenía los rasgos llamativos que caracterizan a las vanguardias estéticas. Sumado a esto, el libro exhibe el tramado de un programa en el que a veces se avanza a tientas, como adelantando intuiciones -no se conoce todo, de Leautréamont “se dice”- pero que muestra siempre una firme apetencia modernizadora, nada errática, y por cierto difícilmente complaciente.

Por otra parte, el sistema de *Los raros* es mucho más complejo, ya que se funda sobre carencias radicales. No hay un Rimbaud para el cual se escriba como en Verlaine, ni una tradición fuerte, casi autosuficiente, como la contemplada por Remy de Gourmont. El resquemor de Baudelaire preocupado por la presentida genialidad de Mallarmé no tiene cabida, a menos que quisiéramos leer como celo poético -improbable- la exclusión de Lugones. Sólo se cuenta con un Martí-fundador a partir de quien puede escribirse: “Antes que nadie, Martí hizo admirar el secreto de las fuentes luminosas”³⁴, y un gran afán de apertura y asimilación.

Como Anatole France, Darío sabe que al retratar a otros, se retrata a sí mismo. En las crónicas literarias de France aparecidas en *Les Temps* de París entre 1886-1893 y publicadas en *La Vie Litteraire* (1893), es decir, muy próximas también a la escritura y publicación de *Los raros*, leemos: “Para ser franco, el crítico deberá decir: Señores, les hablaré de mí a propósito de Shakespeare, a propósito de Racine, o de Pascal o de Goethe. Es una ocasión bastante buena.”³⁵

“Remy de Gourmont y la gloria”, *La Nación*, 19 de junio de 1910 y un poema en *El canto errante*.

³³ Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Arca, 1985, p. 93.

³⁴ *Los raros*, op.cit., p. 270. Sobre el tema del legado martiano y la construcción de una tradición en Darío, véase el artículo de Susana Zanetti, “Rubén Darío y el legado posible”, en *Las cenizas de la huella*, op.cit.

³⁵ Anatole France, *La Vie Litteraire*, París, Calmann-Levy Editeurs, 1893, p. XIX.

El postulado es una hipérbole del subjetivismo y carácter asistemático del discurso crítico impresionista, pero permite reforzar la hipótesis. Darío no se incluye en un capítulo autónomo de *Los raros* como Verlaine lo hiciera en *Los poetas malditos*, pero disemina su propio proyecto en cada una de las siluetas convocadas, y esto contribuye también a su coherencia interna.³⁶

Para Borges las omisiones, caprichos y arbitrariedades presiden el arte de la biografía. Para ejemplificarlo, plantea una falacia. Narrar las distintas vidas de un mismo hombre, la historia de sus sueños, de sus órganos, de sus errores, de su comercio con la noche y con las auroras. La exageración de esta propuesta – tomada de Carlyle- no es impropia para pensar las pequeñas biografías contenidas en *Los raros*. Darío sigue una marca particular, un gesto, y a partir de ese elemento, reiterado y amplificado, construye sus siluetas.

En otro libro coetáneo, *Vidas imaginarias*, Marcel Schwob redefine el arte de la biografía en el fin de siglo. Sostiene, contra la mirada clásica, historicista o heroica de raigambre romántica, que las ideas de los grandes hombres son el patrimonio común de la humanidad, mientras lo único que cada cual posee son sus propias *extravagancias*: “De internarse en el arte en que sobresalieron Boswell y Aubrey, sin duda no habría que describir minuciosamente al más grande de su época, o señalar los más célebres del pasado, sino narrar con igual preocupación las existencias *únicas* de los hombres, ya hayan sido divinos, mediocres o criminales”.³⁷ Así, una de esas “vidas imaginarias” -la de Cecco Angioleri, el “poeta rencoroso” y doble bizarro de Dante Alighieri- puede pensarse como una respuesta estrafalaria a la figura del poeta como héroe, profeta y vate, surgida de la pluma de Carlyle.³⁸ *Extravagancia y heterogeneidad*, dos principios sostenidos

³⁶ El libro puede ser leído como una búsqueda de referentes para armar en retazos su propia persona, su auto-imagen para retomar las palabras de Sylvia Molloy. En “Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío”, en *Revista Iberoamericana*, n. 108-9, jul-dic, 1979.

³⁷ Marcel Schwob, *Vidas imaginarias*, Buenos Aires, Brújula, 1967, p.17 (el subradayo es mío).

