

Irámos a París*



Ángel Rama

En 1898 Rubén Darío había traspasado la treintena y se encaminaba al “mezzo del camin”; los dieciocho años que le que quedaban de vida los pasará en Europa viniendo a América solo en calidad de visitante, aunque la última de estas visitas sea la que concluya con su muerte. Es por lo tanto la misma cantidad de años que la que mide su obra creativa en América, si aceptamos la fecha de 1880 que da Méndez Plancarte para su iniciación lírica. Su vida real, que tratándose de un escritor es la del creador literario, queda así perfectamente dividida entre América y Europa: dieciocho años americanos de 1880 a 1898, y dieciocho años europeos, de 1898 a 1916.

Pero tanto unos como otros, rotan sobre el mismo punto, en dos instancias distintas, como ya hemos apuntado: Europa. Los años americanos, en particular desde su período chileno, son años especulares en que se vive de los reflejos procedentes de las lejanas metrópolis europeas -su esplendoroso pasado, sus creaciones artísticas novedosas- dedicados a una empeñosa imitación para tratar de devenir, mediante tal artificio que se emparenta a un pase mágico, también un europeo. Como en las creencias tribales, quien se alimenta de cultura europea se vuelve europeo, consigue blanquearse intelectualmente a despecho de la “gota de sangre de África o de indio chorotega o nagrandano”. Los años europeos serán, por lo tanto, los de la realización del largo anhelo, los de la integración en el medio apetecido desde lejos, los del regreso, en definitiva, porque el poeta se había forjado la convicción del desterrado de Europa que vivía entre infieles, por lo cual su viaje sería un retorno a la patria espiritual, al paraíso de donde había sido arrojado injustamente.

Esta operación simétrica la cumplieron muchos hispanoamericanos, antes y después, pero quizás en ninguno asumió rasgos tan nítidamente probatorios como en Rubén Darío: porque fue una experiencia cumplida íntegramente, desarrollada hasta las últimas consecuencias; porque definió el comportamiento intelectual de una poderosa corriente que animó al modernismo hispanoamericano hasta el punto de, para muchos, confundirse con él; porque se realizó dentro de un entendimiento veraz de las circunstancias históricas lo que permitió medir tanto su positividad como su estrepitoso fracaso. Así, del mismo modo que Darío se decretó francés en el primer período, americano, de su vida, en el segundo, europeo, reconoció el fracaso del proyecto, o, mejor dicho, su ilusionismo, recuperando su naturaleza hispanoamericana

* Fragmento de “Sueños, espíritus, ideología y arte del diálogo modernista con Europa”, prólogo de Ángel Rama a Rubén Darío (1973). Agradecemos a Amparo Rama por habernos permitido su reproducción. Transcripción de Facundo Gómez.

1. Por estos rasgos resulta discordante respecto al modelo del viaje estético que signa a los escritores argentinos del modernismo, tal como lo ha definido David Viñas (1970: 184-193). A través de la caracterización aguzada que hace Viñas presenciamos diversos ejemplos de viajes ilusorios o sea aquellos que funcionan como confirmación de un planteo previo, básicamente artístico.

2. En “Los colores del estandarte” (1938: 120-121).

desde la otra orilla atlántica. En ese vaivén cultural que fue movido por la búsqueda acuciosa de una identidad, diseñó un original comportamiento intelectual que fue definidor de una situación latinoamericana específica.¹

Si bien en su *Autobiografía* declara que desde niño soñaba con ir a París y que esta ciudad “era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la Tierra” (OC I: 102) el mejor testimonio de tal ansia se formula en los años veinteañeros de Chile donde concibe el proyecto radical de transformarse en un francés. En los recuerdos de su amistad con Pedro Balmaceda reconstruye aquella opción definitiva:

Iríamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès, le preguntaríamos a este porqué se deja sobre la frente un mechón de su rubia cabellera; oiríamos a Renan en la Sorbona y trataríamos de ser asiduos contertulios de Madame Adam; y escribiríamos libros franceses, eso sí. (OC II: 163)

Por la misma razón admirativa, es en ese período que descubre la clave de su éxito literario futuro en el afrancesamiento. La imitación desenfadada de la técnica del cuento mendesiano, junto a la directa instalación de un argumento en el París que todavía no había visto nunca (“El pájaro azul”) le confiere esa nota europeísta, que además reclamaba el mercado mediante el cual se impone. Años después lo razona ante Groussac con franqueza:

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.²

Demasiado seguro. Cuando dice esto ya ha pasado por París, pero en una rápida excursión turística que simplemente lo ha ratificado sin que llegara a ver nada, a no ser sus propios sueños de hispanoamericano. Le costará ingentes esfuerzos llegar a descubrir que no había imitado a la cultura europea o a la francesa en particular sino a la concepción que un fatal hispanoamericano podría hacerse, desde sus tierras lejanas, de lo que era la cultura de las metrópolis de ultramar en las que soñaba. En realidad un producto inexistente, que no existía al menos en Europa y que había sido fabricado a base de literatura y arte, sostenido por las ambiciones normativas y estéticas de un hombre de las comarcas marginales, o sea neocolonizadas, del planeta. Más específicamente que una concepción hispanoamericana, en él tomó el rostro de una visión restringida del área cultural del sur del continente, esa que estaba regida por el principio del trasplante étnico y cultural, como se volvió a ver en la nueva aventura, ahora o francesa, sino anglicista y universal que cincuenta años después concibe Jorge Luis Borges desde el mismo centro bonaerense.

Fue este uno de los temas más debatidos, muchas veces con desconsuelo, por la colonia intelectual hispanoamericana del París del 900, que concluyó, salvo alguna espectacular excepción como la del movedizo Gómez Carrillo, por vivir en una especie de ghetto: dentro y a la vez ignorada del París intelectual. Las reflexiones de Darío nos han sido conservadas por Alejandro Sux aunque es probable que éste agregue su propia cosecha, visto que sus planteos son de lo más lúcidos y concretos que se le puedan atribuir a Darío respecto a estos temas. Comienza por establecer una dicotomía clásica, que ya está en Hegel, según la cual América es la naturaleza mientras que Europa es la elaboración de los hombres a lo largo de los siglos, o sea la cultura. Las mismas ciudades americanas, donde comenzaría a manifestarse la cultura, carecen aún de una acumulación suficiente de tiempo, o sea de sus productos culturales, por lo cual “carecen de prestigio ante nosotros mismos y no infunden sentimientos elevados” (Sux 1946: 314) cosa que solo se consigue en el mundo europeo. Esta fijación sobre la herencia cultural que ha de

llevar a Darío a su opción central, que fue la de apropiarse de ella al precio que fuera, es también la que determina la situación ambigua en que quedó colocado el intelectual en ese momento y ante esa circunstancia: la del desterrado en tierra de bárbaros, que vive de su nostalgia, por lo cual es un prisionero que sufre y sólo piensa en la fuga que lo reintegre a su paraíso. Con toda claridad lo expone Darío:

La adquirida cultura europea nos hace espiritualmente extranjeros en nuestros países; cuando llegamos a Europa, es decir a Francia, descubrimos la verdadera patria, porque en ella se dieron cita los elementos que formaron nuestra manera de concebir lo bueno y lo bello del mundo. Los hispanoamericanos adaptamos nuestro espíritu al medio ambiente importado en los textos escolares y en los libros de instrucción y de recreo; esto explica que las personas verdaderamente cultas de Hispanoamérica se sientan en su propia tierra como desterrados y como en el caserón familiar en Europa. Por esto ese afán de huir, enfermedad de prisioneros, que sufrimos allá. (Sux, 1946: 314)

Esta situación concreta, lucidamente vista, y que generó una opción decidida, puede servir de base real para explicar su teoría poética general, mucho más que la posible influencia de las teorías románticas que Darío recibiera de sus lecturas voraces de Víctor Hugo. En efecto, en esa experiencia de desterrado de Europa y por ende de la cultura, en esa situación que él vivió como de minoridad y de vergüenza, puede verse el origen de una explicación que le hace a Sux, según la cual

el poeta era “un desterrado de los cielos, que purgaba en la tierra faltas de vidas anteriores, condenado a libar versos hasta morir” (Sux, 1946: 319)

Esas “faltas de vidas anteriores” bien podían corresponder al hecho de haber nacido americanos y no europeos, heredando una situación de los antepasados que se veía como un auténtico estigma, pero que se la enmascaraba tras la teoría de las transmigraciones y la herencia de la culpa que Darío podía extraer ya de la literatura romántica ya de algunas fórmulas de uso en el ocultismo. En todo caso una racionalización que permitía transmutar una situación particular y restringidamente americana, confiriéndole generalidad, siendo este uno de los instrumentos predilectos para la equiparación del intelectual latinoamericano con el europeo. Efectivamente, el pensamiento crítico de Darío trabajó siempre, sobre todo en su período americano, sobre la afirmación de situaciones universales comunes a los escritores, colocando a todos en un mismo plano respecto a la creación. Del mismo modo que Buenos Aires fue elevada a Cosmópolis para equipararla a las ciudades europeas cultas, del mismo modo el escritor dejó de ser europeo o americano para ser cosmopolita, con lo cual se alcanzaba una unificación que a la vez era dignificación del marginado latinoamericano. En su conferencia sobre Eugenio de Castro, quizás su texto crítico más explícito en el período argentino, dice de él que es

uno de los más exquisitos con que hoy cuenta la moderna literatura europea, o, mejor dicho, la moderna literatura cosmopolita.³

3. “Eugenio de Castro” en *Los Raros* (OC II: 504).

