

---

leonel  
delgado  
aburto

universidad de chile  
[ldelgado@u.uchile.cl](mailto:ldelgado@u.uchile.cl)

---

## el debate sobre el americanismo en rubén darío a través de prólogos de josé e. rodó y justo sierra

---

the debate on americanism in  
rubén darío through prologues  
by josé e. rodó and justo sierra

dossier

---

### RESUMEN

Tomando como ejemplo las *Peregrinaciones* (1901), este artículo argumenta que Rubén Darío ordenó sus libros de crónicas de manera estratégica, buscando motivar una recepción específica dentro del campo cultural. El análisis se detiene en el debate en torno al americanismo que establece Justo Sierra en el prólogo de *Peregrinaciones*, aludiendo directamente a otro famoso prólogo, el de José Enrique Rodó a *Prosas profanas*, en el que este había negado la americanidad del poeta nicaragüense. Tanto el ordenamiento de las crónicas, con su separación parisina e italiana, como el entrecruce de los prólogos aludidos, apunta a una definición autorial de Darío en que sobresalen, además del americanismo, asuntos como la naturaleza discursiva de sus crónicas y la ambivalencia de su concepto de “prosa”.

### PALABRAS CLAVE

Rubén Darío, americanismo, debate modernista.

### ABSTRACT

Taking *Peregrinaciones* (1901) by Rubén Darío as an example, this article argues that Darío gave a strategic order to his collections of chronicles, seeking to motivate a specific reception within the cultural field. In particular, the analysis focuses on the debate on Americanism that Justo Sierra establishes in the Prologue of *Peregrinaciones*, alluding directly to another famous Prologue, that of José Enrique Rodó to *Prosas profanas*. Famously, Rodó refused to acknowledge Darío as “the poet of America”. Both the ordering of the chronicles, with their Parisian and Italian separation, and the intersection of the aforementioned Prologues, indicate an authoritative definition of Darío. In addition to his notion of Americanism, this definition points out to issues such as the discursive nature of his chronicles and the ambivalence of his concept of “prose”.

### KEYWORDS

Rubén Darío, americanism, modernist debate.

**E**ste artículo se propone analizar los prólogos solicitados por Darío a José Enrique Rodó para *Prosas profanas* (segunda edición, 1901) y a Justo Sierra para *Peregrinaciones* (también de 1901) como una operación autorial en cierto sentido integrativa. De hecho, ambos prólogos discuten, entre varias consideraciones, la cuestión de la americanidad de la obra de Darío y el sentido de su esteticismo. Rodó se detiene a analizar la ambivalencia del concepto de “prosa” (visible por paradoja en el título del poemario del poeta nicaragüense) y Sierra, por su parte, analiza la relación entre poesía y crónica. Si se toma en cuenta, además, que el texto de Rodó es un decidido acto inaugural de crítica literaria,<sup>1</sup> se puede percibir hasta qué grado entran en el debate de manera notable la cuestión de la especialización de discursos, característica de la época, y ciertas implicaciones ideológicas, políticas y filosóficas que le son paralelas.

Sugiero que, en cuanto a la contraposición de prólogos, se trata de una operación autorial y americanista de Darío, en el sentido que implica un colocar su obra y su nombre como objeto de un debate identitario y de la índole de los discursos que lo actualizan. Si bien el tema planteado puede dar para análisis mucho más vastos, me concentraré ante todo en una descripción interpretativa de ambos prólogos, el de Rodó y el de Sierra, que ayude a evidenciar esto que llamo debate identitario, pero que tiene, obviamente, aristas estéticas, filosóficas y políticas. De manera lateral, también focalizo la importancia de las redes intelectuales (americanos en París), o, mejor dicho, redes sensibles, que articulan y estimulan este debate. Asimismo, el propio significado y organización del libro de crónicas lleva a pensar en una singularidad discursiva y conceptual, que quizá no se ha enfatizado tanto en los estudios del modernismo. Todos estos elementos llevan a pensar también en una hábil estrategia de definición autorial por parte de Darío en una coyuntura fundamental de su definición intelectual e ideológica.<sup>2</sup>

## AMERICANISMO EN EL CONTEXTO DE 1901

El texto de Rodó, opúsculo segundo de la serie *La Vida Nueva*, no fue originalmente concebido como prólogo, y ha tenido cierta celebridad por circunstancias que llevaron al alejamiento entre el autor del *Ariel* y Darío. En efecto, es conocido que se publicó *sin firma* en la segunda edición de *Prosas profanas*. Esta ausencia de firma, que Darío atribuyó a la casa editora, agrió las relaciones entre ambos modernistas.<sup>3</sup> En cambio, el prólogo de Sierra ha tenido, al parecer, poca repercusión dentro de los debates sobre la obra de Darío. Da la sensación, en efecto, que ha sido acatado sin más como marca del vínculo de Darío con México, que desembocó en la frustrada visita del poeta a las celebraciones del Centenario (Darío *Autobiografía* 81). Parece ser, en este sentido, que el debate probable entre Sierra y Rodó en torno al americanismo y la estética que le correspondía no tuvo ulteriores repercusiones, o que estas han quedado ocultadas entre los profusos avatares de las discusiones sobre Darío, el modernismo y el americanismo. En esas circunstancias, cabe tratar de restituir parcialmente tal debate, a sabiendas de las implicaciones contradictorias y aporéticas que conlleva esta intención restituyente. Se debe mencionar que el cruce entre Sierra y Rodó también implica una coyuntura que se podría considerar de “espiritualización” luego del predominio positivista. En efecto, el contraste entre el intelectual liberal mexicano y el joven crítico uruguayo es generacional, pero ambos parecen estar adelantando la autonomización literaria bajo las retóricas del espíritu americano, que tendrá una repercusión pedagógica sobre todo a partir del *Ariel* en 1900 (ver Ramos 87). Como señala Hale, hay que considerar en Sierra una “ambivalencia entre el positivismo y el idealismo espiritualista” (16) que conlleva repercusiones en el ámbito de la educación, como la fundación de la Universidad Nacional en 1910, en cuya concepción ya sobresale un nuevo idealismo. Es pues dentro de esta tensión idealizante que se deben entender ambos textos-prólogos a las obras de Darío. Sin duda el gesto escritural y performativo representado por Darío en las *Peregrinaciones* anuda las relaciones y tensiones entre los tres intelectuales.