³⁸ Thomas Carlyle, “El héroe como poeta. Dante; Shakespeare”, en *Los héroes*, Buenos Aires, Jackson, 1949, pp. 73-105.

por Schwob, pueden ser aplicados al biógrafo Darío, quien no duda en incorporar personalidades de raigambre tan diversa, tocados casi siempre por alguna singularidad: Bloy, “el verdugo”; Villier, el “monarca *raté*”; Lautréamont, “el poseso”³⁹. Pero, paralelamente, gravita en estas semblanzas el peso de otra tradición biográfica -la heroica- que se remonta como es evidente a *Heroísmos* de Carlyle, a *Hombres representativos* de Emerson y en América Latina, a las numerosas imágenes de este cuño divulgadas en las crónicas de José Martí.

Entonces, el libro da acogida a dos tipos de relatos: el *extravagante*, a lo Schwob, o el *heroico*, a lo Carlyle. Darío elige una u otra variante. En algunos retratos prima el segundo modelo, entonces se cuenta la historia enaltecida de un sujeto frente al mundo. Edgar Allan Poe: un Ariel en la isla de Calibanes. Ibsen: un héroe cultural nórdico. Martí: un señalado que sigue “la estrella solitaria de la Isla”. Imagen esta última coincidente con la de Carlyle para el Dante, exiliado de su Florencia: “*Se tu segui tua stella*, eso pudo decirse el Héroe en su sacrificio, en su extremada necesidad: Sigue tu estrella y no dejarás de llegar a un glorioso puerto.”⁴⁰ En otros casos, en cambio, la narración se articula en torno a una extravagancia con marcas muy ligadas a la bohemia: la riqueza, la morbosidad, la pobreza, el derroche, la enfermedad. Todos estos tópicos pueden pensarse como temas derivados del axioma de Henri Mürger en *Escenas de la vida bohemia*: “La bohemia es el aprendizaje de la vida artística. Es la antesala de la Academia, del Hospital o de la Morgue.”⁴¹ Claro que Darío confiere un uso muy particular a estos materiales, bordeando la parodia, como lo hace Verlaine con el “pobre Lelian”. El

³⁹ En la primera edición todos los autores, con excepción de Leconte de Lisle, llevan una leyenda, suprimida en la segunda y en las posteriores. A los efectos de esta lectura, vale la pena redardarlas: *Pauvre Lelian* (Paul Verlaine), *El rey* (Villiers), *El verdugo* (León Bloy), *El turanio* (Jean Richepin), *Apolonida* (Jean Moreás), *La Anticristesa* (Rachilde), *Histeria* (Teodoro Hannon), *El endemoniado* (Lautréamont), *La encarnación de Bonhomet* (Nordeau), *La leyenda del águila* (d’Esparbés), *Una víctima* (Augusto de Armas), *Lirios y flechas* (Tailhade), *Hacia atrás* (Fra Domenico Cavalca), *Voces de los violines* (Éduard Dubus), *Fragmento de un libro futuro* (Poe), *Auroras boreales* (Ibsen), *En América* (Martí) y *En Lusitania* (Eugenio de Castro).

⁴⁰ Thomas Carlyle, *Los héroes*, op.cit., p. 83.

⁴¹ Henri Mürger, *Escenas de la vida bohemia* (*Scènes de la vie de bohème*), Buenos Aires, Sopena, 1945.

imaginario de la bohemia en Darío es transformado con la ironía y el patetismo declamatorio, como en “El rey burgués” y en otros cuentos de *Azul*.

Los ejemplos son múltiples, pero uno de los más representativos es Villiers. Darío acude a todo un caudal de anécdotas, sueltos de prensa y rumores en torno al “aristócrata pobre”, para hacer de él un ser tan extraordinario como excéntrico. Así se detiene en la falsa noticia aparecida en la prensa francesa, respecto a la postulación de Villier por parte de Napoleón III para ocupar el trono vacante de Grecia, o en las poses del bohemio que “se ponía los pantalones de su primo y tomaba por todo alimento diario una taza de caldo”. Comparativamente, la construcción de Darío recae mucho más sobre estos materiales –vecinos al *fait divers*- que Verlaine, Remy de Gourmont, Arthur Symons, Gómez Carrillo o Gómez De la Serna.

