

UC Berkeley

UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations

Title

Política y estética del fraude en el modernismo latinoamericano: escritura, canibalismo y pedrería en Azul...de Rubén Darío

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/16b070t4>

Author

Salvatierra, Leon

Publication Date

2014

Peer reviewed|Thesis/dissertation

POLÍTICA Y ESTÉTICA DEL FRUADE EN EL MODERNISMO
LATINOAMERICANO: ESCULTURA, CANIBALISMO Y PEDRERÍA EN *AZUL...*
DE RUBÉN DARÍO

By

León Alberto Salvatierra

A dissertation submitted in partial satisfaction of the

Requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Hispanic Languages and Literatures

in the

GRADUATE DIVISION

of the

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY

Committee in charge:

Professor Ivonne del Valle, Co-chair

Professor Richard Rosa, Co-chair

Professor Laura Pérez

Spring 2014

Política y estética del fraude en el modernismo latinoamericano: escritura,
canibalismo y pedrería en *Azul...* de Rubén Darío

Copyright 2014

By

León Alberto Salvatierra

ABSTRACT

Política y estética del fraude en el modernismo latinoamericano: escritura,
canibalismo y pedrería en *Azul...* de Rubén Darío

by

León Alberto Salvatierra

University of California, Berkeley

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages & Literatures

Professor Ivonne del Valle, Co-chair

Professor Richard Rosa, Co-chair

This dissertation draws on colonial texts in order to expand the critical corpus of *Azul*, beyond its conventional binary readings, either exclusively aesthetic or primarily Marxist, to render a vision of Rubén Darío that includes an account of Latin America as a space of criticism and transgression that challenges fixed notions of national identity, historical contexts, and authenticity in art. Expanding on definitions of fraud, this project develops the concept of *fraude* as a theoretical framework to show how Darío aesthetically constructs a writing which is deceptively apolitical. By *fraude*, I illustrate the form in which Darío appropriates and inhabits European identities and their spaces in order to invert the colonial violence historically inflicted in Latin America. Far from *l'art pour l'art* figure that is still so prevalent in the criticism of *Azul*, the *fraude*, once decoded, reveals Darío as a poet whose writing opposes the empires of Spain, England, and the United States.

By reexamining the colonial discourse— in relation to sculpture, cannibalism and precious stones—, my research exposes the colonial texts, designed to appropriate and exploit the “other,” as an act of fraud in and of itself. Thus, Darío’s writing, in reversing the colonial fraud, acquires a “hidden” political significance. To engage the colonial discourse within a modern nineteenth-century perspective also establishes new ground for reinterpreting the politics behind the works of Modernismo authors, such as José Martí and José Enrique Rodó with whom this dissertation is in conversation. From this viewpoint, the literary texts are to be understood as socially symbolic acts that aesthetically question and undermine dominant narratives. Even in the twenty-first century, when the global markets more than ever mediate and displace historical occurrences through the use of technology in visual mass media, blurring the boundaries between falseness and authenticity, an evaluation of *fraude* as a strategy for analyzing and questioning our social “reality” is necessary. This project places Modernismo in conversation with Transnational American and Postcolonial Studies by investigating how people, through shared colonial histories (still relevant in our present time), aesthetically negotiate their legacy.

A mi hijo Dylan Gael Salvatierra Herrera

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	iii
INTRODUCCIÓN	iv
CAPITULO I:	1
ESCULTURA EN EL MODERNISMO, RUBÉN DARÍO Y NICANOR PLAZA: DUALIDAD Y DES-ARTICULACIÓN DE 'CAUPOLICÁN' EN EL IMAGINARIO DE LA NACIÓN.	
CAPITULO II:	30
RUBÉN DARÍO Y CRITOBAL COLÓN: SIGNOS Y DESIGNIOS CANÍBALES	
CAPITULO III:	61
FALSIFICACIÓN EN 'EL RUBÍ': ORIGEN DEL ARTE MODERNOS EN AMÉRICA LATINA	
CONCLUSIÓN:	90
BIBLOGRAFÍA	95

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi comité de tesis: Ivonne del Valle quien fue paciente con mis errores y digresiones; Laura Pérez, por su sensibilidad poética y el sacudimiento crítico que le dio a mis argumentos; Richard Rosa, sus clases fueron claves para el desarrollo teórico del fraude en Darío.

A mi gran amigo, Javier O. Huerta, mi broder de otra mader, gracias por el apoyo de varios años, y por la poesía

También agradezco a Eduardo Ruiz y Arturo Dávila, quienes me leyeron y criticaron de forma constructiva cada uno de mis capítulos, sugiriendo bibliografía y profundidad teórica.

Mil gracias:

A Noe Jitrik, por haberme enseñado en pocos minutos —en su despacho de Buenos Aires— la política del ritmo en el poema.

A Carlos Delgado, bibliotecario de la sección de América Latina en la Universidad de Berkeley; fue mi guía en los buscadores electrónicos. También por haberme recomendado con Pedro Pablo Zegers, jefe del archivo de Escritor en la Biblioteca Nacional de Chile, con quien también estoy profundamente agradecido por su gran disponibilidad y ayuda con todo lo relacionado a mi investigación—cuando llegué a Chile en junio 2011— sobre el “verdadero” origen de la estatua “Caupolicán” de Nicanor Plaza.

A todos mis amigos poetas.

A Nelson Ramírez, el gran Garcín, por las largas lecturas y conversaciones sobre Darío y Vallejo.

Y a mi familia, gracias por el amor.

INTRODUCCIÓN

The problem lies not in the forgeries but in the originals, in their absence.
--C.D. Blanton, "Impostures: Robert Browning and the Poetics of Forgery"

Rubén Darío cometió "fraude" en *Azul*—libro que, según muchos críticos, representa un hito fundacional en la literatura moderna de América Latina—; sin embargo, como sugiere el título de esta disertación, el fraude que comete Darío en su escritura implica cierta estética, y por consiguiente, una política. Antes de todo, advertimos que el fraude en Darío es un procedimiento literario que tematiza a nivel formal conceptos tales como encubrimiento, apropiación, engaño, falsificación y desplazamiento. Su diseño reconfigura una visión de América Latina donde se subvierten, de modo crítico, nociones sobre identidad nacional, contexto histórico y autenticidad en el arte. Un ejemplo concreto de ello es el soneto "Caupolicán", que analizamos de forma detallada en el primer capítulo. En los procedimientos de la representación estatuaría del héroe mapuche, Darío toma como modelo el monumento nacional hecho por el escultor chileno Nicanor Plaza, en cuya obra representa a un Caupolicán falso. Inicialmente Plaza esculpió la estatua (durante la década 1860-70) para representar a un mohicano del norte y no a un indígena mapuche de Chile. Esta dualidad en el soneto "Caupolicán" se comprueba por la manera en que Darío emplea formas retóricas como la metáfora y la metonimia para desplazar la identidad de Caupolicán, fusionándola con los héroes de la biblioteca europea: Hércules, Atlas, Sansón y Nemrod.

El "fraude", define el Diccionario de la Real Academia Española, es una "acción contraria a la verdad y a la rectitud, que perjudica a la persona contra quien se comete". La segunda acepción registra lo siguiente: "acto tendente a eludir una disposición legal en perjuicio del Estado o de terceros". Estas definiciones apuntan hacia una transgresión moral y social respectivamente. Ahora bien, en el estrato social, el fraude es un delito, y como tal, es un excelente marco teórico, porque, como teoriza Josefina Ludmer, el delito es "una frontera cultural que separa la cultura de la no cultura, que funda culturas", y por medio del delito "se construyen conciencias culpables y fábulas de fundación y de identidad cultural" (14). Uno de los delitos fundacionales que explica Ludmer es el de Eva al comerse la fruta prohibida por Dios. En este ejemplo se transgrede la ley divina en la que tanto Eva como Adán caen de un estado de gracia divina (el edén) a un estado real (mundano). Este delito, sugiere Ludmer, ha sido empleado como punto de partida para trazar modelos culturales en la tradición judeocristiana, por medio de los cuales se ha establecido el adentro/afuera de las identidades. Ahora bien, *Azul*, para construir la idea de un "origen" de la identidad cultural de América Latina, también se fundamenta en el delito. Pero, contrario a la

función formativa que asume el delito bíblico en la visión de Ludmer, en Darío el delito desestabiliza la cultura dominante; y por consiguiente, como procedimiento estético, el fraude en su función delictiva es inherentemente político, porque cuestiona la formas retóricas del discurso colonial y los relatos de fundación que iniciaron en las Américas desde la llegada de Colón en 1492, y que continuaron operando después de las independencias, al mando de los “letrados artificiales” y los “políticos exóticos”, denunciados por José Martí en *Nuestra América*. Al referirse a ellos Martí escribe: “[Después de las independencias] [n]os quedó el oidor, y el general, y el letrado, y el prebendado”. En dicho contexto postcolonial, el fraude dariano opera bajo la lógica de la paradoja, porque en su fascinación con lo falso, nos revela una visión profunda que se opone a la “verdad” histórica que ha construido el poder (los imperios europeos y el Estado-nación), poniendo en evidencia el fraude político, económico, jurídico y social del que fueron víctimas los pueblos de América Latina, primero con la colonización española, y luego con los procesos modernizadores de una sociedad liberal, modelada bajo las economías burguesas, que imponían los nuevos imperios decimonónicos, particularmente Inglaterra y Estados Unidos.

La idea del fraude como lente teórico (para esta visión de *Azul*), surge de nuestra lectura del poema “Pentecostés en el extranjero”, escrito por el poeta nicaragüense Carlos Martínez Rivas en París el año de 1950. En el texto, el poeta hace un brindis en el extranjero con su compatriota Ernesto Cardenal, por “la áspera salud de ser diferentes”. Pero, al afirmar la semejanza entre él y Ernesto Cardenal como condición esencial del ser poeta, Martínez Rivas también afirma que ambos hacen fraude: “Porque es verdad que hacemos fraude/ Porque creemos en el Espíritu Santo hacemos fraude”. Esto hace referencia al milagro bíblico del Pentecostés, lo cual suponía una comunidad abierta a todos los pueblos, porque la gente oía hablar a los apóstoles en su propio idioma. Por ello, Martínez Rivas subraya la incongruencia en la modernidad, porque es “[d]ifícil cada vez más la poesía”. Sin embargo, ambos poetas voluntariosamente asumen la gracia del Espíritu Santo—la intervención divina que les otorga una misma la lengua para comunicarse con el pueblo—. No obstante, Martínez Rivas asegura que en los tiempos modernos “el Espíritu Santo ya no es pan común/ sino que cada uno oye al del otro, extraño al suyo, / zurear a su lado”. A pesar de que la “fe [de ambos poetas] no está exenta de cinismo”, ellos continúan como si en efecto su lenguaje poético y el del pueblo fueran una misma lengua—ahí radica el fraude—, lo cual se politiza en el poema, porque ambos poetas responden al caos babélico de los tiempos modernos, intentado reconfigurar la comunidad: “Porque aun a costa del fraude y de los juegos/ de vocablos, continuamos/ para perpetuar la amenaza/ inventar la necesidad/ mantener el peligro en pie/ mientras retornan/ esos tiempos que el hombre ya ha conocido antes” (36). Su reflexión encarna una paradoja—verdad y fraude—, que en nuestra visión teórica se traduce a la verdad que articula el ensamblaje formal y temático de “lo falso”.

En “Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos”, Martínez Rivas continúa desarrollando la idea del fraude poético, haciendo referencia a la escritura de otro poeta nicaragüense: para Joaquín Pasos “[h]acer un poema era planear un crimen perfecto. / Era urdir una mentira sin mácula/ hecha verdad a fuerza de pureza” (41). En estos versos reaparece la idea del delito, vinculada con la mentira. Este delito, como drama de la escritura nicaragüense se relaciona con una realidad social. Desde este marco teórico, la fascinación por lo falso que articula *Azul*, a nivel de forma y contenido, se extiende más allá de los meros preceptos de la ficción, en la que opera un entendimiento *a priori*, que toda escritura, toda representación artística, en tanto ficción, es por naturaleza falsa. La falsedad o el delito (fraude) que encarna a nivel lingüístico y poético la literatura de Nicaragua, se ha empleado como herramienta para responder a las adversidades sociales y políticas de su historia; es en este contexto que Ernesto Cardenal afirma que una de las características de la poesía nicaragüense, desde Darío en adelante, es que con frecuencia “aborda temas sociales y políticos” (9). Así el concepto del “fraude”, en el caso particular de Nicaragua, asume una dimensión política porque en el ensamblaje de sus palabras, en sus imágenes y narraciones, propone una reconfiguración de la experiencia política del país.

En su libro *Aesthetics of Fraudulence in Nineteenth-Century France*, Scott Carpenter afirma que las nociones de lo falso, por necesidad, siempre están en constante cambio, y las formas que adoptan informan nuestro entendimiento de las preocupaciones de un tiempo y espacio específico (1). En este estudio sobre la literatura y otros registros discursivos de Francia en el siglo XIX, Carpenter acuña una definición del fraude, no sin problematizar cualquier definición de este concepto, puesto que las definiciones establecen límites, y el fraude en sus distintas formas es precisamente lo que subvierte o borra dichos límites, lo cual dificulta cualquier distinción entre lo que es y lo que no es. Para él, esto ha hecho que muchos críticos se enfoquen en casos extremos, alejándose del problemático espacio donde radica el parentesco entre la ficción y lo falso. Por consiguiente, los estudios tienden a enfocarse en los modos de producción literaria tales como el plagio, pseudónimos y trucos, que resultan ser extratextuales, y ofrecen un análisis limitado sobre la obsesión que ciertos textos exhiben con lo falso. La definición del fraude que presenta Carpenter tiene tres aspectos básicos: 1. El engaño (sin el engaño no puede haber fraude) 2. La intención (no puede ocurrir por accidente. Esto se entiende mejor, según él, cuando se compara el arte religioso—que aspira a transmitir una verdad aunque sus formas no sean realistas—y el *trompe l’oeil*, que emplea técnicas realistas para crear una ilusión óptica, una trampa visual para el espectador) 3. La multiplicidad—un truco oculta a otro, y operan en diferentes niveles— (4-5).

En este análisis no procedemos de forma esquemática, tratando de encajonar la lectura detallada de los textos de *Azul* a los tres aspectos del fraude que explica Carpenter. Lo que proponemos es que en esta obra, la fascinación con lo falso es central, y su intensión es política. En cuanto a los procedimientos literarios que utiliza

Darío para articular lo falso, provienen de los elementos propios de la poética. Tal es el caso de la musicalidad en sus versos. Su insistencia por llamar la atención del lector sobre los elementos formales del lenguaje (como el sonido) genera un efecto, a veces, hipnótico, de distracción o desorden en el plano sensorial, creando así un espacio propicio para el engaño, el desplazamiento o el encubrimiento. Asimismo, no se equivoca Gabriel García Márquez en su novela *El otoño del patriarca*, cuando su narrador sugiere que la poesía de Darío desestabiliza el control del dictador. En esta novela, Darío (ficcionalizado) llega al país del Patriarca para ofrecer un recital en el Teatro Nacional, donde lo vería también el dictador, cuya presencia era invisible para los ciudadanos, aunque ellos tenían la certeza que él estaba ahí, vigilando el destino de todos “para que no fuera alterado por *el desorden de la poesía*, él regulaba el amor, decidía la intensidad y el término de la muerte en un rincón del palco en penumbra” (énfasis nuestro 215). Márquez toma ciertos versos del conocido poema “La marcha triunfal”, y los interpola a su prosa para describir el letargo que genera la poesía en el Patriarca, quien “vio sin ser visto al minotauro espeso (Darío) cuya voz de centella marina lo *sacó en vilo de su sitio y de su instante y lo dejó flotando* sin permiso de los claros clarines de los arcos triunfales de Martes y Minervas...” (énfasis nuestro 215); luego “[el dictador estaba tan] exaltado por la belleza escrita que arrastraba sus grandes patas de elefante cautivo al compás de los golpes marciales de los timbaleros, se *adormilaba* al ritmo de las voces de gloria del canto sonoro del cálido coro...” (énfasis nuestro 216); llegó a tanto su fascinación por la poesía de Darío que “escribía los versos en las paredes de los retretes, estaba tratando de recitar de memoria el poema completo...cuando tembló la tierra con la carga de dinamita que estalló antes de tiempo en el baúl del automóvil presidencial...” (216). Después de darse cuenta que el atentado había sido contra la vida de su mujer Leticia Nazareno y su hijo, el dictador se pregunta “cómo es posible que él anduviera tan absorto en el éxtasis de los bronce triunfales que su olfato exquisito de tigre cebado no había reconocido a tiempo el viejo y dulce color del peligro...”(217). El comentario de Márquez es una lúcida reflexión literaria sobre el aspecto desestabilizador y clandestino que juega la musicalidad en la poesía de Darío. El mismo dictador confirma esto último, al darse cuenta que estaba “absorto en el éxtasi de los bronce triunfales”; su atención se había enredado entre la acústica de la épica dariana, cuya capacidad de mezclar sonidos metálicos y de guerra queda patente en su poema “La marcha triunfal”. Márquez localiza el efecto desestabilizador del sonido poético en el oído del Patriarca, quien es seducido, de manera absorbente, por la música que resulta de la combinación de ciertas palabras, cancelando su capacidad de emplear correctamente otros sentidos como el olfato— “olfato exquisito de tigre cebado”—, el gusto y la vista— que no le permitieron anticipar “el viejo y dulce color del peligro”—.

En efecto, los procedimientos literarios que utiliza Darío tienden a enfatizar tanto el aspecto formal, que su contenido político también ha resultado elusivo para la

crítica. Tal vez esto explique que gran parte de los estudios en torno a *Azul*, aunque enfatizan el análisis formal, no logren desentrañar las implicaciones políticas e históricas que suponen dichos procedimientos literarios. Con el primer prólogo de Eduardo de la Barra, se inició un abordamiento idealista de *Azul*, que conlleva a ideas trascendentales. Si bien es cierto que De la Barra le advierte a Darío no caer en el culto formalista de los decadentes franceses, y, hasta cierto punto, esboza en *Azul*, una protesta social, lo hace, en la mayoría de los casos, desde una perspectiva universalista. Su primera estrategia de lectura fue el símbolo; la frase de Víctor Hugo, “L'art c'est l'azur”, oficiaría de epígrafe en su prólogo para enmarcar el color azul como símbolo universal del arte. Lo empleó para leer en este libro un valor etéreo (celestial) y eterno. En cambio, nuestra aproximación es alegórica, porque, como asegura Walter Benjamin en *The Origin of German Tragic Drama*, la alegoría apunta hacia un referente histórico. Benjamin se opone al abordaje basado en el símbolo, porque a su juicio, al pretender hacer pasar su apariencia por esencia, cae en un juego ilusorio, cancelando su rigor dialéctico, lo cual responde a una visión conservadora y ahistórica del arte (160). Al referirse al título del libro, De la Barra afirma lo siguiente: “Sí, el arte es el azul, pero aquel de arriba que desprende un rayo de amor para encender los corazones y ennoblecer el pensamiento... Eso es el ideal, eso el azul con irradiaciones inmortales, eso lo que contiene el cofre artístico del poeta” (XXXVII). Por su parte, Juan Valera en sus conocidas *Cartas americanas*—incluidas en la segunda edición de *Azul*—, admiró el nivel artístico de Darío, no sin subrayar el profundo “galicismo mental” que observaba en él. Valera comentó varios textos de *Azul*, pero siguió la misma línea de análisis que había iniciado De la Barra, señalando sus valores artísticos desde una perspectiva idealista. La aparente despreocupación política de Darío la vendría a ratificar José Enrique Rodó en su ensayo “Rubén Darío: su personalidad literaria. Su última obra” (1899); Rodó asegura, sin rodeos, que “[i]ndudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América” (5), porque su individualidad literaria estaba ajena a todo sentimiento solidario y a su propio entorno político. Esto sería desmentido mucho tiempo después por críticos como Ángel Rama y Fidel Coloma, quienes subrayaron una denuncia explícita hacia la avaricia y la inequidad social en los textos de *Azul*, tales como “El rey burgués”, “El pájaro azul”, “El fardo”, “El rubí”, entre otros. Sin embargo, estos planteamientos siempre fueron a nivel temático.

En tiempos más recientes han surgido apreciaciones que continúan privilegiando la preocupación estética como característica definitoria de este libro, restando valor a su especificidad histórica. Por ejemplo, José María Martínez, en su introducción a la edición Cátedra de *Azul* (1995), sostiene que “[f]orzado resultaría ver en *Azul*... un reproche explícito en contra de la situación global de la sociedad chilena” (55). Se puede decir que desde que se publicó este libro, ha habido una especie de acuerdo casi universal, cuya visión lo confina a la “fase esteticista” de Darío—en la que también incluyen a *Prosas profanas*—, lo cual se entiende, en la

mayoría de los casos, como una escritura escapista de su entorno social, político e histórico. Es cierto que muchos críticos han contextualizado a *Azul* dentro del auge capitalista que incorpora a América Latina, particularmente al Cono Sur, dentro de una economía global. Jorge Eduardo Arellano, por ejemplo, entiende así el procedimiento de la enumeración en la “La canción del oro”: “la enumeración caótica obedecía, en última instancia, a la tensión de Darío ante la emergente sociedad burguesa que había establecido el oro como su máximo valor” (76). Hasta el día de hoy, los críticos se han limitado a señalar que *Azul* responde al fenómeno de la modernidad relacionada con la expansión universal del capitalismo a finales del siglo XIX. De ahí que se interprete su dimensión “política” con textos que denuncian de forma explícita la decadencia de una sociedad materialista. Sin embargo, todavía no se han analizado, de la manera que lo hacen los tres capítulos de este estudio, los procedimientos formales de *Azul* como una escritura que también responde de forma crítica a la colonización europea de América Latina y a su legado.

Para explorar la dimensión política en *Azul*, es necesario un giro conceptual con relación a su valoración estética. Desde un principio, Juan Valera le niega a esta obra cualquier intencionalidad política o ética. Sin vacilar, afirma que *Azul* “no enseña nada... Es obra de artista, obra de pasatiempo, de mera imaginación” (X-XI). Según Valera, aunque las palabras de por sí significan forzosamente creencias, ideas, y pensamientos, lo cual las diferencia de la pintura, la escultura, y otros objetos de arte, en *Azul* esos pensamientos e ideas “no son ni muy edificantes ni muy consoladores” (XII). Esta valoración le imprime a la escritura de Darío, un carácter que carece de cualquier contenido político, cuyo fin, si es que lo tiene, es de crear mero placer estético en el lector, que dicho sea de paso, desde la perspectiva de Valera, no es ni muy edificante ni muy consolador. Lo que ha imposibilitado, en la mayoría de los casos, la visión política de esta obra es que se ha valorado, como lo ejemplifica el comentario de Valera, usando el concepto kantiano que define “lo bello” como un placer desinteresado. Para hacer el giro conceptual de esta visión estética, abordamos el marco teórico de Giorgio Agamben, quien en el primer ensayo de su libro *The Man Without Content* desarrolla una crítica de la perspectiva kantiana sobre el “placer desinteresado”. Agamben inicia su cuestionamiento con una cita de Nietzsche, quien señala que Kant pensó que le rendía honores al arte cuando al establecer los predicados de la belleza, enfatizó y le dio preponderancia a elementos como la impersonalidad y universalidad. Para Nietzsche, asegura Agamben, Kant y otros filósofos, en vez de imaginarse el problema de la estética desde el punto de vista del artista (el creador), consideraron el arte y “lo bello” meramente desde la perspectiva del espectador, y de tal manera, inconscientemente lo introdujeron dentro del concepto de “lo bello”. (1). Esto explica la distancia y la frivolidad que Valera le adjudica a *Azul*, al afirmar que se trata de un mero pasatiempo, que no enseña nada. Pero, desde la visión de Agamben, esta apreciación sería más bien la inserción de la subjetividad de Valera dentro de la obra. Por ejemplos como este, Agamben asegura

que la experiencia de arte que describe Nietzsche de ninguna manera representa una “estética”, por lo contrario, el propósito de Nietzsche es purificar el concepto de “lo bello”, para filtrar la dimensión sensorial del espectador (el crítico), y de esta forma, considerar el arte desde el punto de vista del creador. Escribe Agamben: “This purification takes place as a reversal of the traditional perspective on the work of art: the aesthetic dimension...is replaced by the creative experience of the artist who sees in his work only *une promesse de bonheur*, a promise of happiness” (2). Agamben propone el mito de Pígalión—el escultor que se enamora de su obra, al punto que desea sacarla de la esfera del arte, para que pertenezca a la vida— como símbolo de esa inversión, en la que ocurre un desplazamiento de la belleza desinteresada (denominador común del arte) hacia la idea de la felicidad, cuya potencia de crecimiento es ilimitada, y fortifica valores vitales, siempre y cuando el enfoque de la reflexión sobre el arte se traslade del espectador desinteresado hacia el artista interesado (2).

La idea que el artista ve en su obra *une promesse de bonheur* (una promesa de felicidad) no tiene resonancia para Valera en su comentario sobre *Azul*, puesto que los pensamientos que el crítico español percibe en esta obra “no son ni muy edificantes ni muy consoladores”. No obstante, De la Barra, quien fue el primer prologuista del libro, identificó a un poeta “con la cabeza poblada de aladas fantasías, quimeras y ensueños, y el corazón ávido de amor, siempre abierto a la esperanza” (XXXVI). En *Azul*, como lo demuestran las valoraciones contrarias de ambos críticos, se da una tensión entre la esperanza y el desconsuelo. Esta escisión en el arte la subraya Agamben cuando afirma que para Platón, el artista representaba una amenaza para su ciudad. El poder que ejercía el arte sobre el alma era tan grande que Platón pensaba que podía destruir la fundación de su ciudad. Por lo tanto, así como el arte encarnaba *une promesse de bonheur*, también podía traer la destrucción; por esto último, según Agamben, Platón expulsa a los poetas de su república, lo cual choca con nuestra sensibilidad estética de hoy, pero se debe señalar que para el filósofo griego, el arte ejercía una influencia — que tenía poco que ver con el desinterés y el goce estético— muy diferente a la influencia que ejerce sobre nosotros hoy día. Respecto a esto último, Agamben escribe: “[o]nly because art has left the sphere of *interest* to become merely *interesting* do we welcome it so warmly” (énfasis del autor 4).