En el momento de universalización de la cultura europea, un escritor latinoamericano que se integra a ese proceso por estimar que es la solución correcta o al menos la más viable, propone o descubre lo que en cambio seguían sin ver los intelectuales de los centros metropolitanos: que se estaba generando una “élite” internacional que unificaría la creación artística culta dando lugar a un verdadero grupo universal que lo sería tal no por mantener conexiones internas sino por funcionar sobre equivalentes problemas y soluciones estéticas. En esta línea, Hans Magnus Enzensberger descubre, muchos años después, desde la perspectiva europea, la homologación cultural de la poesía:

En los pocos decenios transcurridos desde aquel año agitado de 1910, la poesía moderna ha ido imponiéndose en todas partes. Los poetas han alcanzado una tal

identificación que se han extinguido las barreras nacionales de la poesía y el concepto de una literatura universal irradia con un poder jamás imaginable.

Lo singular de tal fenómeno no reside en el hecho de que uno u otro poeta determinado haya leído a tal otro, sino en la realidad de que, en las regiones más distanciadas del planeta, poetas sin ninguna relación mutua se hayan planteado idénticos problemas y hayan llegado a soluciones parejas, simultáneas e independientemente (1969: 111-112).

Pero tanto el descubrimiento dariano de la comunidad abstracta del escritor universal, como su reconocimiento por un poeta alemán reciente setenta años después, no impide que podamos observar sus grietas y fallas. No se le impidió al propio Darío avizorarlás no bien puso el pie en Francia porque si todos los poetas, no solo los marginados latinoamericanos, ingresaban en ese momento a la vorágine decretada por la insignia de Rimbaud, *“Je suis l'autre”*, entrando en el dinamismo transformador y trasmutador que acarrea la universalización de una cultura y sus múltiples fecundaciones con las extrañas y sorprendentes otredades que el proceso deparaba, no dejaba de ser diferente la visión que de esa monumental operación universalizadora podían tener quienes la vivieron desde su centro irradiante y quienes la conocieron a través de los rayos que recibían en el contorno. Sólo cuando Darío intenta transformarse realmente en el “otro” descubre que éste no existe, al menos tal como él lo pensaba, y al tratar de asumirlo se encuentra a sí mismo como en una de esas transposiciones de las máscaras de que habla Nietzsche, un sí-mismo que es, por lo tanto, un ser hispanoamericano, un poeta del otro lado del mar. Esta asunción de la personalidad a través de la imagen proyectada y distante, transita obligadamente por la desilusión, es ella misma la quiebra de una ilusión, como casi toda la literatura mayor del mundo, y por la misma articulación es el hallazgo de una realidad que lo es moral, filosófica y, sobre todo, poética.

El viaje desilusionante

El viaje de Darío al paraíso cultural del que se siente desterrado es el viaje desilusionante de la literatura. No bien se lo ha comprendido, sus efectos desilusionantes sobre su arte poética se suceden sin interrupción: se hace trizas el bazar preciosista del léxico culterano que en *Azul...* y *Prosas Profanas*, obtuviera su perfección; se recupera a borbotones la perspectiva política para medir la realidad y para instituir la poesía; el denostado tema americano resurge impetuoso aunque lejano como un paisaje de infancia; el poeta asume su función de ideólogo y de ella desciende incluso a la de predicador; los arquetipos universales del arte, que lo eran de la herencia cultural europea vista desde América, se disuelven ante la fuerza persuasiva de las imágenes reales y particulares que expresan la subjetividad, valorada ahora como un arquetipo igualmente universal. Estos efectos responden a los pasos progresivos de la desilusión que Europa depara y que el autor ha de registrar austeramente. Tal desilusión se basa en una operación de reflexión crítica cuyas raíces son estrictamente americanas y evocan la primera manifestación que tuvo en la historia por obra de los indígenas americanos y no de los de los criollos americanos: asumir el aparato ideológico desarrollado por Europa y aplicarlo al propio europeo juzgándolo con su propia doctrina y descubriendo que es infiel a ella. Lo que pudo hacer el Inca Garcilaso y lo que incluso hicieron otros cronistas⁴ (Guamán Poma) e hicieron los indios en sus reclamaciones, mostrando que ni la religión, no la moral ni las leyes propuestas por los españoles eran cumplidas por ellos, quienes se exceptuaban en la vida real de los ideales que predicaban y servían al sometimiento, eso es también lo que un hispanoamericano europeizado hace respecto a los europeos cuando llega a París, porque también él encuentra una grieta entre la imagen ideal expresada por la cultura y el arte que él había hecho suya en tierras americanas y la realidad de quienes la habían fraguado y propuesto al mundo como modelo.