1 Al decir del editor de las *Obras completas* de Rodó, Emir Rodríguez Monegal, su texto sobre Darío “levanta un minucioso ensayo que lo consagró como uno de los críticos más penetrantes de la lengua española” (167), idea que fue acatada en su tiempo por pares como Salvador Rueda y Julio Herrera y Reissig.

2 Acato aquí la afirmación de Rama de que el fin de siglo y el viaje a Europa parten en dos la vida intelectual de Darío. Ver el prólogo a *El mundo de los sueños* (Rama 35-9).

3 Para las relaciones entre Darío y Rodó, y el caso del artículo-prólogo, ver Benedetti (40-6); asimismo, en las *Obras completas* de Rodó, la parte de la correspondencia entre ambos intelectuales (1364-8).

Como es conocido, en julio de 1900, Rubén Darío, a la sazón cronista de la Exposición Universal de París para *La Nación* de Buenos Aires, abandona la capital francesa, esa “locura moderna” (Colombi 5), para incursionar en una peregrinación estética y religiosa por Italia. El recorrido de Darío aparece detallado en su “Diario de Italia” que forma la segunda parte de las *Peregrinaciones* (1901), libro que colecciona, además, sus crónicas de la Exposición. Al cerrar la parte francesa del libro con su crónica “Reflexiones de año nuevo parisiense”, Darío parece indicar precisamente un abandono de aquel “centro de luz” puesto ahora en duda, y, de hecho, pregunta: “¿es París, en verdad, el centro de toda sabiduría y de toda iniciación?” (154). Esta dura vacilación contrasta con el entusiasmo que despierta Italia en el poeta: “Estoy en Italia, y mis labios murmuran una oración semejante en fervor a la que formulara la mente serena y libre del armonioso Renán (sic) ante el Acrópolis” (159). Esta frase podría resumir la puesta en acción dramática de una especie de conversión dentro de la pasión moderna de Darío; una que pone el acento en el aspecto espiritual de lo estético, en contraposición con el dominio capitalista parisino. Y se trata de una conversión profana, en el mismo sentido ambiguo que adquiere el adjetivo en el título de las *Prosas profanas*,<sup>4</sup> en un borde entre lo religioso y el culto estético.

La hipótesis de este artículo es que Darío organiza una lectura de sus crónicas al publicarlas como libro, intentando controlar o, al menos, motivar una recepción específica enfocada en destacar esta conversión profana. No solo el orden de las crónicas –su evidente separación en dos partes, que enuncia una discriminación de temas, geografías culturales y trabajos o procesos del sujeto– sino también el “Prólogo” de Justo Sierra indican una política interpretativa autorial. En efecto, el “Prólogo” de Sierra instala, como se verá más adelante, una conversación explícita con el propio Darío y con José Enrique Rodó. En este sentido, esta intertextualidad convoca a las redes sensibles hispanoamericanas. Llamo redes sensibles a los intelectuales y escritores vinculados en torno a paradigmas del arte moderno, cuya cimentación en cuanto a redes no depende únicamente del intercambio ideológico o intelectual, sino también de establecimiento de amistades y disensos, y de relaciones mediadas por los afectos. En este sentido, la red desborda la cuestión intertextual para pasar a

cierta encarnación performática. El gesto de Darío –salir de París, viajar a Italia– tiene una correspondencia simbólica en la estructura del libro, pero también es recogido por semblanzas como la de Vargas Vila (1917), en donde se reescribe la tensión de Darío entre lo parisino moderno y lo italiano eterno. Así, propongo que el gesto editorial de Darío indica un “darse a leer” entre las redes hispanoamericanas modernizadas o modernistas, que acaban por establecer un (des)acuerdo sobre los textos y el acto performático de Darío –abandonar París, recrearse en Italia–, y en torno a Darío como autor. Todo esto contribuye a consolidar el proyecto dariano y el de la escritura moderna hispanoamericana, dentro de la fase idealista e identitaria que se abre en América en esa coyuntura, cuyo emblema será el arielismo.