Empleando la perspectiva estética de Agamben, leemos el interés del artista como elemento constitutivo de su intención— fundamental en el procedimiento del fraude—. Si vemos la obra de arte desde la perspectiva del artista, para descifrar su interés, es necesario analizar el propósito y la voluntad que la obra escenifica. Agamben describe un movimiento doble entre las experiencias estéticas del artista y el espectador. Asegura que de modo simultáneo, mientras el espectador se inserta a sí mismo dentro del concepto del “arte”, confinándolo al espacio celestial de la estética, se percibe otro proceso a la inversa, tomando lugar desde la perspectiva del artista, para quien el arte se convierte cada vez más en una experiencia ominosa—

“uncanny”—, con lo cual hablar de interés, por lo menos, es un eufemismo, porque lo que está en juego no es de ninguna manera la producción de una bella obra de arte, sino más bien la vida y la muerte del autor, o, al menos, su salud espiritual (5). Esta subjetividad intencionada (interesada) se relaciona con el protagonista que De la Barra percibió en *Azul*: “¿Veis?—El protagonista es el Poeta, siempre el Poeta, solo, desconocido, hambriento, casi un mendigo, y sin embargo, como Colón, lleva un mundo en la cabeza” (LVIII). La analogía entre Colón y Darío que sugiere De la Barra es clave, porque así como el almirante traía mapas, mitos, leyendas, fantasía, entre otras cosas, que le impondría al “Nuevo Mundo”, Darío invierte ese proceso colonial, como se demostrará en esta disertación, reconfigurando los mitos, leyendas y fantasías, provenientes de la cultura occidental, para resemantizarlos dentro del espacio europeo, el cual se replantea en *Azul* como epicentro de la violencia y la crueldad. Por otro lado, como bien observa De la Barra, el protagonista es el poeta que carga un mundo en su cabeza, que dicho sea de paso, es un mundo descalabrado y ominoso. Esto se evidencia, por ejemplo, en “El pájaro azul”, texto en que la *promesse de bonheur* paradójicamente envenena el espíritu del artista, empujándolo a su propia destrucción. El cuento dramatiza la batalla espiritual del poeta, quien, por tener un pájaro azul preso en su cerebro, decide escribir un poema en tercetos titulado “El pájaro azul”. Cuando el pájaro alza sus alas para volar—chocando con las paredes del cráneo—, el poeta sufre cambios en su estado anímico. El dilema del poeta radica en que para liberar al pájaro, tiene que abrir su cerebro de un balazo; esto representa no sólo el final trágico del poema, sino la batalla, como señala Agamben, en la cual el artista, para finalizar su obra—que encarna una *promesse de bonheur*— apuesta su propia vida.

La dimensión política del artista interesado que hemos explorado anteriormente, se refleja en el modo en que él organiza y moldea sus objetos, cuya función es crear una relación diferente con lo establecido en la sociedad. Para explorar la dimensión política de la estética del fraude en *Azul*, empleamos el marco teórico de Jacques Rancière, quien ve la estética como un sistema que establece los límites de espacio y tiempo, de lo que es visible o no-visible, de lo que se considera habla o ruido, que simultáneamente determina—lo que Rancière llama “the distribution of the sensible”—el espacio y los pactos políticos de la comunidad: “[a]rtistic practices are ‘ways of doing and making’ that intervene in the general distribution of ways of doing and making as well as in the relationships they maintain to modes of being and forms of visibility” (*The politics of Aesthetics* 13). Cuando imagina nuevas relaciones con los objetos—dibujando líneas, ensamblando palabras, y distribuyendo nuevas superficies—, de forma implícita, el artista diseña la visión de nuevos espacios comunales, lo cual, ineludiblemente, conlleva a la política, porque su obra posibilita la reconfiguración de lo que se puede pensar en un espacio y momento determinado; es decir, lo que anteriormente era inimaginable en la comunidad, ahora se posibilita por medio de la obra de arte. De ahí que la política, en el modelo de Rancière, no tome

lugar en los vestíbulos del parlamento, o en los escritorios de los políticos, sino más bien en momentos intermitentes de “dissensus”, que reconfiguran la experiencia sensorial de la comunidad, porque reestructuran la experiencia colectiva de los espacios: “The essence of politics thus resides in acts of subjectivization that separate society from itself by challenging the ‘natural order of bodies’ in the name of equality and polemically reconfiguring the distribution of the sensible” (*The politics of Aesthetics* 90). La novedad y vitalidad que agrega Rancière a los estudios sobre la estética, replantean la posibilidad de que las palabras, historias, imágenes y objetos que genera el arte, cambien el mundo en el que vivimos, y al crear esta conexión, Rancière disuelve las fronteras entre géneros y campos separados de acción y pensamiento, tales como la estética y la política.

Ahora bien, en esta disertación desarrollamos el fraude como concepto para desentrañar la forma en que Darío propone una estética política en el sentido de Rancière, que reconfigura el modo en que imaginamos no sólo la identidad cultural, política y nacional, sino también la idea de “autenticidad” en el arte moderno de América Latina, rearticulando, desde una perspectiva crítica e histórica, su legado colonial. Además, el despliegue formal del fraude, en sus distintos avatares, abre la puerta no sólo para la revaloración política de la obra dariana, sino de toda la estética del modernismo, e incluso, de movimientos y tendencias literarias posteriores, ya que la figura de Darío, por ser fundacional y de enorme trascendencia, oficia como pieza angular en la tradición literaria latinoamericana. Como prueba de ello, basta mencionar cuatro textos notables: en la novela del Boom, encontramos *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez que comentamos anteriormente; en la novela posmoderna sobresale *Margarita está linda la mar* (1998) de Sergio Ramírez Mercado, una texto en el que se reescribe la historia dictatorial de Nicaragua, empleando los personajes, estructuras y títulos de diversas obras de Darío; otro texto importante es el cuento “Sonatina” de Rosina Conde—incluido en su colección de cuentos *El agente secreto* (1991)—en el cual la escritora mexicana reescribe, desde una perspectiva feminista, el conocido poema “Sonatina” que forma parte de *Prosas profanas*; por último, en la novela contemporánea, aparece *Los trabajos del reino* (2003) de Yuri Herrera, quien retoma la estructura narrativa del cuento “El rey burgués” para abordar el tema del narcotráfico entre la frontera de México y Estados Unidos.

Esta disertación se compone de tres capítulos. El primero se titula “Escultura en el modernismo, Rubén Darío y Nicanor Plaza: dualidad y des-articulación de ‘Caupolicán’ en el imaginario de la nación”. El capítulo explora la relación extraliteraria que establece Darío entre su soneto “Caupolicán” y la identidad falsa del monumento “Caupolicán”, hecho por el escultor chileno Nicanor Plaza (1844-1918), quien originalmente le había dado el nombre de “The Last of the Mohicans”. Realizamos una lectura detallada del soneto, en la cual se puntualiza el modo en que el poema formalmente mimetiza la dualidad de la estatua—mohicano-norteamericano y

mapuche-chileno—. En la segunda edición de *Azul* (1890), Darío añade su soneto “Caupolicán”, así como 34 notas de un autor. En la nota XVIII, hace referencia a la controversia en torno a la estatua que esculpió Plaza. En ella, denuncia a los comerciantes de los EE.UU. y Europa, quienes habían cometido fraude al reproducir copias de la estatua en bronce y en terracota para ser puestas en el mercado bajo el nombre de “The Last of the Mohicans”. Sin embargo, Darío no revela que también Plaza cometió fraude, aunque sea de otra índole, al haber esculpido una estatua— mientras estaba becado en París por el gobierno chileno durante la década de 1860 al 70—, que originalmente representaba a un mohicano, con la que participó en un concurso para conmemorar la memoria de esa tribu indígena de Norteamérica. Presuntamente, Plaza no ganó el concurso, pero renombró la estatua con el nombre “Caupolicán”, y la envió como regalo al presidente chileno José Manuel Balmaceda. Puesta en Chile, se hicieron cinco réplicas de la estatua, y fueron ubicadas en distintos espacios como monumentos públicos del país, para fomentar la identidad nacional, apelando al heroísmo prehispánico de uno de los indígenas más aguerridos, Caupolicán —como lo representa Alonso de Ercilla en su poema épico *La Araucana* (1569) — que luchó contra los colonizadores españoles. Mediante el análisis de distintos objetos en torno a la “imagen” de Caupolicán— poema, nota de autor y escultura—, desarrollamos una lectura analítica, en la cual el gesto de renombrar la estatua se entiende como un procedimiento fraudulento, que se reproduce formalmente en el soneto de Darío, y oficia como elemento desestabilizador del discurso oficial del Estado, cuya lógica homogeniza la identidad de la nación, la cual no sólo recorre y estructura el espacio de la letra, sino también la esfera pública, por medio de la manipulación de héroes prehispánicos representados en monumentos nacionales.

El segundo capítulo, “Rubén Darío y Cristóbal Colón: signos y designios caníbales”, analiza el discurso del canibalismo como una forma de fraude, en tanto que encarna un proceso retórico de apropiación, por medio del cual se devora al “otro”. Esta aproximación responde a las ideas que articulan frases como “la inversa conquistas” y “el retorno de las carabelas”, con las cuales algunos críticos han clasificado y mitificado la escritura del modernismo. Argumentamos que no se puede pensar el modernismo como una conquista a la inversa, sin antes replantearse el modo en que su escritura responde críticamente a la Conquista. Lo anterior es precisamente lo que se propone este capítulo, en el cual primeramente analizamos la forma en que el discurso colonial desarrolla estrategias retóricas como la alegoría, para velar su proceso de apropiación (canibalismo) de los cuerpos indígenas y sus espacios. Posteriormente, mostramos que una forma similar de apropiación (pero a la inversa) toma lugar en *Azul*, a lo que llamamos “escritura canibalesca”. Releer la figura del caníbal (inventada por Colón en su primer diario) como una proyección retórica del deseo del colonizador europeo, posibilita una visión de la violencia colonial, en su totalidad, como un proceso canibalesco. Valiéndonos del marco teórico de Walter

Benjamin sobre la alegoría, hacemos una lectura detallada de la silva “Estival”—en la que se tematiza formalmente el canibalismo—, para mostrar el modo en que Darío, desde el punto de vista alegórico, recrea y escenifica un escritura canibalesca en contra de Europa.

El tercer y último capítulo de esta disertación, “Falsificación en ‘El rubí’: origen del arte moderno en América Latina”, analiza los cuentos de *Azul*, particularmente “El rubí”, un texto que a través de una serie de crímenes, rastrea la historia de un crimen primigenio. En este ensayo se problematiza la idea de un valor intrínseco en esta piedra preciosa—que en el cuento oficia como metáfora del arte moderno—. El fraude se desarrolla por medio de la falsificación del rubí, posibilitada por el avance de la ciencia y la tecnología, la cual vincula el origen del arte moderno con el crimen (violación y explotación de recursos naturales y humanos) implícito en la colonización europea de las Américas. Desde el punto de vista histórico, el texto rearticula las heridas coloniales como núcleos generadores de espacios críticos, donde se transgreden y subvierten ideas fijas sobre el arte. En nuestra lectura detallada de “El rubí”, en lugar de construir una antítesis, yuxtaponemos el mito con la ciencia, empleando el marco teórico de Claude Lévi -Strauss (*The Savage Mind*) para desarrollar una lectura de Darío, en la que sus pensamientos científico y mítico, no se oponen entre sí, como se interpreta a menudo, sino más bien están constituidos por una misma naturaleza. En *Azul*, ambos offician de forma conjunta para cuestionar, a un nivel fundamental, cualquier concepto de arte desvinculado de la historia.

Por mucho que la crítica afirme que *Azul* exhibe, por lo general, una estética solipsista, nuestro análisis muestra que Darío no concibe el arte moderno basado en una dicotomía rígida entre las formas artísticas y el contenido social y político de donde emerge la obra. Su estética, una vez decodificada a través del fraude, lo expone no sólo como un poeta conscientemente inmerso en la política de su tiempo, sino también como alguien que rearticula el archivo histórico, desplazando (y apropiándose de) las formas artísticas de Europa, con el fin de responder críticamente a las estructuras coloniales e imperiales que todavía operaban con gran rigor en América Latina a finales del siglo XIX.

CAPÍTULO I

ESCULTURA EN EL MODERNISMO, RUBÉN DARÍO Y NICANOR PLAZA: DUALIDAD Y DES-ARTICULACIÓN DE ‘CAUPOLICÁN’ EN EL IMAGINARIO DE LA NACIÓN

INTRODUCCIÓN

En *Historia de mis libros* (1912) Rubén Darío escribe “[el poema] *Caupolicán* [...] inició la entrada del soneto alejandrino a la francesa en nuestra lengua—al menos según mi conocimiento” (9). La cita es el reclamo por un espacio fundacional en la literatura moderna de América Latina; también, apelando a la tradición francesa, Darío se distancia de la española. Por su papel dominante en la producción cultural de la moderna Europa, Francia le sirvió de modelo, y por consiguiente, el giro francés suponía una superación. Para Darío iniciar una nueva forma métrica de versificar en español era ocupar simbólicamente un primer lugar— “primero” con relación a España—. El alejandrino¹ era la forma más común del soneto francés. Octavio Paz, quien asegura que la vigencia de Darío se debe a que fue el “fundador” del modernismo, escribe:

La reforma de los modernistas hispanoamericanos consiste, en primer término, en apropiarse y asimilar la poesía moderna europea. Su modelo inmediato fue la poesía francesa no sólo porque era la más accesible sino porque veían en ella, con razón, la expresión más exigente, audaz y completa de las tendencias de la época. (16)

La labor renovadora de Darío se percibió con la publicación de *Azul*, pero lo que no fue muy evidente para los críticos, y hasta el día de hoy ha sido poco explorado, es la modalidad en que Darío, a través de la apropiación de formas poéticas europeas, cuestiona e invierte las estructuras coloniales que persistían y, que en gran

¹¹¹¹¹ E.K. Mapes, en su artículo “Los primeros sonetos alejandrinos de Rubén Darío”, argumenta en oposición al Dr. Arturo Torres Ríoseco, quien afirmaba que la influencia española en Darío era más fuerte que la francesa. En su artículo, Mapes registra la siguiente cita de Ríoseco: “Los cultivadores del mito del galicismo han visto en las innovaciones de nuestro poeta influencias francesas... Y sin embargo, fuera de la estrofa del <<Responso a Verlaine>> no hay nada en la métrica del poeta nicaragüense desconocido en nuestra poesía” (248). A esto, Mapes responde que si bien es cierto que había habido en la literatura española escritores que usaron, pocas veces, el verso alejandrino, esto no significaba lo mismo con respecto al uso que le dio Darío. Según Mapes, escribir un soneto “a la francesa” no era simplemente escribir en versos alejandrinos. La diferencia radicaba no en el simple número de sílabas sino en las combinaciones de los tipos de versos en el soneto. La combinación que utilizó Darío correspondía a las formas francesas y no a las que comúnmente se hallaban en los sonetos de otros poetas españoles que usaron el alejandrino antes de Darío (241-59).

medida, todavía persisten en América Latina. Por ejemplo, en *Azul* poca atención se le ha dado a la función política del soneto “Caupolicán”, que, dentro de la voluntad autonómica del modernismo, oficia como el “principio” (fundación) de una poética independiente de España, que para Darío requería una figura que evocara tanto la idea de fundación como de oposición al orden colonial. En ese imperativo estético-político, la figura de Caupolicán era clave, puesto que el guerrero mapuche había sido uno de los héroes más aguerridos que batalló en contra de los colonizadores españoles. De este modo, Caupolicán, para Darío, además de officiar como el “origen” en el que fundamenta la estética moderna de América Latina, también simboliza la ruptura con una poética sometida a la tradición española. Después de las independencias, las incipientes repúblicas de América Latina retomaron el motivo indígena para alimentar el imaginario de un Estado-nación. De ahí que Darío tome una figura precolombina y la desplace al contexto del siglo XIX, en el que se negocia, por medio de los discursos modernizadores de una imagen-país (en este caso de Chile), la identidad nacional. Sin embargo, este desplazamiento no es meramente histórico sino también literario; recordemos que la figura de Caupolicán surge de *La Araucana* (1569) de Alonso de Ercilla. Ahora bien, en su soneto Darío le adjudica a Caupolicán una identidad ambigua, en tanto que lo fusiona con los héroes legendarios y míticos que trajeron los europeos (Hércules, Sansón, Atlas, Nemrod); esto se opone a la manipulación de la imagen indígena, por parte del discurso oficial del Estado, que se apropia de la figura de héroes mapuches² para homogenizar la identidad nacional, mientras sigue teniendo una política de expropiación y exterminio con respecto a los pueblos mapuches.

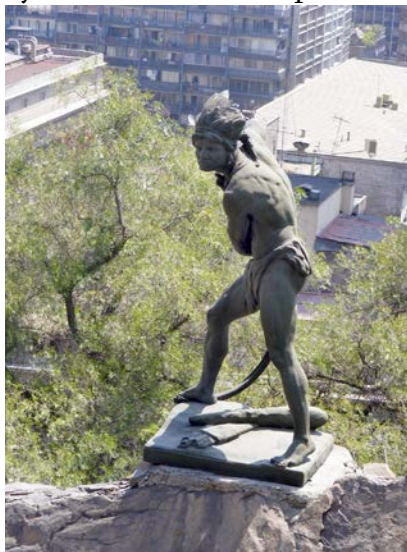


Figure 1 “Caupolicán” por Nicanor Plaza

² Según Liisa Flora Voionaa Tanner, “El tema indígena tenía en Chile de entonces una fuerte actualidad. De hecho la Guerra de Arauco, que marcó la formación de la nacionalidad chilena, duró todo el periodo de la Colonia, y se dio por terminada recién en la segunda mitad del siglo XIX. La problemática indígena formaba parte importante del discurso patriótico de los próceres de la independencia, subsistiendo hasta el término de la Guerra del Pacífico” (40).

Darío amplió con nuevos textos la segunda edición de *Azu/* publicada en Guatemala en 1890; añadió cuentos, poemas (entre ellos el conocido soneto “Caupolicán”) y 34 notas de autor. En la nota XVIII, Darío comenta sobre la polémica en torno a la estatua “Caupolicán” del escultor chileno Nicanor Plaza (1844-1918). Esta escultura ha generado hasta el día de hoy muchas dudas con relación a su verdadera identidad y origen. Desde la segunda parte del siglo XIX³, la estatua (como monumento público) ha formado parte del imaginario de la identidad nacional en Chile; pero todavía nadie ha demostrado con fuentes primarias el modo en que la estatua, habiendo sido esculpida originalmente para representar a un indígena mohicano de Estados Unidos, ⁴ adquirió el nombre de Caupolicán. Raúl Silva Castro, en su artículo “Rubén Darío y Nicanor Plaza”, sugiere que durante la estadía de Plaza en París (1863-73), es posible que el escultor chileno “haya participado en un concurso abierto para premiar la imagen del último de los mohicanos”. ⁵ Silva Castro

³ De acuerdo a los registros de la alcaldía de Santiago de Chile, existen cinco réplicas del “Caupolicán” de Plaza; quizá la más conocida es la que se encuentra en el Cerro Santa Lucía en Santiago, reflejada en la figura 1 de este trabajo. Las otras están ubicadas en el Club Hípico, Estadio Nacional, Plaza de Armas de Rengo, y en el Parque Lota. Gloria Cortés Aliaga asegura que en el año 1900 la estatua de Plaza fue trasladada al Cerro Santa Lucía (1235). Por otro lado, A. K. Mapes afirma que por el año 1880 una de las réplicas de esta estatua ya estaba en el parque de Rengo (246-7).

⁴ En 1942 Carlos Acuña se preguntaba “¿Cuál es entonces el origen de la estatua?” en su artículo periodístico “La estatua de Caupolicán”. Acuña afirmaba haber tenido a la mano el testimonio de “dos hombres de ciencia”: los señores Luis Thayer Ojeda y Ernesto Greve, quienes aseguraban que la estatua de Plaza no correspondía a un araucano sino a un mohicano del norte. El señor Thayer Ojeda, según Acuña, había encontrado la estatua de Plaza en una de las salas de la Moneda durante la presidencia de don Pedro Montt; y al levantar la plancheta de bronce en que estaba el nombre de Caupolicán y de su escultor Nicanor Plaza, encontró una inscripción en la que se leía “The Last of the Mohicans”. Al parecer, la estatua tenía doble personalidad. Acuña también subrayaba las discrepancias que encontraba en la estatua: “la estatura más elevada que la común de la raza araucana, la nariz aguileña y el cintillo de plumas, nunca usadas por los araucanos, y que corresponde al adorno tradicional de los jefes piel rojas”. Acuña se pregunta “¿Quién es el autor de la falsificación que ha servido tantos años de símbolo de la heroica raza araucana en nuestro país?”. Descartó a Plaza por haber sido una “figura artística eminente y respetable”; sospechaba más bien de “algún funcionario poco respetuoso de la verdad histórica y artística, quien por la dificultad de las comunicaciones en aquella época, pudo creer que podía mantener oculta la verdadera procedencia de la estatua” (Recorte de periódico en el Archivo Joaquín Edwards Bello de la Biblioteca Nacional de Chile en Santiago). También en 1942, Joaquín Edwards Bello escribió un artículo titulado “El misterio de Caupolicán” donde hacía referencia al artículo de Acuña. En él, Edwards Bello sostenía que el verdadero nombre del Caupolicán de Plaza era “the last of the mohicans” (*El subterráneo de los jesuitas* 23-5). Muchos años después en 1958, Joaquín Edwards Bello retomaba el enigma de la identidad de la estatua de Plaza en otro artículo titulado: “Caupolicán en los Estados Unidos”. Con cierta ironía, Edwards Bello comentaba una noticia que había leído en el periódico, en el que se anunciaba que el general de División don Luis Vidal Vargas (de Chile), había entregado (en Estados Unidos) una réplica miniatura de la estatua de Plaza al cadete Robert F. Darkin, en Washington Hall. De este modo, Edwards Bello reiteraba la gran confusión que todavía persistía sobre la verdadera identidad de la estatua. Escribe Edwards Bello: “respecto a dicha escultura, he oído desde mi niñez numerosas versiones” (*El subterráneo de los jesuitas* 27-9). Su artículo también reitera lo que anteriormente había declarado él y Carlos Acuña, que la estatua poseía una identidad falsa.

⁵ Este artículo forma parte de los recortes de periódico en el Archivo Joaquín Edwards Bello de la Biblioteca Nacional de Chile en Santiago. Con respecto al aludido concurso, no se sabe con certeza si

también asegura (sin proveer fuentes primarias) que Darío, quien era amigo personal de Plaza, ⁶ para el año 1890, afirmaba “que el Caupolicán del escultor chileno había sido nombrado ‘El último de los Mohicanos’, para complacer a una vasta clientela fuera del país, a la cual por lo tanto, la mención de Caupolicán no habría querido decir nada”.⁷ Pero estudiosos del arte niegan que la estatua represente a un indígena mapuche. Víctor Carvacho, en su libro *Historia de la escultura en Chile* (1983), afirma que el “Caupolicán” de Plaza tiene características que no son típicas de los araucanos; por ejemplo, los aros en las orejas, las plumas en la frente, y como arma de guerra, un arco (191-3). Por otro lado, Silva Castro sugiere que Darío, habiendo sido amigo personal de Plaza, tenía acceso a la “verdad” de primera mano, pero aún así, Darío insistía que la estatua de Plaza representaba al guerrero mapuche. Si lo que sostiene Silva Castro es cierto, entonces Darío no habría tenido ningún problema con el cambio de nombre de la obra para efectos del mercado; esto también sugiere que fue Plaza quien hizo el cambio de nombres. En ese espacio de incertidumbre se inserta nuestra relectura del soneto de Darío. Ahora bien, la nota de autor XVIII, en la que Darío hace referencia a la estatua de Plaza es uno de sus primeros textos en que denuncia ⁸ la estafa (fraude) mercantil de la que son víctimas los artistas latinoamericanos en Europa y América (EEUU). Los mercaderes de arte, según Darío,

Nicanor Plaza participó en él, como supone Silva Castro, y si acaso hubiera participado en dicho concurso, tampoco se sabe con certeza si lo ganó. Joaquín Edwards Bello expresó claramente sus dudas; en su artículo “El misterio de Caupolicán” cancelaba dicha tesis: “Un concurso de escultura para conmemorar la raza aborigen de Norteamérica ¡y en París! ¿Hay quién pueda creer en ello? No solo me parece improbable, sino absurdo y ausente de lógica”. (*El subterráneo de los jesuitas* 23-5). Sin embargo, años más tarde, en su artículo “Caupolicán en los Estados Unidos” (1958), Edwards Bello se abrió a la posibilidad del concurso. Escribe: “En algún concurso abierto en París, con el tema de *El último de los mohicanos*, la creación de nuestro escultor, nacido en Renca, habría obtenido el premio. ¡Viva Renca!” (*El subterráneo de los jesuitas* 28). Edwards Bello hacía eco de lo que Carlos Acuña aseguraba en su artículo periodístico “La estatua de Caupolicán” de 1942, en el cual aseguraba que según el testimonio de Thayer Ojeda, Plaza había triunfado en un concurso abierto que tuvo lugar en París, y cuyo tema era “El último de los Mohicanos”. Sin embargo, comentaristas más recientes afirman lo contrario; por ejemplo, Alfredo Jocelyn-Holt, en su artículo periodístico “Réplicas” (1998), sostiene que Plaza no ganó el concurso (A03). También Ramón Castillo, en su artículo periodístico “La extensión del ojo...”, niega que Plaza hubiera ganado el enigmático concurso. Escribe Castillo: “Mientras [Plaza] permaneció en Francia participó en numerosos concursos. Uno de ellos, organizado por los Estados Unidos, tenía como tema El Último Mohicano. Plaza envió la escultura y no logró obtener ningún premio, pero posteriormente, en Francia y Chile, consiguió reconocimientos que hicieron que la pieza fuera fundida en bronce” (26).

