

EDUARDO CHIRINOS

Nueve miradas sin dueño

*Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones
en la poesía hispanoamericana y española*



Capítulo 1



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2004

FONDO
DE CULTURA
ECONÓMICA



Nueve miradas sin dueño: Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española

© 2004 Eduardo Chirinos

© 2004 Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Plaza Francia 1164, Lima 1, Perú

Telefax: 330-7405 / Teléfonos 330-7410, 3307411

Correo electrónico: feditor@pucp.edu.pe

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho-Ajusco, 227, 14200, México, D.F.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DEL PERÚ

Berlín 238, Lima 18, Perú

www.fondodeculturaeconomica.com

Diseño de carátula: Edgard Thays

Imagen de Carátula: «Comfort of the Orient», Paul Klee (1879-1940)

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Derechos reservados

Impreso en Perú - Printed in Peru

Primera edición: julio de 2004

Tiraje: 1000 ejemplares

Hecho el Depósito Legal, Registro N.º 1501-36-2004

ISBN: 9972-42-642-4

I

MAGIAS DE UN SANTORAL INVERTIDO

Otredad y advertencia en Los raros de Rubén Darío

*Yo soy los otros. Yo soy todos aquellos
que ha rescatado tu obstinado rigor.
Soy los que no conoces y los que salvas.*

JORGE LUIS BORGES

PUBLICADO POR primera vez en Buenos Aires en 1896 (el mismo año que *Prosas Profanas*), *Los raros* es un volumen que recoge retratos y semblanzas literarias escritas por Darío entre 1893 y 1896 para diversos diarios y revistas.¹ No se trata de un libro planificado, es decir de un libro construido y calculado como tal desde el principio, pero tampoco —como algunos críticos señalan— de un volumen caprichoso, heterogéneo y falto de coherencia.² El hecho de que las semblanzas que aparecen en *Los raros* no sean las únicas que escribió Darío, sumado a su preocupación por añadir y reordenar el material para las siguien-

¹ Tal vez por seguir al pie de la letra el agradecimiento de Darío a Ángel Estrada y a Miguel Escalada por «haber ido a sacar del bosque espeso de “La Nación” *Los Raros*», su biógrafo Arturo Torres Rioseco (1953) supone que todos los textos fueron publicados en dicho diario. La verdad es que, como señala Emilio Carilla apoyándose en las investigaciones de Rafael Alberto Arrieta, algunos textos fueron inicialmente publicados en la revista *Argentina* («El conde de Lautréamont»), y otros en la *Revista Nacional* («Edgar Poe») (Carilla, 57-58).

² En su ensayo «Relectura de *Los Raros*», el crítico chileno Pedro Lastra menciona entre otras apreciaciones críticas, la de Ludwig Schrader («Los raros no es . . . un sistema coherente, sino una colección de ensayos escritos en una prosa de admirable belleza») y la de Carlos Martín («Como labor crítica tales trabajos carecen de profundidad, son ocasionales, sin norma preconcebida, sin una construcción coherente, escritos al calor de las simpatías por sus poetas predilectos, la mayoría de ellos parnasianos y simbolistas franceses. Prima en ellos la emoción del momento, muchas veces de conformidad con oportunidades periodísticas o con motivo de conmemoraciones... Son páginas que no dan lugar al análisis literario...») (Lastra, 105).

tes ediciones, funciona como indicador de la alta conciencia que tenía del volumen como conjunto y de la importancia programática que iría a tener entre los jóvenes poetas hispanoamericanos.³

Nos hallamos aquí frente a dos aspectos que no debemos perder de vista. El primero se encuentra relacionado con el principio de selección del que se vale el poeta para componer el volumen; el segundo, con las intenciones que lo guiaban respecto de un público cuya sensibilidad se educaría en los derroteros de estas vidas (a veces no tan) ejemplares. El principio de selección está regido naturalmente por el título: Darío incluye aquellos autores que por alguna u otra razón considera «raros» a despecho de sus posibles diferencias. Como él mismo lo señala en su carta-respuesta a Paul Groussac:

Los Raros son presentaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales; un hierofante olímpico, o un endemoniado, o un monstruo, o simplemente un escritor que, como D' Esparbés, da una nota sobresaliente y original... (citado por Carilla, 61)

Su simpatía manifiesta por los autores seleccionados (con la relevante excepción de Nordau) no le impide llamarlos «anormales», «endemoniados» o «locos». Se trata de una estrategia sumamente hábil: Darío simula aceptar los términos y argumentos del adversario para luego desacreditarlos hábilmente. Por eso *Los raros*, más que un índice de lecturas y preferencias literarias, es una declaración de principios respecto del quehacer poético y de los roles que les correspondió jugar a los poetas en la conflictiva etapa de la modernidad y de la instauración de un mercado: el destino de poetas y escritores como Verlaine, Poe, Villiers de L'Isle Adam, Moreas o Ibsen es, tal como lo relata Darío, el destino

³ Años más tarde, en su *Autobiografía*, Darío escribirá: «La publicación de la serie de *Los raros*, que después formó un volumen, causó en el Río de la Plata excelente impresión, sobre todo entre la juventud de letras, a quien se revelaban nuevas maneras de pensamiento y de belleza» (1976, 104).

fatal de quienes son convertidos sumariamente en «otros» en nombre de la salud de sus propias sociedades.

El carácter programático del libro no solo se expresa en la vindicación de estos «raros», sino también en una defensa cerrada de su estética, la misma que Darío se preocupó por dar a conocer en tierras americanas. Esto justifica con largueza su preciosismo descriptivo y el recurso a la pintura verbal de la que hace gala con el mayor derroche. Contra lo que sostienen críticos como Carilla —para quien los «comentarios líricos, exclamaciones, anécdotas, exterioridades y ramificaciones diversas» son obstáculos que, a pesar de todo, no impiden los aciertos de caracterización (64-65)—, pienso que dichos «obstáculos» (sumados a su falta de preocupación por la veracidad de sus referentes y a su amor por la invención imaginaria) son consustanciales a la intención vindicatoria de Darío porque definen la particularidad su estética. No hay que olvidar que se trata de la percepción de un poeta hispanoamericano que, ganado por una poderosa voluntad de incorporación cultural, se apodera y hace suyos a esos «otros» engendrados en las entrañas mismas del Centro.⁴

Si se recuerda con Edward Said que la cultura no solo es algo a lo que se pertenece, sino también algo que se posee (19), el proyecto de Darío se hace más claro: fijar las pautas de afiliación mediante las cuales los poetas hispanoamericanos se integrarían a un proyecto cultural más vasto («cosmopolita», si se quiere) y darle cohesión a un movimiento que, a diferencia de las escuelas de vanguardia, no necesitó nunca de escandalosos manifiestos para imponerse. Lejos de ser un producto del deslumbramiento, el na-

⁴ París ejerció su atractivo no solo en los poetas hispanoamericanos, sino también en muchos poetas europeos. Eso lo puntualiza el propio Darío en la semblanza dedicada a Augusto De Armas, cuando recuerda los casos del griego Jean Moreas, del italiano Alejandro Parodi, del franco-norteamericano Stuart Merrill, y de aquellos que no se resistieron a expresarse poéticamente en francés, como los ingleses D. G. Rossetti y Swinburne, el norteamericano Longfellow, el español Menéndez y Pelayo, y el alemán Heinrich Heine (1950, 388).

tural entusiasmo de Darío era parte esencial de su programa. Así pareció entenderlo cuando, años más tarde, escribió en su *Autobiografía*:

Cierto que había en mis exposiciones juicios y comentarios, quizás demasiado entusiasmo; pero de ello no me arrepiento, porque el entusiasmo es una virtud juvenil que siempre ha sido productora de cosas brillantes y hermosas; mantiene la fe y aviva la esperanza. (1976, 104)

Ni el entusiasmo ni la escritura deliberadamente «literaria» de *Los raros* asfixiaron la percepción crítica de Darío, quien tuvo la lucidez necesaria para darse cuenta de que aquellos rasgos terribles por los que se condenaba a estos escritores no eran las causas de su «diabólica» y «enfermiza» vocación, sino las consecuencias sociales de una modernidad que no les ofrecía ningún espacio de sobrevivencia. En «El arte en silencio» Darío lo expresa con toda claridad:

En este caso [se refiere a Poe], como en otros, como en el de Musset, como en el de Verlaine, por ejemplo, el vicio es malignamente ocasional, es el complemento de la fatal desventura. El genio original, libre del alcohol, u otro variativo semejante, se desenvolvería siempre, siendo, en esa virtud, sus floraciones, libres de oscuridades y trágicas miserias. (1950, 250-251)

Estas palabras (que podrían convenir a la mayoría de los raros) se harán eco en el comentario que años más tarde escribirá sobre sí mismo en la *Historia de mis libros* (1909):

En cuanto a la bohemia inquerida, ¿habría yo gastado tantas horas de mi vida en agitadas noches blancas, en la euforia artificial y desorbitada de los alcoholes, en el desgaste de una juventud demasiado robusta, si la fortuna me hubiera sonreído y si el capricho y el triste error ajenos no me hubiesen impedido, des-

pués de una crueldad de la muerte [se refiere a la muerte de Stella, a quien evoca en el retrato de Poe], la formación de un hogar?... (1976, 175-176)

Para Rubén Darío los raros fueron, más que las excrescencias de la modernidad, aquello que Octavio Paz llamó en *Los hijos del limo* «su otra cara»; aquella sin la cual hubiera sido imposible el arte moderno y aún el contemporáneo.⁵ Esta conciencia de Darío, manifiesta implícitamente en sus textos, estuvo aunada con otra no menos importante: la necesidad de integrarse a un mercado económico cuyas novedosas y complicadas leyes eran tal vez demasiado difíciles de comprender (Rama 1970). Si, de acuerdo con Rama, Darío aceptó correr el riesgo de «vivir mal» dentro de las coordenadas trazadas por el mercado antes de inmolarse apartándose de él (como «su pobre amigo» Alejandro Sawa), o volver al sistema elitista de las Academias, esa aceptación fue hecha con todos los conflictos que Darío admira y deplora en la mayoría de sus queridos «monstruos». Una lectura de *Los raros* realizada bajo esta óptica proporcionaría muchísimos ejemplos de las tribulaciones de Darío frente al mercado, el utilitarismo y la ciencia que amenazaban no solo con destruir el escaso prestigio social del que aún gozaban los poetas, sino con desterrarlos (esta vez de manera definitiva) de la República y convertirlos en «otros». La tesis de Nordau que decretaba la necesidad de apartar de la sociedad a estos degenerados, prohibir la lectura de sus obras y tratarlos «como a los perros hidrófobos» (citado por Darío 1950, 462), como las de Guyau y las del doctor Tribulat Bonhomet (esa monstruosa

⁵ «[E]l romanticismo —dice Paz en *Los hijos del limo*— es la otra cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de una palabra encarnada. Ambigüedad romántica: exalta los poderes y facultades del niño, el loco, la mujer, el otro no-racional, pero los exalta desde la modernidad» (121). Conviene recordar que para Paz el *espíritu romántico* francés se produjo en la segunda mitad del siglo XIX, es decir, con la mayoría de los autores franceses que Darío aborda en *Los raros*, con la notables excepciones de Baudelaire y Rimbaud.

creación de Villiers de L'Isle Adam) recuerdan demasiado las tesis científicas que en el siglo XVIII declaraban su desprecio a las razas inferiores por considerarlas bárbaras: la definición de Buffon del «bárbaro» como ser asocial e independiente estaba siendo desplazada del «otro salvaje» a los poetas «decadentes y enfermizos» de los que era mejor apartarse; las caracterizaciones que Gobineau, Le Bon y el mismo Renan hicieron de las «razas inferiores», fueron las mismas que en el «indecoroso siglo XIX» (la frase es de Darío) se aplicaron a los nuevos bárbaros que habitaban en casa y era necesario expulsar. Pues bien, los más conspicuos entre los declarados «otros» por la nueva normativa del Centro en Europa, fueron reunidos por un poeta mestizo de Nicaragua como modelos para los poetas de la periferia quienes, a su vez, estaban sufriendo el proceso de conversión en «otros» por parte de sus propias sociedades.