#### **POLÍTICA DEL LIBRO DE CRÓNICAS: DECADENCIA Y DISTANCIAMIENTO**

Como es sabido, Rubén Darío fue publicando a lo largo de su carrera literaria volúmenes de crónicas que representaban procesos y posturas específicas y, a veces, temáticas unitarias y políticas. Sucede así, por ejemplo, con *España contemporánea*, su lectura de la España decadente de la posguerra de 1898, o con *El viaje a Nicaragua* que articula su condescendiente identificación con la llamada “revolución liberal” de José Santos Zelaya ocurrida a principios del siglo XX en su país natal. Con todo y estas intenciones unitarias (que implicaban, asimismo, un proceso selectivo del autor), lo que resulta frecuente en el tratamiento de la crónica de Darío es un trabajo de antología ejercido por los críticos e historiadores de la literatura, impulsados por un carácter temático, o su separación por razones de constitución de cuerpos mayores más o menos ordenados.<sup>5</sup>

Lo que me gustaría destacar es que la crónica se constituye como un texto de interpretaciones circundantes y coyunturales. El tránsito de la (supuesta) obsolescencia del texto cronístico a su fijación hermenéutica pasa por un proceso que el autor parece iniciar (al fundar el volumen de

<sup>5</sup> Algunos ejemplos, en cierto sentido contrastantes, son los de Rama (1973) y Montaldo (2013). En efecto, Rama reúne crónicas de Darío sobre los sueños, proponiendo al nicaragüense como modelo del latinoamericano singularizado por su conflictiva relación con Europa. En cambio, en el volumen de Montaldo sobresale la imagen de Darío como figura fundacional de una enunciación transatlántica e hispanista. Ver al respecto de este contraste Delgado (68-70).

<sup>4</sup> Cf. más adelante, el comentario a las observaciones de Rodó sobre el título de *Prosas profanas*, y su doble sentido posible.

crónicas), pero que aparentemente se disgrega en avatares más o menos contradictorios. En este caso me encargo de mostrar una de tales derivas interpretativas, la que ocurre sincrónicamente con el proceso de fijación de la crónica en el volumen *Peregrinaciones* (1901). Como veremos más adelante, el “debate” sobre Darío como autor (poeta y productor de prosa) comienza en el momento de su viaje hispánico y europeo de 1898, es decir, en el momento de (probable) internacionalización de la literatura hispanoamericana, y cargado, por tanto, de la ansiedad identitaria de las elites modernistas, tema esencial del artículo-prólogo de Rodó.

Tal como ha estudiado detalladamente Beatriz Colombi, las crónicas recogidas en las *Peregrinaciones* indican la narración del esplendor de la Exposición desde la mirada lateral del hispanoamericano. Darío comparte con otros cronistas procedentes de América Latina, pero radicados en Europa, esa labor informativa en que se combina lo frívolo y lo político, lo estético y lo intelectual, las tensiones coloniales y los nacionalismos: “Las categorías de bárbaro, extranjero, *parvenu*, rastacueros, todas las formas que tiene el discurso del etnocentrismo para caratular al otro, atraviesan las crónicas de Darío, atento a las pulsiones del colonialismo de fin de siglo” (Colombi 2).

Se trata, pues, de una localización enunciativa bien definida, y aunque Darío en sus crónicas da curso a un deslumbramiento por la modernidad, construye también espacios de resistencia en sus textos en que, por ejemplo, los modelos estéticos clásicos resultan perdurables frente a la modernidad (Colombi 5). La misma localización de resistencia podrían tener en las crónicas la fuga hacia Italia y el consuelo religioso. De hecho, Colombi caracteriza a Darío como “peregrino desertor” que “anuncia su huida [de la Exposición] a cada paso de su escritura” (4). Esta inmersión a medias en la gran muestra de modernización y modernidad que constituye la Exposición Universal va construyendo un sistema enunciativo contradictorio, que Colombi resume así:

Darío recorre la feria de la máquina sin ver la máquina, ausculta la muestra del progreso y escucha la voz del absurdo, quiere ver el arte y encuentra la academia, admira a la “brava raza inglesa”, pero se solidariza con la guerra anticolonialista de los boers: ama a París, pero huye en cuanto puede. En una colocación problemática, entre la admiración y el rechazo por los imperios, entre la seducción y el rechazo por el progreso, entre el

eurocentrismo y el americanismo, entre señalar al bárbaro y ser a su vez él bárbaro, entre *chroniqueur* e intelectual, entre poeta y diarista . . . (9).

Se hace evidente, pues, cómo Darío mantiene cierta distancia con respecto al discurso del progreso moderno y técnico. Es la resistencia de quien, en medio del canto al progreso de la Exposición, visita “el palacio de las flores” y advierte en “toda la flora propicia a Des Esseintes” un inconsciente significativo: las flores “como bocas de víboras o como corsés”, “provocantes, obscenas”, “los pétalos entreabiertos como una sensualidad labial” (la crónica es “En París”, fechada en abril de 1900; *Peregrinaciones* 35). Como que, en medio del triunfo de la técnica, la pregunta a la Naturaleza y al Arte, y su constitución de “mundos herméticos” (36), son tareas significativas e ineludibles para el cronista.