Darío pasa de uno a otro registro, colocando en tensión el conjunto de por sí heterogéneo de sus raros, contrapuestos como seres de ficción que obedecen a diversos modos de ser narrados. Sus criaturas habitan distintas esferas o estratos, como podemos inferir de un pasaje de una crónica dedicada a Giovanni Ruffini, el escritor ítalo-inglés: “En el palacio de la Gloria del pensamiento y del arte, hay una inmensa muchedumbre de elegidos, pero cada cual guarda su propio rango. Habitan allí seres de distintos aspectos y de distintas tallas. Hay emperadores como Shakespeare, como Dante, como Hugo; reyes como Virgilio, como Milton, como Goethe; príncipes como Gautier. Hay colosos, hay enanos, hay bufones, hay locos, hay criminales, y seres cuyo símbolo es un corazón.”⁴² La cita vuelve sobre un panteón literario concebido como un espacio escalonado pero al mismo tiempo lábil, que pone una vez más en evidencia el mismo criterio de *Los raros*, ese impulso de revisar no tan solo las jerarquías y figuraciones, sino también el modo como éstas se construyen. La mención de los colosos, enanos, bufones, locos o criminales nos lleva a los “divinos, mediocres y criminales” de Marcel Schwob. La serie de Darío adapta al ámbito hispánico la “biografía de seres imaginarios”

⁴² “Giovanni Ruffini”, en *La Nación*, 6 de octubre de 1898.

anticipando los *Retratos reales e imaginarios* (1920) de Alfonso Reyes y en la ficción, *Historia universal de la infamia* (1935) de Jorge Luis Borges.

Sólo en algunos de estos artículos, como el dedicado a Jean Moréas, elige un registro “realista”. Si Darío insiste en el carácter “imaginario” de sus perfiles, Gómez Carrillo, en cambio, apunta a la precisión. Dos libros de Gómez Carrillo de esta época responden a este principio: *Literaturas extranjeras* (1895) y *Almas y cerebros* (1898)⁴³. La mayoría de las notas son producto de una entrevista, de hecho, las reunidas en *Almas y cerebros* se titulan “Visita a...”- donde tras la descripción física del personaje y su entorno, gabinete o cuarto de trabajo, sigue una *interview* o *interrogatorio psicológico* matizado con consideraciones y observaciones del cronista. La pretendida objetividad se refuerza con notas al pie, que confirman la fidelidad a las palabras vertidas por el entrevistado. En esto reside el resorte de su éxito: la presencia conspicua de un sujeto extranjero capaz de husmear en las *intimidades parisienses*, como un espía en busca de evidencias.

Los Raros: su recepción crítica

La primera edición de *Los raros* lleva una carta-dedicatoria de Darío a Ángel Estrada y Miguel Escalada, los dos integrantes de la *hermandad modernista* responsables del rescate de la serie en el “bosque espeso de *La Nación*”. Las crónicas salen del espacio de la gran producción cultural -el periódico-, para pasar al del libro de la vanguardia artística, realizando así un doble tránsito en el campo que se está conformando en estos años. Este pasaje no es insignificante: habla de la inserción de una estética que preservando su aristocracia intelectual no pierde de vista la necesidad de alentar un público diversificado para su propuesta. El libro

⁴³ Enrique Gómez Carrillo, *Literaturas extranjeras, estudios cosmopolitas*, París, Garnier, 1895 y *Almas y cerebros*, París, Garnier, 1898. En *Literaturas extranjeras* incluye a Gerhart Hauptmann, Swinburne, Walt Whitman, María Bashkirtseff, Alejandro Pouchkine, Villiers de l'Isle-Adam, Ibsen, D'Annunzio. En *Almas y Cerebros*, a Jean Lorrain,

tiene varios preanuncios. Desde el copete “Los raros”, que organizando una colección aparece primero en el destinado a Nietzsche, “un alma de elección, un solitario, un estilista, un raro” , dejado luego de lado, hasta la publicación de “Frontispicio del libro *Los raros*”, que corre la misma suerte.⁴⁴ La columna anuncia el libro y el libro conserva, con pocas modificaciones, la inmediatez de la columna producida en el fragor de la noticia.

Quizás por haber nacido en la espesura de su bosque, el libro encuentra en *La Nación* un particular espacio de promoción. La bibliográfica de Luis Berisso del 16 de octubre de 1896 señala, en primer lugar, la resolución gráfica de la tapa, que reproduce una obra de Eduardo Schiaffino titulada “Decapitación de Darío”, una “tentativa simbolista” consistente en una xilografía de la cabeza del autor.⁴⁵ Sin bien no es aludida directamente en la reseña, la tipografía aporta su cuota de extrañeza. Junto al dibujo aparece el título en disposición vertical y el nombre de Darío en una rúbrica que sobrepone la R y la D en desparejas volutas, haciendo evidente en la portada la estética del cartel. La reseña es notablemente defensiva, podría decirse que funciona como vitrina de *promoción* pero también como *escudo* de las crítica, ya que cierra con un pronunciamiento sobre su indiscutible solidez: “*Los raros* resisten la estocada a fondo del verdadero crítico y la gracia cursi de los discípulos de Valbuena; el golpe de maza del demoledor y la patada burda del Pegaso académico”.

