

El papel de las figuras del poeta en el programa intelectual de Rubén Darío

ERASÚN, Matías / UBA - matiaserasun@gmail.com

Eje: Literatura Latinoamericana

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: modernismo latinoamericano – figura de poeta – programa intelectual – público – burgués*

» **Resumen**

El trabajo se propone establecer un breve itinerario que enlace algunos momentos claves en la construcción de las “figuras de poeta” asumidas por Rubén Darío a partir de 1888 -fecha de publicación de *Azul...*-, y de las oscilaciones y desplazamientos de esta figura en función del “proyecto cultural” dariano (Arellano 1993) hasta los primeros años de su estancia en Buenos Aires. En el marco del proceso de “modernización literaria” latinoamericana (Rama 1983a), signado por la incipiente profesionalización del escritor en tensión con la búsqueda de una mayor autonomía para el sistema literario continental (Rama 1983b, Ramos 1989, Montaldo 1994), el análisis de las distintas “imágenes de escritor”, “máscaras” y “poses” asumidas por los autores finiseculares (Gramuglio 1992, Rama 1985, Molloy 2012) nos permite dar cuenta de los distintos conflictos y movimientos de acomodación que debieron efectuar en relación a las singularidades del contexto socio-histórico y cultural. La hipótesis de esta investigación propone que, en el caso particular de Darío, las torsiones de sus “figuras de poeta” durante este período se dan en consonancia con las distintas etapas de su programa intelectual -de renovación de la lengua y consolidación de una estética primero, de expansión de ese proyecto después- y en diálogo -conflictivo, tortuoso, pero no exento de identificaciones parciales y de anhelos de cooptación- con un sujeto colectivo que, en el momento histórico de su consolidación y proliferación, encarna y concentra los valores de la época: el burgués. Para indagar estos problemas, proponemos analizar una serie de textos en prosa del poeta nicaragüense que consideramos significativos para el abordaje de estas tensiones: el cuento “El Rey Burgués” (1888) y las crónicas “Historia de un sobretodo” (1892) y “El Salón” (1895).

> *Introducción*

Pese a ser por muchos años la cabeza indiscutida del modernismo, el primer movimiento literario original y renovador surgido de nuestro continente y exportado a Europa, Rubén Darío no fue prolífico en materia de manifiestos y doctrinas. Dentro de lo que podríamos considerar sus textos programáticos más explícitos, se suele incluir la crónica “Catulo Mendez. Parnasianos y decadentes” de 1888, la repuesta a Paul Groussac en “Los colores del estandarte” (1896), las “Palabras liminares” de *Prosas Profanas* (1896), y las “Dilucidaciones” de *El canto errante* (1907). El resto del proyecto intelectual dariano está diseminado en gran parte de su producción poética y narrativa, y en particular en sus crónicas, donde es posible rastrear gran cantidad de indicios sobre sus líneas de pensamiento y de acción.

Es necesario enmarcar estas operaciones y al modernismo en general en el contexto de incorporación de América Latina a la modernidad, analizado entre otros autores por Ángel Rama (1983b, 1985) y Julio Ramos (1989), proceso signado por los cambios radicales y bruscos en los modos de producción y en el balance global de distribución del poder económico y político. En el plano intelectual, estas modificaciones fueron concomitantes con los primeros atisbos de una especialización y futura profesionalización literarias, que llevaron a una reevaluación de la figura del escritor y de su función en la sociedad: no se trató solo de una renovación de las formas artísticas, sino también de un cambio profundo de las condiciones de escritura y de los modos de circulación de los textos. Desde esta perspectiva, la asunción de diferentes “figuras de poeta” en este período, responde a movimientos de acomodación de los escritores a las nuevas condiciones y al modo de legitimarse frente a ellas, al mismo tiempo que evidencian una nueva conciencia reflexiva y crítica de la propia actividad literaria.