Por otra parte, no hay que olvidar que el que Darío ve y cataloga es un mundo de preguerra mundial que afianza las ideologías nacionales. En ese sentido, resulta sintomática la crónica “La casa de Italia” (52-61). Darío cuenta en ella su visita al pabellón italiano de la Exposición, la que hace en compañía de Hugues Rebell.<sup>6</sup> Esta visita anticipa, con su fervor esteticista, la marcha de Darío al país del sur. Además, la conversación con Rebell le sirve a Darío como punto de enunciación crítica sobre las diferencias nacionales europeas. En efecto, dice en la crónica que “hay un ambiente poco simpático para Italia” (54), con lo que se refiere al ataque periodístico a la sección italiana de la Exposición y a los recelos que despierta en Francia la Triple Alianza. Inquieta, por eso, al “sondear el alma de Rebell” (54), si tal situación geopolítica ha alterado su culto por Italia. Rebell responde con un discurso de exaltación en que se confunden y mezclan el paisaje italiano y el arte, sobre todo pictórico, así como la evocación del ensueño esteticista con la metempsícosis.<sup>7</sup> Es posible ver confundidas en este discurso las voces de Rebell y de Darío, mixtura en la que el francés es utilizado por el cronista para expresar su apasionamiento

6 Rebell (1867-1905), autor francés relacionado con la conocida organización ultranacionalista Acción Francesa.

7 Esto queda sugerido en frases como la siguiente: “Sé solamente que formáis parte de un paisaje familiar visto en sueños, o conocido otras veces” (55).

to esteticista. Sin embargo, también es evidente que Darío se distancia irónicamente de una identificación francesa nacionalista y excluyente que se puede percibir cuando Rebell declara a Francia como madre y nodriza (55). Así, Italia es lugar de culto, pero Francia significa una atadura fundamental, por lo que, dice Rebell, “sería incapaz de vivir si se me prohibiese vivir en francés” (56).

Parece ser que Darío no se siente obligado a acatar este ordenamiento por nacionalidades y lenguas. Su huida a Italia y su crítica a París pone en cuestión la correspondencia entre el ensueño esteticista y la actualidad francesa, escenario presente de lo que se codificaría como ocaso y muerte de lo latino, o *Finis latinorum* (*Peregrinaciones* 153).<sup>8</sup> Opera en este caso, pues, cierto distanciamiento frente a un nacionalismo delimitado y beligerante, y un apasionamiento por un espacio de identificación más vasto y trascendente (el de la latinidad). En ambos casos, la distancia irónica frente a los nacionalismos y la conciencia de la modernidad como decadencia apuntan a una toma de posición política que Darío realiza y da a leer a sus camaradas de letras, contribuyendo a construir un entramado discursivo que inicia con el prólogo-artículo de Rodó.

### RODÓ: MORALIDAD Y AMERICANIDAD DE LA ESTÉTICA

El texto de Rodó inicia planteando directamente la cuestión: Rubén Darío no es el poeta de América.<sup>9</sup> De hecho, cree Rodó, no es posible todavía, visto el horizonte de comprensión de la modernidad (hispano)americana, la existencia de tal poeta americano. Parece conformarse Rodó al afirmar que en América “solo puede vivirse intelectualmente de prestado” (118). Pero, por otro lado, descrea de una expresión original, nativista o romántica, que implique “la intolerancia y la incomunicación” (ibid), es decir, una separación de las corrientes modernizantes europeas y globales. Pero, siguiendo esta lógica comunicativa con lo europeo, lo que ha realizado

Darío en su poesía, cree Rodó, es desaparecer cualquier indicio de pertenencia identitaria: “Ignoro si algún espíritu zahorí podría descubrir, en tal o cual composición de Rubén Darío, una nota fugaz, un instantáneo reflejo, un sordo rumor, por los que se reconociera en el poeta al americano de las cálidas latitudes, y aún al sucesor de los misteriosos artistas de Uxatlán y Palenke” (119).

El modelo interpretativo que queda en bancarrota aquí parece ser el de Taine. En efecto, Taine en su *Filosofía del arte* (1864) “propone sustraer la obra de arte del dominio de la causalidad para colocarla en el ámbito de sus propias leyes” (Vercellone 158). Bajo esta nueva perspectiva propone ver en la obra tanto el genio del artista como el contexto en el que se produce. “Se trata, por tanto, de determinar las condiciones de existencia de cada una de las artes; y esta es tarea de la estética en cuanto filosofía de las bellas artes” (Vercellone 159). La poesía de Darío, según Rodó, habría despistado, con base en su imitación del modelo esteticista, su procedencia geocultural.

Así, el texto dariano implicaría una disyunción identitaria (texto europeo, al menos en apariencia, y, sin embargo, autor hispanoamericano). Rodó va a investigar en su prólogo el sentido estético, moderno, político y moral de tal disyunción. Bajo el criterio clasificatorio del “poeta exquisito” se muestra una “individualidad literaria” ajena a “todo sentimiento de solidaridad social y a todo interés por lo que pasa en torno suyo” (121). El culto del arte lleva a Darío a preferir las apariencias, cierta teatralidad o performatividad de lo bello, “todo lo que hace que la túnica del actor pueda caer constantemente, sobre su cuerpo flexible” (124). Rodó parece presagiar lo dicho por Octavio Paz (21): la poética del modernismo es una mascarada. Sin embargo, para Rodó esta actitud encierra varios peligros. Obstaculiza, por ejemplo, la posibilidad de obras de arte de más alcance social y político: “De ese modo de ver no nacerán en el arte literario las obras arquitecturales e imponentes (y, desde luego, es indudable que no nacerán poemas cosmogónicos, ni romances sibilinos, ni dramas cejjuntos) pero nacen versos preciosos” (125).