⁶ En este artículo Raúl Silva Castro cita versos en los que Darío se refiere a Plaza para comprobar que, en efecto, la amistad de Darío con Plaza era de carácter personal, y que Darío admiraba la creación de Plaza. Cita, por ejemplo, el poema titulado “El Arte”, que según Castro, Darío había escrito antes de llegar a Chile, pero cuando lo dio a conocer otra vez en ese país, le había aumentado unos versos dedicados a Plaza: “...Tendedle vuestros mantos/ purpúreos y soberbios/ a quien con sus escoplos dió/ sangre y vida y nervios/ y el bronce de sus carnes al/ gran Caupolicán” (Recorte de periódico en el Archivo Joaquín Edwards Bello de la Biblioteca Nacional de Chile en Santiago).

⁷ Recorte de periódico en el Archivo Joaquín Edwards Bello de la Biblioteca Nacional de Chile en Santiago.

⁸ Darío: “Había vendido miserablemente varios libros a dos *ghettos*, de la edición que en París han hecho miles y millones con el trabajo mental de escritores españoles e hispanoamericanos, pagados harpagónicamente...” (*Autobiografía* 119)

se apropian y reproducen las obras de los artistas para venderlas en los almacenes sin retribución monetaria a sus creadores. La nota de autor establece un vínculo extraliterario entre la estatua de Plaza y el soneto “Caupolicán”. En nuestra lectura detallada del soneto demostramos la forma en que la escritura de Darío mimetiza la dualidad de la estatua, lo cual nos permite explorar las implicaciones política a las que conlleva la estética dariana. Este ejemplifica lo que en la parte introductoria de esta disertación hemos definido como la estética del fraude en la escritura de *Azul*.

La nota de autor XVIII replantea la experiencia estética en torno a la figura de Caupolicán, creando una dialéctica entre la palabra escrita (soneto), marcada por su relación exclusiva con el lector, y la estatua que como monumento nacional, se abre a la experiencia estética del público en general. Si bien es cierto que la expansión sensorial de la estatua trasciende el “limitado” campo de la escritura-lectura, no lo hace sin revalidar la literatura, ya que la figura de Caupolicán surge de *La Araucana*. El vínculo entre literatura y escultura deja entrever la intención política del proyecto estético de Darío que (como se demostrará en nuestro análisis del soneto) se fundamenta en la ambigüedad de la identidad del héroe mapuche (que en este caso desemboca en un juego con lo falso), lo cual responde a un hecho histórico: el fraude del que, según sugiere la nota de autor XVIII, es víctima Nicanor Plaza, y por ende, el resto de artistas de América Latina.

Darío comprendió muy bien la maquinaria capitalista de la época, que hacía del mercado el espacio idóneo para la práctica de la estafa mercantil a un nivel formal. Gran parte de *Azul* encarna una crítica explícita de la explotación en la sociedad burguesa en la que le tocó vivir a Darío, y que tanto detestaba, como lo declara en *Prosas profanas*: “[...]he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos ó imposibles: qué queréis! yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer[...]”. Pero esta visión pesimista no lo llevó a una literatura escapista; por lo contrario, su literatura articulaba la crueldad y el sufrimiento que genera la sociedad moderna. Para comprobar lo anterior, basta pensar en textos como “El rey burgués”, “El pájaro azul”, “El rubí”, “De invierno”, “El fardo”, entre otros; para notar que los personajes se desarrollan dentro de un laberinto mercantilistas, donde la materia triunfa sobre lo espíritu. La nueva maquinaria social explota el cuerpo del ser humano, extirpando su capacidad creadora (espíritu). Dentro de dicho sistema social, la explotación cosifica el cuerpo del ser humano. Pero en el mercado, en el espacio del intercambio, se oculta o se abstrae el proceso de explotación.⁹ Desde esta perspectiva, se puede afirmar que el mecanismo en el que se fundamenta el mercado es intrínsecamente fraudulento, porque genera un exceso de

⁹ En el capítulo 19 del “Capital”, Karl Marx detalla el proceso de transformación de la fuerza de trabajo en salario. Ahí exhibe la abstracción de este proceso para revelar la explotación del capitalista. Este intercambio entre capital y fuerza de trabajo se presenta a la mente con el mismo disfraz que la compra y venta de cualquier otra mercancía. (310 y ss.)

capital basado en la explotación, un tipo de fraude cometido contra el trabajador y, por ende, el comprador.

En *Azul*, Darío platea una estética que responde a dicha explotación, asimilando ciertos elementos fundamentales de la maquinaria capitalista. Según Noe Jitrik, Darío concibe su labor poética como una maquinaria productora de poesía (80). Esto se relaciona, según Jitrik, con la maquinaria industrial de la sociedad moderna, y por ello, el fonocentrismo en la poesía de Darío es una respuesta a esa maquinaria social que explota al ser humano: “fonocentrismo como exhibición exaltada y predominante de la voz, implica ocultamiento del trabajo, inocultable en la escritura, correlativamente el pensamiento burgués dominante oculta en la estructuración social, el trabajo material” (79). Es decir, Jitrik traza una pugna (y un paralelo) entre el “ocultamiento” que percibe en el “pensamiento burgués” y en la escritura de Darío. Apoyados en esta visión teórica, proponemos que la escritura de Darío, al concebir sus procedimientos estéticos basados en la idea de la maquinaria capitalista, asimila también su naturaleza fraudulenta. Esta concepción poética en el soneto “Caupolicán” se politiza a nivel social, porque que se inserta en la narrativa de la nación. De ahí que el procedimiento de la escritura del fraude surja en *Azul* no sólo como un modo de batallar la realidad hostil del mercado, sino también como una escritura política, en tanto que desestabiliza, rechaza o pone en crisis una identidad nacional preconcebida (“lo propio”) que había, hasta cierto punto, asumido coherencia en la voluntad racionalizadora de los letrados del siglo XIX en América Latina.¹⁰

PARATEXTO: NOTA DE AUTOR

XVIII

PÁG. 69

Se apoyó en el zócalo de un fauno soberbio y bizarro cincelado por Plaza.

Nicanor Plaza, chileno, el primero de los escultores americanos, cuyas obras se han expuesto con gran éxito en el Salón de París. Entre sus obras, las más conocidas y de mayor mérito, están una *Susana* y *Caupolicán*, esta última magnífica de fuerza y de audacia. La industria europea se aprovechó de esta creación de Plaza—sin consultar con él para nada, por supuesto, y sin darle un centavo—y la multiplicó en el bronce y la terracota. ¡*El Caupolicán* de Plaza se vende en los almacenes de *bric-à-brac* de Europa y América, con el nombre de

¹⁰ Este impulso racionalizador ha sido explorado por Julio Ramos, quien, en los dos primeros capítulos de *Desencuentros*, hace excelentes lecturas sobre Faustino Sarmiento y Andrés Bello. Para Sarmiento, según Ramos, escribir sobre la “barbarie” era necesario para ordenarla; conocer al “otro” (el gaucho), de de algún modo era dominarlo (35). Por su parte, Ramos sostiene que Andrés Bello hizo una intensa labor para institucionalizar el conocimiento. Para Bello, escribe Ramos, “el ‘saber’ comienza a especificar su lugar en la sociedad, *ante* la esfera de la vida pública y económica. El saber comienza a precisar y delimitar su territorio en la Universidad de Chile, cuyo impacto en la centralización nacional de la educación comprueba ya, desde los 1840, un alto grado de racionalización y especificación” (énfasis del autor 59).

The last of the Mohicans! Un grabado que representa esa obra maestra de Plaza fue publicado en *Ilustración Española y Americana*. La gloria no ha sido esquivada con el amigo Plaza, pero no así la fortuna. . . (217)¹¹.

En un primer nivel, como se había señalado anteriormente, por medio de la nota de autor (paratexto), Darío denuncia la estafa mercantil de la que es víctima su amigo Nicanor Plaza, vinculando la zona de explotación con Europa (“La industria europea se aprovechó de esta creación de Plaza”). En un segundo plano, a un nivel formal (al nivel de la escritura), la nota de autor escenifica el juego de espacios teóricos: la idea del origen como “lo primero” y “lo último”. Es decir, Darío despliega, en su nota de autor, una tensión entre el concepto del “origen” (lo propio, lo auténtico) y “lo último” (lo contrario al origen, lo inauténtico). Para dirigirse a la estatua “Caupolicán”, Darío usa la expresión “esta última”. Es decir, por un lado, Nicanor Plaza es “el primero” o el origen, lo auténtico, y por el otro lado, “Caupolicán” es lo “último”, lo inauténtico—en el sentido de que la estatua de Plaza tiene una falsa identidad o una identidad doble—. Este es el primer guiño que se percibe en la tensión dialéctica que va tejiendo Darío entre “lo primero” y “lo último”.

Desde un principio, Darío enfatiza que Plaza juega un papel de origen (el principio) con respecto a la escultura americana. Este procedimiento engrandece la imagen de Plaza, mientras minimiza el detalle sobre la dualidad de la estatua. En la nota de autor, Darío sólo nos dice (de pasada) que el “Caupolicán” de Plaza se vende con el nombre de “The Last of the Mohicans”, pero en ningún momento nos explica el por origen de ese nombre. Al evadir el tema, Darío le resta importancia al hecho de que la estatua tenga una identidad doble: mapuche/moicano. Este gesto tiene un movimiento doble: primero vela/esconde el problema de identidad, pero, a su vez, al mencionar el desplazamiento de la identidad mapuche a una mohicana, despierta la curiosidad del lector.

El juego retórico sobre el “origen” se desarrolla de la siguiente forma: después del nombre del escultor, Darío subraya el gentilicio—“chileno”, lo cual ubica a Plaza en un lugar específico del mapa latinoamericano. Luego incrementa el marco visual de la imagen de Plaza. Esa proyección desborda el espacio nacional en la siguiente frase: “el primero de los escultores americanos”. Se expande de lo “chileno” a lo “americano”, pero añadiéndole el aspecto fundacional: “el primero”. Después de leer la primera oración, el escultor asume un valor nacional y fundacional, no sólo como un escultor chileno, sino como “el primero de los escultores americanos”. A medida que avanza la oración, el efecto expansivo de la imagen trasciende “lo americano” hasta llegar al continente europeo: “cuyas obras se han expuesto con gran éxito en el Salón de París”. Cuando Darío revela, casi al final de su nota, que copias del “Caupolicán” circulan comercialmente con el nombre “The Last of the Mohicans”, aunque no

¹¹ Manejamos la 2da edición de *Azul...* (Guatemala: La Unión, 1890).

explica la razón del cambio del nombre, este detalle casi pasa desapercibido, puesto que la atención del lector ha sido guiada hacia la idea de “origen” que simboliza Plaza. Por otro lado, la denuncia de Darío sobre la estafa en el espacio europeo también opaca el problema de la identidad de “Caupolicán”. Por consiguiente, la dualidad en la estatua se entiende como una maniobra más del mercado.

El procedimiento retórico que utiliza Darío en su nota de autor puede explorarse más a fondo en comparación con el pasaje de *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro: “Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte” (11). Este texto también utiliza el espacio geográfico para su despliegue retórico. Pero su marco visual se reduce paso a paso. Inicia con cuatro puntos y termina con dos. El ejemplo de Huidobro es lo opuesto al de Darío, porque dirige la atención del lector hacia el procedimiento mismo, no pretende ocultar ningún tipo de elemento, puesto que los referentes son conocidos de antemano (los 4 puntos cardinales). Desde esta perspectiva, la estrategia de Huidobro radica en hacer notar su procedimiento, mientras que la nota de autor de Darío, intenta esconderlo, mientras mantiene la tensión entre lo falso y lo auténtico.

Por otro lado, el procedimiento de Darío podría pensarse en la misma vertiente de atribuciones falsas que empleó Jorge Luís Borges en muchas de sus notas de autor. Sin embargo, Borges presenta sus notas de autor, por muy ficticias que sean, en la misma forma que las encontramos en un trabajo de investigación, en una reseña o en un ensayo crítico. A esto se debe que Gérard Genette no considere este tipo de notas ¹²en su trabajo sobre textos de ficción, *Paratexts : thresholds of interpretation*. Para Genette, las notas de autor (como la que estamos analizando con respecto a Darío) se han dado con menos frecuencias que las “notas ordinarias”, las cuales juegan un papel de índole correlativo con relación al texto literario, justificando sus referentes históricos y testimoniales. Por consiguiente, la nota de autor marca una ruptura con el texto literario, lo que Genette entiende como “the enunciative regime”; la ruptura que establece con el texto principal permite clasificar las notas bajo la categoría del paratexto (332-3). La nota de autor de Darío encaja dentro de este paradigma. Sin embargo, a diferencia de la concepción de Genette, la nota dariana exhibe un denso componente narrativo, tanto así, que bien puede concebirse como lo que hoy se entiende por el minicuento.

El minicuento es un texto breve; empieza y acaba con el mismo sujeto gramatical. Presenta una situación que culmina muchas veces con la contundencia del aforismo. Estos elementos no son determinantes en el minicuento, puesto que por su brevedad, el minicuento es un género que vive en constante mutación formal. En su *Tesis sobre el cuento*, Ricardo Piglia escribe: “El cuento clásico a lo Poe contaba una

¹² En una nota a pie de página, Genette hace referencia a las notas de Borges: “I will not consider here the case –which we often have in Borges (*Tlon, Menard, Babel*)—of notes that are assigned to fictional texts presented in the form of essays or critical review: except for their fictionality, these notes have the same regime as “ordinary” notes” (332).

historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola” (95). Usando esta tesis, Faustino Gerardo Cerdán Vargas, analiza el famoso minicuento de Augusto Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí”. Para Cerdán, el texto de Monterroso exhibe dos historias, una “visible y secundaria”—la del personaje que se despierta; y la del dinosaurio que es la historia “oculta y principal” (40). En este sentido, podemos leer la nota de autor de Darío como un minicuento, puesto que exhibe dos historias desde la visión pigliana: la historia sobre la estafa de la que es víctima el escultor chileno en el mercado europeo —historia “visual y secundaria”—y la historia sobre la ambivalencia de la identidad de la estatua—historia “oculta y principal”—.

Por otro lado, la nota de autor de Darío, a primera vista, oficia como un dispositivo en el que se apoya el texto literario al modo de la teoría genetteana. Pero, tomando en cuenta lo que se expuso en el párrafo anterior, no se puede negar que la nota de autor sobre Plaza, adquiere una forma narrativa. Malcah Effron hace un análisis sobre las notas de autor en la novela detectivesca. Effron propone que en ciertos casos hay notas que se extienden más allá de la cita para ejercer una función narrativa. En tales casos, la nota de autor también se desliza entre paratexto y lo que denomina “paratexto artificial”, que son aquellos que además de bordear los límites de la ficción se incorporan al imaginario del texto literario. Effron percibe que en ese desliz, ambos asumen la tarea de convencer al lector de la veracidad de sus referentes, y al mismo tiempo, se constituyen como una totalidad real del texto compuesto. De ahí que estos paratextos artificiales generen un efecto de realidad en los personajes, trascendiendo el límite de lo literario hacia el campo paratextual (200).

En *Azul*, Darío maximiza el juego entre paratexto y “paratexto artificial” a través del desliz de la nota de autor XVIII, que se expande a varios textos, puesto que ni siquiera corresponde al soneto “Caupolicán”, sino que al cuento “El país del sol”. La nota XXVIII corresponde al soneto “Caupolicán”, la cual es un breve texto que explica lo siguiente: “El asunto de este soneto es el episodio de la Araucana de Ercilla. Caupolicán es el indio heriόco que diό muerte al gran conquistador don Pedro de Valdivia” (sic). Al comparar las notas XVIII y XXVIII, resalta el carácter informativo de la última, la cual también carece del componente narrativo. En este sentido, corresponde al tipo de nota a la que se refiere Genette; es un paratexto en el que se apoyan los referentes históricos de la ficción.

Darío logra dos objetivos con la nota de autor XXVIII, cuyo texto corresponde al soneto “Caupolicán”: por un lado, al evocar *La Araucana*, inserta el soneto en la tradición española, remontándose al esplendor del Siglo de Oro, autorizándose dentro de la tradición literaria; por otro lado, la nota de autor fomenta el imaginario de la nación porque informa sobre un evento heroico de los mapuches. Recordemos que los héroes que surgen de *La Araucana* han sido incorporados al discurso sobre la identidad nacional desde antes de la independencia. En este sentido la épica de Ercilla es considerado un texto fundacional. Ahora bien, recordemos también que al inicio de

este trabajo, citamos *Historia de mis libros*, donde Darío afirmaba que su texto “Caupolicán” era el “primer” soneto que se escribía en castellano usando la forma del verso alejandrino “a la francesa”. En este análisis no pretendemos comprobar o desmentir si Darío fue o no fue el primer poeta en haber escrito un soneto “a la francesa” en español, sino más bien valoramos la dimensión política de su enunciación, tomando en cuenta que registra el reclamo de un espacio fundacional. En este punto se percibe un paralelo en el pensamiento de Darío, porque se confiere a sí mismo el espacio fundacional que también le confiere a Nicanor Plaza en la nota de autor XVIII: “el primero de los escultores americanos”. Por consiguiente, Darío percibe su soneto “Caupolicán” como parte de esa tradición fundadora en América Latina.

Si bien es cierto que tradicionalmente las representaciones artísticas que se han venido produciendo sobre Caupolicán se apoyan principalmente en el texto de Ercilla, a medida que avanzamos en este análisis, el “Caupolicán” de Darío posee rasgos más próximos a la estatua de Plaza, especialmente en el modo de la representación del héroe mapuche. A. K. Mapes asegura que Darío había visto la estatua de Plaza mucho antes de escribir su soneto: “[. . .] el gran escultor chileno Nicanor Plaza había esculpido su magnífica estatua en bronce, Caupolicán, una reproducción de la cual estaba en el parque de Rengo por 1880. Hay pruebas de que Darío la vio y la admiró” (246-7). Este dato posibilita una relectura del soneto en la cual se toma en cuenta la expansión estética de la representación de Caupolicán en el espacio público, donde el soneto encuentra un referente visual que responde a la construcción de la identidad nacional. Para esto era necesario articular un sujeto nacional con una historia constituida no sólo por discursos oficiales del Estado, sino también por medio de la literatura y la historia, como efectivamente hasta hoy día ha operado *La Araucana*, y se ha materializado de forma más inmediata y accesible en el monumento público “dedicado” a Caupolicán.

CAUPOLICÁN ENTRE EL BRONCE Y LA LETRA

Caupolicán

Es algo formidable que vió la vieja raza:
Robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
Salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
Blandiera el brazo de Hércules, ó el brazo de Sansón.

Por casco sus cabellos, su pecho por coraza,
Pudiera tal guerrero, de Aráuco en la región,
Lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
Desjarretar un toro, ó estrangular un león.

Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día,

Le vio la tarde pálida, le vio la noche fría,
Y siempre el tronco de árbol á cuevas del titán.

« ¡El Toqui, el Toqui!» clama la conmovida casta
Anduvo, anduvo, anduvo. La Aurora dijo: «Basta.»
E irguióse la alta frente del gran Caupolicán. (177)

La semejanza entre el soneto de Darío y la estatua de Plaza ya ha sido estudiada por la crítica. Gerardo Luzuriaga ha registrado los aspectos técnicos que emplea Darío en la primera parte del soneto, propios de la descripción estatuaria que practicaban los parnasianos. Luzuriaga escribe:

En los dos primeros cuartetos parece que el poeta nos estuviera delineando la estatua de bronce que esculpió en Santiago el escultor Nicanor Plaza. Los rasgos descritos son vitales y denotan fortaleza, pero el tono es estático. Éste se logra gracias a la casi total ausencia de verbos, especialmente si se compara con la sobreabundancia de ellos en los tercetos. (76-7)

Luzuriaga también subraya que los momentos de acción en el segundo cuarteto “Desjarretar un toro, ó estrangular un león”, lo son en potencia, no en actualidad. De este modo, que el efecto estático no desaparece (77). A su análisis se le puede añadir que aunque los dos únicos verbos en indicativo—“es” y “vió”— ocurren en el primer verso: “Es algo formidable que vió la vieja raza:”, no ofician en la representación del héroe mapuche. Ellos enmarcan la entrada del lector al evento épico, señalada por los dos puntos al final del verso. Enfocan la mirada del lector hacia la representación estatuaria de Caupolicán. Sin embargo, el tono del soneto no es “estático” como afirma Luzuriaga; por lo contrario, el tono del soneto exhibe elementos de movilidad y desplazamiento. Si bien es cierto que la representación del héroe utiliza las técnicas estatuarias de los parnasianos (descripciones de imágenes de las estatuas), la carencia de verbos en los primeros dos cuartetos no son suficiente para crear un tono “estático”, puesto que el tono no sólo se percibe por el efecto de acción que generan los verbos, sino también por los ritmos y la sonoridad. El ritmo se determina por el tipo de acentuación en los versos, y la sonoridad por rimas y aliteraciones. En cuanto a las aliteraciones, se debe señalar las semejanzas entre consonantes, por ejemplo, las asonancias generadas con la “v” en vió, vieja, salvaje. Por otro lado, el alejandrino permite al menos una sílaba más de acentuación. Esto hace que los versos asimilen hasta cinco sílabas tónicas, como sucede en el verso “Es algo formidable que vió la vieja raza:”. También, participan en el tono los versos encabalgados, creando el efecto de movilidad. Todos estos elementos contribuyen a crear la imagen de un guerrero en movimiento. Por un lado, la representación estatuaria del héroe (creada por meras imágenes) se mezcla con los elementos mencionados arriba, creando un tono que no es para nada “estático”, ya que aunque carece de verbos, no desaparece la sensación de

movimiento con respecto al héroe. Esto genera es un tipo de tensión interna, que, en última instancia, crea un exceso de energía con respecto a la imagen del héroe. Esto establece una clara similitud con la fuerza que, según la nota de autor XVIII, tanto admiraba Darío en el “Caupolicán” de Plaza.

Similar a la estatua, el soneto de Darío experimentó un cambio de nombre (título). Inicialmente fue publicado bajo el título “El toqui” en el diario de Santiago “La época”, el 11 de noviembre de 1888. Este cambio toca el imaginario nacional desde una visión moderna. Arturo Marasso comenta que Darío aprovechó las notas de la edición de *La Araucana*—publicada en 1888 por Abraham König en Chile— para usar la imagen de “Toqui”. En esas notas König cita a Diego Rosales quien había escrito sobre la figura del Toqui (jefe) entre los araucanos (Marasso 330). Es decir el vocablo no surge de *La Araucana* de Ercilla, quien prefirió usar el término “capitán” para referir el recibimiento de héroe mapuche después de la prueba del tronco: “por sumo capitán fue recibido” (47). El cambio de título en el soneto es significativo en tanto que “El Toqui” se remonta al choque entre los colonizadores españoles y los mapuches, mientras que el título “Caupolicán” tiene una función paratextual, conectándolo a un referente contemporáneo dentro del espacio visual—el monumento de Plaza—. En este sentido el título del soneto es un paratexto correlativo a la nota de autor con la que iniciamos este trabajo. La estatua de Plaza es el único elemento extraliterario en esta red de relaciones; sin embargo, en ella radica el núcleo de la ambigüedad, de donde se rearticula el imaginario de la nación. Darío certifica, asimila y continúa este procedimiento al crear esta red de relaciones, no sólo por medio del texto literario sino también por puntos liminares (paratextos) como son las notas de autor y el título.

PUNTOS LIMINARES: REARTICULACIÓN DE “LO PROPIO”

Marie Maclean observa que aunque los paratextos funcionan como un “threshold” (umbral)—así los entiende Genette, que cruzan el espacio límite en ambas direcciones, cuando se entra y se sale—los puntos liminares están más asociados con la entrada, “whether into a new home, a new world, or a new relationship with society” (275). Bajo esta óptica, leemos el desliz en la escritura de Darío como un gesto que “entra” en pugna con el nuevo orden social de la época. No sólo reescribe con la brevedad del soneto uno de los momentos históricos más épicos del imaginario chileno, sino también reelabora el discurso sobre la identidad nacional, tomando en cuenta las ineludibles condiciones que imponía el mercado sobre lo político, económico y cultural. Ángel Rama (en *Rubén Darío y el modernismo*), quien ha expuesto las distintas estrategias discursivas que adoptaron los modernistas ante el auge capitalista finisecular, plantea que la condena hacia el burgués fue unánime: “desde los esteticistas que acaudilla Darío—como se puede ver en su cuento “El rey burgués”—, hasta sus objetores, poseídos de la preocupación moral o social, tanto en la

línea apostólica de Martí como en la didáctica de Rodó” (49). Para Rama, la producción intelectual de los modernistas respondía a la ineludible realidad del mercado. En estas condiciones, la escritura de Darío, específicamente con relación a la figura de Caupolicán, asume coherencia no sólo como un modo de renovar la literatura dentro de las estructuras burguesas de la sociedad moderna, sino también como una producción artística con fuertes elementos subjetivistas, que revelan la falsedad del discurso oficial del Estado en torno a la identidad nacional. Escribe Rama: “[Darío] hace suyas no sólo las leyes del mercado, con su circulación de productos, sino que también la estructura subjetivista de la economía que acaba de imponerse al mundo hispanoamericano” (25-6). Desde la visión subjetivista tiene sentido la diferencia, a un nivel discursivo, en la producción literaria entre Darío, Martí y Rodó. Sin embargo, lo que en la superficie aparenta ser un subjetivismo extremo en Darío, al nivel de la escritura (en el espacio de la lectura analítica), se percibe su preocupación por la experiencia colectiva de la sociedad. La expansión estética de la figura de Caupolicán, que genera la cita de autor, establece el vínculo entre literatura y monumento público (como experiencia colectiva). Esta relación exige una relectura de la historia, la política y la base sociocultural de la nación. El soneto se proyecta sobre la estatua y viceversa, generando una visión ambigua (pero crítica) sobre la identidad nacional.