4. En el texto figura “cronistas europeos”, se elidió “europeos” porque a continuación menciona a Guaman Poma, por lo que creemos se trata de un lapsus.

Nada más ilustrativo que el cotejo de dos textos de Año nuevo, uno escrito en Buenos Aires al concluir 1897, y otro escrito en París al concluir 1900. De uno a otro sólo transcurren tres años y también un orbe de belleza y de desilusión. El tono elevado, himnico y robusto del poema argentino, “Diálogo de una mañana de Año Nuevo”⁵ sirve para cantar el nacimiento de la esperanza, el despuntar del amor en Atalanta, una diosa helénica intérprete de un mundo americano que ve ceder su invicta castidad ante la presencia casi soñada del amor de Endimión. El poeta dialoga con su diosa americana en ese instante mágico en que se cierra un año y se abre otro desconocido, y ve el futuro con optimismo y entusiasmo, se arroja a él como a un esperanzado regalo, lo concibe como un perfecto equilibrio espiritual y material, los dones de todos los dioses armonizan y él alcanza su plenitud porque es quien los expresa:

Saludemos la Hora que nace. El Año Nuevo
llegó; sobre la alegre cima del campanario
un pájaro de oro se posó hace un instante.
Cristo está sobre el brillo del día de diamante;
mas Pan y Apolo y la potente diosa velan
por la salud de la vibrante tierra. Vuelan
de los nidos las aves; y la suave sonrisa
de las cosas, anuncia que el Mal no existe. ¡Oh hermosa
Atalanta!... ¡ya es mía
tu vibrante armonía,
y la antorcha, y la tórtola, y la copa, y la rosa!

El 1º de enero de 1901, Darío escribe para *La Nación* sus “Reflexiones del año nuevo parisiense” y es la campana que suena a muerto. Aunque posteriormente tratará de adaptarse a esa realidad y por eso muchas veces no se verá sus efectos deletéreos, ahora que hace apenas un año que vive en su ansiada capital “del Arte, de la Belleza y de la Gloria, y sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño” como dirá en 1912 dictando su *Autobiografía*, ahora mide su decepción y desencanto con frases de funeral, con amargas reflexiones que transuntan soledad, tristeza, desesperanza:

Lo que en París se alza al comenzar el siglo XX es el aparato de la decadencia. El endiosamiento de la mujer como máquina de goces carnales, y -alguien lo ha dicho con más duras palabras- el endiosamiento del histrión, en todas las formas y bajo todas sus fases.⁶

Ya no es un texto en verso, sino un texto en prosa, ya no es un clarín de esperanza sino una campana de difuntos, pero sobre todo no es la deslumbrante veste de la mitología dentro de la cual se introduce el poeta sin ninguna suerte de aspereza, como una figura más de un parnaso de bellas imágenes impecables que giran dentro de una armonía sin tacha, sino el marco referencial de los sueños y las pesadillas con sus inconexiones, sus simbolismos y las interpretaciones apocalípticas a que comienza a entregarse el poeta quien ahora se separa de esa realidad que critica. Él lee la realidad como leía el profeta el *Mane Tecel Phares* y lo hace sacudido en especial por el desenfreno de un dinamismo transformador, devorante de novedades, que se enfrenta a la concepción estática, eterna e inmutable que él manejara en su período americano como la expresión paradigmática de la herencia cultural europea y así lo evidenciara en “El coloquio de los centauros”. Después de afirmar que no participa de ese mundo porque dentro de sí siente que perviven, resguardados, los principios de la religión, o sea los que ese mismo universo generó y les legó a los marginados americanos, Darío vincula diversas catástrofes que son elementos de la pesadilla que sueña la ciudad luz y los interpreta como

5. El “Diálogo de una mañana de Año Nuevo” fue publicado en la revista *Buenos Aires*, del 2-1-1898 y rescatado por Eduardo Héctor Duffau (1952). Alfonso Méndez Planarte lo incluyó luego en su edición de *Poesías Completas*, pp. 990-993.