Como se ve, la crítica del preciosismo que instala Rodó implica un concepto de la función literaria en que el texto abarca, o debería abarcar, una profundidad social en que queda implicada una diversidad formal. De esto parece estar divorciado Darío, quien, según Rodó, “No será nunca un poeta popular” (126), tanto en el sentido de una eventual circulación masiva como de una identificación política democrática: “El arte es cosa

<sup>8</sup> Joséphin Péladan (1858-1918), escritor y ocultista francés, publica en 1899 un volumen con el título de *Finis latinorum*, dentro de una serie sobre la decadencia de lo latino. Darío parece retomar en parte de ahí el motivo de la decadencia, uniéndolo al pesimismo sobre el triunfo del mercado.

<sup>9</sup> Hay que recordar que el texto de Rodó refiere a la primera edición de *Prosas profanas* (Buenos Aires, 1896). En la edición de 1901, Darío agregó el poema “Cosas del Cid” y las secciones “Dezires, layes y canciones” y “Las ánforas de Epicuro”. Ver la nota filológica de Mejía Sánchez (LX-LXIII)

leve, y Calibán tiene las manos toscas y duras. Pero se le puede abominar en el arte y amarle cristianamente en la realidad. Rubén Darío no le ama ni en la realidad ni en el arte” (126).

No hay, pues, o Rodó no puede advertirla, sociedad en sentido político en los poemas de *Prosas profanas*. Es de notarse que la queja rododiana incluye la ausencia de interpelación a Calibán, en este caso seguramente figura de los estamentos obreros y campesinos americanos. Sin embargo, a partir de esa especie de “grado cero” del americanismo que estaría en la poesía de *Prosas profanas*, Rodó establece una salvedad: se refiere a los versos, cuando dice que “El autor de *Azul* no es sino el boceto del autor de *Prosas profanas*” (129):

Entiéndase que me refiero exclusivamente al poeta, en este parangón de los dos libros; no al prosista incomparable de *Azul*; no al inventor de aquellos cuentos que bien podemos calificar de revolucionarios, porque, en ellos, la urdimbre recia y tupida de nuestro idioma pierde toda su densidad tradicional y . . . adquiere la levedad evanescente del encaje (129).

¿La sociedad, pues, como urdimbre decorativo y estético? La referencia que hará Lezama Lima al encaje, en cierto sentido similar a la de Rodó (“encajes inspirados en versos”, *Paradiso* 11), nos recuerda que cierta materialidad (artesanal y de consumo) es invocada como referencia tropológica de la autonomía estética del discurso modernista. En este caso, Rodó parece sugerir que la prosa gana por su inserción social (trama del encaje que equivale a trama social) frente a una poesía preciosista des-identificada (incluso, podría decirse, des-calibanizada).

Como se podrá ver, la invocación genérica del “prosista” tiene significados importantes en la interpretación de Rodó, en cuanto a la relación eventual del texto literario dariano y la sociedad (y el americanismo). Al final de su recensión, Rodó hace como que tropieza con el título del libro de Darío: “Pero al cerrar el libro algo hallo en la portada que me detiene para pedirme una opinión” (161). Esto lleva a Rodó a reparar en la antífrasis: en *Prosas profanas* el adjetivo lleva a que se identifique estas “prosas” con “una de las antiguas formas de la poesía eclesiástica” (162); prosa no significa aquí, entonces, sentido más vulgar de prosa. Sin embargo, Rodó también advierte la ironía en el título. Prosa es un artefacto polisémico, para diversos públicos, democrático, podría decirse, al menos en el sentido de su divulgación paradójica:

Pero yo creo que el autor ha contado muy particularmente, para la invención de su título, con aquella misma interpretación vulgar, y ha sonreído al pensamiento de que el público ingenuo se sorprenda de ver aplicado a tan exquisita poesía el humilde nombre de prosa . . . Laudable es que la espuma del ingenio suba hasta el título, que es como si subiera hasta el borde (162).

Se puede decir que lo que observa Rodó es la situación paratextual del título, implicando con eso un típico escenario de bordes, o de espacios liminales: el sitio en que dos tipos de lecturas (la preciosista y la ingenua o democrática se interrelacionan), pero también el sitio de posible politización del texto, en donde lo social de la prosa puede establecer una relación alternativa al anarquismo estético que se puede atribuir a los versos de *Prosas profanas*. En efecto, para Rodó, quien también se siente “modernista”, la obra de Darío “es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo” (163). Rodó finaliza su texto recomendando a Darío como consejero sublime de la juventud española, es decir, con plena conciencia del significado del viaje europeo de Darío, que inicia a partir de 1898: “Acaso, en el seno de esa juventud que duerme, su llamado pueda ser el signo de una renovación” (164). Como se sabe, la respuesta de Darío fue el variado hispanismo de *Cantos de vida y esperanza* (1905),<sup>10</sup> pero también las crónicas de *España contemporánea*, y, por supuesto, la “performance” de las *Peregrinaciones*, en las que la prosa de la crónica ejerce la operación espiritual (expresada por la huida y el peregrinaje) que Rodó extrañaba en los versos de *Prosas profanas*. Quizá lo que haga falta enfatizar es que de alguna manera la cuestión de la “prosa” (y de la crónica probablemente) formaba parte de la politización del texto modernista que el exigente Rodó había pedido en su prólogo. En este caso el significante “prosa” (adscrito por el mismo Darío al título de su poemario) debería implicar una diversificación política que garantizara (en una forma más ideologizada: crónica, ensayo, cuento) el ánimo americano que se había perdido en el decadente preciosismo poético. En este punto de debate formal y político se da la intervención de Justo Sierra, quien propondrá, en su aporte, un (des)acuerdo en casi todos los puntos planteados por Rodó, y otros agitados por Darío.