En este sentido, es pertinente leer *Los raros* como un libro de advertencia: la llegada de la modernidad a Hispanoamérica —que Henríquez Ureña fija entre 1850 y 1870 llamándolo «período de organización» (136)— supuso una redefinición de los roles jugados hasta ese entonces por los poetas, a quienes se les hizo evidente que la novedosa instauración del mercado significaba no solo la cancelación inmediata de los vínculos que antaño los ligaran con las esferas del poder (y de la codiciada posibilidad de mecenazgo) sino, también, la expulsión de dichas esferas. Rama (1970, 49-50) señala cómo el escritor hispanoamericano, quien tradicionalmente había participado en el grupo de los letrados y gozaba del respeto y de la admiración social, vio de pronto que sus obras eran convertidas en «mercancías» y que él no era más que un «productor» como cualquier otro que se veía obligado a ofrecer sus productos, o a crear su arte «en silencio», como denunciaba (y alababa) el raro Camilo Mauclair. Esta nueva situación reproducía, salvando las naturales distancias, aquella que se venía produciendo en Europa desde los primeros años del romanticismo: el apartamien-

to de los escritores (en especial los poetas) de las funciones que ejercían dentro del poder en la sociedad patricia.

Las consecuencias nefastas de la modernidad fueron denunciadas por Darío en verso y en prosa. Su sensibilidad estética y el conocimiento directo de la experiencia europea le otorgaron autoridad suficiente para conformar con esos defenestrados escritores el nuevo santoral de los poetas hispanoamericanos. La voluntad vindicatoria y hagiográfica de Darío está expresada en los textos dedicados a Camilo Mauclair —autor de un libro gemelo de *Los raros: L'Art en silence*— y a Fra Domenico Cavalca, el «raro» más incómodo de todos. Este fraile medieval, si bien fue un «raro» por su vida y su obra, no lo fue por la razón general que parece animar el volumen: su pertenencia a «le Moyen Age énorme et délicat» lo eximió de los urgentes e inmediatos problemas de la modernidad. Pero Darío justifica su inclusión con el siguiente argumento:

Cuando en nuestra Bolsa el oro se cotiza duramente, cuando no hay día en que no tengamos noticia de una explosión de dinamita, de un escándalo financiero, o de un baldón político, bueno será volar en espíritu a los tiempos pasados, a la Edad Media.
(1950, 403)

La presencia del seráfico Cavalca, lejos de ser un error anacrónico de Darío, es una jugada maestra de estilo y estrategia: la celebración de su escritura hagiográfica (que considera «ocupación de las mejores almas») puede ser leída como una meditada justificación de *Los raros* como «hagiografía moderna». Del mismo modo podemos leer la exaltación de las dotes imaginativas de Cavalca (quien trazaba sus viñetas recreando libremente a aquellos a quienes traducía e imitaba) como la necesidad de fijar antecedentes a la flagrante hibridación de fantasía y crítica que pueden rastrearse

en la escritura del libro.⁶ Los juicios valorativos sobre Cavalca y su obra («dulce», «santo», «paradisíaco», «virtuoso») son desplazados en un contexto novedoso hacia el propio Darío y su libro. Este desplazamiento no es de ningún modo narcisista, todo lo contrario: se trata más bien de la necesidad de investirse de la autoridad necesaria para inscribir su texto en un género prestigioso y situar a sus personajes a la altura de un San Macario, un San Antonio o de los monjes Elquino, Teófilo y Sergio en su admirable lucha contra el demonio, travestido ahora con los disfraces de la modernidad, la ciencia y el dinero.

El título del libro sugiere (por lo menos en una primera instancia) un conjunto de autores cuya «rareza» está asociada con las nociones de autoexclusión, originalidad morbosa y decadentismo. A finales del siglo XIX lo decadente era considerado un peligroso baldón que desde Baudelaire los artistas se atrevieron a lucir con dignidad y no poca provocación. Extranjero, joven y dispuesto a la novedad, Darío no podía permanecer indiferente al prestigio que lo «raro» le otorgaba a sus más admirados poetas. Tampoco podía permanecer insensible frente a su altísimo costo social. Darío abunda en páginas donde deplora la situación de enfermedad, miseria y abandono en la que terminaron muchos de sus raros: la reclusión de Verlaine en los hospitales de caridad, la muerte del conde Villiers de L'Isle Adam en el establecimiento de los hermanos de San Juan de Dios y la inmolación de Poe en el «país de hierro» no condujeron a Darío a la idealización, sino a la advertencia de lo que podía ocurrir en tierras hispanoamericanas.