La “violenta absorción de prácticamente toda la literatura que se había producido en el XIX en Europa y en Estados Unidos, en un esfuerzo tesonero de actualización histórica” a la que hace referencia Rama (1983b, p.15), produjo necesariamente conflictos entre las tendencias novedosas que llegaban de fuera y las tradiciones y modos de ser locales, muchas veces anclados aun en una lógica colonial de herencia castiza. La resistencia no solo provino de los escritores de cuño más conservador, sino también del incipiente público lector en plena etapa de consolidación. Las adecuaciones a este nuevo panorama de producción y recepción textual dieron lugar a nuevas formas de posicionarse en el naciente “sistema literario latinoamericano” que exigió estrategias acordes a los tiempos, como la adopción, por caso, de las “poses de fin de siglo” abordadas por Sylvia Molloy (2012). En

este trabajo en particular, tomaremos de María Teresa Gramuglio (1993) el concepto de “imagen de escritor” que “refiere a las figuras textuales y a las estrategias, discursivas y a veces no discursivas, que condensan el imaginario de un escritor acerca de la colocación de sí mismo o de su práctica en los espacios literario y social” (p.7). Con ello intentaremos dar cuenta de los desplazamientos de las figuras de poeta elaboradas por Rubén Darío en tres momentos que consideramos capitales dentro de los primeros años de su programa intelectual. Consideramos que la utilidad de este concepto está dada por su amplitud y por su hincapié en el aspecto *imaginario* de la construcción de la imagen -subrayado por la misma autora-, aspectos que nos permitirán dar cuenta de un corpus breve pero heterogéneo de textos como el que abordamos aquí.

› *El poeta, el cronista, el escritor*

Consideraremos, en primer lugar, el cuento “El rey burgués”, publicado por primera vez en el diario *La Época* de Santiago el 4 de noviembre de 1887 e incluido luego en *Azul...* en 1888. Una primera lectura parecería arrojar una oposición simple, clásica, entre los dos personajes principales del relato: a la figura del poeta harapiento, con la mirada fija en el Ideal, sin lugar en la sociedad moderna, se le contrapone el Rey Burgués, el dueño de los bienes y lo material, el amo de su época. El burgués desdeña al poeta y lo relega al silencio y a la labor mecánica de mover la manivela de un organillo en su fastuoso jardín; el poeta se resigna a su suerte y muere de frío con la llegada del invierno. Esta lectura es abonada por el propio Darío en *Historia de mis libros*: “el símbolo es claro -dice-, y ello se resume en la eterna protesta del artista contra el hombre práctico y seco, del soñador contra la tiranía de la riqueza ignara” (Darío, 1916, p. 138).

Pero en sus textos *Rubén Darío y el modernismo* (1970) y “El poeta frente a la modernidad” (1983a), Rama advierte contra esta interpretación simplificada y contra la identificación del poeta del cuento con el Darío de esa época. El crítico uruguayo postula que, más allá de la dicotomía poeta/burgués, que sí podría ilustrar una oposición drástica entre el arte y el poder en el contexto histórico de su enunciación, está funcionando una contradicción interna en cada uno de los personajes que matizaría la postura del escritor nicaragüense. En este esquema doble de contradicciones, no resultaría tan sencilla la opción por un personaje o por el otro: el Rey por un lado es la ignorancia del arte, pero vive inmerso en la belleza, por la sencilla razón de que puede comprarla; el Poeta del relato, que como señala Rama, más que remitir a la figura de Darío podría equipararse mejor a la figura del “antiguo vate profético que procedía del modelo Victor Hugo” (Rama, 1983a, p.94), vive inmerso en su Ideal, pero no le es dado sobrevivir en el mundo material sin

resignar su arte. Desde esta perspectiva, el análisis de Rama coloca un exceso, un resto en cada uno de los polos que establecía la lectura “simplista”. En el polo negativo del burgués no hay buen gusto ni método, pero en la proliferación de bienes, entre los adornos vulgares y las novelas de Ohnet, están también las pinturas de los maestros y los objetos de lujo: es el espacio del goce estético y el placer. En el polo positivo del Poeta, la fijación obsesiva en un arte ideal, en un mundo inmaterial, conduce a la privación de medios de subsistencia, a la inacción y, en última instancia, a la muerte. El deleite y el nivel de detalle con el que el narrador describe los jardines y los salones del Rey, sus piezas artísticas y sus objetos preciosos parece delimitar un espacio intermedio entre los polos que, si bien no es ocupado en esta instancia por el artista, queda enunciado a través del deseo.