6. En *Peregrinaciones* (OC III: 499).

7. *Peregrinaciones* (OC III: 502).

vagas señas que hacen los guardatrenes invisibles a esta locomotora que va con una presión de todos los diablos a estrellarse en no sé qué paredón de la Historia y a caer en no sé qué abismo de la eternidad.⁷

Es probable que el lector común de *La Nación*, fuera poco sensible a estas confesiones. No son demasiado numerosas dentro de una correspondencia casi semanal donde se abordan los más variados asuntos, mezclando las actualidades con el arte, las modas con las excursiones turísticas, la vida de la realeza con la poesía. Para ese lector de la página extra de *La Nación*, donde se enhebraban los artículos de Darío con los de la Pardo Bazán, Gómez Carrillo o cualquier otro “chroniqueur” de turno, en largas y grises columnas de letra menuda, los desfallecimientos del poeta podían pasar desapercibidos bajo la multicolor sucesión de panoramas exóticos que se le ofrecían. Darío cumplió cabalmente con el encargo que le hiciera el sector social que auspiciaba su diario, ofreciendo la galería ornamentada de la vida europea necesaria para sostener y fortalecer siempre las vinculaciones de dependencia económica, pero sus excelencias como periodista, su autoridad como escritor, su personalidad de diplomático, hicieron que también fuera aceptada, en esas dosis prudentes en que él, buen conocedor de sus patrocinadores, sabía deslizar la voz propia, aquellas páginas donde se va testimoniando una desilusión que concluyó siendo constitutiva de su visión del mundo. Sin contar que esta crítica, hecha al mismo tiempo que se ensalzaba la figura casi mágica del Pontífice o se cantaban las conquistas técnicas de la Exposición de París, servía también a las concepciones conservadoras de los administradores colonizados, muy preocupados de que no se filtraran los elementos disolventes generados en el mundo europeo -como fue el caso de los anarquistas expulsados de España, Italia y Francia- y que se robustecieran las doctrinas de una “catolicidad” que en este período era el más poderoso dique ideológico para resguardar los intereses de la oligarquía y oponerse a la transformación social que el desarrollo técnico industrial venía acarreado en el mundo.

De la estética a la ética

El encuentro con la España de la derrota acarrearía la previsible nota crítica. Antes de partir había destacado la condición crepuscular de España. Lo que encontró, no bien arribado al Madrid liviano que no tomó conciencia del fracaso padecido en la guerra hispanoamericana, fue más penoso de lo previsto. Su diagnóstico fue lúcida y severa aunque movida por la piedad y respirando confianza en el pueblo español. Las notas críticas, como siempre, se concentran en un par de artículos mientras las restantes, mucho más numerosos, cuentan la vida menuda, describen las bellezas o exaltan la vieja grandeza la Madre Patria. Reconoce el fracaso político de los dirigentes, registra el atraso cultural que parte del anquilosamiento literario en que se mueven los escritores y por último, al cotejar la cultura española con la latinoamericana, elogia el principio cosmopolita que había hecho suyo como bases del modernismo.

... en la generación que se levanta, fuera de un soplo que se siente venir de afuera y que entra por la ventana que se han atrevido a abrir en el castillo feudal unos pocos valerosos, no hay sino la literatura de la mesa de café, la mordida al compañero, el anhelo de la peseta del teatro por horas, o de la colaboración en tales o cuales hojas que pagan regularmente; una producción enclenque y falsa, desconocimiento del progreso mental del mundo, iconoclasticismo infundado o ingenuidad increíble, subsistente fe en viejos y deshechos fetiches.

... Mal o bien, por obra de nuestro cosmopolitismo, y, digámoslo, por la audacia de los que hemos perseverado, se ha logrado en el pensamiento de América una transformación que ha producido, entre mucha broza, verdaderos oros finos, y la senda está abierta...⁸

8. “Madrid” (4 de enero de 1899) en *España Contemporánea* (OC III: 43-46).

Esto no era novedad para Darío que, cuando su viaje de 1892 a España, había medido con lucidez el arcaísmo cultural de la vieja metrópolis aunque se había cuidado de no destacarlo críticamente. Su primer contacto con Europa, a través de España, le permite también una primera reconfirmación de su ciudadanía cultural latinoamericana, aunque él siga llamándola cosmopolita, puesto que le descubre que está en la buena senda, esto es, la que se adelanta hacia el futuro suponiéndolo a partir de unas pocas experiencias anunciadoras.