⁶ Darío no tiene el menor empacho en ofrecer retratos de sus «raros» a partir de testimonios ajenos. Más aún, se deleita ofreciendo retratos ficcionales como el de Ibsen, a quien presenta bajo la fórmula «Yo me lo imagino...» (466), o historias imposibles, como aquella en la que relata la llegada de la sombra de Leconte de L'Isle a una de las islas gloriosas «donde los orfeos tienen su premio» (290) o el renacimiento del esplendor de Grecia con la llegada al trono del conde Villiers de L'Isle Adam» (300-301).

El proyecto vindicatorio de Darío (que denuncia la voluntad denigratoria de críticos «cientifistas» como Nordau o de retratistas falsarios como el holandés Byvanck) lo llevó a movilizar todos los matices significantes de la palabra «raro», resemantizando positivamente el término y otorgándole la debida dignidad. Veamos las definiciones que ofrece el diccionario de esta palabra:

raro, ra. (del lat. *rarus*) adj. Que tiene poca densidad y consistencia. Dícese principalmente de los gases enrarecidos. //2. Extraordinario, poco común o frecuente. //3. Escaso en su clase o especie. //4. Insigne, sobresaliente o excelente en su línea. //5. Extravagante de genio o de comportamiento y propenso a singularizarse. (DRAE, 1970)

De todas estas definiciones, la única que porta elementos negativos (o por lo menos discordantes con el propósito de Darío) es la primera, es decir la única de la que podrían haberse servido sus detractores para fijar el estereotipo del poeta «vagabundo», «antisocial» y «borracho» cuya vida y obra carecían de la densidad necesaria para satisfacer las demandas morales del sistema. Darío registra la reacción de algunos de los raros contra esos ataques: ante la acusación del periodista Paul Bourde de ser «un sujeto sospechoso, de deseos crueles y bárbaros», además de decadente «enemigo de la salud y de la alegría de la vida», Jean Moreas se limitó a contestarle que:

no había motivo para tanta algarada; que el distinguido señor Bourde se hacía eco de fútiles anécdotas inventadas por alegres desocupados; que ellos, los decadentes, gustaban del buen vino y eran poco afectos a las caricias de la diosa morfina; que preferían beber en vasos como el común de los mortales, y no en el cráneo de sus abuelos; y que, por la noche, en vez de ir al sábado de los diablos y de las brujas, trabajaban. (Citado por Darío 1950, 350)

El estereotipo, diseñado con criterios de utilidad y producción que no podían tolerar ese desgaste inútil de energía (Moreas lo dice bien claro: «trabajaban»), respondió también al peligro que representaban estos poetas, quienes constantemente amenazaban la integridad del cuerpo social. Darío, quien lo intuyó mejor que nadie, se sirvió del mismo término para obtener de sus lectores el efecto contrario. No otra cosa hizo Verlaine cuando en 1888 presentó a los nuevos inquilinos del Parnaso francés bajo el escandaloso rótulo de «Poetas malditos».

Los cuatro significados restantes aparecen en mayor o menor medida en cada uno de los autores que conforman el volumen. Establecer las variantes de aparición de estos significados supone la elaboración de un modelo clasificatorio semejante al que ofrece Laura Rosano en «La función de la poesía en *Los raros* de Rubén Darío» (1986). Rosano propone la existencia de una serie de características que funcionan «como patrimonio común de todo artista nucleadas alrededor de unas pocas ideas claves», a saber: 1. el poeta como «intelectual», 2. como «aristos» (el mejor), 3. como «genio» o «loco», 4. como «soñador del ideal», 5. como «redentor, mártir y santo» y 5. como «profeta o héroe temporal» (118). Esta caracterización resume bastante bien los conflictos de valoración respecto del vertiginoso cambio de funciones que sufrieron los poetas en medio de los vaivenes de la modernidad: si a veces Darío los exalta como «Cristos del arte» o «divinos semilocos», otras veces los nombra con términos que parecen provenir de una valoración utilitaria: «dignos trabajadores» o «sinceros intelectuales».