Berisso informa, a su vez, de la próxima aparición del trabajo de Miguel Escalada sobre la “vida” y “obra” de Darío, publicado el 29 de octubre de ese año. En esta nota, Escalada muestra al visitante a la vanguardia de los “cruzados del

J.K.Huysmans, Oscar Wilde, Alfonso Daudet, Paul Verlaine, Emilio Zola, Jules Bois, Francois Coppée, Max Nordau, Armand Silvestre, Augusto Strindberg.

⁴⁴ “Los Raros. Filósofos finiseculares. Nietzsche. Multatuli”, op.cit. El “Frontispicio” fue publicado en la *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, noviembre de 1895.

⁴⁵ *La Nación*, 16 de octubre de 1896. Sobre la fecunda relación entre Rubén Darío y Eduardo Schiaffino véase el trabajo de Laura Malosetti Costa “Schiaffino, Darío y el proyecto modernista” donde sostiene: “La presencia de Rubén Darío en Buenos Aires entre 1893 y 1898 selló una suerte de alianza modernista entre el poeta y el núcleo de pintores del Ateneo, y en particular con Eduardo Schiaffino”. En *Los primeros modernos*.

arte nuevo en América”, recorriendo su obra desde *Abrojos*, *Azul*, *Prosas profanas* -el volumen recién aparece a comienzos del 1897-, para concluir con *Los raros*. Escalada revisa la significación del título y encuentra ajustada la acepción de raro por “extravagante”, “los que salen de la órbita”; señala, igualmente, el carácter heteróclito del conjunto: no todos son “individuos de la misma familia”. Doble desvío: como individuos y como clan. Al leer lo *desorbitado* como virtud, Escalada se acerca a la perspectiva que señalamos antes como propia de la concepción biográfico-crítica de Schwob.⁴⁶

En “El movimiento literario. Fenómeno raro originado por *Los raros*” del 6 de noviembre, Paul Corti registra dos hechos que revisten un carácter de excepción. El haber agotado la edición en pocos días y el género mismo del libro que “no se parece en nada a lo que de vez en cuando se suele publicar por aquí”. La observación de Corti lleva a restituir el horizonte de la crítica en la época, conformado por nombres como el de Paul Groussac, Martín García Merou, Santiago Estrada o Miguel Cané. El subtítulo del artículo juega con la excepción, con el “caso”, dado su éxito de ventas en un exiguo mercado cultural. *Innovación y consenso*, dos movimientos que parecen incompatibles, se conjugan en igual medida: “el éxito de *Los raros* acaba de demostrar que cuando una obra es buena, tiene aquí tanta aceptación como la que más en Europa”. Corti desprende del texto algo que será prioritario para Darío, la ideología del escritor como profesional: “El libro de Darío les acaba de enseñar que antes de publicar nada es necesario estudiar mucho y trabajar siempre”. Por último, el articulista especula con la conformación de un público más competente: “bien escrito y bien pensado, viene a ser por otra parte un peligro para muchos. Va a aumentar seguramente las exigencias del público que lee”. El libro reformula, evidentemente, presupuestos de lectura y circulación.

Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX, Buenos Aires, *Fondo de Cultura Económica*, 2001, p. 414.

⁴⁶ *La Nación*, 29 de octubre de 1896, p. 5 y 6.