Julio Ramos (en *Desencuentros*) aborda el tema de la falsa cita en su estudio sobre la escritura de Faustino Sarmiento en *El Facundo*. Ramos reflexiona sobre otro tipo de paratexto, el epígrafe. Explica que Sarmiento había atribuido a Fortoul la cita que éste emplea como epígrafe para *El Facundo*: “On ne tue point les idées”. Ramos comenta que fue Ricardo Piglia, quien había notado el desplazamiento de la cita, señalando que Groussac había dicho que esa cita era de Volney, pero finalmente Paul Verdevoye la encuentra en Diderot. Según Ramos, Piglia demuestra cómo el desplazamiento de la cita “es un núcleo productor del Facundo” (37). Nosotros comparamos el desplazamiento del epígrafe en Sarmiento con el desplazamiento de la identidad de Caupolicán en el soneto de Darío, porque ambos casos articulan una crítica sobre los procesos modernizadores en América Latina. En su lectura, Ramos logra establecer que la falsa cita no sólo fija “la particularidad americana referida bajo la autoridad del modelo citado”, sino que también encuentra en Sarmiento una crítica hacia el “saber europeo” (la ciencia y los discursos oficiales). Para Ramos, aunque Sarmiento participa en un mimetismo exacerbado de los modelos europeos, no deja de señalar las limitaciones de dichos discursos, porque para él, esos modelos eran incapaces de entender la voz del “otro”, y carecían del conocimiento sobre la vida americana (37 y ss.).

La lectura de Ramos sobre la escritura de Sarmiento en *El Facundo* nos permite comparar dos procesos de escritura que, en un primer análisis, resultan muy diferentes. Sin embargo, no se trata de establecer en Sarmiento un precedente de

Darío porque en la intención de Sarmiento no prima el propósito de ocultar el plagio o la falsa identidad; por lo contrario, lo hace, según Ramos, para acentuar ese rasgo indeterminado de la “barbarie” americana, que, en última instancia, su escritura pretende ordenar para luego incorporarla al discurso oficial de la nación. Escribe Ramos: “*Escribir*, en ese mundo, era dar forma al sueño modernizador; era “civilizar”: ordenar el sin sentido de la “barbarie” americana” (énfasis del autor 35). No obstante, mientras Sarmiento ve en el plagio la posibilidad de racionalizar la identidad americana (“barbarie”) para corregirla, Darío encuentra en la falsa identidad de la estatua un modo de representación que por un lado cuestiona a un nivel fundamental una idea preconcebida de “lo propio” (como lo plantean los discursos oficiales), y por el otro, reafirma esa doble identidad como una reflexión que conlleva forzosamente a la historia colonial de América Latina, ya que la noción de “lo propio” surge, en este caso, de *La Araucana*. En otras palabras, “lo propio” no puede ser una condición estable, fijada en una estatua que oficia de monumento nacional. Desde esta perspectiva, el desliz de “lo propio” mantiene la crítica de Sarmiento sobre el “saber europeo”, y de igual forma pone en crisis las ideas fijas sobre la identidad nacional. A esto responde la apropiación que había identificado Ángel Rama en la escritura de Darío: “él opuso a la concepción de Bello la tesis de la apropiación de todo el instrumental contemporáneo –lingüístico y poético—de la culta Europa” (7). Pero más allá de esa apropiación de formas contemporáneas que de por sí implican un desplazamiento, lo que se revela en el juego de Darío y Plaza es la voluntad por rearticula la cultura, desde su interior, generando una zona resbaladiza, donde la semantización disloca la idea de “lo propio”, lo mina, desde un inicio, con el germen de lo que no es propio. Por consiguiente, tiene sentido la apropiación del instrumental “lingüístico y poético” de europea; primer, como señala Rama, para “inv[ertir] el signo colonial que regía la poesía hispanoamericana” (10), y luego, para abrirle posibilidades políticas al arte moderno, que en vez de generar identidades fijas y homogéneas por medio de categorías determinantes—como lo hace Sarmiento en *El Facundo* (el gaucho baqueano, el cantor, el gaucho malo, etc.)—, enfatice la incertidumbre de esa identidad, generando así estrategias de escritura y lectura, idóneas para rearticular el legado colonial de América Latina, mientras también enfrenta la “realidad” ilusionista y fraudulenta que le impone las leyes del mercado a las sociedades modernas.

EUROPA VS. AMÉRICA

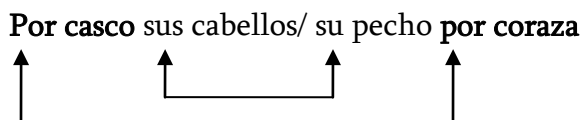
La escritura en *Azul* se genera a partir de la tensión entre espacios aparentemente en pugna. La nota de autor sobre el escultor Plaza es un claro ejemplo. Se ha señalado anteriormente que dicha nota de autor tiene rasgos literarios bien marcados que permiten un desliz, y dejan de ser una mera nota informativa. El aspecto literario de la nota genera espacios de confrontación donde se articula estratégicamente “lo propio” en oposición a “lo otro” (lo europeo). En este sentido, el

diseño de la forma traza los contornos de un campo de batalla entre el espacio americano y el europeo. En la nota de autor sobre Plaza, a cada espacio se le concede elementos específicos; Darío atribuye al territorio americano los siguientes adjetivos: “mérito”, “magnífica”, “fuerza”, “audacia” para referirse a las obras “Caupolicán” y “Susana” de Plaza; además, se representa al escultor chileno como fundador, tanto a nivel nacional como hispanoamericano; y por último, la imagen del artista-víctima del fraude del mercado en Europa. Por el lado europeo encontramos el espacio de exhibición: “el Salón de París” como centro de certificación artística donde las obras americanas de Plaza se exhiben; el mercado como localidad donde se reproducen copias de la obra, lugar del fraude; los almacenes de bric-à-brac donde se vende la estatua con el nombre en inglés “The Last of the Mohicans”.

Un enfrentamiento similar se despliega en el soneto “Caupolicán”. La crítica (Marasso, Mapes, Luzuriaga) se ha encajonado en los aspectos estilísticos del soneto para argumentar sobre sus influencias francesas y españolas o su superioridad estética con respecto a otros poemas dedicados a Caupolicán. También se ha señalado que al insertar un motivo nacional, Darío se reivindicaba con el país que inicialmente lo acogió (Chile), puesto que Juan Valera, en sus *Cartas americanas* incluidas en la segunda edición de *Azul*, le había criticado su profundo “galicismo mental”. Para responder a esto último, Darío escribe un soneto a la francesa en el que se genera una batalla entre “lo europeo” y “lo americano”. El verso alejandrino fue apropiado y preferido por los modernistas, en oposición al endecasílabo que hasta entonces había dominado la forma del soneto desde el Siglo de Oro. Teniendo en mente la lectura anterior sobre la nota de autor de Darío, el alejandrino en el soneto resulta útil para generar espacios, puesto que proporciona tres sílabas más que el endecasílabo. Además en la tradición de la literatura española, el alejandrino forma parte de su tradición épica, pues es el tipo de verso que encontramos en *El Cantar del Mio Cid*. Ahora bien, el soneto de Darío es una reescritura de un texto épico mucho más extenso, *La Araucana*. De manera que si se trata de crear espacios en un texto breve como el soneto, el alejandrino, por ser más extenso que el endecasílabo, es apropiado. La confrontación aparece principalmente en la descripción estatuaria de Caupolicán, que toma lugar en los primeros dos cuartetos. Iniciamos este análisis desde una perspectiva etimológica, para después deslizar el enfoque a los recursos propios de la poética. El adjetivo “formidable” que aparece en el primer verso hoy día ha perdido el significado que tenía durante el tiempo que se escribió el soneto y durante la colonia. Para entonces “formidable” significaba “temible”, “pavoroso” (Corominas, I, 933), lo cual inserta de inmediato un elemento de tensión. Además, la palabra “raza” también evoca desde un inicio la idea de “lo propio”; recordemos que Darío, en su nota sobre Plaza, apela al gentilicio “chileno” para evocar una forma de “lo propio”. En el segundo verso encontramos la palabra “campeón”. Esta palabra hoy día se asocia con los deportes, pero antes tenía un vínculo directo con la guerra. La palabra se deriva del italiano “campione”, la cual procede del alemán “kamp”, es decir, “campo de batalla”

(Corominas, I, 791). En el siguiente verso “Salvaje y aguerrido, cuya fornida maza”, hay tres adjetivos que aluden a una campaña militar. Dos de ellos califican a Caupolicán—salvaje y aguerrido—y el tercero califica a su arma—fornida “maza”—. La descripción del héroe se da en función de su fuerza natural, su habilidad en el campo de batalla y su instrumento de guerra. Sin embargo, no es hasta en el siguiente verso cuando entran en la escena los contrincantes: “Blandiera el brazo de Hércules, ó el brazo de Sansón”. Lo que hasta ahora se ha percibido como una nivelación del héroe mapuche con respecto a otros héroes de la tradición grecorromana y judeocristiana, desde nuestra óptica se percibe como una confrontación. La palabra clave en ese verso es “blandiera”, el subjuntivo de “blandir”, o sea, mover algo con agitación. La posible imagen de Caupolicán usando su arma (“maza”) en contra del brazo de “Hércules, ó el brazo de Sansón” tiene una doble función. Primero, nivela la fuerza del héroe mapuche con la fuerza del héroe de la mitología europea. Segundo, la imagen produce el escenario bélico entre dos culturas representadas cada cual por sus respectivos guerreros. Los dos verbos en infinitivo—“es” y “vio”— en el primer verso enmarcan el escenario épico: “Es algo formidable que vió la vieja raza:”. “Es” en el presente y “vio” en el pretérito sugieren la relevancia moderna (para Darío) de esta confrontación, que inicia con la conquista pero continúa en su actualidad. En la segunda estrofa se establece el enfrentamiento por medio de la referencia geográfica. Por un lado aparece el espacio americano que es la región de Aráuco. El espacio del “otro”, (el europeo) —el que impone la narrativa cristiana— se evoca con la imagen bíblica de Nemrod, el poderoso cazador en los bosques del imaginario europeo—.

El escenario de oposición se intensifica por medio del quiasmo en el verso quinto, creando un sistema de comparación con respecto a la armadura de los guerreros. El quiasmo ejerce un procedimiento retórico que consiste en repetir estructuras gramaticales de forma cruzada, manteniendo la simetría en el verso, mientras se pone de relieve la disparidad de los elementos que se enfrentan:



La combinación metaforiza las partes, es decir, se fusionan, pero aquí usamos la concepción de “transformación breve” que Jorge Luis Borges observa en la metáfora (292), y que se opone a la noción de Aristóteles, para quien la metáfora conlleva a la substitución total de los elementos. Pero para Borges no se trata de una substitución total, sino de un desplazamiento intermitente, casi cíclico. En dicho sentido, el “cabello” se transforma momentáneamente en “casco”, y ocurre lo mismo a la inversa, el “casco” se transforma en “cabello”; igual sucede con el “pecho”, se convierte en “coraza” y la “coraza” en “pecho”. Ahora bien, en este ejemplo también participa la

metonimia (sinécdoque)¹³, cuyo mecanismo carece de una fusión recíproca como sucede con la metáfora, es decir, el significado se transfiere de un modo unidireccional hacia un elemento que siempre está presente. Por consiguiente, el “casco” y la “coraza” son metonimias de los europeos, y el “pecho” y el “cabello”, metonimias de los mapuches. En cambio, los europeos no son metonimias del “casco” o de la “coraza”, ni los mapuches lo son del “pecho” o del “cabello”; es decir, en la metonimia no hay reciprocidad, sólo existe un proceso de significación que se genera por medio de la contigüidad o la cercanía entre los elementos. Por consiguiente, la metonimia posibilita el desplazamiento de la fuerza de la naturaleza hacia los guerreros mapuches, en tanto que las partes del cuerpo (cabello y pecho) son elementos naturales, mientras que los europeos, quienes requieren de armaduras para desempeñarse en el campo de batalla, no son receptores de una fuerza natural. En estas oposiciones la figura de los mapuches supera a la de los europeos.

DESPLAZAMIENTO Y CONDESACIÓN DE IDENTIDADES

Las figuras retóricas son claves para desplazar y fusionar espacios e identidades en el soneto “Caupolicán”. En los cuartetos, Darío despliega un juego entre metáfora, metonimia, quiasmo e hipérbaton, en el cual la imagen del héroe mapuche se fusiona brevemente con Hércules, Sansón y Nemrod. Estos recursos poéticos, principalmente la metáfora y la metonimia, ejercen una función que posee una doble naturaleza. Según Roman Jakobson, la metáfora y la metonimia son estructuras del pensamiento que manifiestan su particularidad en la forma de expresión. Jakobson relaciona estos dos tropos con dos tipos de problemas afásicos del habla, que se conocen como trastorno de semejanza y de contigüidad. En su teoría, Jakobson elabora una definición de dos polos: el metafórico y el metonímico. Sugiere que, a través del análisis de estos trastornos afásicos, se comprueba que estos tropos literarios constituyen la estructura de la expresión del lenguaje a un nivel profundo, puesto que aun en los trastornos del habla, la función metonímica y metafórica se manifiesta claramente en la comunicación. Escribe Jakobson, “Metaphor is alien to the similarity disorder, and metonymy to the contiguity disorder” (76). Si un paciente padece del trastorno de la semejanza, se le hace difícil entender el sentido metafórico de una frase. Por ejemplo, ante el verso “Nemrod que todo caza”, no podría percibir la sustitución basada en la semejanza de habilidades en la caza entre Nemrod y Caupolicán; entendería la frase en su sentido literal, sin darse cuenta que lo que quiere comunicar el poeta es que Caupolicán es (tan bueno como) Nemrod en el arte de la caza.

En el caso opuesto, si un paciente sufre del trastorno de contigüidad, disminuye la extensión y la variabilidad de la frase; además, pierde el orden sintáctico

¹³ Entendemos la sinécdoque como un caso especial de metonimia.

que le permite la estructuración de palabras en unidades superiores. Dicho de otro modo, la expresión se convierte en una aglomeración de palabras sin conexión sintáctica. En este tipo de afasia, los elementos metafóricos permiten una mejor comunicación. Por consiguiente, se pudiera pensar el hipérbaton, como un instante afásico del trastorno de contigüidad, en el cual se pierde el orden sintagmático al romperse la sintaxis del verso. Por ejemplo: “Pudiera tal guerrero, de Aráuco en la región, / Lancero de los bosques, Nemrod que todo caza, / Desjarretar un toro, ó estrangular un león”. Tomando en consideración la teoría de Jakobson, en los versos de arriba, asume coherencia lingüística la función del hipérbaton que inicia en el segundo verso. Justo en el momento que la sintaxis se rompe, entra en acción la metáfora “Nemrod que todo casa”, la cual participa en un proceso de sustitución momentánea, es decir, Caupolicán, un héroe mapuche que sustituye momentáneamente a Nemrod y—siguiendo la lógica de Borges— viceversa.

Sin embargo, el desplazamiento inicia con un efecto metonímico, a modo de contigüidad sintáctica que establece un paralelo regular entre los héroes. Lo primero que se describe es el “tronco”, que, a su vez, está relacionado por la metonimia con “árbol”. La descripción se desplaza al “hombro”, que de igual forma está conectado con el “brazo” del “Campeón”. Posteriormente, el arma (la maza) es una extensión metonímica del brazo de Caupolicán, el cual se yuxtapone con el “brazo” de Hércules y de Sansón. Por tanto, tenemos una serie de elementos que se relacionan por contigüidad. El “tronco” del árbol se ubica encima del “hombro”, el cual está conectado anatómicamente con el brazo. El procedimiento metonímico genera un efecto deslizante con respecto a la energía latente y potencial que alberga la naturaleza, como lo sugiere el verso “robusto tronco de árbol”. La energía del “tronco” se traslada a modo de contigüidad al cuerpo de Caupolicán, incrementando su fortaleza natural. Esa fortaleza, en un primer nivel, se manifiesta a través de un sistema de oposiciones como lo hemos demostrado anteriormente; sin embargo, en el reverso de dicha confrontación—como resultado del efecto deslizante que inicia la metonimia, y que culmina la metáfora—, la imagen de Caupolicán se fusiona con la de los héroes europeos. Esta fusión de identidades es evidente en el quiasmo que analizamos anteriormente, un juego retórico que puede leerse como un proceso de apropiación por parte del héroe mapuche. Es decir, el verso “Por casco sus cabellos, su pecho por coraza” recrea la imagen de Caupolicán vistiéndose con la parafernalia guerrera de los europeos. El efecto que genera este intercambio de elementos es el de un proceso de vestimenta: la imagen del héroe mapuche vistiéndose con la armadura europea: un “casco” en su cabeza y una “coraza” en su pecho.

Por otro lado, la metáfora y el hipérbaton desplazan al héroe mapuche y su espacio respectivamente: “Por casco sus cabellos, su pecho por coraza, / Pudiera tal guerrero, de Aráuco en la región, / Lancero de los bosques, Nemrod que todo caza, / Desjarretar un toro, ó estrangular un león”. El hipérbaton rompe la sintaxis en el segundo verso, donde se inserta la cláusula “de Aráuco en la región, / Lancero de los

bosques, Nemrod que todo caza”. El verso, “Pudiera tal guerrero” se reconecta con su sintaxis normal hasta el cuarto verso con “Desjarretar un toro, ó estrangular un león”. De este modo, el hipérbaton completa el desplazamiento del héroe mapuche para terminar fusionando también el espacio americano con el espacio de Nemrod. La ruptura sintáctica también fusiona los espacios (la región de Arauco y el bosque de Nemrob). Por otro lado, la metáfora “Nemrod que todo casa” posibilita la imagen de Caupolicán estrangulando a un león (símbolo heráldico en el escudo de la bandera de España), y desjarretando un toro (también un símbolo de la cultura de corrida de toros de España). Tanto el león como el toro no son animales propios de la geografía americana.

El efecto deslizante de la escritura de Darío crea la posibilidad de invertir el signo colonial bajo la modalidad del subjuntivo, porque esta modalidad verbal enmarca a Caupolicán dentro de una red de acciones en potencia, que se fundamentan en la energía que alberga la naturaleza americana. Esto se evidencia con el uso del subjuntivo “pudiera”. En el soneto, sólo hay dos verbos en subjuntivo que se dan en las primeras dos estrofas (blandiera y pudiera). Estos subjuntivos no sólo se relacionan por su modalidad, sino también porque se corresponden en número de sílabas, en rima, y en la posición sintagmática que ocupan en el verso. Lo anterior se percibe si reestructuramos los versos en el siguiente esquema: la “fornida maza” (metonimia que se refiere a Caupolicán) “blandiera” (o pudiera blandir) “el brazo de Hércules, ó el brazo de Sansón”. Por otro lado, Caupolicán “pudiera [...] Desjarretar un toro, ó estrangular un león”. De esta manera el subjuntivo genera la condición de posibilidad para invertir posiciones e identidades. La red de oposiciones prolifera en los cuartetos por medio de desplazamientos de identidades y espacios. De ahí que sea el subjuntivo la modalidad verbal en el que se apoya el procedimiento sintáctico de estos versos, generando también otras formas expresivas “en términos potenciales” como había sugerido Luzuriaga con respecto al verso “Desjarretar un toro o estrangular un león” (77).

Por otro lado, los tercetos también contribuyen al desplazamiento de Caupolicán. En el verso “Y siempre el tronco de árbol á cuevas del titán”, la metáfora condensa la imagen del héroe americano con la naturaleza. Esta metáfora recoge la imagen del titán Atlas, el dios de la mitología griega quien había sido condenado por Zeus a cargar los cielos en sus hombros. En este caso, la metáfora funciona bajo otro régimen, puesto que la transformación breve borgeana entre las imágenes de los héroes —Caupolicán y Atlas— se establece por medio de la diferencia entre el “peso” que ambos héroes cargan en sus hombros. Para el titán Atlas, el “peso” de los cielos representa una condena, mientras que en Caupolicán opera a modo de responsabilidad. En tal diferencia, percibimos que la metáfora asimila una semejanza. En este sentido, Caupolicán carga en sus hombros el robusto tronco de árbol, que, a su vez, es una metonimia de la fuerza almacenada en la naturaleza de América. Esta visión sobre el potencial de la naturaleza americana registra una postura

clave en cuanto a la diferencia entre Darío, Martí y Rodó. Para Darío, el potencial de América Latina está presente desde los tiempos prehispánicos; a diferencia de Martí y Rodó, quienes culminan sus textos más emblemáticos—*Nuestra América* (1891) y *Ariel* (1900)—con la metáfora del sembrador que esparce la semilla para cultivar en el futuro una juventud vigorosa en los pueblos latinoamericanos. En Darío opera de antemano una naturaleza robusta y ancha, que batalla para desestabilizar las estructuras coloniales. En su escritura se percibe una voluntad inmediata y combativa, dotada desde un inicio por el gran potencial que ofrece la naturaleza americana.

En efecto, el inmenso potencial que alberga la naturaleza americana se acentúa por el amplio uso de elementos naturales que se asocian de forma metonímica con Caupolicán: tronco de árbol, cabello, hombro, bosque, pecho, luz del día, tarde pálida, noche fría; y por la personificación de la naturaleza: “Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día, / Le vio la tarde pálida, le vio la noche fría, / [...] La Aurora dijo: «Basta.» / E irguióse la alta frente del gran Caupolicán”. Esto se comprueba por el fuerte impulso condensador con que culmina el soneto entre la fuerza de la naturaleza y Caupolicán, lo cual se percibe en la yuxtaposición de la “Aurora” con la “alta frente” del héroe mapuche. Una vez más dos imágenes se corresponden y se fusionan por medio de la metáfora y la metonimia. El proceso metafórico se posibilita por el movimiento que sugiere “irguióse la alta frente” y el surgimiento de la “Aurora” en el horizonte. Por otro lado, ambas imágenes, la “Aurora” y la “alta frente” de Caupolicán, evocan una posición de altura. Además, la “Aurora” es metonimia de un ciclo de 24 horas y la “alta frente” es metonimia de Caupolicán. De esta manera se fusionan y se autorizan por su capacidad de cambio, desplazamiento, agilidad y energía. Mientras Caupolicán se desplaza con el trono a cuestras, el día se torna en tarde, la tarde en noche, y por último surge la “Aurora”, certificando la potencia del héroe cuya “alta frente” se levanta, creando la condensación con la “Aurora”. Así como la imagen de Caupolicán se desplaza a través del soneto, fusionando su identidad con la de héroes de la tradición europea, vemos que ese desplazamiento adquiere un argumento de manera implícita en el proceder mismo de la naturaleza americana, que, en última instancia, por la prosopopeya asume su propia voz: “La Aurora dijo: «Basta.»”. Ese enunciado de la naturaleza no sólo significa el fin épico del poema, sino también sugiere una protesta, una oposición a los procesos coloniales que iniciaron con la Conquista y que continuaron con los nuevos imperios decimonónicos del siglo XIX. En su poema “A Roosevelt” de *Cantos de vida y esperanza*, Darío ha logrado trasladar ese “Basta” de la naturaleza a un “No” de protesta continental, asumiendo una voz abiertamente política para oponerse al presidente invasor norteamericano—a quien también compara con el cazador bíblico Nemrod—: “Crees que la vida es incendio,/ Que el progreso es erupción;/ Que en donde pones la bala/ El porvenir pones. / *No*” (énfasis nuestro *OC*, I, 258-9)

Lo que se ha demostrado hasta este momento como un proceso de escritura que genera espacios en pugna y desplaza identidades, conlleva a una reflexión ineludible:

¿Qué es lo propio, lo auténtico, en la identidad cultural de América Latina? Reformulamos esta pregunta desde la perspectiva política: ¿cuál es la situación actual, tomando en cuenta el legado colonial, respecto a la cultura y a los discursos del poder que estructuran la experiencia social? En este espacio de reflexión radica la dimensión política en la escritura de Darío.