¿Cómo podemos interpretar esta imagen ambigua del poeta en tensión con la modernidad dentro del programa intelectual dariano? Para intentar complementar esta figura, es posible relacionarla con la que se desprende de la crónica “Historia de un sobretodo”, publicada en *La Habana Literaria* en 1892. La crónica pone en escena la construcción de un “mito de origen” de escritor; en palabras de Beatriz Colombi “el sujeto de la crónica, desprovisto de abrigo, de clase, de riqueza, proveniente del trópico, se “arma” cronista después que viste el elegante ulster comprado en las atrayentes vitrinas del Santiago moderno” (Colombi, 1997, p. 220). El sobretodo, adquirido con el primer sueldo del cronista pagado por *El Heraldo* de Valparaíso, deviene así metáfora de capital social que asegura su inclusión en los círculos acomodados de la ciudad chilena y luego, como analiza Marcela Zanín en “El don de Verlaine”, en capital simbólico: como legado traspasado en un primer momento a otro joven poeta y como restitución de un capital poético después, cuando luego de varias vicisitudes el abrigo vaya a parar a las manos de Verlaine. El abrigo enlaza así un trayecto de formación (y transformación) personal, desde el “hijo del trópico” recién llegado a Valparaíso, al cronista que ya puede vivir de su pluma (e incluso proveerse de una prenda que, más allá de su utilidad, es símbolo de status).

Existen dos elementos que nos permitirían relacionar esta crónica con el poeta de “El Rey Burgués”. Por un lado, la “Historia de un sobretodo”, si bien es publicada en 1892, sitúa temporalmente los hechos narrados en 1887, año de producción del cuento. Por otro lado, en ambos textos juega un papel preponderante el frío, como agente externo hostil que se ensaña con dos sujetos que, en principio, no tienen defensas contra él: al poeta hambriento del cuento “se le dejó al aire glacial que le mordía las carnes y le azotaba el rostro”; el cronista, cubierto aun solamente por su “chaqueta de verano” traída desde Centroamérica, protesta “hace un frío que muerde hasta los huesos”. Pero ante la misma adversidad, uno y otro exhiben respuestas divergentes: el cronista, autodefinido desde el

comienzo como un sujeto periférico en tanto es un “hijo del trópico” es capaz de superar su carencia sin resignar su integridad intelectual.

La crónica propone una alternativa vital, un esbozo de plan intelectual explicitado en 1892, pero cuyo origen se hace remontar narrativamente hasta 1887, hasta los primeros tiempos de Darío en Chile. En 1887 entonces, conviven ficcionalmente dos imágenes de poeta con actitudes hacia la modernidad marcadamente diferentes: los artistas marginales de “La canción del oro”, “El velo de la Reina Mab” y “El rey burgués” -tres cuentos incluidos en *Azul...*-, sienten la fascinación de la riqueza y tienen hambre de belleza pero acaban sumidos en la ensoñación, la diatriba estéril o la inacción. Por otro lado en “Historia de un sobretodo”, el cronista mítico pergeñado por Darío, lejos de sucumbir ante su condición periférica (de nacimiento, de clase, cultural) la revierte en forma de un valor. Vale la pena recuperar el párrafo final de la crónica: el “dichoso sobretodo ... del poder de un pobre escritor americano, ha ascendido al de un glorioso excéntrico, que aunque cambie de hospital todos los días, es uno de los más grandes poetas de la Francia” (Darío, 2013, p.43). De este falsamente paradójico “poder de un pobre escritor americano” con el que concluye la crónica, emerge un sujeto que se califica de “pobre” en el mismo enunciado en el que se magnifica a sí mismo por triplicado: como sujeto de un “poder” (adquisitivo, profesional, intelectual); como escritor, condición a la que se elevó con su trabajo, desde la de “hijo del trópico” y por mediación del “cronista”; y como “americano”, tomando el gentilicio de todo un continente, más allá de una adscripción geográfica que podría haber sido más delimitada.