Más importante ha de ser su encuentro con la cultura de la Europa más desarrollada, que él hará merced a su experiencia francesa. A pedido de *La Nación* se traslada a París con el fin de cubrir la información de la Exposición Mundial que celebraba la apertura del nuevo siglo y festejaba la opulencia adquirida por las naciones industriales en ese siglo xix de la ciencia y la técnica que concluía. Parecía justo que fuera la llamada Ciudad Luz la que reuniera al orbe civilizado en torno a una torre de acero diseñada por el ingeniero Eiffel para definir el concepto de modernidad que regía la celebración. Era previsible que la exaltación de tal evento se le pidiera a Darío para el público de la lejana Buenos Aires, también impetuosa y de hierro, que dependía del consorcio europeo industrial.

La serie de notas de Darío, no empuja su atención de las delicadezas florales, las reconstrucciones palaciegas y las apoteosis oficiales del academicísimo artístico, no dejó de reconocer la fuerza vibrante de la burguesía europea en su momento de expansión mundial, “este conjunto de cosas grandiosas y bellas en que cristaliza su potencia y su avance la actual civilización humana”⁹ poniéndole, a la sordina, una nota elegíaca a las bases sobre las que se erguía, o sea a la herencia que dejaba el siglo agonizante, “que ha traído consigo todas las tristezas, todas las desilusiones y desesperanzas”.¹⁰

9. *Peregrinaciones* (OC III: 389).

10. *Peregrinaciones* (OC III: 381).

En los escritos en prosa de su período argentino, particularmente en la serie de alborozados descubrimientos artísticos que coleccionó bajo el título de *Los raros*, la nota específica con que captaba una realidad era de naturaleza específicamente estética. Así, el demonismo decimonónico y sus ramificadas expresiones, aun dentro de la exacerbación católica que acompañó a algunas de las figuras del decadentismo finisecular, había tenido en él un gustador hedónico. Villiers de L'Isle Adam, Léon Bloy, Jean Richepin, Rachilde, Jean Lorrain, Swinburne, hasta Lautréamont-aunque menos por ser inescamoteable su rígida contextura artística y filosófica- habían tenido en él un apreciador estético, que manejaba el diabolismo como una nota novedosa, extraña, original, en definitiva como una “rareza”. Esa condición sirvió de amparo unificante a una colección heteróclita: denunciaba el puro placer de la novedad, ajeno por lo tanto a cualquier apreciación ética, que queda bien definido por la palabra “raro”. En la página de frontispicio que publicó en la *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, trató de paliar los efectos que seguramente temió chocantes de su gozosa selección de flores del mal, describiendo un

temible, misterioso, peligroso recinto, en donde suele verse danzar, al fulgor enfermizo, a la Locura que deshoja margaritas, y a la Muerte, coronada de rosas. (1938: 79).

Este plano de valoración estética es el que se disuelve al enfrentarse a la cultura europea desde adentro de ella y con contacto largo e intenso, siendo sustituido por un entendimiento ético de la vida y del mismo arte. No sufre decepción estética Darío en su vida europea: son bellas las obras a que tiene acceso, es nutrida la vida intelectual, resultan halagadoras las grandes tradiciones artísticas en que puede convivir un hombre europeo, pero todo eso no resulta ahora suficiente porque esa nutrición artística resulta abastecida -tal como subrepticamente ocurría en el continente americano a

pesar de las presuntas y más que nada verbales locuras que decían cometer los jóvenes estetas- por un estructura moral, fuerte, enraizada en la sociedad, confirmando contextura dorsal, gravedad y reciedumbre a la aventura artística.

Cuando Darío creía estar entregado, en el Buenos Aires-Cosmópolis de los años noventa, a la pura elaboración estética, haciendo un arte hedónico, sensual y refinado, ajeno a toda ética, en verdad estaba construyendo un arte que sostenían, subrepticamente, viejas y sólidas creencias morales (cristiano-católicas-tradicionales-humanísticas-burguesas-liberales) como sólo pudo llegar a reconocerlo cuando se enfrentó al panorama europeo real desde el mirador parisino. La eticidad que ahora ha de tomar el primer plano de su creación -aunque nunca en desmedro de su estética, sino complementándola- no es un invento a que llega en Europa sino que es una línea constante que estaba enmascarada de belleza en el período argentino y que ahora se desnuda y manifiesta como una respuesta de un hombre latinoamericano a una realidad europea. Eso sólo pudo hacerse visible por el enfrentamiento de su arte pasado con el equivalente europeo del que había partido, revelándose así la inflexión latinoamericana en que había trabajado y que no sólo se transparentaba en esa subyacencia ética sino que también en la opuesta extremación estética, búsqueda de la "rareza" del papemor y del bulbul, de la "rareza" lautremontiana o rachildeana, *per se*, que había cultivado en su tiempo bonaerense de desenfado modernista.