POLÍTICA Y ESTÉTICA EN DARÍO

El efecto deslizante de la escritura de Darío constituye un acto político en el sentido que Julio Ramos entiende la política de los escritores finiseculares en su libro *Desencuentros de la modernidad*. En dichos autores, Ramos precisa la concepción de “la política” como un proyecto de escritura que se “repolitiza” en oposición a “lo político”, las funciones burocráticas que encarnan el poder del Estado. Para esto, establece una definición específica del “letrado”, definición que, según él, había soslayado Ángel Rama. Desde los inicios del imperio español en América Latina hasta el siglo pasado, el “letrado” ejercía una función pública que describía la relación entre el intelectual y la burocracia. El “letrado” tenía una relación orgánica con la esfera pública, subordinado a “un culto ciego” por la autoridad que ejercía la letra. La escritura de estos “letrados” establecía un vínculo muy estrecho con los procesos normativos y orientadores de la sociedad. Para ilustrar la especificidad de esta función intelectual, Ramos hace una crítica a Ángel Rama por atribuirle la categoría de “letrado” tanto a Sarmiento como a Rodó, simplemente por el hecho de haber ejercido funciones públicas en el Estado, o porque en la producción literaria de ambos escritores predominaba el elemento “ideologizante”. Ramos señala que Rama “no toma en cuenta los diferentes campos discursivos presupuestos por sus respectivos lenguajes; no toma en cuenta que ambos escritores están atravesados por sujetos, por modos de autorización diferentes” (98). En ese sentido, Rodó se autorizaba desde el campo de la “estética”, mientras Sarmiento escribía desde una “voluntad racionalizadora y de consolidación estatal” (98). Así como Rodó y Sarmiento, Darío también ejerció funciones públicas que estaban directamente subordinadas al Estado. Fue, en distintas épocas de su carrera como periodista y poeta, diplomático en Madrid, París y Buenos Aires¹⁴. Pero sin duda, Darío como escritor “moderno”, se autorizaba desde el campo de la “estética”. En la base socioeconómica de libre mercado en que se apoyaba la sociedad de la época, el campo de la estética había obtenido una relativa autonomía desde donde se autorizaba el intelectual, según Ramos, muchas veces en oposición al Estado. Ramos asegura que en América Latina, a fin de siglo, también había ocurrido el mismo proceso de “despolitización” que registraba A. Hauser con respecto a ciertas esferas de la burguesía europea de mediados del siglo XIX, que hasta entonces habían estado ligadas a las instituciones. Ahí operaba un relación entre el Estado y el

¹⁴ Véase *The Politics of Spanish American Modernismo* de Gerard Aching (4).

intelectual “moderno” muy diferente a la que tenía, por ejemplo, Sarmiento o Bello, para quienes la escritura ejercía una labor oficial, vinculada estrechamente “a la ley, orgánica a la ‘publicidad’ liberal en vías de formación” (99). Esta diferencia posibilita una distinción entre “lo político” y “la política”. Para Ramos “uno de los rasgos del Estado propiamente moderno es la relativa autonomía de la esfera burocrática y legal—lo político— [...], distinguido de las luchas sociales por el poder” (99-100). Estas luchas sociales vienen a ser lo que Ramos considera “la política”. En este espacio diferenciado, el intelectual moderno pasa a ser una figura subalterna en la “polis”, puesto que vive exiliado en la misma ciudad en donde habita. De ahí que la poesía surja desde los márgenes como un discurso contestatario en directa oposición a “lo político”. Desde esta perspectiva, Ramos identifica la política en la obra de Martí, para quien la escritura llegó a ser un espacio de combatividad en pro de las “luchas sociales por el poder”, a tal punto de sacrificar su vida de intelectual para encarnar la lucha social desde una política de acción, abandonando el espacio “interior”, que le proporcionaba la relativa autonomía de la literatura al escritor finisecular. Escribe Ramos:

El escritor en efecto se repolitiza en ese *saber del sufrimiento*. Como trabajador asalariado, marginal—al menos con respecto al lugar céntrico que ocupaba el letrado en el interior del poder—el intelectual se repolitiza en la crítica a lo político. Y establece, precisamente a raíz de su lugar descentrado, alianzas, afiliaciones, en los márgenes de la cultura dominante. (Énfasis de Ramos 103)

Ahora bien, ¿es necesaria una escritura “abiertamente” comprometida con el sufrimiento del “afuera” para que asuma su dimensión política? Ramos ve la politización en Martí como un proceso que subordina el espacio “interior” al espacio de “afuera”, por medio del registro de los materiales desublimados que denuncian abiertamente la crueldad de la esfera pública. En este proceso, el “interior” privado se supedita al “afuera”, representando lo “feo” de la esfera pública. En el poema “Bien: yo respeto” de Martí, por ejemplo, Ramos registra los siguientes elementos: “la arruga”, “el cayo”, “la hosca”, etc. Ramos opone los materiales con los que usualmente trabaja Martí a los de Darío. En una nota a pie de página, Ramos señala como ejemplo de ello el soneto “De invierno” (en *Azul*), en el cual Darío privilegia el espacio “interior”, que decora con materiales sublimados. Escribe Ramos: “En Martí ya operaba el interior como lugar de enunciación, pero a la vez su poesía insiste en mirar *afuera* y en trabajar con materiales desublimados, materiales, precisamente, borrados por el interior dariano” (énfasis del autor 105). En su comentario sobre el poema de Martí, Ramos registra dos elementos fundamentales que sugieren una crítica a la escritura de Darío: el “mirar afuera” y los “materiales desublimados”. Sin embargo, Ramos no reconoce que el personaje de Darío en su soneto “De invierno”, Carolina, es también una mujer marginal, en tanto que su papel es pasivo como cualquier otro de los objetos de esa habitación lujosa en París, en la que ocurre la acción del texto. Darío

representa a Carolina como una mujer semidesnuda, “apelotonada” en un sillón (el contenido erótico es obvio), rodeada de objetos exóticos y bellos, que la consumen, porque ella también es objeto de consumo. El circuito de materiales que articula Darío en este poema, exhibe la marca del capitalismo deshumanizante, porque se trata de un espacio interior decadente y sospechoso, permeado por el capital que se filtra desde afuera. En nuestra lectura, la imagen del hombre con un abrigo gris es clave, porque simboliza el trabajo afuera, lo cual genera el capital que le permite al hombre el poder adquisitivo para consumir placeres eróticos. Por otro lado, nuestra relectura del soneto “Caupolicán” supera los límites señalados por Ramos en la escritura dariana. Conviene recordar la nota de autor de Darío sobre Nicanor Plaza y la idea de Marie Maclean, quien plantea que el paratexto (en nuestro caso: la nota de autor) es un punto liminar que está inmediatamente asociado con la entrada a una nueva relación con la sociedad (275). En primer lugar, la “entrada” que nos permite la nota de autor, establece un vínculo social que facilita ese “mirar afuera” que Ramos minimiza en Darío. Es decir, el “mirar afuera” se lleva a cabo por medio de un desliz entre texto y paratexto. La nota de autor denuncia el fraude mercantil, del que es víctima el escultor chileno. La denuncia no sólo es un gesto político (en el sentido de Ramos) que registra la crueldad del “afuera” sino que asume una dimensión radicalmente política en el diseño de espacios en pugna, tanto en el texto como en el paratexto. El desliz ambiguo en la identidad de Caupolicán de por sí es una respuesta, en forma y contenido, a esa crueldad del “afuera”. El proceso de escritura consigna las zonas de combate, donde se articula “lo propio” como un arma potente para confrontar (aprovechando el imaginario heroico que evoca Caupolicán) la injusticia del sistema capitalista impuesto por Europa, como señala Ángel Rama, a las naciones incipientes de América Latina.

Por otro lado, la intersección extraliteraria que establece Darío entre la estatua de Plaza y su soneto produce un “mirar afuera” que se configura en una mirada estrábica. Por un lado, esa mirada subraya una relación colonial que, por debajo de la superficie, Europa continuaba manteniendo con los pueblos latinoamericanos. La estatua es la obra de arte de un chileno que ha triunfado en el Salón de París, y “representa” a un sujeto colonial por excelencia, pero que a su vez, encarna el imaginario de la nación. Sin embargo, en este contexto, Plaza quien había sido pensionado por el gobierno chileno para estudiar en Europa¹⁵, en tanto escultor hispanoamericano, ocupa un espacio marginal con respecto a la cultura europea. En este sentido, la escritura dariana le consigna a Europa el espacio de “afuera” donde el trabajador hispanoamericano (el artista) intenta triunfar con su obra, pero cae víctima de la estafa, que, en última instancia, forma parte del fraude histórica que inicia con la Conquista, aunque dentro de un contexto “moderno”. Años más tarde, Darío en *Historia de mis libros* refiere otro caso donde afirma que a él también le hicieron

¹⁵ Véase. *Del Taller a Las Aulas: La Institución Moderna Del Arte En Chile 1797-1910* de Pablo Berríos et al (288).

fraude en París. Tenía que ver con el plagio de uno de sus poemas en prosa “La canción del oro” que también forma parte de *Azul*. Darío decide no reclamar porque tenía plena consciencia de su posición marginal en Francia. Darío:

Yo envié a París, a varios hombres de letras, ejemplares de mi libro, a raíz de su aparición. Tiempos después, en *La Panthée* de Paledán aparecía un *Cantique de l’or* más que semejante al mío. Coincidencia posiblemente. No quise tocar el asunto, porque entre el gran esteta y yo, no había esclarecimiento posible, y a la postre habría resultado, a pesar de la cronología, el autor de *La Canción del oro* plagiarlo de Paledán. (7)

Ese “mirar afuera” en Darío, también apunta hacia el espacio nacional. Es decir, la idea de la nación como un discurso consolidado por el progreso del Estado, se cuestiona a un nivel fundamental. La falsa identidad de la estatua, también subraya la doble moral que opera en el discurso oficial con respecto a la realidad de los mapuches—los descendientes de Lautaro y Caupolicán—. Durante el siglo XIX, el Estado chileno había expropiado y desplazado a muchos grupos mapuches de la mayoría de su territorio¹⁶. También, los mapuches habían sido víctimas de campañas de exterminio por parte del Estado chileno. Gran parte de estas campañas, apenas habían ocurrido para la época que Darío radicó en Chile, y su función de periodista le permitía estar al corriente de los conflictos en el interior del país. Tras el contacto con la urbe chilena surge la preocupación indigenista en Darío, lo cual, desde nuestra perspectiva, no es mera casualidad que escriba, durante y después de su estancia en Chile, el tríptico *Sonetos americanos*, de donde inicialmente surge el soneto “Caupolicán”, pero que también incluía “Chinampa” y “El sueño del Inca”.¹⁷ Ante el conflicto interno de la sociedad moderna de Chile con respecto a los indígenas mapuches, la ambigüedad que oficia en la identidad de la estatua “Caupolicán” y en la escritura dariana responde a esa crueldad del “afuera” al que se refiere Ramos. Por su parte José Bengoa comenta sobre la doble moral que existe en la República chilena con relación a los indígenas mapuches:

La independencia de Chile, como es natural, fue ajena a los mapuches. [. . .] A pesar de la ausencia indígena en la lucha contra España, el tema “araucano” estaba presente en el discurso patriota. [. . .] Este discurso contradictorio marcará la visión contemporánea de la sociedad chilena respecto a la sociedad mapuche. No podrá explicar—hasta el día de hoy—cómo los descendientes de tan preclaros guerreros fueron objeto de la guerra y el exterminio; en el discurso patriótico se los muestra como partes de la constitución heroica de la nación, y en la práctica cotidiana se los combate como rémora perniciosa del

¹⁶ Véase *Historia del pueblo Mapuche (Siglo XIX, XX)* de José Bengoa (124).

¹⁷ Véase un estudio sobre la producción de textos literarios en torno a la figura de Caupolicán desde *La Araucana* de Alonso de Ercilla hasta al soneto “Caupolicán” de Darío: “De Caupolicán a Rubén Darío” de Miguel Ángel Auladell Pérez. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

pasado, como expresión viva de la barbarie. La República chilena nace con un extraño traumatismo cultural respecto a su pasado y origen étnico. (135)

Tanto la estatua de Plaza como el soneto de Darío, encarnan ese “extraño traumatismo cultural” que señala Bengoa con respecto a la sociedad chilena, pero al mismo tiempo, funcionan como dispositivos desublimadores de los mismos elementos “sublimados” que los constituyen. En este proceso opera una voluntad transformadora de la experiencia estética por medio de la inestabilidad que adquieren los materiales “sublimados” al ser sometidos a la “pureza” de la forma. T. W. Adorno ha teorizado sobre este aspecto estético en el arte. La voluntad obsesiva por lo indeterminado que exhiben las formas en la escritura dariana convierte lo que, en la teoría de Adorno, es hostil al arte. Es decir, concebimos los materiales “sublimados” con los que trabaja Darío, como agentes que operan en el eje articulador del “mirar [la crueldad del] afuera”, transformando esos objetos a una expresión de “lo feo”. Si bien es cierto que para Adorno “lo feo” opera con este propósito en el arte, también asegura que ni la “crueldad” ni “lo feo” constituyen el argumento de ella. Adorno observa un gesto cruel, todavía más profundo, en la conversión de las formas a imaginación, porque en ese proceso se le extirpa algo vital al lenguaje de la experiencia visual. Entre más puras sean las formas estéticas, más autonomía adquiere la obra, y más devastadora resulta su crueldad. Para Adorno, el arte oprime los mismos elementos con que regularmente trabaja. Este proceso ritualiza el dominio del arte sobre la naturaleza, a la cual ineludiblemente le hace violencia; no obstante, cuando las formas encarnan un carácter amorfo e indeterminado, se evidencia una reconciliación con la naturaleza (49-50). Bajo esta visión, las formas alcanzan su “pureza” cuando rompen con los modelos preconcebidos de hacer arte; de ahí surge su autonomía. Adorno sugiere, en un sentido general, que la forma en el arte moderno es una suerte de transformación de lo dado en algo “otro”, en lo “no-idéntico”—lo que no es real—. En otras palabras, la autonomía de las formas es, hasta cierto punto, definitoria del arte: “As little as art is to be defined by any other element, it is simply identical with form” (140).

Si bien es cierto que Darío trabaja con formas preconcebidas como el soneto, se debe señalar que lo primero que observó la recepción crítica de *Azul* (Eduardo de la Barra y Juan Valera) fue su carácter innovador con respecto a la tradición poética del español. Para ciertos críticos, esto representó un “enriquecimiento” de la tradición, y para otros, marca una clara ruptura con lo anterior. Por tanto, no se debe confundir la “forma” en el sentido de Adorno con la “forma” en el sentido de una estructura tradicional, puesto que esta última puede ser renovada desde su interior. Lo que la escritura de Darío exhibe es un constante desliz, generando innovaciones que hacen de las formas tradicionales, formas complejas que encarnan una lógica contradictoria. Sin embargo, los recursos poéticos que venían de la tradición nunca se dejaron de usar, aunque de manera diferente, ni siquiera en el auge de las vanguardias, las cuales se presentaron como proyectos de rupturas radicales, y que guardan puntos en común con el tipo de arte que defiende Adorno—*mordernist art*—. Ahora bien, lo

característico de la escritura del soneto de Darío es que en su despliegue poético transforma la materia (los espacios, objetos y personajes, así como a la misma naturaleza), creando una dimensión ambigua, en donde no se puede fijar significados estables a los elementos que constituyen la obra. El soneto “Caupolicán” crea un continuo devenir de posibilidades, encarnando, de cierto modo, el carácter indeterminado, ambiguo y enigmático que Adorno encuentra en la naturaleza. Al tomar en cuenta este aspecto, vemos que la crítica de Ramos con respecto a los materiales “sublimados” en la poesía de Darío tiene sus límites. La inestabilidad que impone la forma sobre la materia poética hace que pierda su integridad sublimada, transformando el encanto de los objetos “sublimados” en algo más que el desencanto—en un campo de batalla y de transformación constante—. Desde esta visión, se puede afirmar que en la escritura de Darío, la articulación de sus contradicciones internas hace que la fealdad de del “afuera” no pase desapercibida, subrayando desde el campo de la estética su crueldad. De ahí que su escritura encarne esa violencia que se comente, según Bengoa, en contra de los mapuches y que se refleja en la crisis moral de la sociedad chilena como “un extraño traumatismo cultural con respecto a su pasado y origen étnico”.

No obstante, la autonomía del arte corre el peligro de convertirse en un espacio exclusivo, en el cual sólo un grupo reducido de intelectuales goza de las condiciones apropiadas para reflexionar ante la infinitud que, según Adorno, suponen la “pureza” de la forma, negando por medio de una estética radical las apariencias de la sociedad burguesa. Sin embargo, la escritura de Darío, potencializa la invención de formas compartidas en la comunidad, que, a su vez, establecen un puente entre vida y arte, trastocando, en el caso específico de Caupolicán, la lógica de “lo propio”. Lo significativo no es la visión política del poeta ni la interpretación política de su texto. Jaques Rancière sostiene que la política se constituye en la escritura misma, la cual se registra en la postura moderna por una necesidad esencial entre el enunciado poético y la subjetividad política (*Flesh of words* 9). Es decir, el modo en que el “yo” del poema se relaciona con la historia de la subjetividad revolucionaria en la escritura. Pensemos en la mezcla de géneros que utiliza Darío en el soneto; a un género lírico por excelencia, le inserta elementos épicos con la voz narrativa de la épica. El soneto enmarca lo épico por medio del “yo” lírico en el primer verso, pero rápidamente cambia a la modalidad narrativa a partir del segundo verso para describir al héroe y narrar su hazaña. Posteriormente en el desenlace del soneto, escuchamos las voz de la comunidad “« ¡El Toqui, el Toqui!»” y finalmente, la voz de la naturaleza “La Aurora dijo: «Basta.»”. De esta manera, Darío lleva la voz épica y lírica a niveles dramáticos. Al señalar esa mezcla de modos de representación, nos referimos a la relación del “yo” en el poema con la subjetividad libertadora que profesa Darío en varios textos; por ejemplo, en “Palabras Liminares” de *Prosas profanas* (1896): “Porque proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código, implicaría una contradicción” (11). Sin necesidad de manifiestos, Darío adopta una

actitud revolucionaria con relación al arte. Bajo este postulado percibió su papel en la revolución poética que inicia con el modernismo. Años más tarde, en *Cantos de vida y esperanza* (1905), escribe: “El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado” (XiX). El enunciado exhibe una subjetividad política que percibe la democratización de estructuras jerárquicas en la tradición literaria, llegando a propagar el espíritu de liberación hasta España, el espacio mismo de donde provenían esas jerarquías.

El marco estético-político con el que trabaja Rancière sugiere que la voluntad democratizadora y emancipadora del “yo” lírico moderno adquiere su fundamentos en la vida social. Para Rancière, la emancipación del lirismo moderno no consiste simplemente en desempolvar modelos obsoletos y la pomposidad de la escritura convencional. En primer lugar, esta emancipación no tiene que ver con el objeto del poema ni con los recursos que utiliza el poeta, sino más bien con el sujeto del poema: el “yo” del enunciado lírico. Para emancipar al lirismo, primero se debe liberar al “yo” de cierto tipo de política, ya que las reglas, la división de géneros y la dignidad que exhibían los cánones tradicionales eran claramente políticos. La emancipación del sujeto poético de esa vieja estructura, según Rancière, exigía una nueva experiencia política (10). Esto, para Darío y para el resto de escritores finiseculares, se vivió por medio de la nueva estructuración económica de la sociedad, dominada por la ideología del libre mercado, el espacio donde según Ramos, el intelectual moderno se “repolitiza”, autorizándose desde el campo de la estética aunque con una categoría marginal *vis a vis* “al lugar céntrico que ocupaba el letrado en el interior del poder” (103). Por otra parte, Ángel Rama había identificado el “subjetivismo” en los modernistas como la clave que lo diferenciaba de las tradiciones anteriores: “Tal subjetivismo era la norma de la economía liberal que se había desarrollado en los grandes centros americanos del XIX, modelando a los hombres a su imagen y semejanza” (13). Rama encuentra los orígenes de este espíritu de libertad en Francia, con la obra de Baudelaire. Por otro lado, Rancière establece un vínculo entre el desplazamiento del “yo” lírico en el poema “Daffodils” de William Wordsworth, por medio del agente metafórico “the clouds” (las nubes), que posibilita el viaje-acompañamiento del “yo” lírico hacia la revolución francesa y otros viajes anteriores hasta llegar a Troya y luego un retorno a la revolución bolchevique (*Flesh of words* 14-15). De ahí que sean las revoluciones las que sedimentan las bases para una nueva experiencia política, una reestructuración de los espacios sociales, a los cuales, Rancière les atribuye una cualidad estética, puesto que participan en la distribución de lo perceptible. Es decir, Rancière enmarca su pensamiento político en términos estéticos; la política que es el escenario de la polémica, irrumpe en lo que llama “the distribution of the sensible”¹⁸: lo que se puede decir, pensar, lo visible, lo no visible,

¹⁸ En *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Jaques Rancière escribe: “The distribution of the sensible thus produces a system of self-evident facts of perception based on the set horizons and

quién puede o no puede ocupar un determinado espacio, quién puede hablar, hacer ruido, etc. En este sentido, podemos pensar el soneto de Darío, como una desjerarquización del viejo régimen estético, creando aperturas para la redistribución de lo sensible, en cuyo proceso la experiencia política del imaginario de la nación se replantea desde una nueva perspectiva, cancelando al régimen estético anterior. Pero no como el resultado de una subjetividad “a imagen y semejanza” de la economía liberal, como lo percibía Rama, sino más bien como una subjetividad que encarna la libertad del espíritu moderno, afirmando por medio del despliegue combativo en el soneto “Caupolicán”, que ese carácter libertador, observable en Darío, ya existía en América, y oficia a raíz del choque colonial. Dicho de otro modo, la escritura del soneto nos revela que no fue el libre mercado ni Baudelaire ni los aires democráticos de la revolución francesa los que proveen la enseñanza de libertad para inaugurar una renovada expresión poética en América Latina, sino más bien la historia de resistencia por parte de los indígenas durante la Conquista.

El soneto de Darío y su escritura en general, ciertamente ha dejado su marca en el imaginario chileno. Como prueba de esto, comentamos el discurso que pronunció en Viena Roberto Bolaño en el año 2001: “El exilio y literatura”. Al hablar del exilio, también aborda el tema del nacionalismo con relación a la literatura. Dice que “el nacionalismo es nefasto y cae por su propio peso”, enseñanza que según Bolaño, la encontramos en un poema de Nicanor Parra cuyo procedimiento poético se basa en la parodia de unos versos de Vicente Huidobro, que dicho sea de paso, hemos comentado anteriormente en este trabajo. Escribe Parra: “Los cuatro grandes poetas de Chile/ son tres / Alonso de Ercilla y Rubén Darío”. De forma jocosa, Parra enfoca su crítica en un debate sobre “los cuatro más grandes poetas” en la historia literaria de Chile. El problema surge porque no se ha logrado un consenso unánime. Siempre hay cinco poetas pero sólo “cuatro sillas”. Es decir, para algunas personas son Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro. Hay quienes afirman otra serie: Neruda, Nicanor Parra, Mistral y Huidobro; el orden cambia dependiendo a quién se le pregunte (43). Para Bolaño, en ese contenido radica lo absurdo del discurso nacional. Curiosamente, cuando habla de la vida de Darío en Chile también afirma que aunque Darío tuvo buenas amistades “fue tratado como un indio o como un cabecita negra por una clase dominante chilena que siempre se ha vanagloriado de pertenecer al cien por ciento a la raza blanca” (44). El señalamiento de Bolaños reafirma lo que proponemos sobre las condiciones en que se desarrolló la escritura de Darío; no se trata de justificar una poética modelada por el “galicismo mental” que le señalaba Juan Valera en sus conocidas *Cartas Americanas*, sino más bien, de explorar una escritura que asume estratégicamente una realidad social en desbalance,

modalities of what is visible and audible as well as what can be said, thought, made or done. Strictly speaking, the ‘distribution’ refers both to forms of inclusions and to forms of exclusion. The ‘sensible’, of course, does not refer to what shows good sense or judgment but to what is *aisthēton* or capable of being apprehended by the senses” (85).

trastocando el imaginario de la nación para enfrentar conflictos que hasta hoy día siguen vigentes, como lo patentiza el poema de Parra y el discurso de Bolaño. En el efecto deslizante del soneto “Caupolicán” quedan inscritas las identidades de Darío e igualmente de la estatua que esculpió Nicanor Plaza, que, en última instancia, aun cuando sabemos que se trata de un mohicano, continúa latiendo las preguntas, en la ambigüedad de su rostro, sobre la historia colonial de las Américas.

CAPÍTULO II

RUBÉN DARÍO DARÍO Y CRITÓBAL COLÓN: ENCUENTROS DE SIGNOS Y DESIGNIOS CANIBALES

INTRODUCCIÓN

La frase “El retorno de las carabelas”¹⁹, hoy en desuso, se había utilizado con frecuencia para designar al modernismo latinoamericano. El escritor Manuel Díaz Rodríguez señala que se dio “[. . .] una especie de inversa conquista en que las nuevas carabelas, partiendo de las antiguas colonias, aporaron las costas de España” (77). Sin embargo, en esa frase también se circunscribe el inicio imperial de Europa. En su reverso, la frase nos remite a esa “primera fábula” (como la entiende Peter Hulme) que vendría a generar modelos discursivos en una topografía desconocida. Nos referimos al primer viaje de Colón en 1492. Por tanto, consignar al modernismo con la idea de “El retorno” de esas carabelas, también es implicarlo en el cierre de un círculo o de un viaje que empezó hace siglos. Este movimiento a la inversa se potencializa en la escritura de Darío como una herramienta lingüística y poética que no solamente supone un retorno a Europa sino también una inversión del procedimiento retórico (de leguaje) del discurso colonial. El tropo del retorno es antiguo, basta pensar en la *Odisea* de Homero. Sin embargo, nuestro enfoque no es un personaje como Odiseo o Colón, sino más bien el retorno del lenguaje (español) a su localidad inicial (Europa) como instrumento de conquista, que circunscrito bajo la metáfora del de las carabelas se potencializa en la escritura del modernismo, como “una especie de inversa conquista”. En Rubén Darío, esto se despliega en un proceso estético consumidor y devorador— apropiando y transformando formas, conceptos y espacios de la literatura europea. Estas características se perciben claramente si empleamos la figura del “caníbal” como lente teórico para analizar la violencia colonial que dramatiza la silva “Estival” en *Azul*. Hasta el día hoy, la crítica no ha asociado dicha violencia con la Conquista ²⁰ de donde originalmente emerge el tropo “caníbal”. Para demostrar lo

¹⁹ Luis Cifuentes usa esta frase para referirse a la inversión de influencia que ejerció el modernismo con relación a España: “Apasionadas simetrías: sobre la identidad del 98” (111). Este mismo sentido asume la frase en el ensayo de Miguel Gomes: “La retórica del capital en el ensayo modernista” (449). Pero, según Natalia Santamaría Laorden fue Max Henríquez Ureña el primero que acuñó la expresión para referirse al modernismo: “El Retorno de las Carabelas”: Debates finiseculares entre autores Españoles y Latinoamericanos sobre el regeneracionismo Español” (34).

²⁰ En las *Cartas Americanas* (incluidas en la segunda edición de *Azul...* (1890)), Juan Valera consideró que el amor y lo erótico eran los temas centrales de “Estival”. De ahí en adelante, la crítica siguió repitiendo esa misma lectura con ciertas variaciones (Pedro Salinas y Anderson Imbert). Desde nuestro enfoque, el artículo de Rubén Benítez, “La expresión de lo primitivo en ‘Estival’ de Darío”, merece especial atención

anterior, exploramos “Estival” como ejemplo de lo que en este trabajo llamaremos la escritura canibalesca de Rubén Darío. Usamos la figura del “caníbal”—inventada por Colón en el primer diario— como alegoría ²¹ para explorar la dimensión política, social e histórica de la obra del poeta nicaragüense. Entendemos la figura del “caníbal”, en el momento histórico de su emergencia, como una proyección retórica del deseo del colonizador europeo por apropiarse del “otro”. En la elaboración discursiva de esta apropiación rastreamos la escritura canibalesca que desde un inicio atraviesa y recorre las representaciones del “Nuevo Mundo”. Después que Colón reproduce lingüísticamente el registro “caníbal”, ²² este concepto se utilizó como tropo de escritura para generar un discurso sobre el “salvaje”, con el cual los conquistadores justificaban la violencia de la Colonia. En este sentido, la figura del “caníbal” posibilita la interpretación de esta violencia, en su totalidad, como un proceso canibalesco.