La bibliográfica de Groussac sobre *Los raros* aparece en *La Biblioteca* a comienzos de noviembre, siendo reproducida por *La Nación* el 25 de ese mes. Será emplazada en el lugar de la editorial, desde donde también contestará Darío con "Los colores del estandarte" el 2 de diciembre de 1896. El tono de Groussac es punzante y desdeñoso, así habla de una "hagiografía literaria" que podrá interesar a "algunos decadentes en botón" brotados "en el surco del señor Darío". Groussac señala el malgasto y el exceso: "me tomaré el cuidado un tanto subalterno de deplorar su presente despilfarro, en una tentativa que reputo triplemente vana y estéril: en sí misma, por la lengua en que se formula, por el público a que se dirige." Desacreditado en todos estos niveles, el libro sólo puede ser el fruto de la distracción: "Vagaba, pues, el señor Darío por esas libres veredas del arte, cuando por mala fortuna vínole a las manos un tomo de Verlaine, probablemente el más peligroso, el más exquisito, *Sagesse*". A este Darío *dilettante* se le atribuye la ingenuidad de Eva, que muerde el fruto prohibido, sin tener "la inmunidad relativa de la raza ni la vacuna de la crítica". Su selección es calificada de "intérlope" -fraudulenta o sospechosa- porque mezcla autores de diversos niveles. Los altos como Leconte de Lisle, Ibsen, Poe, Verlaine y los bajos, Bloy, Rachilde, además de otros "innominados". Con su catálogo, Darío *desordena* el campo, invierte las jerarquías, por eso Groussac le asigna operaciones de lo *pseudo*, de lo falso, paradigma que hábilmente diseminado se condensa en la palabra más injuriosa de la reseña: "raté".

El exceso, la ostentación y lo pseudo se extiende al campo gráfico. Así se detiene en los "efectos de iluminación y tipografía", las "rarezas tipográficas", el "rebuscamiento en el tipo", además de las "incorrecciones", "citas cojas", "erratas chocantes, sobre todo en francés". La mala imitación, eso le reprocha Groussac, quien admite la copia -que otro destino le cabe a América-, pero al menos, con corrección literal.⁴⁷ El reseñista se representa como el decano abierto a lo nuevo perfectamente informado de las actuales corrientes estéticas. Un "maestro" que,

⁴⁷ Según lo expresa en este artículo y en la reseña a *Prosas Profanas*, en *La Biblioteca*, a. II, n. 8, enero 1897.

afirmando su autoridad docente, incluye una pequeña palestra sobre ritmo poético, e inclusive un ensayo rítmico de su propia autoría. "Autoritario, docto, mordaz" - como dice Borges-, Groussac escuda mucha de su ironía en un trato afectuoso y a la par distanciado, invocando a su interlocutor como "el señor Darío". El diálogo es entre Groussac y su público. Lo que aquí está en juego es el consenso, y la palabra "*raté*", si bien no está aplicada directamente al huésped nicaragüense, roza a su selección y a su criterio.

En su respuesta, "Los Colores del Estandarte", Darío otorga a Groussac el lugar del maestro, pero invierte todas sus observaciones, desde el galicismo mental hasta la frase de Coppeé -a quien podré imitar para ser original- que colocada al final de la reseña es retomada como bandera por Darío.⁴⁸ En un pase lleno de ironía, amaga con la inclusión del propio Groussac entre *Los raros*, al precio de respirar el incienso de históricas y de escritores de segundo orden. De este modo, si Groussac excluye al libro por su condición advenediza, Darío responde con su inclusión, haciendo visible su nueva potestad sobre el gusto literario. Y si muchas veces se ubica en la bohemia, haciendo uso de sus símbolos (juventud, osadía, trasgresión) y de sus prácticas (café, alcohol, noche), en su réplica afirmará una ideología de artista distante de una bohemia anacrónica.⁴⁹

Lugones también tercia en esta polémica desde su columna en *El Tiempo*⁵⁰, respondiendo a Groussac con "El desagravio a un *raté*", defensa de León Bloy, a quien considera uno de los primeros prosistas de la lengua francesa. Un mes antes, había publicado una nota donde juzgaba al libro como el más original que hubiese producido la literatura española en muchos años. Si objeta la selección, como en efecto lo hace, es sólo para producir una idea de falta y, de este modo, darle efectismo a su reclamo: "¿Si está Poe, por qué no Mallarmé y Maeterlinck, misteriosos algebristas líricos y espirituales? Si Marx Nordeau, ese colosal

⁴⁸ Darío lo llamará su *verdadero conductor intelectual*, maestro de la prosa junto con Santiago Estrada y José Martí.

⁴⁹ Darío remite muchas veces a esa vida nocturna, de café y cervecería, donde "la sobriedad no era nuestra principal virtud", *Autobiografía*, op.cit., p. 106.

⁵⁰ *El Tiempo*, 26 de octubre y 25 de noviembre de 1896.

periodista, por qué no Schurè entendido y elocuente. Si Rachilde, por qué no Ada Negri. Si Teodoro Hannon por qué no Peladan y Oscar Wilde. Y aquí en América, si Martí por qué no Almafuerte, por qué no...”