10 Molloy (40) observa el cambio de estética que opera Darío en *Cantos de vida y esperanza*, cumpliendo con los requerimientos de Rodó.

**SIERRA: DARSE A LEER, PEREGRINAJE, AMERICANIDAD**

El prólogo de Justo Sierra inicia con una discusión sobre la cualidad como poeta de Darío y una caracterización de su poesía, que, advierte, está marcada por el misticismo, pero curiosamente llena de objetos de arte o de consumo. Sierra se da cuenta del indicio decadente de tal poesía, subrayando que el caso de Darío no es el de un poeta originario: no se trata de un profeta (en el estilo de Hugo) sino de un aventajado discípulo. Sierra va a tratar de resolver el doble problema que plantea Darío, el de la naturaleza de su misticismo (garantía de unicidad subjetiva)<sup>11</sup> y el de su carácter epigonal. Así, con respecto a la tensión mística, dice:

Pero, dice una crítica, si de esos elementos de sensualismo y misticismo, que efectivamente suelen ir juntos al grado de que el segundo no es más que el erotismo imantado hacia Dios, si de eso se compone la inspiración de Rubén Darío ¿por qué hablarnos de ánforas de Atenas, de cálices de Cellini y de cristales de Baccarat? (2).

¿Por qué los objetos de belleza o de consumo aparecen en la poética mística o sensual? ¿No fragmentan los objetos la unicidad del sujeto? Sierra señalará la música de los versos como el elemento que no desmiente su lectura mística, y que unifica la aparente dispersión: son versos bellos con “una gran música extraña” (3), aludiendo varias veces a Wagner (Darío “es músico wagneriano”). Aun así, Sierra confronta el planteamiento de Darío, hecho en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, sobre una “melodía ideal”, hasta cierto punto en distorsión o contrapunto con la música verbal:

La teoría de la melodía ideal que ha formulado el poeta en un preámbulo que va a desencadenar una tempestad literaria, no me convence, porque no define nada, puesto que esa melodía puede encontrarse tanto en el verso de Heine como en la prosa de Loti, y de lo impreciso de esa teoría ha resultado el ensayo, no digno de aplauso, de mezclar a la prosa el verso en combinación íntima. No, no es porque cada palabra tenga un alma por lo que el verso de Rubén será verso, sino porque siempre conserva

el tema y se agrupa y se cristaliza en una unidad musical; este es un arte consumado y, aquí puede decirse, no aprendido (Sierra 6).

Sierra plantea, pues, en su discrepancia, que no hay “melodía ideal” (un movimiento inconsciente de las palabras que el poeta apenas atisba) sino cristalización (si bien con variaciones interminables, “wagnerianas”) pero fuertemente vinculada al yo e, incluso, asimilada a la naturaleza. La desavenencia gira en torno a si la obra expresa una unidad absoluta (símbolo, en la estética idealista alemana) o más bien es un fragmento que alude a algo incluso más vasto o innostrado (“abrazo imposible” en el conocido soneto de Darío “Yo persigo una forma...”). Para decirlo quizá con Noé Jitrik (37-9), Sierra se fija en el aspecto fonocéntrico del modernismo, en que la música de los versos enuncia ideológicamente a la personalidad.<sup>12</sup> Así, Sierra no quiere advertir las separaciones y distorsiones entre, por ejemplo, identidad y factura de los versos, que Rodó había señalado. Parece decir Sierra que, incluso en la poética degenerada o decadente, esa unidad se mantiene. Se recordará que el mismo Darío parece vacilar a veces en torno a esa posibilidad, al proclamar, como lo hace en el soneto “Ama tu ritmo”, “la celeste unidad que presupones”. Desde esta tensión sobre lo unitario o simbólico, la escritura de la crónica implica una evidente colisión. Sierra va a abordarla en los puntos centrales de su artículo.

La motivación del viaje, y sobre todo contar los viajes, puede ser un indicador de vanidad o de pecado venial. “¿Quién no cae –pregunta Sierra– en la tonta tentación de escribir sus impresiones de viaje en general y de viaje a Italia en particular?” (11). Sin embargo, esta probable superficialidad se ve subsanada por un trabajo de escritura en el que aparece implicado a la vez un trabajo en la subjetividad: un forzamiento que subraya Sierra en la búsqueda de expresión del poeta devenido cronista. Para Sierra, Darío se ve forzado a escribir en la prensa, lo que supone una estrategia diferente de escritura:

Y *forzado* es la palabra ¡cuánto se conoce en los comienzos de algunos de sus trabajos el esfuerzo atormentador del poeta por exteriorizar su

11 Tal unidad podría remontarse a la estética de Schelling, en la que el arte “manifiesta la íntima, intrínseca unidad del Yo y la Naturaleza, del Sujeto y el Objeto, de lo Consciente y lo Inconsciente” (Vercellone 17).

12 Según Jitrik, en la poesía modernista “la escritura es presentada como excluida del trabajo, como mero mecanismo transmisor del ‘fonocentrismo’ y el fonocentrismo como única fuente de ese placer específico que residiría en la poesía” (39).

impresión en el lenguaje del viajero, por precisarla, cuando es imprecisa, por recortarla cuando es vaga, por darle forma cuando no tiene contornos, por reducir a unas gotas de agua que ha de beber cualquiera el celaje sutil que *flâne* por nuestro cielo! (11).