Por otro lado, nuestra relectura de “Estival”, como se verá más adelante, posibilita la desmitificación de la frase “El retorno de las carabelas”, ²³ puesto que el proceso de escritura en *Azul*, mimetiza el deseo canibalesco del colonizador; en este sentido, lo que en realidad trae consigo el modernismo (visto como las nuevas carabelas retornando a Europa), es una suerte de canibalización a la inversa (hacia el europeo). “Estival” recrea el acto de comer carne humana por medio de la antropomorfización de un tigre de Bengala que después de haber presenciado la muerte de su hembra tigre, por un escopetazo del príncipe de Gales, sueña con devorar la progenie, pechos y vientres de mujeres europeas. Es decir, el sueño del tigre articula un tipo de canibalismo en contra del sitio de procreación del colonizador. Para percibir la semejanza entre el deseo canibalesco del colonizador y la escritura

porque señala la identificación entre la voz poética y los tigres: “Más expresiva me parece la identificación de la voz poéticas con los animales a través del tacto. La voz poética siente la piel hirsuta de la tigre....Experimenta el rasguño de la uña en la roca, el peso del tigre sobre las hierba, las adrosas caricias de la carnicera. En la descripción del acto carnal, sobre todo, esa identificación nos estremece” (241). Sin embargo, Benitez no vio en esa identificación con lo primitivo, un vínculo directo con el trasfondo colonial de América Latina, como efectivamente lo establecemos en este trabajo.

²¹ En general se entiende que la alegoría es una metáfora extendida, es decir, una serie de metáforas que explican una realidad religiosa o filosófica como en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca o *Los sueños* de Francisco de Quevedo. Sin embargo, en este trabajo, nos referimos a la alegoría más bien como el uso de una metáfora compleja—como la del caníbal—que emplearon los conquistadores para armar todo un tinglado discursivo (literario, político, cultural) que sirviera los intereses de la metrópoli colonial, y que, por lo tanto, ordenara y definiera el espacio y el sujeto coloniales. Para una ampliación del concepto “caníbal” en este sentido véanse dos trabajos claves: Peter Hulme, *Colonial Encounters* y Carlos Jáuregui, *Canibalia*; ver también, Maggie Kilgour, *From Communion to Cannibalism: An anatomy of Metaphors of Incorporation*; Rebecca Weaver-Hightower, *Empire Islands: Castaways, Cannibal, and Fantasies of Conquest*; Philip P. Boucher, *Cannibal Encounters: Europeans and Island Caribs*; Thomas Jackson Rice, *Cannibal Joyce*.

²² Véase *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America, 1492-1493*. En el diario Colón deforma la palabra “caribe” en “cariba” o “caniba”, generando así por vez primera “canibales” el 22 de noviembre de 1492 (166).

²³ Se debe señalar que el tropo del retorno mitifica positivamente las carabelas de Colón (1492). Es decir, esa primera aventura imperial de las carabelas colombinas regresa finalmente a “casa” (España), con riquezas literarias “dignas” de una “cultura universal”.

dariana, es necesario releer “Estival” desde el punto de vista alegórico. Pero antes, se debe señalar que la frase “El retorno de las carabelas”, concebida como todo un proceso de inversa conquista, es, en sí misma, una alegoría. Esta frase no sólo oficia como nexo de dos momentos históricos muy distantes (1492 y 1888) sino de dos procesos de escritura que, aunque diferentes en estilos, son comparables por su deseo intenso de apropiarse del “otro”. En este sentido, la “inversa conquista” del modernismo dobla el pliegue de la historia cerca del punto de “origen” (la Conquista), creando la sensación de un “retorno”, pero en dirección opuesta. Como Alejandro Mejías-López escribe: “Far from a case of mere literary influence, Spanish American modernismo radically altered Spain’s literary field, transformed and modernized literary expression in Spanish, and stripped Spain of linguistic authority, the very core of its (imperial) identity” (4).

En este trabajo, demostraremos que la escritura canibalesca en *Azul*, por medio de la alegoría, articula una crítica contestataria al proceso imperial británico en la India y a su ingerencia en Chile durante la época en que se publica esta obra. Sin embargo, la raíz de esta escritura canibalesca, vinculada con los procesos de expansión colonial, se encuentra en las primeras representaciones del “Nuevo Mundo”, que inician con el primer diario de Colón. Para analizar “Estival” como escritura canibalesca, exploramos la función alegórica que Peter Hulme (*Colonial Encounters*) percibe en el discurso canibalesco que elaboraron los colonizadores sobre el “Nuevo mundo”; después analizamos la silva de Darío, apoyados en las nociones teóricas sobre la alegoría de Walter Benjamin en *The Origin of German Tragic Drama*, en cuya obra el teórico alemán favorece la aproximación alegórica en la crítica, por apuntar hacia un referente histórico, en oposición al abordaje basado en el símbolo, que a su juicio respondía a una visión conservadora y ahistórica sobre el arte. Concluiremos el estudio de “Estival” apelando a los círculos (horizontes) concéntricos de Fredric Jameson en *The Political Unconscious*, que revelan bajo un marco alegórico las dimensiones políticas, sociales e históricas del texto literario.

LA ESCRITURA, UN INSTRUMENTO DE CONQUISTA

Pensar el lenguaje como un instrumento de conquista no es nada nuevo. Peter Hulme en *Colonial Encounters* (1986), registra esta noción con un epígrafe, citando una frase que el Obispo de Ávila le dice a la Reina Isabel de Castilla en 1492: “Language is the perfect instrument of empire” (1).²⁴ Pero este lenguaje se refería

²⁴ La razón por la cual presentamos esta cita en inglés es porque la tomamos del libro de Hulme, quien provee una nota (*endnote*) con respecto a esta cita en la que registra como fuente a Lewis Hanke (*Aristotle and the American Indians*), y citando a Hanke, Hulme afirma que la frase, “Language is the perfect instrument of empire”, fue la respuesta que dio el Obispo de Ávila a la Reina (Isabel) cuando al presentarle la *Gramática* de Antonio de Nebrija, ella le preguntó que para qué servía (266).

específicamente al orden que impondría la sintaxis de la letra (la razón europea de la época). Generar códigos y diseños para estructurar los espacios del “nuevo territorio” fue el primer paso de los colonizadores españoles. Escribe Ángel Rama: “De la fundación de Lima por Pizarro en 1535, [...] se nos dice con candor que ‘fue asentada y trazada la ciudad conforme a la planta y dibujo que para ello se hizo en papel’” (*La ciudad Letrada* 9). En efecto, era necesario darle coherencia lingüística e imaginaria al nuevo paisaje donde se asentarían las bases del imperio. Sin embargo, este diseño respondía a un deseo del inconciente colonial por canibalizar al “otro”. Este deseo nosotros lo vinculamos con la ansiedad particular que Peter Hulme identifica en la escritura de la Colonia. Como veremos en nuestro análisis, en el diario de Colón, la ansiedad profunda que refleja el almirante por la posesión de riquezas (el oro) es lo que eventualmente genera el signo “caníbal”. De modo que la producción lingüística del registro “caníbal” responde más a una ansiedad fusionada con los deseos del colonizador, que a un referente real. Rápidamente, esta ansiedad asume, según Hulme, un vínculo estrecho con la escritura. Hulme sostiene que dicha ansiedad seguirá manifestándose por medio de la repetición escritural del primer encuentro, en distintas narrativas (Pocahontas, Robinson Crusoe, etc.). Escribe Hulme: “The gesture of ‘discovery’ is at the same time a ruse of concealment. That the gesture, which is always also a ruse, should then be repeated over a period of three centuries (1). Sin embargo, ese lugar común en el que oficia la escritura de la Colonia, no refleja solamente la ansiedad por dominar al “otro”, sino que, visto desde la perspectiva canibalesca, nos revela un proceso, por medio del cual los signos que estructuran la administración burocrática representan, a un nivel profundo, un sistema de signos, en el cual se introducen los deseos del inconciente de los colonizadores. En este espacio, Rama se siente desconcertado ante el procedimiento ciego de la Colonia, particularmente en su proceso organizador de las nuevas ciudades de América. No se explica, por ejemplo, cómo era posible que Madrid, siendo una ciudad periférica con relación a las metrópolis europeas, las nuevas ciudades de América se ordenen a partir de una

oscura trama económica que establece poderosas dependencias sucesivas, al grado de que numerosas acciones decisivas que afectan a las producciones culturales, corresponden a operaciones que casi llamaríamos inconscientes, que se trazan y resuelven fuera del conocimiento y de la comprensión de quienes no son sino pasivos ejecutantes de lejanísimas órdenes, quienes parecen actuar fantasmagóricamente como si efectivamente hubieran sido *absorbidos* por ese orden de los signos que ya no necesita de la coyuntura real para

articularse, pues derivan sobre sus encadenamientos internos, sólo capaces de justificarse dentro de ellos. (énfasis nuestro 19)²⁵

Los “encadenamientos internos” que subraya Rama rigen los signos coloniales pero también revelan la barbarie de la “civilización”, el deseo encubierto (del inconciente) por canibalizar al “otro”. Peter Hulme afirma que cuando se genera el registro “caníbal”, las lenguas europeas lo asimilan con impresionante facilidad y rapidez, como si Europa le hubiera tenido reservado un lugar tibio y vacante, pues justo después de su aparición, la palabra “antropofagia” cayó en desuso (19). La facilidad con que se integra este registro a las lenguas europeas sugiere un vínculo profundo entre el concepto “caníbal” y el deseo del europeo por canibalizar al “otro”. Este vínculo explica, hasta cierto punto, la “oscura trama económica” que tanto asombró a Rama, puesto que los signos se ven imbricados con el deseo del colonizador por poseer y consumir al “otro”, regresando a una suerte de estado primitivo. Pero Rama no llevó su análisis de los signos al inconciente, los observa como un proceso “casi inconciente”, porque como es natural, la jerarquización y el dominio sobre América oficiaban bajo procedimientos muy a tono con la razón europea de la época. Sin embargo, la “oscura trama económica” que Rama observa imbricado con el “orden de los signos” nos permite una relectura de la frase del Obispo de Ávila: “Language is the perfect instrument of empire”. Nos permite releer esta frase no sólo como una doctrina que regiría el destino de los colonizados sino también como el sistema simbólico que encadenaría a los mismos colonizadores, alimentando (y alimentándose de) sus deseos, asegurando un procedimiento que albergaba un núcleo devorador en el inconciente, lo cual hacía que el sistema de los signos se alimentara de sí mismo. Es decir, el sistema escritural de la Colonia alberga en su interior el deseo canibalesco, y su sintaxis lo llevaba a niveles inconmensurables. Para el asombro de Rama, lo hacía sin la necesidad de una “coyuntura real para articularse”. Rama sugiere que el lenguaje es lo que empuja esta ansiedad que, en la observación de Hulme, se percibe en la repetición del modelo narrativo del primer encuentro. La repetición de la letra, en el marco burocrático, según Rama, aseguraba el cumplimiento de “órdenes” que ejecutaban sin ningún problema de manera mecánica, de forma “fantasmagórica” y automática, aunque las órdenes vinieran de lugares lejanísimos que no tenían nada que ver con la realidad inmediata que los circundaba.

VIOLENCIA: PROCESO ESCRITURAL DE LA COLONIA

²⁵ Más que aspecto económico, lo que nos interesa enfatizar es la dimensión inconciente que sugiere “la oscura trama” de la que habla Rama.



Como habíamos mencionado antes, la producción lingüística del “caníbal” responde más a un deseo canibalesco que a un referente real. En *Colonial Encounters*, Hulme analiza un conocido grabado de Jan van der Straet,²⁶ en el que se representa una escena emblemática de la Colonia: el primer encuentro entre “civilización” y “barbarie”. En el grabado Amerigo Vespucci aparece de pie ante una mujer desnuda (América) levemente reclinada en una hamaca. Hulme lee ese cuerpo desnudo como la alegoría de América, la cual articula “a strategy of condensation”. Hulme argumenta que la alegoría de América encarna tanto al “nativo” como a la “tierra” para crear una identidad doble, pero que, a su vez, disimula cualquier vínculo entre ambos. Por consiguiente, el recurso alegórico genera un gesto en el “descubrimiento” que a un mismo tiempo es un truco de “encubrimiento” (xvi). Anteriormente habíamos citado a Hulme, donde afirmaba que el recurso alegórico como estrategia de representación genera un gesto en el “descubrimiento” que a un mismo tiempo es un truco de “encubrimiento”, el cual se repite por trescientos años. En este sentido, el diario del primer viaje de Colón oficia como el modelo arquetípico. La maniobra alegórica que señala Hulme evidencia la función del lenguaje como instrumento de conquista. Es decir, la alegoría sintetiza, condensa y abstrae la noción del “Nuevo Mundo”, borrando al indígena histórico de la tierra, y transformando el “Nuevo Mundo” en el cuerpo erotizado de una mujer, que se representa como un espacio en blanco, virgen y “primitivo”, con sus contornos femeninos, ansioso por ser poseído y penetrado por el colonizador europeo. Hulme sostiene que el deseo del colonizador, desde sus inicios, fue erótico, pero este erotismo desde nuestra perspectiva, en tanto que proyecta un deseo de apropiación y violencia, es también canibalesco. La mujer desnuda es la construcción erótica del objeto de deseo. La violencia que ejerce el imaginario colonial al momento de la representación se percibe en su modalidad retórica. Extrae a la mujer indígena de su contexto real y le impone otro significado (por medio de la alegoría), el cual apela a los deseos y fantasía del colonizador europeo. Por tanto, en la

²⁶ Grabado que aparece como figura 1 en *Colonial Encounters* (Hulme xii).

construcción de ese cuerpo se borra la presencia indígena hombre del primer plano, y se ubica en un segundo plano, en el horizonte, con rasgos indefinidos, borrosos, y se le representa (como “salvaje”) en un banquete caníbal.

Hulme enfoca el problema de la representación, examinando las estrategias retóricas del texto, y evidenciando así la particularidad de la ansiedad colonial. La idea de “condensación” nos remite al psicoanálisis freudiano, pero es Jacques Lacan, quien desarrolla este concepto en términos lingüísticos.²⁷ En su revisión de Freud, Lacan propone la metáfora y la metonimia como estructuras básicas del lenguaje. Estas formas retóricas corresponden a los procesos que offician en el inconsciente del paradigma de Freud: condensación y desplazamiento. Es decir, lo que Hulme percibe en la construcción alegórica de la mujer desnuda (“América”) es una metáfora (condensación), un modo de substituir/condensar lo particular: el indígena histórico de la tierra. Si bien es cierto que la función metafórica substituye al indígena del primer plano (de donde se encuentra el cuerpo desnudo de América), en un segundo plano, se percibe su desplazamiento; esta es la función metonímica que desplaza al indígena hacia el horizonte. Es decir, en el momento que la representación colonial intenta borrar la especificidad indígena por medio de la maniobra alegórica (en el sentido de metáfora), el “caníbal” se desliza hacia el horizonte. Por tanto, en el primer plano leemos el cuerpo de la mujer desnuda como la representación del deseo del colonizador, un deseo desde sus inicios erótico, el objeto por el cual, la escritura colonial insiste en un esquema narrativo, que según Hulme, se basa en la repetición de ese primer encuentro. Pero en el segundo plano, por virtud de la mera repetición, el deseo colonial rompe sus propios límites, y se desplaza por los “encadenamientos internos” y oscuros de los signos. Este doble movimiento retórico, tanto en Colón como en el grabado de Straet, es lo que mantiene en vilo al colonizador. Esto genera el constante movimiento de Colón por las distintas Islas del Caribe en su primer viaje. El desplazamiento de su deseo siempre le apunta hacia el horizonte, el lugar donde continuamente se desliza el significante “caníbal”. Al nivel del lenguaje, esto es lo que Lacan entiende como el proceso estructural de la “cadena de significantes” que se despliega, a un nivel inconsciente, sobre el eje sintagmático, desplazándose sin lograr concretar un significado. En este sentido, el deseo del colonizador nunca se satisface, y su narrativa se repite, pero en esa repetición lo que se percibe es el desplazamiento de su deseo, fijando su mirada en la imagen del “caníbal”, cuya significación se genera desde el inconsciente, pero deja rastros que pueden ser interpretados, y que en última instancia vienen a simbolizar el deseo canibalesco del colonizador.

La personificación de la tierra que en la iconografía europea a menudo se le atribuye a la figura de la mujer constituye una parte central del imaginario

²⁷ Véase “The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud”. *Écrits* de Jaques Lacan (412-441). Por medio del uso de estructuras lingüísticas (metáfora y metonimia) para analizar el inconsciente, este ensayo apoya la conocida tesis de Lacan: “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”.

occidental—la diosa Gea²⁸ por ejemplo, o bien pensemos en los nombres femeninos de los continentes—. El caso de Europa ocupa un lugar especial en el sistema alegórico de occidente por su origen mitológico. Como es natural, en el reverso de la escritura canibalesca, Darío se apropia de esa tradición para continuar la corriente alegórica. En *Azul* el escenario que predomina en la mayoría de los textos es europeo, y cuando no lo es, la presencia de Europa se evoca por medio de otros elementos. Por consiguiente, en *Azul* el cuerpo de la mujer, en la mayoría de los casos, oficia como la alegoría de Europa. La violencia se despliega y se intensifica en el cuerpo de esta mujer más “civilizada”, pero no menos violada. Recordemos que Europa en la mitología griega fue víctima de raptó y violación por el mismo Zeus.²⁹ Darío, desde sus inicios, se nutrió de la mitología griega y utilizó su riqueza alegórica para rearticular la violencia colonial en su escritura. Darío percibió muy bien la analogía entre la violación de América (colonización) y la de Europa (Zeus). Su poema “Marina”³⁰ —texto en el que el mar oficia como dispositivo para evocar ensueños y memorias antiguas y de la niñez—registra este vínculo:

Velas de los Colones
y velas de los Vascos
Hostigadas por odios de ciclones
Ante la hostilidad de los peñascos
O galeras de oro,
velas purpúreas de bajeles
que *saludaron* el mugir del toro
celeste, con Europa sobre el lomo. (énfasis nuestro, 429)

El saludo de las “Velas” hacia Zeus es clave para subrayar la intersección de ambas violaciones: las velas o galeras (con el oro proveniente de América) “saludaron el mugir del toro” (Zeus raptando a Europa). El saludo establece el vínculo entre una violación mitológica³¹ y otra histórica. Si leemos la violación del cuerpo de la mujer como un acto canibalesco, ello nos permite repensar a los “Colones” como caníbales. En el momento que se concibieron como europeos, teniendo un origen de violación en el imaginario, sin darse cuenta, se canibalizaron ellos mismos, mucho antes de emprender expediciones imperiales para saquear otras tierras. De este modo, podemos

²⁸ En la mitología griega, la diosa Gea es la denominación de la tierra. Véase *Dioses y héroes de la mitología griega* (31).

²⁹ Véase los versos 833-75 de *Metamorfosis II* de P. Ovidio Nasón.

³⁰ Véase “Marina” en *Azul... Cantos de vida y esperanza*.

³¹ Manfred Pfister sostiene que la historia de Europa, narrada en diversas versiones mitológicas de fundación, inicia con engaño y violencia. Por otro lado, la relación entre la joven raptada por Zeus y el continente, desde un inicio, fue poco clara. El término “Europa” nunca denotó una cultura particular. Lo que sí estuvo claro desde un inicio, era la noción de *imperium*. Curiosamente, los tres hijos que Europa procreó con Zeus (Minos, Radamanto y Sarpedón) fueron fundadores de imperios: “the empire compris[ed] the civilized world [Europe] and contrasted with its Other, barbarism, surrounding it on all sides” (24-25).

releer la presencia del colonizador en el grabado de Straet, no sólo como un caníbal del “otro” sino también de sí mismo,³² porque el deseo de apropiación consume su interior y lo corroe, despojándolo de su propia “civilización”; su violencia extrae al “otro” de su contexto real, y le impone un significado diferente, que alimenta las fantasías eróticas, de dominio y riqueza de los colonizadores.

Por otro lado, durante la Colonia española, el discurso “caníbal” en torno a la figura de la mujer se desarrolló desde el inicio. Leamos las observaciones que registra Hulme en la “Figura 1” que acompaña al grabado ‘America’ de Straet:

Figura 1 ‘America’ (c. 1600); an engraving by Jan van der Straet (Stradanus). In line with existing European graphic convention the ‘new’ continent was often allegorized as a woman and surrounded with the paraphernalia seen as typically American: parrots, tapirs, bows and arrows, and cannibal feasts. The sexual dimension of the encounter with Vespucci is both visually and linguistically explicit”. (xii)

La “dimensión sexual” es clave en la representación de la violencia colonial. La ansiedad sexual se configura en un espacio, lingüístico y visualmente, en pugna, desde la mirada del colonizador. El señalamiento de Hulme con respecto a la dimensión sexual es evidente en el encuentro de la mujer desnuda con Vespucci. En un primer plano el encuentro articula el deseo erótico del colonizador. Pero en la base de este deseo se encuentra solapado un miedo. La fantasía por poseer o canibalizar ese cuerpo desnudo se articula por medio de la pose, la desnudez y la pasividad de la mujer; sin embargo, en el trasfondo del grabado, en su segundo plano también aparece el peligro que representa el “caníbal”. Bajo este enfoque, también se percibe el temor del colonizador por convertirse en víctima. Los animales salvajes, los arcos, las flechas, y el banquete, que también forman parte de la imagen, insertan la tensión y constituyen una amenaza.³³ Tomando en cuenta la dimensión sexual, se puede decir que estos elementos revelan el temor del colonizador por ser castrado. Es decir, penetrar ese cuerpo desnudo también lleva el riesgo de ser devorado. Sin embargo, esto aparece

³² Jean Baudrillard sostiene que la expansión imperial de Europa puede ser leída desde la dialéctica carnaval/caníbal, en la que el “carnaval” es la celebración del dominio del europeo y el “caníbal” es el modo de resistencia del colonizado. Sin embargo, en su análisis concluye que mucho antes de la expansión imperial de Europa, los europeos ya habían experimentado esta dialéctica entre ellos mismos. Es decir, ya se habían carnavalizado y canibalizado a sí mismos (7).

³³ En contraste con esto, se da en Darío la idealización de la fauna y espacio americanos, como en su poema a los pipiles, “Tutecotzimí.” Aquí también observamos la cacería, pero es de ciervos, y no representa una desarmonía natural. Además, los pipiles, según el poema, han rechazado claramente el sacrificio de la sangre humana, generalmente asociado con el canibalismo. La sangre y la caza como signos negativos se adhieren en Darío, al parecer, a temas occidentales/europeos, como en “Los motivos del lobo,” en que los cazadores se representan como depredadores/ pecadores/ salvajes: la guerra de todos contra todos: “hermanos a hermanos hacían la guerra,” “y no era por hambre que iban a cazar”, etc. Francisco de Asís, personaje central en el poema, trata inútilmente, de resolver esta simbología de guerra/pecado, buscando la “amable caza” del lobo, o sea, tratando de cambiar el signo negativo de la caza en algo positivo o armónico.

como una posibilidad borrosa, similar a la manera en que se perciben los caníbales en el transcurso de la imagen.

Para enfrentar esa ansiedad era necesario desarrollar un discurso “civilizador” en contra de la “barbarie”. Este discurso se fundamenta en modelos preconcebidos; se trata de imaginar, interpretar y absorber estos espacios por medio de saberes medievales y antiguos sobre el Asia. Los objetos que acompañan a Amerigo Vespucci: una bandera con la cruz, un astrolabio de navegación y una espada, son emblemas de violencia como tal, a nivel epistémico y religioso. El grabado articula, en su dimensión visual y lingüística, la violencia histórica que esta figura alegórica representa; los matices sexuales anticipan la violación de ese cuerpo desnudo, reclinado en una hamaca, en una actitud tímida y pasiva ante la presencia del colonizador, la figura masculina que va a escribir el nombre de “América” sobre ese cuerpo desnudo. La imposición de una escritura que transformará el cuerpo indígena en un espacio de expansión y explotación imperial.

Por otro lado, en el diario de Colón la modalidad discursiva al servicio del “encubrimiento” que implica el “descubrimiento”, se genera a través de la constitución de un importante binario: el que se forja entre el “indígena dócil” y el “caníbal”. Desde esta perspectiva, la construcción del indígena dócil corresponde a la figura alegórica que Hulme percibe en el grabado de Straet. Esto es evidente en la primera descripción que Colón hace de los indígenas hombres, en la cual les atribuye las siguientes características: “hermosos de cuerpo”, “jóvenes”, “buenas caras”, “los cabellos gruesos como seda”, “son muy simples y muy lindos cuerpos de hombres” (Octubre 12-15). Estas características tradicionalmente se han señalado como femeninas. Ellas nos remiten al deseo erótico del colonizador. Posteriormente, la naturaleza de la descripción física de los indígenas se desplaza a sus actitudes y comportamientos. Colón afirma que estos indígenas no tienen armas ni habilidades bélicas, que son cobardes, mansos, y que deben ser buenos servidores porque son bien dispuestos para hacer lo que se les dice. Concluye diciendo que serían fácilmente convertidos al cristianismo porque le parecía que no tenían religión (Noviembre 6-12).

En efecto, lo que percibimos en Colón es lo que Carlos A. Jáuregui señala como “la feminización del territorio y de los sujetos colonizados” (56), lo cual es una versión feminizada del cuerpo masculino, figura que corresponde con la postura dócil y pasiva de la mujer alegórica en el grabado de Straet. Esto confirma la dimensión fabulesca que señala Hulme con respecto al diario de Colón: “[the diary is] the first fable of European beginnings in America” (18). Según Hulme, si leemos el texto de Colón como la primera “fábula”, la credibilidad del texto como un testimonio genuino y verídico, es menos importante. Más bien, la importancia radica en el procedimiento retórico que emplea el discurso colombino para establecer las bases de la representación del “Nuevo Mundo”. La representación del indígena dócil y femenino fomentaría la sed y el apetito de Europa. Sin embargo, Jáuregui también percibe el

contrapunto de esta fórmula. Es decir el temor a la castración que habíamos señalado antes:

América y lo femenino son construcciones de la alteridad como lugar de dominio y espacios imaginados, pero no siempre dóciles para el deseo del capitalismo naciente. Penetrar ese cuerpo puede equivaler a ser engullido por él. Los miedos a ser comido o castrado son, repetimos, miedos coloniales a un cuerpo-objeto, por un lado siempre virgen y de senos siempre abundantes [. . .]. (60)

Este proceso de feminización se repite en la nomenclatura colombina. A medida que Colón navega por las distintas islas del Caribe, va nombrando los espacios que considera conquistados, siguiendo modelos cristianos y de la monarquía española. Los primeros nombres son: San Salvador, Santa María de Concepción, Fernandina, Isabela, Juana y Española. Habíamos anotado que la tierra en la tradición europea, en la mayoría de los casos, se concibe como un objeto femenino, sin embargo, lo importante de este procedimiento no es lo femenino *per se*, sino la feminización, en la que se transforma un nombre masculino como “Fernando” a “Fernandina”. Este recurso tiene una función doble. No sólo se nombra para tomar posesión del nuevo territorio, sino que al feminizar el terreno, hasta cierto punto, lo desplaza hacia Europa, así el nuevo territorio se convierte en un territorio femenino europeo, algo que debía ser defendido y protegido de la latente amenaza que representaba el “caníbal”. Es decir, esta feminización se genera dentro de un espacio potencialmente violento, puesto que el “caníbal” se encuentra a la vista del almirante, en su horizonte. Por otro lado, “(re)nombrar” el territorio es un procedimiento simbólico que implica un tipo de violencia del lenguaje del imperio. En este sentido entendemos el gesto de Colón como una nomenclatura canibalesca, en la medida en que el lenguaje se utiliza como una herramienta para extirpa la realidad y especificidad de esos espacios, y los somete a un proceso violento de resignificación.