Por otro lado, si el derrotero pretérito del sobretodo configura una síntesis metafóricamente desplazada del aprendizaje del cronista que expresa “¡Ah! ¡Cuán larga sería la narración detallada de las aventuras de aquel sobretodo!” (Darío, 2013, p.40), el viaje del abrigo a París adelanta metonímicamente el futuro desembarco del poeta nicaragüense en el Viejo Continente y tiende miras hacia el porvenir: las de la expansión de una poética desde la periferia geográfica y cultural latinoamericana hacia las metrópolis intelectuales del siglo XIX.

A modo de conclusión parcial, podríamos establecer que la imagen de poeta que se desprende de “Historia de un sobretodo” expande, desarrolla y proyecta las figuras que pueden extraerse de “El rey burgués”. Por un lado, si el narrador del cuento oscilaba entre los polos del goce estético asociado a la riqueza material y de cierto artempurismo idealizado, delimitando un espacio intermedio pero sin decidirse por completo a ocuparlo, el cronista de 1892 zanja la cuestión y enuncia decididamente la compatibilidad entre capital económico y capital simbólico. Por otro lado, podríamos postular que el personaje del

Poeta del cuento de 1887 puede entenderse, más que en oposición dicotómica con el Rey Burgués, en antítesis con la imagen de poeta trazada por Darío en la crónica: el Poeta harapiento se diluye en su propia extrañeza y marginalidad ante los nuevos tiempos, el cronista del sobretodo explota su excentricidad y puede mirar hacia el futuro.

› *El crítico, el artista, el público*

Para complementar lo desarrollado hasta este punto, analizaremos brevemente de qué forma evolucionan las imágenes de escritor darianas en un texto de su etapa en Buenos Aires. Desde luego, el examen de la campaña intelectual de Darío en esta ciudad ameritaría un trabajo mucho más extenso que excedería los propósitos del presente, por lo tanto nos limitaremos aquí a señalar algunos puntos salientes en relación a nuestro tema.

La crónica “El Salón” aparece por primera vez en el diario *La Prensa* de Buenos Aires el 21 de octubre de 1895 y forma parte de una serie de siete entregas que Darío escribe sobre la tercera exposición de arte del Ateneo de Buenos Aires, por encargo del periódico porteño. En ella el poeta encarna en principio dos imágenes de escritor que, si bien no son exclusivas de esta crónica ni aparecen por primera vez, se manifiestan con suma claridad en este texto. Por un lado Darío asume el papel de crítico de arte: esboza un diagnóstico del ambiente cultural porteño, presenta al lector los expositores de la muestra y establece jerarquías en base al manejo estudiadamente desenvuelto de conocimientos, tanto de la historia del arte como de la pintura contemporánea, de los artistas europeos como de los locales. Por otro lado, se impone para sí mismo y para sus pares, la tarea de ser “educadores del gusto del público”, que en el contexto de la época, no es otro que el burgués: “Se censura al público, al “burgués”; sería ya tiempo de defender al burgués. El público es el alumno de la prensa y no puede sino seguir las corrientes señaladas por sus maestros, los que escriben para el público” (Darío, 2013, p.59). Si lo observamos detenidamente, el argumento es complejo y tiene múltiples destinatarios: en su doble papel de crítico y de formador del público, Darío aspira a situarse en una posición estratégica desde la cual dialogar (y negociar) con una amplia gama de interlocutores.