El diario aloja cartas dirigidas al “distinguido colaborador”, conformando un epistolario que se abre a los lectores produciendo variados efectos. Desde el tradicional *chats a huis close* (Rachilde) hasta la correspondencia de Valera, que vuelve pública la relación de tutoría del español hacia el poeta, iniciada años antes, con su crítica sobre *Azul*. En carta publicada el 21 de octubre pone en evidencia esta estima, ya que lo invita a instalarse en Madrid donde “se sentirá Ud. más animado y estimulado para escribir y publicar libros”, y aprovecha para aconsejarle un poco más de “españolismo”. En la fechada el 9 de diciembre acusa recibo del libro “lindamente impreso” y adelanta los dos puntos que luego desarrollará en la reseña publicada en febrero, la “idolatría galómana” de Darío y las significaciones del título.⁵¹

En cuanto a lo primero, el trasfondo es la polémica entre puristas y galicistas, como el enfrentamiento entre Ricardo Palma y Aníbal Galindo aludido por Valera. Sería necesario recordar que en 1894 ya había hecho aparición pública el cruce de posiciones entre hispanistas a ultranza (Calixto Oyuela) y cosmopolitas (Eduardo Schiaffino) en relación a la cultura nacional. Respecto a lo segundo, es decir el título, Valera contrapone dos acepciones: “pose” y “genio”, alertando a Darío sobre lo inconveniente de la primera opción. Se diría que tanto Valera como Groussac se preocupan por los pasos –y la lengua- del nicaragüense, uno por sus extravíos, el otro por sus vagancias, como administrando una ruta literaria americana que está en pleno proceso de autonomía artística.

La carta de Rachilde, no pasa de ser un diálogo galante entre Darío y la redactora del *Mercure de France*, donde esgrime algunos conceptos convencionales sobre cierto eterno femenino: “Las raras aparecen como con un nimbo interior: son Hildegarda, Roswatha o Santa Teresa, o Rachilde” –nótese la

altisonancia premeditada de esta serie. No obstante, el suelto habla de su repercusión en Europa y del eco de este fenómeno en *La Nación*, que no vacila en incluir cuanto Darío diga y cuanto se diga de Darío, generando así un espacio nimbado donde el “distinguido redactor literario” va alcanzando una proyección no tan sólo nacional o continental, sino también internacional. Reproduce, entre otras, una crítica a *Los raros y Prosas profanas*, aparecida en la revista *De Vlaamse School* de Bélgica, y la invitación cursada por el director del *Spectateur Catholique* de Bruselas para sumarlo a sus colaboradores.⁵²

Manifestando un inocultable celo profesional, la nota de Gómez Carrillo es fruto de la competencia tácita con propios raros, *Literaturas extranjeras*. Por eso lo tacha de snob, ingenuo y mal informado: “Nos habla usted con entusiasmo admirable e ingenuidad más admirable aún, de simbolistas como Dubus a quienes sólo deberíamos conocer nosotros los que hemos vivido años y años en los café del barrio latino, de humoristas como Lautréamont, que han sido inventados en *El Mercurio* para ‘la exportación’, según dice María Kryrinska...”⁵³.

Las distintas lecturas de *Los raros* que hemos analizado hasta acá, permiten apreciar el momento de conformación de un proto campo intelectual, en el cual cada una de estas voces ocupa un flanco. Lugones, el "cachorro de hierofante", el "joven salvaje", se instala en el *ala ofensiva* y levanta el libro como estandarte de una generación, aunque reclame por su propia proscripción. Luis Berisso y Miguel Escalada imponen la mirada de la *nueva crítica*, donde consagrando se consagran. Corti se hace cargo del horizonte de su recepción y sus anotaciones nos permiten observar cómo un libro de la vanguardia estética y el público culto moderno empiezan a relacionarse de modo diverso en el fin de siglo. Gómez Carrillo acude a su pretendida superioridad parisina, desde un “allá” que le permite objetar la selección, aunque se doblegue con admiración ante lo que llama la *escritura de artista*. Valera desempeña una vez más su rol de *tutor*

⁵¹ *La Nación*, 22 de febrero de 1897.

⁵² “Rubén Darío en Holanda”, *La Nación*, 7 de junio de 1897.

⁵³ “A Rubén Darío”, *La Ilustración Sudamericana*, diciembre 1897, n. 120, p. 467.

español, dando el visto bueno y la advertencia a un mismo tiempo. Groussac, respetado administrador del gusto, coloca la barrera de la sospecha bajo el estigma de lo *advenedizo*, haciendo una intervención oportuna que da lugar a la respuesta-manifiesto de Darío.