Comienza ahora una lamentación que no cesará en todos los años que le quedan por vivir: será la denuncia de la desintegración moral en que se ve sumida la victoriosa civilización europea y que se acentúa en la medida misma en que parece triunfar gracias a sus ricas aportaciones técnicas. Organizó su libro *Peregrinaciones* a base de sus crónicas de *La Nación* para que la sección parisina se iniciara con los artículos sobre la Exposición Universal y concluyera con las "Reflexiones el año nuevo parisiense" donde habla desde un punto de vista moral y no desde un punto de vista social presuntamente revolucionario como podría creerse por sus alusiones a la "miseria" "horrible y dantesca en su realidad". El poeta que nunca pasó de una cierta simpatía dandista por el anarquismo, conservándose en el abroquelado campo del catolicismo caritativo, lo que no le impide avizorar la catástrofe. Desde 1900 anuncia esa catástrofe que se le corporizará en todas las coyunturas dramáticas del siglo, en particular en la guerra mundial del 14. Dice:

Y no hay mayor contraste que el de esta riqueza y placer insolente, y ese frío negro en que tanto pobre muere y tanto crimen se comete, de manera que las bombas que de cuando en cuando suenan en el trágico y aislado *sport* de algunos pobres locos, vienen a resultar ridículas e inexplicables. Esto no se acabará sino con un enorme movimiento, con aquel movimiento que presentía Enrique Heine, "ante el cual la Revolución francesa será un dulce idilio", si mal no recuerdo.¹¹

11. *Peregrinaciones* (OC III: 495).

Pero aun desde antes de llegar a París le inquietaba esta catástrofe que avizoraba como segura y cierta en el horizonte de la cultura universal, que algunas veces creyó detectar en las explosiones dinamiteras de los anarquistas pero que más veces interpretó como una sombra que llevaba consigo el avance técnico y materialista de la sociedad industrial creciente que presencié. Habíamos apuntado que en la medida en que Darío compartió las explicaciones semirreligiosas que poblaron el fin del XIX con múltiples sectas espiritualistas, resultó representativo de la violenta tensión y confusión en que entraron los hombres creyentes tradicionales buscando explicaciones a las nuevas situaciones que vivían. Sabemos hoy que la mayoría de ellas era errada, soluciones torpes y ocasionales que no interpretaban hondamente la marcha de los acontecimientos y su desenlace futuro porque no establecían una correcta interpretación de la evolución de la ciencia y de la técnica y su implementación por las clases sociales a los efectos de sus propósitos de dominación y expansión.

Antes de conocer directamente la realidad europea, antes de ser desgastado por la hostilidad del medio, antes de presenciar las contradicciones internas, antes de conocer sus miserias, ya Darío había hecho suya la relación entre avance científico e interpretaciones mágicas de la realidad. Su visión del mundo finisecular es expresada en 1893, en estos términos:

Quizás y sin quizá, su único juez sea el Señor, que ve el origen y el fin de todas las cosas y que en este momento finisecular nos hace ver al lado del cinematógrafo y de la tuberculina, cosas milenarias, visiones fantasmales, temores medievales, presagios, signos astrales, renacimiento de ciencias ocultas y posesiones que los teólogos saben.¹²

Esta concepción ideológica, enfrentada al espectáculo universal, conduciría faltamente a una acentuación de las “visiones fantasmales”. La debilidad de tales principios para hacer frente a las ingentes modificaciones del siglo ya había sido sospechada por Blanco Fombona, cuando veía en el poeta el “avance de aprehensiones teológicas” que sin embargo, atribuía a la debilidad de la vida, “ya usada”,¹³ cuando podía haberlas filiado en la debilidad de las ideas que él mismo había observado. Incapacitado para asumir una ideología social que pudiera explicarle ese mundo a la vez que capitalizar las críticas que él mismo le dirigía -sólo conoció una suerte de socialismo utópico en algunas figuras anarquistas, más líricas que racionales, a lo Sue, como lo fue Laurent Tailhade, con quienes simpatizó por su individualismo, no más-;¹⁴ incapacitado de hacer suya la filosofía pragmática de los burgueses cuyo filisteísmo reprobó siempre y también de asumir en su totalidad la doctrina católica que pasaba en esos momentos por una crisis de adaptación, se limitó a padecer éticamente el universo dentro del cual vivía con tímidos avances por el camino del ocultismo o de la psicología onírica.