Se advierte en la escritura colombina una doble función: por un lado, maximizar las condiciones para la conquista, delineando los contornos del “Nuevo Mundo” como una naturaleza virgen, higienizada y fácilmente dominable, en oposición, a la amenazante presencia del “caníbal”, que igual que el “oro” debía ser dominado. Sin embargo, tanto el “oro” como el “caníbal” siempre estaban deslizándose hacia el horizonte. Escribe Jáuregui: “[En Colón] el oro—objeto de deseo—parecía estar siempre en una provincia un poco más lejana, como los caníbales” (63). Este señalamiento sugiere un vínculo visceral entre el “oro” y el “caníbal”, puesto que ambos elementos siempre se desplazan hacia el horizonte, y funcionan como núcleos generadores de violencia en el imaginario de Colón.

Hulme explora el vínculo entre el “caníbal” y el “oro” por medio de una pugna discursiva que surge en el primer diario. Afirma que en el texto oficial dos discursos paralelos en conflicto. Por un lado, el de una civilización del Oriente que se

caracteriza por un imaginario en torno al “oro”, “Cathay”, “gran Can”, “grandes edificios”, y “barcos de mercaderes”. Por otro lado, el discurso sobre “el salvaje”, el cual, se genera a partir de los relatos sobre el “oro”, “monstruosidad”, y “antropofagia”. Para Hulme, estos discursos tienen su origen en Marco Polo y Herodoto respectivamente. Pero afirma que cuando la geografía se resistió a los modelos y mapas medievales que Colón traía sobre el Oriente, creó una especie de juego temporal, en el cual cotejaba el presente y el futuro. En el presente percibía el mundo del “salvaje”, pero en el horizonte esperaba encontrarse con Cathay. El imaginario que proviene del texto de Marco Polo—“los soldados del gran Can”—compite con el discurso de Herodotus sobre “el salvaje”—“los salvajes que comen hombres”. Ambos discursos entran en conflicto, creando una ansiedad en Colón con respecto a la figura del caníbal. Hulme, señala que en el diario, la semejanza fonética entre “caníbal” y “gran Can” se van acercando hasta que coinciden (20-22). En el diario, esto sucede el 11 de diciembre de 1492: “Caniba no es otra cosa sino la gente [del] gran Can [que] debe ser aquí [muy] vezino. Y terna navios y verná a cautivarlos y como no buelve creen [que] se los comido” (Diciembre 11). Lo que subraya Hulme es que al momento de la coincidencia, cuando los dos fonemas en “Can” y “Caniba” se identifican como uno sólo, la noción del “caníbal” como “comedor de hombres” debería desaparecer, dándole el triunfo al discurso sobre el Oriente. Puesto que se piensa “Caniba” como los dominios del “gran Can”, el rey de una gran civilización. Pero no desaparece, al contrario, se reintegra con mucha más violencia. Al no encontrar la gran civilización que esperaba, la otra opción para Colón fue el discurso sobre “el salvaje” que provenía de Herodotus, vinculado por el “oro” — el significante común en ambos discursos. Esto sucede por medio de un proceso gradual, en el que se reemplaza el “oro” del Oriente por el “oro del salvaje”. En la lectura de Hulme, el vínculo de los “soldados del gran Can” con el “caníbal” se hace más estrecho a medida que Colón va abandonando la idea de que esos soldados (procedentes de Caniba) son parte de la civilización de un gran monarca. Poco después Colón, aumentaría su tono violento en contra de la gente de Caniba, prometiendo su destrucción: “El almię le dixo por señas q los reyes de Castilla mândarian destruyr a los Caribes” (Diciembre 26). La violencia que se despliega en el discurso sobre “el salvaje” en Colón es dramática justo en el momento que gira su atención hacia el “oro” del salvaje. Escribe Hulme: “But this shift can in the end be charted by the gradual displacement of the metonyms of Oriental gold by those of savage gold” (33). Es decir, aunque el discurso de Colón, en un principio, pareciera dirigirse hacia el establecimiento de un circuito comercial con el Oriente, para Hulme, lo que estructura el texto, es el discurso sobre “el salvaje”, cuya articulación proclama la expansión de Castilla.

Ahora bien, recordemos la afirmación de Jáuregui: los caníbales siempre parecían estar “en una provincia un poco más lejana”, en el horizonte de Colón. Por otro lado pensemos en la conclusión que sugiere Hulme arriba, con respecto al verdadero motor discursivo en el diario colombino. Por consiguiente, tenemos dos

miradas que apuntan a una relación de expansión imperial con respecto a la creación del “caníbal”. El proceso de escritura en el diario nos revela el lado oscuro del discurso. Me refiero al análisis del inconciente. Si la mirada del colonizador siempre estaba en el horizonte es porque hacia allá se proyectaba la expansión y la fábula colonial. El horizonte es el espacio donde, en palabras de Hulme, el discurso deslizaba “las metonimias del oro oriental por el oro del salvaje”. Colón nunca pudo llegar ni al oro ni al caníbal porque al fin de cuentas el caníbal lo traía por dentro. Era un producto de su imaginación, de su deseo por canibalizar al “otro”. El discurso de Colón, como bien observa Hulme, cambia la naturaleza del oro. Es decir, el oro de carácter comercial, que implica el discurso sobre el Oriente (Marco Polo), se cambia al oro del “salvaje” (Herodotus). Este desplazamiento discursivo, de cierta manera, convierte al oro del Oriente en un oro caníbal. Por esta razón la actitud violenta en el lenguaje de Colón se intensifica, prometiendo, el 26 de diciembre, la destrucción total de la gente de Caniba.

COLÓN Y EL CANÍBAL INTERIOR

Jean Baudrillard plantea que la modernidad puede ser leída desde la dialéctica que percibe entre el carnaval y el caníbal.³⁴ Baudrillard toma la conocida frase de Marx sobre la historia, en la que afirma que la historia sucede dos veces, primero como tragedia, y luego se repite como farsa.³⁵ Baudrillard afirma que la relación carnaval-caníbal es un proceso que ocurre dialécticamente con la expansión colonial de la Europa occidental. Para Baudrillard, primero “[t]his ‘carnivalization’ passes through the stages of evangelization, colonization, decolonization and globalization, which themselves are historic” (4). Sin embargo, no hay que confundir esta noción del “carnaval” con la de Bahktin. La noción de Baudrillard está más relacionada con la celebración de los distintos procesos de conquistas, mientras que para el teórico ruso, el carnaval es lo opuesto. Bahktin percibe un gesto subversivo en el género de la novela por la pluralidad de voces que representa, desestabilizando las jerarquías sociales. Es decir, la polifonía de voces que exhibe la novela encarna mejor que cualquier otro género literario el espíritu subversivo del carnaval, puesto que en el carnaval ocurre, por un momento dado, la desjerarquización de las clases sociales. Ahora bien, el argumento de Baudrillard pareciera diferente al nuestro. Hemos analizado distintos textos para concluir que el proceso de escritura colonial, desde sus inicios, puede ser leído como un proceso de “canibalización”. Sin embargo, Baudrillard no los lee desde la óptica del caníbal sino desde ángulo del carnaval. Pero en este caso, la visión carnavalesca es la del colonizador. El proceso de “carnavalización” (la

³⁴ Jean Baudrillard. *Carnival and cannibal; Ventriloquous evil* (3-4).

³⁵ Escribe Marx: “Hegel remarks somewhere that all great world-historic facts and personages appear, so to speak, twice. He forgot to add: the first time as tragedy, the second time as farce” (15).

Conquista) es la celebración del dominio de un grupo sobre “otro”. En este sentido es un carnaval modelado por los vencedores. Ellos imponen las máscaras que el vencido debe imitar.

Por otro lado, en la figura del “caníbal”, Baudrillard ve el reverso de la frase de Marx. Es decir, a través del “canibalismo” la historia continúa repitiéndose como una farsa. Sin embargo, por medio de esa farsa se desestabiliza el poder del colonizador. Escribe Baudrillard:

What is less visible is that this hegemony, this ascendancy on the part of a global order, whose models seem irresistible—and not just its technical and military models, but its cultural and ideological ones too—is accompanied by an extraordinary process of reversion, in which power is slowly undermined, devoured or ‘cannibalized’ by the very people it ‘carnivalizes’. (4)

Esta cita se desliza hacia el otro lado de la moneda en este estudio: la lectura del texto de Darío como el proceso escritural que socava los “modelos irresistibles” del colonizador. Pero antes damos un pasó más a fondo con la figura del “caníbal” en torno a Colón. Baudrillard también plantea que desde antes de la expansión colonial de Europa, los blancos europeos ya eran figuras enmascaradas. En este sentido, la dialéctica “carnavalización” y “canibalización” ya había tomado lugar en Europa. Desde antes de la Colonia, los europeos eran caricaturas (disfraces) de sí mismos. Se habían carnavalizado y canibalizado — se habían auto-devorado (7). Desde esta perspectiva, es apropiado pensar a Colón como portador de su propio canibalismo. Baudrillard no ofrece un periodo histórico en que la auto-canibalización europea toma lugar. Pero el apetito colonial con respecto al “oro” (símbolo de riqueza y poder) no es nuevo. El deseo de riquezas asociado con el canibalismo era parte del imaginario occidental mucho antes de la Colonia. Pensemos en el *Satiricón* de Petronius por ejemplo. En la última escena de la obra, el viejo poeta Eumolpus escribe su testamento, en el cual estipula que sus herederos, para poder recibir la supuesta fortuna que les deja, deberán consumir su cadáver en frente de la gente. Escribe Eumolpus: “Just close your eyes and pretend you are eating a million sesterces, not human offal” (159). El ejemplo nos remite a la decadencia del imperio romano bajo el emperador Nerón. Pero se debe señalar el aspecto canibalesco de esta cita. Tomando en cuenta, que proviene de una obra que es por definición carnavalesca: el comer vísceras de una animal puro y sacrificado, como un acto religioso, que se degrada al transformar a la víctima en un viejo sucio cuyo cuerpo sólo puede inspirar asco. Y mayor degradación: la inyección del egoísmo representado por el deseo de riquezas (avaricia). De modo que el deseo por esa riqueza, ubica a las personas en un espacio fronterizo, al borde de la humanidad. Escribe Hulme: “Human beings who eat other human beings have always been placed on the very borders of humanity. They are not regarded as *inhuman* because if they were animals their behavior would be

natural [...]” (14). Como sugiere el *Satiricón*, los europeos, sin darse cuenta, en algún momento antes de la Colonia se habían devorado a sí mismos. De ahí que el motor de la escritura colonial surja como un orden que se mantiene sólo. Reformulamos las palabras de Ángel Rama con relación a la “oscura trama” que guiaba a los colonizadores: una vez que el sistema de los signos se arraiga en la cadena del inconciente (del colonizador), no necesita una coyuntura real para articularse.

ALEGORÍA VS. SÍMBOLO EN LA CRÍTICA DE *AZUL*

Para leer el reverso de la escritura colonial, retomemos la idea del poeta modernista Manuel Díaz Rodríguez quien miraba la metáfora del “retorno de las carabelas” como “una especie de inversa conquista”. Pensar en un ejemplo emblemático del modernismo, específicamente la escritura en *Azul* como una inversa conquista, presupone la violencia del lenguaje en dirección opuesta. Desde la perspectiva canibalesca, esta violencia es evidente por medio de un recurso retórico central: la alegoría. En la mayor parte del corpus crítico de *Azul* se destaca la lectura simbólica. Desde el primer prólogo que escribió Eduardo de la Barra, se afirmó el carácter trascendental y universal del símbolo. De la Barra tomó la conocida frase de Víctor Hugo, “L’art c’est l’azur”, como epígrafe del prólogo para enfatizar la importancia del símbolo en este libro. Posteriormente, Juan Valera en sus *Cartas Americanas*, dedicadas a Darío, objeta la frase de Hugo, pero le da continuidad a la lectura simbólica. Valera no encuentra un valor universal en el color “azul”. Para él, decir que el arte era lo azul daba igual que decir rojo, amarillo o verde. No obstante, lo que se debatía era el carácter etéreo, infinito, ideal y universal de la obra. Estos textos críticos fomentaron una lectura de *Azul* de tipo arte-purista y ahistórica en la que se exploran, por lo general, las influencias europeas, las innovaciones técnicas que le permitieron a Darío esas influencias y la crisis espiritual o existencial del poeta.³⁶ Desde un inicio fue una lectura preciosista de aire cosmopolita y universal, ignorando la particularidad histórica y política de la obra. Le escribe Valera a Darío: “[...] no parece sino que Ud. quiere ser ó es de todas los países, castas y tribus” (V). Aunque después le dijera, en forma de halago, que su galicismo mental era “perfecto y profundo”. Es decir, la universalidad que Valera percibió en Darío, radicaba en el conocimiento de modismos, técnicas y formas literarias que estaban en boga en Francia. Para Valera, dominar esas formas a la perfección significaba conocer el

³⁶ Para citar un ejemplo más o menos reciente, tomamos la valoración que hace José María Martínez en su libro *Rubén Darío. Addenda* (2000): “Si, en resumen, Rubén tuvo al alcance tanto una sociedad desigual como unos modelos librescos suficientes para literaturizar una grave denuncia y lo que sin embargo hizo fue colocar su preocupación estético-existenciales en un primer plano, no parece correcto ver en *Azul*... una protesta social o económica. Esto existe pero creo que debe relegarse a un segundo momento (198). Este texto forma parte de una reproducción exacta de la introducción que había escrito Martínez a la edición Cátedra de *Azul... Cantos de vida y esperanza* (1995).

espíritu francés, significaba ser moderno, cosmopolita y universal. En gran medida, lo que se ha omitido con relación a *Azul*, es el abordaje alegórico, cuya función retórica, según Walter Benjamín en su libro *The Origin of German Tragic Drama*, genera un movimiento dialéctico con la historia (como se discutirá en las próximas páginas). Antes de iniciar nuestra aproximación alegórica basándonos en la teoría de Benjamin, recordemos que Hulme había hecho una lectura alegórica sobre el grabado de Jan van der Straet: la figura de América es el cuerpo alegórico tanto del “nativo” como de la “tierra”, pero, como señalaba Hulme, dentro de este proceso retórico se disimula el vínculo entre ambos. Era ese mismo gesto que hacía del llamado “descubrimiento” cierto truco de “encubrimiento”. A través de ese mecanismo retórico, se encubría la violencia y el proceso de canibalización, en el decir del Obispo de Ávila: “[l]anguage is the perfect instrument of empire”. Si para los conquistadores en el cuerpo erotizado de América ³⁷ se consigna la explotación de los territorios, riquezas naturales y cuerpos indígenas, para Darío, la inversión de este modelo implica repetir esta violencia, en un plano literario, sobre el territorio europeo. De ahí que Europa sea el escenario central en *Azul*, donde se percibió la “inversa conquista” del modernismo; en este sentido, Europa debía ser erotizada, desmembrada, consumida y secuestrada. ³⁸ Pensemos en textos claves como “El rubí”, en el cual un gnomo rapta y viola a una mujer parisina, cuyo cuerpo termina descuartizado. El texto tiene resonancias mitológicas que nos evoca el rapto primigenio de Europa por Zeus. Recordemos también el soneto “De Invierno”, en el que se representa, en una habitación lujosa de París, a una mujer con el nombre de Carolina, erotizada, “apelotonada” en un sillón, con una pasividad similar a la de América en el grabado de Straet. De la misma forma, el cuerpo de Carolina será penetrado por el hombre, pero mucho antes de esa penetración, su cuerpo había sido absorbido por los objetos de lujo a su alrededor. Ella es una mercancía más dentro del circuito capitalista. Esta aproximación abre el paso para una interpretación histórica. En *Azul*, las leyendas y mitos griegos pasan por un proceso de reciclaje y resemantización para articular una crítica de la Europa decimonónica, que a su vez, subvierte el proceso imperial.

Walter Benjamin afirma que para los románticos la alegoría dejó de ser el tropo dominante en la creación de significado, en la medida en que el símbolo se consideró, por su forma orgánica y unificadora, superior a la arbitrariedad de la alegoría. Esta arbitrariedad tenía que ver con la relación superficial entre el significante y significado, que comúnmente por medio de la alegoría le asignaba su autor. En el

³⁷ En *Canibalia* (2009) Carlos Jáuregui denomina esta representación colonial de América como “la feminización del territorio y de los sujetos colonizados” (56). No obstante, también percibe cierto miedo del colonizador en la representación colonial: “Penetrar ese cuerpo puede equivaler a ser engullido por él. Los miedos a ser comido o castrado son, repetimos, miedos coloniales a un cuerpo-objeto, por un lado siempre virgen y de senos siempre abundantes” (60).

³⁸ En la construcción alegórica de América que forjaron los conquistadores, la violencia fue siempre imaginada en contra del cuerpo femenino, y aunque la crítica en *Azul* es clara con respecto a dicha violencia, Darío no logró escapar la repetición de este modelo patriarcal.

símbolo, a través de una especie de sinécdoque, esa relación resultaba más profunda y “natural”. Por ello, Benjamin afirma que la aproximación simbólica que surge a raíz del romanticismo apoyaba una crítica conservadora sobre el arte. A su juicio, en la insistencia por unir forma y contenido, el símbolo pretende hacer pasar su apariencia por esencia, pero según Benjamin, dicha esencia era sólo posible en el campo de la teología (160). Él asegura que el uso popular del término (símbolo) no le hace justicia al contenido en el análisis formal ni a la forma en la estética del contenido: “[f]or this abuse occurs wherever in the work of art the ‘manifestation’ of an ‘idea’ is declared a symbol” (160). Para Benjamín, la paradoja en el símbolo teológico se constituye en la unión de la materia con el objeto trascendental, mientras que dentro de la nueva noción del símbolo, esta unidad se distorsiona, asumiendo una relación entre apariencia y esencia. Escribe:

The introduction of this distorted conception of the symbol into aesthetics was a romantic and destructive extravagance which preceded the desolation of modern art criticism. As a symbolic construct, the beautiful is supposed to merge with the divine in an unbroken whole. (160)

La mayoría del corpus crítico que se ha producido en torno a *Azul* ha sido desde la noción del símbolo que explica Benjamín. Por ejemplo, en la búsqueda de influencias literarias (Eduardo de la Barra, Juan Valera, E.K Mapes, Arturo Marasso, Arturo Torres Ríoseco, Raúl Silva Castro, etc.). Su corpus bibliográfico rebosa de este tipo de abordaje. Ir en busca de las influencias de una obra literaria sin hacer conexiones con la realidad histórica, política y social de donde emerge la obra, implica buscar la unidad con algo que se considera de antemano un “origen” (la fuente), cuyo valor artístico, por lo general, ha trascendido a un nivel universal. Rastrear la fuente en el arte presupone la lógica de totalidad que percibe Benjamín en el símbolo. Por otro lado, hay una vertiente crítica que engrandece la perfección de la forma en *Azul*. Bajo la visión formal, se ha concluido, en la mayoría de los casos, que el valor del libro es más que todo artístico, torremarfilista. Desde esta visión, los modernistas profesaban un culto absoluto a la belleza de las formas para escapar una realidad materialista que despreciaban. Pero, el subtexto que genera este tipo de crítica se traduce a la noción distorsionada del símbolo: la relación entre apariencia y esencia. De cierto modo, perciben en la belleza de las formas una esencia trascendental que supera la realidad del mundo. En el lado opuesto, se critica la frialdad de las formas y el énfasis en la “belleza”, porque se aleja de la realidad histórica. Esta postura no se salva de caer en la lectura simbólica; aborda el mismo fenómeno pero desde un marco ideológico diferente. Se busca lo “profundo” en el contenido, y, como es lógico, la unión de dicho contenido con su forma. Esta aproximación carece de una lectura dialéctica. Para Benjamín la lectura simbólica, por su insistencia en la unificación de

contenido y forma, opera en un modo neo-kantiano que carece de dialéctica porque es incapaz de percibir la síntesis de la escritura alegórica (176-77).

En su estudio sobre el barroco, Benjamín afirma que la dialéctica de la alegoría se basa en su ambigüedad, en la multiplicidad y riqueza de significados. En esa multiplicidad la imagen es sólo un fragmento, en cuya belleza, desaparece el símbolo. Al establecer la relación del fragmento con la alegoría, también explora su conexión con la ruina, cuya figura se piensa como un fragmento de la historia a la que somos testigos. Escribe Benjamín:

In the ruin history has physically merged into the setting. And in this guise history does not assume the form of the process of eternal life so much as that of irresistible decay. Allegory thereby declares itself to be beyond beauty. Allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are in the realm of things [...]. That which lies here in ruins, the highly significant fragment, the remnant, is, in fact, the finest material in baroque creation. For it is common practice in the literature of the baroque to pile up fragments ceaselessly, without any strict ideas of a goal [...]. (177-78)

Desde esta perspectiva, hay algo imperfecto en el paradigma alegórico, algo que denuncia, de manera enfática, su fragmentada e incompleta naturaleza. La naturaleza de la alegoría no es la naturaleza de la perfección divina, sino más bien, es el momento transitorio y continuo de su propia descomposición. Esto explica la característica más prominente, según Benjamín, en el arte desde el siglo XIV al XVI. Durante esta época, la imitación de la naturaleza suponía la naturaleza moldeada por Dios. No obstante, para Benjamin, la naturaleza caída es la que marca la progresión de la historia (180).

En efecto, la belleza exuberante de la naturaleza en “Estival” no es la belleza de la perfección unificadora del símbolo ni de la eternidad divina. Es el fragmento de la historia, el crimen hacia la naturaleza, la ruina porque no sólo fragmenta la historia como historia colonial sino también como cacería imperialista y anti-ambientalista de la naturaleza. La silva de Darío articula este crimen por medio de la figura del príncipe de Gales, que al ir de cacería en la selva de la India—una de las colonias de su imperio—le dispara a una pareja de tigres apareándose. Con la muerte de la hembra tigre, queda la ruina de un “vientre desgarrado”:

El príncipe atrevido
adelanta, se acerca, ya se para;
ya apunta y cierra un ojo; ya dispara;
ya del arma el estruendo
por el espeso bosque ha resonado. (147)

Posteriormente, presenciamos la muerte de la hembra tigre como un signo de la naturaleza caída; el disparo desgarró su vientre, aniquilando cualquier posibilidad de procreación:

y la hembra queda, el vientre desgarrado.
Oh. va á morir....Pero antes, débil yerta.
Chorreado sangre por la herida abierta.
Con ojo dolorido.
Miró á aquel cazador: lanzó un gemido
Como un ay! de mujer....y cayó muerta. (148)

El “vientre desgarrado” encarna el fragmento donde se inscribe el signo colonial, la ruina de la que habla Benjamin. Podemos imaginar que el vientre pasa de inmediato a un proceso de descomposición, intensificado por el calor y la humedad de la selva: “Siéntense vahos de horno/y la selva indiana/ en alas del bochorno” (142). El evento nos permite la visión histórica, que en el poema se estructura por medio de las miradas: el príncipe “cierra un ojo” para enfocar su mirada y disparar. Por otro lado, la hembra tigre “va a morir” pero no sin antes mirar a “aquel cazador” “[c]on ojo dolorido”. Este juego focaliza la mirada del lector hacia la historia, en la que percibe el dolor descarnado que genera el crimen hacia la naturaleza—la violencia colonial—. El vientre de la hembra tigre es el paralelo del vientre de América en el grabado de Straet, un vientre violentado y devorado por el “ojo” del cazador. “Estival” exhibe el mismo tipo de violencia que hemos señalado con respecto a América. Sin embargo, esta analogía no se fundamenta en la mera violencia, sino más bien en el deseo canibalesco que la produce. Esto último es reconocible en la violencia que el colonizador ejerce sobre el cuerpo y el territorio del “otro”. El balazo inscrito en el vientre de la hembra tigre articula el signo de dominio sobre el espacio colonizado. Asimismo, reafirma el deseo del príncipe por devorar la reproducción natural de la selva. Pero, en oposición a la violencia colonial, la escritura de Darío responde con un gesto igual de carnicero. El tigre macho, que había escapado a la agresión del príncipe, posteriormente tiene un sueño:

Aquel macho que huyó, bravo y zahareño
A los rayos ardientes
del sol, en su cubil después dormía.
Entonces tuvo un sueño:
Que enterraba las garras y los dientes
En vientres sonrosados
y pecho de mujer; y que engullía
por postres delicados
de comidas y cenas,

como tigre goloso entre golosos,
unas cuantas docenas
de niños tiernos, rubios y sabrosos. (148)

El tigre condensa los elementos de la escritura canibalesca. Si por medio de la figura de América, como afirma Hulme, en el grabado de Straet se disimula el vínculo que existía entre el indígena y la tierra, la figura del tigre encubre el vínculo entre selva (naturaleza) y el colonizado. El animal es la voz de la selva que por medio del sueño inclina la balanza a su favor. Lo revelador del tigre no es su violencia en contra de los humanos, que dada su condición de animal salvaje se justificaría, sino más bien es el “sueño”, por medio del cual manifiesta rasgos humanos como la gula y venganza. Por medio de la antropomorfización, el tigre se desdobra. Por un lado, es el animal salvaje e irracional, y por el otro, es el contraste del príncipe de Gales, su adversario. El sueño articula una subjetividad compleja, ya que el objetivo de ataque para el tigre es la fuente de la violencia colonial; similar al príncipe, el tigre dirige sus garras al sitio de la procreación: “vientres sonrosados/ y pecho de mujer”. Pero ahora se trata de la mujer europea que es también alegórica. Por otro lado, la gula lo acerca al comportamiento de los colonizadores: es un “goloso entre golosos”. La gula es el elemento que acentúa su deseo de exterminio a una escala desmesurada. En este escenario de violencia se abre paso la escritura canibalesca en *Azul*.