La exhibición de conocimiento del crítico, que de por sí ya podría configurar un capital simbólico de peso, se articula con el otro gran capital del poeta: su propia escritura. Esta doble aptitud lo sitúa en una posición de privilegio frente a, por ejemplo, los propios artistas: las buenas críticas venden cuadros, pero también impulsan corrientes y generan vínculos. También lo posiciona positivamente frente al público, siempre ávido de estar al tanto de las nuevas tendencias y de seguir las modas. Pero en el llamado a “defender al

burgués”, en tanto el público solo seguiría las corrientes de los que escriben en la prensa, los dardos apuntan a sus propios colegas de redacción y a los directores de los periódicos: vale la pena recordar que, en este momento, los cronistas-literatos como Darío compiten en el mercado de trabajo con los escritores amateurs y los periodistas. Este conflicto tiene dos caras: por un lado, la lucha por el espacio en la prensa y por la remuneración, por el reconocimiento del “valor simbólico y económico de los textos a partir del valor literario garantizado por la existencia de un *estilo*” (Rogers, 2010, p.176). Por otro lado, se da la pugna por una formación real del gusto del público, por influir discursivamente en sus modos de pensar y opinar, pero no solo en aras de un refinamiento cultural del lector, sino también con la conciencia de la posibilidad de una difusión a gran escala de la propia escritura y de las propias propuestas: “El llamado burgués piensa con el diario que lee. Escritores, tesoneros que hagan la propaganda del Arte, son los que faltan” (Darío, 2013, p.60). Detrás de estas tensiones, entonces, se percibe la clara conciencia del poeta nicaragüense acerca del importantísimo rol del periodismo para la consolidación de su proyecto artístico: la prensa se reconfigura así como un espacio central del programa dariano que, más allá de servir como sitio de entrenamiento de habilidades de escritura o de experimentación formal, se consolida como núcleo de comunicación entre escritores y de difusión de sus producciones.

Las imágenes de poeta proyectadas por Darío en el último texto, la de un crítico sagaz y un pedagogo del público, confluyen con las de un escritor hábil y un profesional idóneo, diseñando un espacio de acción y de influencia cada vez más amplio y complejo. Si el narrador de “El Rey Burgués” delimitaba un espacio intermedio entre los polos de lo ideal y lo material sin ocuparlo aún; si el cronista de “Historia de un sobretodo” legitimaba ese espacio con la mitificación de su origen periférico y la negociación de su propio capital simbólico adquirido, el escritor-crítico de “El Salón” avanza un paso más allá, postulándose a sí mismo como un líder capacitado y como un mediador entre una esfera cultural que comienza a institucionalizarse y un incipiente público consumidor.

› *Referencias bibliográficas*

Arellano, J. E. (1993). *Azul... de Rubén Darío. Nuevas perspectivas*. Washington, Estados Unidos: OEA.

Colombi, B. (1997). Crónica y modernismo: una aproximación a su retórica. En S. Iparaguirre y J. Monteleone (Ed.), *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana* (pp. 215-222). Buenos Aires, Argentina: ILH, CBC (UBA).

- Darío, R. (1991). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo./ Historia de mis libros*. Caracas, Venezuela: Italgráfica.
- (2000). *Azul.../ Cantos de vida y esperanza*. Ed. J. M. Martínez. Madrid, España: Cátedra.
- (2013). *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Edición, prólogo y notas de R. J. Caresani. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la FFyL (UBA).
- Gramuglio, M. T. (1992). “La construcción de la imagen” en Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio, *La escritura argentina*. Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral/Ediciones de Cortada.
- (1993). Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor. *Hispanamérica. Revista de literatura*, (64/65), 5-22.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Montaldo, G. (1994). *La sensibilidad amenazada*. Buenos Aires, Argentina: Beatriz Viterbo.
- Rama, Á. (1970). *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona, España: Alfadil Ediciones.
- (1983a). El poeta frente a la modernidad. En *Literatura y clase social* (pp. 78-143). Ciudad de México, México: Folios.
- (1983b). “La modernización literaria latinoamericana (1870- 1910)”, *Hispanamérica. Revista de literatura* 36: 3-19.
- (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Uruguay: Fundación Ángel Rama.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Rogers, G. (2010). Émile Zola en los textos porteños de Rubén Darío. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (39), 173-189.
- Zanín, M. (1997). El don de Verlaine. En S. Zanetti y otros, *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo* (pp. 39-61). Rosario, Argentina: Beatriz Bitervo.