Toda su literatura en el período europeo es la literatura de la desilusión. Esto que ya se percibe en las adiciones de 1901 a *Prosas profanas* (“atravesada impertérrita por el bosque de males”) alcanza expresión honda y certera en la serie de cantos de desesperanza y de muerte que, debido a la concepción normativa en que había sido educado, debido a su principismo y a su aferrarse a la lección cristiana, designó al revés como *Cantos de vida y esperanza*,¹⁵ oponiendo en cada uno de ellos a la constancia desilusionante que les daba origen un tenaz y solo voluntario esfuerzo optimista, testimoniante del profundo acervo de su eticidad, de la pugna entre su concepción ideologizante de la literatura, al servicio de la comunidad, del avance de la especie humana, y la realidad huera que presenciaba. Si en tal concepción resonaban resabios de su formación adolescente, también se transparentaba su visión latinoamericana esencial en oposición al comportamiento bien distinto de los decadentes y simbolistas del 900.

Si el poeta había recuperado, desde la orilla opuesta del Atlántico, sus raíces y su estructura latinoamericana, eso se hacía en el mismo momento en que debía reconocer el fracaso de la aventura intelectual europea en la que había creído firmemente, a la que se había integrado con tal fuerza y arte que tras él integró a un continente entero, para en ese mismo engarce reconocer la necesidad de volver a ser otro. Desde este ángulo ideológico quizás fuera posible leer el “Sueño de Misterio” que responde desde la intimidad de su conciencia a los versos que escribiera en 1916, cuando caminaba rumbo a Nicaragua:

Mis ojos espantos han visto
tal ha sido mi triste suerte.

12. “Vacher o el loco de amor”, fechado en Buenos Aires, 1893, en *Impresiones y sensaciones* (OC I: 757).

13. Rufino Blanco Fombona, “El peligro de América y el augurio de la poesía” (1908: 42).

14. La “soirée” anarquista en honor de Laurent Tailhade, fue contada por Rubén Darío en su crónica “Maisquelqu’un trouble la fête” incluida en *Peregrinaciones* y también por Amado Nervo que lo acompañó en su artículo “Un rincón anarquista” recogido en *Crónicas de viaje (Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1962, t. I, p. 1399)* donde dice: “Salimos medio sofocados, y Rubén Darío, que ha estado conmigo durante toda la velada me dice: -Yo soy anarquista porque no puedo ser príncipe, pero mi anarquismo es otro. ¡Quiero la aristocracia del talento!

15. Del talento y del corazón -añado yo-. Dante y San Francisco de Asís; Víctor Hugo y San Vicente de Paul.

16. ¡Eso, eso, eso es! -replíca el autor de *Azul...*”

17. Y en su volumen *La caravana pasa* quizás el más trasuntado por la decepción estrictamente política de los publicados por Darío en Europa, se dice: “Ante los malos versos aristocráticos, prefirmos los buenos versos anarquistas.” (Darío 1917-1919 I: 104).

18. En *Historia de mis libros*, reconocía esta situación el autor: “El título -“Cantos de vida y esperanza”- si corresponde en gran parte a lo contenido en el volumen, no se compeadece con algunas notas de desaliento, de duda o de temor a lo desconocido, al más allá” (OC I: 217).

Bibliografía

- » Blanco-Fombona, R. (1908). *Letras y letrados en Hispanoamérica*. París, Ollendorf.
- » Darío, R. (1973). *El mundo de los sueños*. Edición, prólogo y notas de Ángel Rama. Barcelona, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico.
- » ——— (1950-1955). *Obras completas*, vols. I-V. Edición de M. Sanmiguel Raimúndez. Madrid, Afrodisio Aguado.
- » ——— (1925). *Impresiones y sensaciones*. Madrid, Librería Fernando Fe.
- » ——— (1938). *Escritos inéditos*. New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- » Duffau, Eduardo Héctor (1953). “Nuevos encuentros con Rubén Darío”. En *Ábside*, México, vol. XVII, núm. 2, 211-238.
- » Enzensberger, Hans Magnus (1969). “El lenguaje universal de la poesía moderna”. En *Detalles*, pp. 111-112. Barcelona, Anagrama.
- » Sux, Alejandro (1946). “Rubén Darío visto por Alejandro Sux”. *Revista Hispánica Moderna*, Año 12, núms. 3-4, 302-320
- » Viñas, David (1970). *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo XX.