La denuncia de Rama acerca de la ceguera de muchos modernistas que se negaron a ver y aceptar ciertas audacias de los raros (1985, 127) es válida, pero injusta: la ceguera y la amnesia son mecanismos que operan no solo en los procesos de incorporación cultural, sino también en los procesos de definición de una comunidad. Fuera del incómodo terreno de las audacias, Darío se presenta como un denunciador moral, tal como lo demuestra en la semblanza dedicada a Ibsen. Un vigoroso panfleto donde reivin-

dica cuestiones sorprendentemente contemporáneas, como la situación de la mujer, el problema ecológico y la libertad sexual:

Y el clarín enemigo suena contra los engaños sociales; contra los contrarios del ideal; contra los fariseos de la cosa pública; contra la burguesía, cuyo principal representante será siempre Pilatos; contra los jueces de la falsa justicia, los sacerdotes de los falsos sacerdocios; contra el capital, cuyas monedas, si se rompiesen como la hostia del cuento, derramarían sangre humana; contra la explotación de la miseria; contra los errores del estado; contra las ligas arraigadas desde siglos de ignominia para mal del hombre y aun en daño de la misma naturaleza; contra la imbécil canalla apedreadora de profetas y adoradora de abominables becerros; contra lo que ha deformado y empequeñecido el cerebro de la mujer, logrando convertirla, en el transcurso de un inmemorial tiempo de oprobio, en sér inferior y pasivo; contra las mordazas y grillos de los sexos; contra el comercio infame, la política fangosa y el pensamiento prostituido. . . (1950, 477-478)

Este brillante alegato (cuyo espíritu anuncia los manifiestos vanguardistas del siglo XX) problematiza la adscripción de los poetas a la modernidad y su ingreso al mercado. Era obvio que el trabajo poético, por más «digno» que fuera, no podía ser considerado una fuente de ingresos; clausurada la posibilidad de mecenazgo, se hizo necesario un trabajo más o menos rentable, o el bienvenido apoyo de la fortuna familiar. El rechazo a aceptar como mercancías los productos más elevados del espíritu se tradujo en la negativa a escribir para el gusto del público y en cierta displicencia frente al tiraje y a la distribución de sus obras: la edición de libros de poesía se realizaba con un mínimo de ejemplares que muchas veces se amontonaban en los sótanos de las imprentas por falta de pago. Esa es la historia de libros capitales de la poesía moderna, como *Una temporada en el infierno* o los *Cantos de Maldoror*. Frente a esa circunstancia, Darío no tuvo ningún problema en

admitir que muchos de sus libros fueron publicados bajo el viejo sistema de mecenazgo (*Los Raros* apareció gracias al aporte de Ángel de Estrada «y otros amigos»; Carlos Vega Belgrano financió *Prosas Profanas*), ya que en Buenos Aires publicar por cuenta propia era un lujo, «algo como comprar un automóvil o un caballo de carrera» (citado por Rama 1970, 53).

El resignado orgullo que causaba el escaso tiraje de los libros poesía fue interpretado como un signo de aristocracia intelectual. Aunque tal vez se tratara de una forma de resistencia: lo «raro» estuvo muchas veces en la voluntad de los poetas por construirse a partir de los estereotipos para luego ostentarlos como si no quisieran defraudar las expectativas del público. En este sentido, el peligroso juego de la pose —en la que el mismo Darío incurre en el prólogo de *Los raros* al recordarse como un joven «decadente»— fue un mecanismo de defensa cuya vulgarización y desgaste fue advertido por poetas como José Asunción Silva, quien en su «Sinfonía color de fresas en leche» se burlaba de los «rubendariacos» y de «los colibríes decadentes». Más allá de la pose, lo raro se expresó también en las ediciones limitadas, el desdén por la publicidad y en la voluntad de practicar su «arte en silencio». No de otro modo se explican las palabras con las que Darío ejemplariza al «endemoniado» Lautréamont: «Él no pensó jamás en la gloria literaria. No escribió sino para sí mismo. Nació con la suprema llama genial, y ésa misma le consumió» (1950, 441).