Esta cita, que enuncia una política de la crónica modernista, apunta también a una especie de economía del sujeto y del poder simbólico que Sierra proyecta a través de la crónica de Darío sobre Oscar Wilde. En efecto, pareciera ser que el aprendizaje moral que Darío extrae de la vida de Wilde refiere, entre otras cosas,<sup>13</sup> a los usos del talento y la capacidad de negociación del sujeto y la modernidad, es decir, a las tácticas y estrategias en los usos del capital simbólico. Las frases de Darío que Sierra traspone en su prólogo son, en ese sentido, fundamentales: “Y él [es decir, Wilde] no comprendió sino muy tarde que los dones sagrados de lo invisible son depósitos que hay que saber guardar, fortunas que hay que saber emplear, altas misiones que hay que saber cumplir” (Darío *Peregrinaciones* 122).

La metáfora del capital es aquí bastante evidente, y podría proyectarse a la carrera entera de Darío en su uso sabio de dones, depósitos y fortunas (sobre todo subjetivas y simbólicas). Desde el punto de vista de Sierra, esta cita corrobora, por otra parte, la ubicación del poeta en el orbe de la racionalidad, desmintiendo que la poesía fuese una “enfermedad de la mente” (13). Precisamente el viaje a Italia de Darío indicaría una huida del París neurótico en que se pregunta Sierra que si Darío no habría encontrado “un signo misterioso que reside en la sombra y en el mal” (14). En efecto, “A Italia se debe huir siempre; Italia es el refugio divino de toda alma en peregrinación” (15). Esto porque Italia combina el culto del mundo antiguo, visto a través del Renacimiento, como el vestigio más evidente del poder imperial romano, es decir, el Vaticano. El peregrinaje de Darío por Italia es para los ojos de Sierra, por lo tanto, un movimiento estratégico que se multiplica en otros parecidos recorridos: “Rubén sigue peregrinando, seguirá por mucho tiempo...” (18). Es precisamente la movilidad uno de los factores que le dan sentido a los usos que el hispanoamericano hace del capital simbólico. Pero, sobre todo, Sierra deduce de esa movilidad el carácter americano de Darío. Como ya hemos visto,

esta pertenencia americana de Darío había sido negada por Rodó en su prólogo, evidenciando una preocupación hermenéutica e identitaria fundamental, resumida en la duda del afrancesado y la ausencia social dentro del texto poético. Sin embargo, Sierra encuentra exactamente en el carácter peregrino el índice americano. “¿Por qué dicen que nos sois un poeta de América, mi querido gran poeta...?” plantea en su alegato Sierra. Para luego proclamar la americanidad de Darío en base a su movilidad: “Sí, sois americano, pan americano... sois americano por la exuberancia tropical de vuestro temperamento al través del cual sentís lo bello; y sois de todas partes, como solemos ser los americanos...” (18-9).

Esta localización desplazada pero que no pierde un indicio de identidad se convierte en una de las constantes interpretativas e ideológicas sobre Darío (y probablemente sobre el modernismo). Así, por ejemplo, cuando Pedro Salinas pregunta por la patria de Darío, se ve obligado a una serie de deslindes: Darío tiene varias patrias americanas, una patria de raza y de lengua que sería España, y una patria “summa” que sería la *latinidad* (Salinas 43). Aún más, la pertenencia de Darío implica una policolonialidad<sup>14</sup> que Salinas refiere al modelo argentino:

Acaso se entienda mejor el singular cariño que [Darío] tenía a Buenos Aires y la Argentina, teniendo presente que ese país es, con su fondo español, su elemento inmigrado italiano, y su preferencia por la cultura literaria francesa, dechado de unidad latina, de una especie de neo-Romania, al otro lado del mar. Policolonia, como él la denominó, para hacer sentir su variada riqueza humana (Salinas 43).

Se puede concluir que el peregrinaje es dado a leer por Darío e interpretado por Sierra (o por Salinas) como recorrido subjetivo e identitario (el peregrinaje recentra al sujeto y lo ata a una identidad americana). En ese sentido, el modelo de identidad (“patria” o “etnia”) que parece percibirse a través de las crónicas de Darío es de naturaleza multicultural (o “policolonial”), motivado intelectual y moralmente por una estetización del mundo antiguo *latino*, junto a los injertos de las descendencias culturales que amalgaman una utopía. En tercer lugar, es evidente que la

13 Véase, al respecto, el comentario de Molloy (21-25) sobre la reacción homofóbica de Darío ante Wilde.

14 En el “Canto a la Argentina”, Darío ve al país sudamericano como injerto de varias colonizaciones y emigraciones: española, italiana, francesa, inglesa, y se refiere por eso a la “vida de la Policolonia” (*Poesía* 395) que se constituiría en el futuro una “nueva Europa”.



red hermenéutica que se teje en torno a Darío (en este caso el propio Darío, Rodó, Sierra o Salinas) rearticula la genealogía de pertenencia del hispanoamericano en un juego de apertura a la universalidad, coyuntura fundamental en las definiciones identitarias de lo latinoamericano en el siglo XX.