El interés de Darío por este extraño poeta nacido en tierras americanas es revelador y sorprendente, habida cuenta de la diferencia del programa estético que hay entre ambos. Darío percibió esta diferencia con humor («no aconsejaré a la juventud que se abreve en esas aguas negras...» advierte, o bien dice: «si yo llevase a mi musa cerca del lugar en donde el loco está enjaulado vociferando al viento, le taparía los oídos» (1950, 435-436)), pero no le impidió presentarlo por primera vez al público hispanoamericano y traducir algunas de sus magníficas y deslumbrantes metáforas, las mismas que años más tarde llenarían de entusiasmo a André Breton y a los surrealistas: «Bello . . . como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un para-

guas» (1950, 411). Al final de la semblanza, Darío se refiere a los *Cantos de Maldoror* en estos términos: «Los 'modernos' grandes artistas de la lengua francesa se hablan del libro como de un devocionario simbólico, raro, inencontrable» (1950, 442). (La cursiva es mía). La ambigüedad en el uso del calificativo nos permite inferir que se refiere tanto al carácter precursor de la escritura, como a la casi inexistencia física de ejemplares. Sin embargo, la sacralización que Darío hizo de los raros no le impidió reconocer que sus destinos no eran ni mucho menos envidiables: el señalado carácter de advertencia también funciona a la hora de evaluar actitudes. Si Darío admira a Lautréamont, al «Pauvre Lelian» y al conde de L' Isle Adam, dista mucho de recomendar a sus lectores la imitación del destino de sus vidas. Y si aplaude la actitud de Jean Moreas, quien «vivía indiferente a todo, desdeñando escribir en los diarios, enemigo del reportaje; en una existencia independiente» (1950, 364), advierte con una sonrisa burlona que podía darse ese lujo gracias a que su familia («reconciliada con las musas») le enviaba desde Atenas una generosa pensión a instancias de un tío suyo ministro del rey Jorge. Por otro lado, su admiración por la diabólica y enfermiza Rachilde (la única rara en una galería de raros) no le impidió comentar en su *Autobiografía* que siempre se negó a visitarla personalmente a la redacción del *Mercure de France* porque:

[H]e sido poco aficionado a tratarme con esos *cher maître* franceses, pues de algunos que he entrevistado me han parecido insoportables de *pose* y terribles de ignorancia de todo lo extranjero, principalmente en lo referente a la intelectualidad. (1976, 105)

Desde su atalaya personal Rubén Darío percibió y advirtió en *Los raros* los posibles destinos del modernismo (y el suyo propio) a través de los destinos personales y literarios de aquellos poetas execrados por el Centro. Aquellos «otros» —cuyas vidas presentaba en su santoral invertido— eran una advertencia y un ejemplo para los jóvenes poetas de la periferia hispanoamericana: los nuevos raros que, años después, pasarían a formar parte de la historia literaria de la modernidad.

OBRAS CITADAS

- CARILLA, Emilio. *Una etapa decisiva en Darío. Rubén Darío en la Argentina*. Madrid: Gredos, 1967.
- Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 1970.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: FCE, 1964.
- LASTRA, Pedro. «Relectura de *Los Raros*». *Revista Chilena de Literatura* 13 (1979): 105-116.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* [1974]. 3ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- RAMA, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- . *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: EBUC, 1970.
- ROSANO SCARANO, Laura. «La función de la poesía en *Los raros* de Rubén Darío». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 11 (1986): 117-125.
- RUBÉN DARÍO, *Autobiografías*. Buenos Aires: Marymar, 1976.
- . *Los raros* [1896] *Obras Completas de Rubén Darío*. Tomo III. Madrid: Afrodisio Aguado, S.A., 1950.
- SAID, Edward. *The World the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- TORRES RIOSECO, Arturo. *Ensayos sobre literatura latinoamericana*. México & Berkeley: FCE & University of California Press, 1953.