### **CIERRE: HACIA UNA DECONSTRUCCIÓN DE LO UNIVERSAL**

Las lecturas de Rodó y Sierra elaboran una especie de mapa del eventual habitar de la modernidad del hispanoamericano, que supone un desenfadado abordaje político de los temas modernos e identitarios, así como una constante movilidad o peregrinación. Es significativo que tales propuestas se recorten contra el gran espectáculo de la Exposición Universal y contribuyan de alguna manera a su deconstrucción. De hecho, es esa consciencia de una modernidad desmontable y efímera la que queda retratada por Vargas Vila al recordar su visita parisina de 1901 y su confluencia con Darío:

los esplendores de la Exposición decaían...

era el desvanecimiento de un miraje...

los fastuosos palacios orientales, los templos, las pagodas, las mezquitas, caían bajo el golpe de la pica destructora...

Darío y yo, ambulábamos por entre esas ruinas lamentables, donde hacía poco se levantaba el panorama del Mundo (43-4).

El derrumbe de aquella fantasmagoría puede remitir, entre otras interpretaciones, al arrumbamiento de la propia estética modernista, con sus preferencias materiales por el lujo y el orientalismo, y por su intento de representar y recorrer el mundo moderno. En tal escenario, rodeados Vargas Vila y Darío por “la Soledad y el Silencio”, la exclamación del nicaragüense que testimonia el colombiano parece significativa: “—Es el fin de Bizancio— me dijo Darío, mirando con ojos asustados aquella desolación” (45). La situación le inspira un poema que luego, quizá significativamente, se pierde (45-6). Vargas Vila apunta, sin duda, a las formas de percibir los procesos de modernización desde el ángulo particular de los hispanoamericanos. Un punto de vista en que la indudable fascinación moderna no impide una serie de posturas y actitudes (huidas, peregrinajes, desviaciones estéticas y religiosas, construcción y solidificación de redes sensibles) que refuerzan una distancia crítica.

Para finalizar, se pueden plantear algunas conclusiones generales más o menos evidentes. En primer lugar, resulta significativo que hay en torno al texto modernista, particularmente en torno a la crónica, toda una extensa y compleja política de lectura. Eso incluye el uso estratégico de la amistad literaria, y de la autoridad simbólica. Por ejemplo, en el caso abordado, las localizaciones en cierto sentido contrastantes entre Rodó y Sierra, quienes son invitados por Darío a participar de la hermenéutica de sus textos.

En segundo lugar, las redes sensibles enuncian claramente el carácter social del texto literario. Esto significa desde pensar el lugar de la enunciación y su tipología (“no es el poeta de América” sino un poeta exquisito) hasta preguntarse por el lugar que tendrá Calibán (el pueblo) en el texto, o recomendar una función pedagógica para el poeta-cronista.

En tercer lugar, la hermenéutica establecida en torno al texto de Darío implica también un pensamiento identitario, y particularmente, en torno a la identidad del peregrino. Esta pasa a ser paradójica: americano es aquel que circula por el mundo y se apropia de la modernidad, aquel cuya identidad americana no parece sino reafirmarse en el contacto con el otro (preanunciado quizá el problema abordado famosamente por Borges en “El escritor argentino y la tradición”).

Por último, hay que notar que estas temáticas críticas que son sincrónicas al texto modernista, y se podría decir parte integrante del mismo, van a reaparecer constantemente a lo largo del siglo y a formar parte del establecimiento del modernismo como etapa cultural, y de la prosa y la crónica como texto paradigmático y escenario de debate.

## OBRAS CITADAS

- Benedetti, Mario. *Genio y figura de José Enrique Rodó*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1966.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso, 1998.
- Colombi, Beatriz. “Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío”. *Orbis Tertius*, No 4: 117-30.
- Darío, Rubén. *Peregrinaciones*. París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901.
- . *Poesía*. Caracas: Ayacucho, 1977.
- . *Autobiografía*. Managua: Distribuidora Cultural, 2003.
- Delgado Aburto, Leonel. “Imaginación geopolítica y modernismo desde las crónicas parisinas de Rubén Darío”. *Ístmica. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 19 (2016): 65-74.
- Hale, Charles. “Introducción”. *Justo Sierra: un liberal del Porfiriato*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo: productividad poética y situación sociológica*. México: El Colegio de México, 1978.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. Madrid: Colección Archivos, 1996.
- Mejía Sánchez, Ernesto. “Criterio de Edición”. En: *Darío, Rubén. Poesía*. Caracas: Ayacucho, 1977 (LIII-LXXXIX).
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Montaldo, Graciela (ed.) *Rubén Darío: Viajes de un cosmopolita extremo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Paz, Octavio. “El caracol y la sirena: Rubén Darío”. Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda. México: Joaquín Mortiz, 1991.
- Rama, Ángel. “Sueños, espíritus, ideología y arte del diálogo modernista con Europa”. *El mundo de los sueños. Crónicas de Rubén Darío*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1973: 5-61.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003.
- Rodó, José Enrique. “Rubén Darío”. *Hombres de América (Montalvo, Bolívar, Rubén Darío)*. Barcelona: Editorial Cervantes, 1931: 118-64.
- . *Obras completas*. 2ª. ed. Emir Rodríguez Monegal, ed. Madrid: Aguilar, 1967.
- Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Sierra, Justo. “Prólogo”. *Darío, Rubén*, 1901: 1-19.
- Vargas Vila, José María. *Rubén Darío*. Madrid: V.H. de Sanz Calleja Editores, 1917.
- Vercellone, Federico. *Estética del siglo XIX*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2004.