El sueño humaniza al tigre y lo ubica en un entremedio: mientras mantiene su fisionomía salvaje, también asume rasgos humanos. Recordemos las palabras Hulme con respecto a la los humanos que se comen a otros humanos: afirma que siempre han sido ubicados al borde de la humanidad, porque si los caníbales fueran considerados animales, entonces su comportamiento sería natural (14). De cierto modo, esta posición es análoga a la del tigre de Bengala, que por medio de un sueño devora el cuerpo alegórico de los europeos. El texto no articula un canibalismo en el sentido literal, porque se trata de un tigre; pero el giro retórico, posibilitado por la antropomorfización, transforma al tigre en un sujeto, ubicándolo en la misma posición fronteriza que, según Hulme, ocupa el “caníbal”. Por otro lado, dentro del orden divino, si el tigre se come al ser humano, es antinatural, y a su vez, ello iría en contra del orden en la cadena alimenticia, porque dentro de la jerarquía “natural” el humano mantiene su soberanía. Pero en “Estival” el sueño se convierte en el espacio idóneo para transgredir lo divino y lo “natural”—la naturaleza moldeada por Dios—.

La escritura dariana, similar a la escritura colonial en su despliegue retórico, disimula su dimensión canibalesca en dos niveles. Primero, el dispositivo caníbal es un tigre y no otro ser humano, y segundo, la escena “caníbal” toma lugar en un sueño, su referente no es “real”. Leer la figura del tigre en términos alegóricos entra en un proceso similar al sueño en el modelo freudiano. El sueño y la alegoría son comparables dentro del modelo de Freud porque participan en un encubrimiento. No obstante, se debe subrayar que la alegoría es una codificación literaria, mientras que el

sueño, no se supedita a las reglas del arte, sino más bien a los conflictos y deseos que se manifiestan en el inconsciente. Sin embargo, no debemos olvidar que el sueño en “Estival” emerge, antes que todo, de una creación poética. En este trabajo, asociamos el proceso de la escritura canibalesca con el inconsciente, tanto en la escritura colonial como en *Azul*. Freud postula que el sueño es una especie de acertijo (*rebus*) que se disfraza por medio de un proceso simbólico que parece ser el residuo de una identidad anterior (240). Para su interpretación, el sueño debe ser despojado de su forma y contenido manifiesto. En “Estival”, el sueño del tigre es un acertijo, en tanto que el animal representa algo más que a sí mismo. El tigre asume una función jeroglífica, codificando una realidad colonial. Esto se percibe en el desplazamiento, en tanto que, en vez atacar al príncipe de Gales, devora “vientres sonrosados/ y pechos de mujer”, “docenas/ de niños tiernos, rubios y sabrosos”. Los elementos que engulle el tigre no forman parte de su realidad inmediata, y sólo asumen coherencia dentro de la lógica de la revancha.

Por otro lado, en su forma más pura, el sueño también participa de un proceso análogo al que ocurre durante el acto canibalesco, en el sentido que es un modo de procesar la materia en un espacio interior. Freud nos dice que el sueño se define como “the psychic activity of the sleeper, inasmuch as he is asleep” (4). Esta “actividad psíquica” transforma los estímulos tanto de afuera como del interior, memorias o traumas que nos remiten al pasado, a veces inmemorial.³⁹ Por su parte, el canibalismo, opera dentro de esa misma lógica, es un proceso digestivo, en el cual no se erradica al “otro” sino más bien se incorpora, convirtiéndolo en algo propio, que a su vez, transforma la composición orgánica del que engulle. En esa transformación radica el potencial político de la escritura canibalesca en Darío. Es decir, el sueño articula no sólo la experiencia colonial sino también su rechazo y su transformación. Esta respuesta se genera por medio de un proceso mimético. El tigre “goloso” mimetiza el apetito del colonizador. De modo que la escritura dariana, a un nivel simbólico, encarna una identidad colonial o, en las palabras de Freud, “una identidad anterior”. Pero ¿“anterior” a qué? El tigre, en sí mismo, parece sugerir un estado previo, primitivo, donde la ley de la naturaleza media entre las relaciones. La intervención colonial interrumpe el estado natural de la selva. Podemos concluir que la respuesta del tigre, en tanto que es generada por la violencia del colonizador, es aprendida. El sueño asimila y procesa las lesiones físicas y psíquicas que ha generado la Colonia europea en el colonizado.

³⁹ En *El mundo de los sueños*, Rubén Darío postula que aun durante el sueño, el alma no deja de imaginar nuevos mundos, pero para esa imaginación es necesaria la facultad mnemónica. Afirma que todo lo que imaginamos está hecho por los elementos que han sido percibido por los sentidos, y que “[...] ciertas impresiones de los sueños [...] surgen de los rincones de una desconocida, pero sospechada prememoria” (11-12).

La “identidad anterior” en “Estival” corresponde a una situación actual con respecto a la época en que se publica *Azul*, tomando en cuenta que los países de América Latina, mantenían, y hasta cierto punto mantienen, las estructuras coloniales heredadas del imperio español. Por otro lado, el imperio británico durante esta época tenía sus bases bien sedimentadas en la India. Estamos hablando de un tigre de Bengala, conocido como tigre indio, propio del territorio de Bengala. La compañía *East India Company*, había llegado a esta región desde el siglo XVII para establecer circuitos de comercio. En 1698 compró al decadente Imperio Mogol los derechos para coleccionar impuestos y rentas de los habitantes que llegaron a formar parte de Calcuta. Para 1757, Calcuta se había convertido en el centro de intercambio más importante para la compañía, al punto que llegó a ser la fuente de exportación de textiles de mayor empuje en la India.⁴⁰ La compañía mantuvo control económico y político hasta 1859, año en que tuvo que intervenir el gobierno británico porque hubo un gran levantamiento entre 1857-58, conocido como el Motín Indio. A raíz de esto, el gobierno británico tomó el control del país, extendiendo su dominio hasta 1947. Es decir, *Azul* se publica durante el apogeo de la *Pax Británica*, que según Enrique Amayo fue la etapa que “[...] incubó la fase imperialista)-para imponerle el libre comercio a los países periféricos en particular y al mundo en general” (X).

“Estival” también responde a las injerencias del imperio británico en América Latina, particularmente durante la Guerra del Pacífico (1879-83). El conflicto fue una disputa limítrofe entre Chile, Perú y Bolivia. En dicha guerra Chile salió victorioso, victoria a la cual Darío dedicó el “Canto épico a las glorias de Chile”. Enrique Amayo argumenta que los ingleses y los chilenos hicieron una alianza informal o “en-la-práctica” que hizo difícil establecer la veracidad de esta alianza. Amayo cita al entonces Ministro de Relaciones Exteriores de Estados Unidos James Blaine, quien había dicho “que la Guerra del Pacífico era ‘una Guerra inglesa contra el Perú con Chile como instrumento’”.⁴¹ Esta guerra oficialmente culmina en 1883, tres años antes de la llegada de Darío a Chile, y cinco años antes de la publicación de *Azul* (1888). Sin embargo, para Amayo, el conflicto inicia en 1876, con la moratoria de la deuda externa de Perú y culmina en 1891 con la Guerra Civil y con el suicidio del Presidente Pedro Balmaceda (XXI). Por otro lado, es bien conocida la estrecha amistad que mantuvo Darío con Pedro Balmaceda Toro,⁴² hijo del presidente. No pretendemos ahondar en esto, pero se debe subrayar el contexto sociopolítico en que se escribe *Azul*. Según Amayo, la victoria de Chile trajo más riquezas a los ingleses que a los chilenos. Por esta razón, el presidente Balmaceda quería restringir el control que tenían los ingleses sobre el salitre, eliminando el monopolio, mientras se favorecía el capital chileno para recuperar el salitre (194-5).

⁴⁰ Véase *Ideology and Empire in Eighteenth-century India* de R. Travers, (32-3).

⁴¹ Véase *La política británica en la Guerra del Pacífico* de Enrique Amayo. (xxi)

⁴² Darío dejó constancia de esta amistad tanto en su autobiografía como en el texto (*A. de Gilbert* (1889)) que escribió a raíz de la muerte de su amigo Pedro Balmaceda Toro. Rubén Darío.

Ahora bien, la mirada de Darío hacia la selva de la India revela una visión histórica de la expansión imperial decimonónica, particularmente si leemos la escritura en *Azul...* como “El retorno de las carabelas”. En su primer viaje creyó Colón haber llegado a la India. Pero más que una curiosa coincidencia con el error colombino, “Estival” nos revela una mirada crítica de la continuación imperial de Europa durante el siglo XIX, que, como señala Hulme, la continuaría Estados Unidos en el siglo XX: “[...] [T]he conquest of America [...] is still being pursued to completion [...] the United States has inherited the mantels and tactics of England and Spain in the Caribbean and Central America” (6). Esos “disfraces y tácticas imperiales” heredados por Estados Unidos son los mismos modelos técnicos, militares, ideológicos y culturales, que Baudrillard había señalado como elementos centrales en el proceso de la “carnavalización” europea. Son los mismos procedimientos que le han asegurado a Europa occidental la hegemonía a una escala global, usando mecanismos retóricos similares a los que Hulme señala con respecto a la Colonia española, que hacían del “descubrimiento” de América, cierto truco de “encubrimiento”. Darío, por su parte, redactó varios textos en los que cuestionaba las intervenciones inglesas en Centro América durante el siglo XIX, particularmente en Nicaragua.⁴³ Luego señalaría la amenaza que representaba Estados Unidos para América Latina. En su semblanza sobre Poe (*Los raros*), Darío compara el apetito imperial de Estados Unidos con el del personaje Calibán:

“esos *cíclope...*” dice Groussac; “esos *feroces Calibanes...*” escribe Peladan. [...] Calibán reina en la isla de Manhattan, en San Francisco, en Boston, en Washington, en todo el país. [...] *Calibán se satura de whisky*, como en el drama de Shakespeare de vino; *se desarrolla y crece*; y sin ser esclavo de ningún Próspero, ni martirizado por ningún genio del aire, *engorda y se multiplica*; su nombre es Legión. (énfasis nuestro, 16-17)

El anagrama “Calibán” lo acuñó Shakespeare para crear un personaje con rasgos salvajes en *La tempestad*, obra que, según Carlos Jáuregui, abrió el debate teórico sobre la identidad de América Latina basado en el binario Ariel (América Latina)/ Calibán (EEUU) (329). Para Jáuregui los modernistas crearon un imaginario utópico de la identidad de América Latina: “el puro y delicado Ariel latinoamericano fue invocado contra el bruto, salvaje, borracho y materialista Calibán norteamericano” (329). Sin embargo, en “El triunfo de Calibán”, Darío desestabiliza este binario: “Behemot es gigantesco; pero no he de sacrificarme por mi propia voluntad [...] si me logra atrapar, al menos mi lengua ha de concluir de dar su maldición última, con el

⁴³ Darío escribe: “Pero, si la Gran Bretaña no tenía ni sombra ni derecho al territorio y dominio de la América Central en 1826, ¿cómo justificó la renovación de su pretensión en 1841 y 1848? [...] en vano buscaremos otra respuesta [...]: “la necesitaba y la cogió” (“John Bull For Ever!” 328).

último aliento de vida”. (243). Para Darío, el imperio norteamericano encarna a Behemot y a Calibán. Pero hay que destacar el guiño retórico hacia Calibán en la subjetividad de Darío: “*mi lengua ha de concluir de dar su maldición última*, con el último aliento de vida” (énfasis nuestro). Esta frase es una alusión directa o una reescritura de las palabras de Calibán en *La tempestad*: “Me enseñaste el *lenguaje* y de ello obtengo/ *el saber maldecir*. ¡La roja plaga/ Caiga en ti por habérmelo enseñado!” (énfasis nuestro, acto I, escena 2).⁴⁴ Calibán maldice a Miranda en frente de su padre Próspero, quien lo había esclavizado y le había robado su isla. La maldición hacia Miranda va también dirigida a Próspero, el colonizador. Para Calibán el “saber maldecir” se posibilita por medio de la apropiación del “lenguaje” de Próspero; para Darío, esto corresponde a la apropiación del lenguaje poético de Shakespeare, lo cual establece un vínculo entre Darío y Calibán, por lo mismo, en una escala más amplia, entre la identidad de América Latina con la de Calibán. Pero Jáuregui no percibió este desliz en el discurso de Darío. Para él, no relacionar a Calibán con América Latina ni a los Estados Unidos con el canibalismo, representaba el límite tanto en Rodó (*Ariel*) como en Darío (“El triunfo de Calibán”), porque no extendieron el espacio teórico que se plantearon con *La tempestad* a España, a quien defendían de forma axiológica sin detenerse en las causas de la expansión imperial. Jáuregui escribe: “al tiempo que para defender a una potencia decadente [España] contra una emergente [EEUU.]—se permitía retazos eurocéntricos como la construcción de un discurso de identidad con las fuentes ideológicas en Shakespeare [...]” (346). Pero, por medio del lenguaje literario de Darío, se extiende la maldición de Calibán hacia Inglaterra y Estados Unidos. Darío se apropia del lenguaje poético con que Shakespeare había dotado a Calibán para rearticular y confrontar las amenazas expansionistas de los nuevos imperios. Leemos este gesto como un modo de canibalizar a Europa. *Azul* recrea constantemente esta apropiación que Ángel Rama ha teorizado siguiendo la lógica de la inversión: “Si el afán autonómico de Darío no se vio claramente fue porque él opuso a la concepción de Bello la tesis de la *apropiación* de todo el instrumental contemporáneo—lingüístico y poético—de la culta Europa” (énfasis nuestro, 6-7). Esto, según Rama, fue un elemento fundamental en la independencia poética de América, “invirtiendo el *signo colonial* que [hasta entonces] regía la poesía hispanoamericana” (énfasis nuestro, 10).

“ESTIVAL”: LA POLÍTLA, LO SOCIAL Y LO HISTÓRICO

El discurso de la identidad de América Latina vinculada con la de Calibán no encontrará resonancia hasta bien pasada la mitad del siglo XX. La escritura canibalesca en “Estival” encarna la identidad que muchos años después Roberto Fernández Retamar le asignaría a América Latina en su ensayo *Calibán* (1971):

⁴⁴ Esta traducción la tomamos de *Calibán ~ Contra la Leyenda Negra* de Fernández Retamar (26).

Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán. [...] Próspero invadió las islas, mató a nuestros antepasados, esclavizó a Calibán y le enseñó su idioma para poder entenderse con él: ¿qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma para maldecirlo, para desear que caiga sobre él “la roja plaga”? (39)

“[E]ntenderse con él” es clave para la relectura política de la identidad que propone Retamar. Esa frase no sólo sugiere un acuerdo sino también una confrontación. El discurso de Retamar exhibe la misma urgencia sobre el lenguaje que se aprecia en Darío. Por medio de la apropiación del idioma de Próspero, la subjetividad de Calibán se politiza cuando entra en pugna con el discurso dominante. Retamar ve la maldición de Calibán dirigida a Próspero, pero en realidad va dirigida a Miranda, la hija de Próspero, aunque es cierto que el parlamento ocurre entre tres personas. Calibán se queja que Próspero lo tenga encarcelado tras una roca mientras el mago se adueña de toda la isla: “and here you sty me / In this hard rock, whiles you do keep from me / The rest o’ th’ island.” Próspero le afirma que lo hizo porque Calibán trató de violar a su hija Miranda: “[I] lodged thee / In mine own cell till thou didst seek to violate / The honor of my child”. Calibán contesta que ojalá hubiera podido poblar la isla con Calibanes: “I had peopled / This isle with Calibans”. Ante esto, Miranda lo insulta y le recuerda que ella le enseñó a hablar: “took pains to make thee speak”; le hace recordar del tiempo en que le dio la palabra para que pudiera expresar sus propósitos: “I endowed thy purposes / With words that made them known”. Finalmente Calibán le responde con su maldición: “You taught me language, and my profit on’t / Is, I know how to curse. The red plague rid you / For learning me your language” (Shakespeare, *The Tempest*, Act I, Scene 2, líneas 362-64). La frustración de Calibán responde a su deseo por procrear con la mujer europea; ella es la posibilidad del mestizaje. Este deseo erótico y violento encuentra su paralelo en “Estival”. El tigre de Bengala sueña con devorar “vientres sonrosados y pecho de mujer”. Pero en ambos casos se da una ironía. Aunque intentan invertir la violencia colonial, ambos deseos son posibilidades que no logran materializarse en el plano real: Calibán porque a pesar de haber adquirido el lenguaje de su opresor, carece de su poder (un hecho material y discursivo); Próspero es un mago que tiene la capacidad de controlar los elementos naturales y espíritus (Ariel), una ciencia y cultura de la que carece Calibán; por otro lado, la ironía se extiende al tigre de Bengala, porque su revancha sólo es posible en el espacio onírico. Además, en el afán por invertir el orden del colonizador, en ambos casos no se deja de reproducir un modelo patriarcal. Sin embargo, asumir a Calibán o al tigre de Bengala como subjetividades que reflejan el impacto psicológico del legado colonial en América Latina, no sólo es oponerse a la violencia del colonizador europeo, sino también es afrontar la propia violencia interiorizada por el sujeto colonizado. Es un modo de negociar estética y políticamente el dolor que genera la historia, el dolor de una naturaleza violentada y en descomposición.

Fredric Jameson en su libro *The Political Unconscious* propone un marco teórico que es útil para profundizar la dimensión alegórica en “Estival”. Los tres horizontes o los círculos concéntricos de este modelo nos permiten focalizar el argumento en *Azul* bajo lo político, lo social y lo histórico. Jameson afirma que el inconsciente político es, en esencia, alegórico, y se manifiesta en el modo de interpretación. Entiende la alegoría como un método de análisis fundamentado en “our collective thinking and our collective fantasies about history and reality” (34). La interpretación y la reescritura, en este sentido, son “una forma colectiva de pensar” y de reescribir el pasado para responder a las adversidades del presente, generando una dialéctica entre la fantasía y la realidad. La visión que nos propone la alegoría con respecto a *Azul* en general, y específicamente en el caso de “Estival”, se basa en la necesidad de reconstruir la historia. El sueño del tigre de Bengala, a nivel temático, es la articulación de una fantasía que se corresponde con el romance. Jameson ubica al romance dentro del paradigma de la tradición del cuento (*storytelling*), y lo define, en su forma más pura, como una “solución imaginaria” y “utópica” a una contradicción objetiva que en la realidad es irresoluble (118). Para él, la forma del romance es más apropiada en la era del capitalismo tardío porque el realismo se había convertido en una fórmula predecible y agotada. Escribe Jameson: “It is in the context of the gradual reification of realism in late capitalism that romance once again comes to be felt as the place of narrative heterogeneity [...]” (104). “Estival”, visto desde esta acepción del romance, posibilita la inversión de la realidad por medio del sueño. Es decir, el sueño articula una “solución imaginaria” cuyo contenido desestabiliza el poder del colonizador.

En el horizonte de lo político, el “texto” se constituye como un enunciado del autor. En este sentido, la silva de Darío se percibe a un nivel simbólico como un acto político. El texto oficia como una especie de crónica, de acontecimientos sucesivos en un contexto ficticio, con su trama, construido por una voz individual. Por otro lado, la forma del poema es la silva, palabra que también comparte la misma raíz etimológica con *selva*, *silvestre* y *salvaje*. Recordemos que el sueño del tigre toma lugar en la “selva” de la India. La silva siempre se ha utilizado para narrar historias de carácter bucólico y silvestre, por ejemplo, las *Soledades* de Luis de Góngora o la *Silva a la agricultura de la zona tórrida* de Andrés Bello, en la que describe la exuberancia de la naturaleza americana. El aspecto silvestre de la silva se percibe en su espontaneidad formal. Usa versos endecasílabos y heptasílabos que se alternan en diferentes formas y riman libremente en consonante, a veces, dejando versos sueltos sin rimar. La irregularidad en la forma poética fue uno de los elementos más elogiados por José Martí en su prólogo a “El poema del Niágara” de Juan Antonio Pérez Bonalde. Escribe Martí: “[su estrofa] se empina, y se enrosca, y se despliega ruidosamente, y va a morir en espuma sonante y círculos irregulares y rebeldes no sujetos a forma ni extensión” (214). Luego continúa: “Una tempestad es más bella que una locomotora” (214). De

modo que la irregularidad en la forma poética que elige Darío no sólo es una respuesta a la lógica capitalista de la racionalidad moderna, sino también una pulsión estética que fundamenta su fuerza creadora en la irregularidad de la naturaleza.

La silva por su cercana relación con la selva también retiene cierto guiño siniestro. La fuerza creadora de la naturaleza, lo silvestre de la selva, hasta cierto punto, pasa a ser protagonista; es un espacio de acción canibalesca; en este sentido representa una amenaza. La conexión siniestra entre silva y selva se evidencia, por ejemplo, en el epílogo de la novela *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera. Por medio de un cable se comunica que el protagonista Arturo Cova y sus compañeros, quienes se habían metido a la selva, no fueron encontrados: “*Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva. / Ni rastros de ellos. / ¡Los devoró la selva!*” (250). En este ejemplo, la asociación entre *silva* y *selva* se conecta claramente con la imagen de “devorar”. La selva resulta ser una naturaleza caníbal. En “Estival”, el estrecho vínculo entre *silva* y *selva*, materializa su dimensión caníbal por medio del sueño. Darío politiza su voz a través de la silva, convirtiéndose en la voz de la selva. Es decir, “Estival” constituye lo canibalesco a un nivel estructural de la forma poética, y lo articula, a nivel temático, en el espacio onírico. El sueño del tigre es, de este modo, el sueño de Darío, que (posibilitado por la forma) invierte una situación que no puede ser resuelta en la realidad. “Estival”, desde este ángulo, es una fantasía, una fábula, una añoranza por un tiempo utópico, lo que Jameson denomina como la estética del romance: “[it] seems to offer the possibility of sensing other historical rhythms, and of demonic or utopian transformations of a real now unshakably set in place” (104). Sin embargo, esta silva articula mucho más que nostalgia o utopía: Darío, mientras invierte el modelo colonial, también advierte a los pueblos de América Latina sobre las amenazas imperiales de Inglaterra.

Ahora bien, lo que encarna la dimensión social, para Jameson, es el conflicto entre una clase dominante y otra dominada. En el contexto de “Estival”, esta dinámica se transforma en el conflicto entre colonizador y colonizado. Sólo dentro de un texto más amplio, el fenómeno individual (el texto) se revela como hecho social (83). En ese conflicto, la dinámica de la ideología se constituye como una función de la clase social, en tanto que su “valor” está siempre en una situación contraria con respecto a una clase. La clase dominante explora diferentes formas estratégicas para “legitimar” su propia posición de poder, “while an oppositional culture or ideology will, often in covert and disguised strategies, seek to contest and to undermine the dominant ‘value system’” (84). Esta forma “dialógica”—en el sentido de Bakhtin⁴⁵—sólo es posible

⁴⁵ Véase *Dialogic Imagination* de M.M. Bakhtin. Una obra dialógica, según Bakhtin, mantiene un continuo diálogo con múltiples obras y autores. No se limita a contestar, a corregir o a silenciar otras obras, sino más bien, está continuamente informando y alterando sus interpretaciones; esto hace que no se trate de una mera influencia ya que el movimiento es pluridireccional; es decir, todas las obras son alteradas por el

dentro de un sistema de códigos que todos comparten; de ahí que los códigos puedan ser reapropiados y modificados usando lo que Jameson llama “estrategias disfrazadas”.

“Estival” no sólo es la voz de Darío, ejerciendo su dimensión política, sino también la articulación del cuerpo social. La silva reestructura los códigos por medio del uso de la sinécdoque, alterando la significación de las palabras para designar un todo con el nombre de una de sus partes. El poema se divide en tres secciones: la primera parte inicia describiendo a la hembra tigre, después entra en la escena el tigre macho, seguido por el apareamiento entre ambos animales. En la segunda parte interviene el príncipe de Gales, desgarrando el vientre de la hembra tigre de un balazo. La última parte narra el sueño del tigre. Pero, en el proceso descriptivo, también aparece una serie de animales y plantas que en este trabajo interpretamos como representantes de un espacio social más amplio. Para ilustrar este punto, veamos un breve fragmento de la primera parte:

La tigre de Bengala,
Con su lustrosa piel manchada a trechos,
Está alegre y gentil, está de gala.
Salta de los repechos
De un ribazo, al tupido
Carrizal de un bambú.
[...]
Por el ramaje oscuro
salta huyendo el kanguro.
El boa se infla, duerme, se calienta
a la tórrida lumbre;
el pájaro se sienta
a reposar sobre la verde cumbre
[...]. (141)

La silva prosigue describiendo lo que hemos esquematizado arriba. Aunque la voz poética se enfoca en la hembra tigre, en el trasfondo de la acción el poeta va insertando plantas y animales que forman parte de esta selva: “el bambú” (China), “el baobab” (África), “el kanguro” (Australia), “el boa” (América), “la negra águila” (Asia), “el caimán” (Centro y Sur América), etc. Estos elementos funcionan como sinécdoques que representan espacios más amplios donde históricamente se ha dramatizado la violencia colonial. Eduardo de la Barra, en su prólogo de *Azul*, vio en esta conglomeración de improbable flora y fauna un error:

diálogo entre ellas. Por ejemplo, escribe Bakhtin: “Incorporated into the novel are a multiplicity of “language” and verbal-ideological belief systems” (311).

Por la propiedad quisiéramos que la escena pasara en la India, cuna de tigres bengaleses, y coto de caza de los príncipes de Inglaterra, y no en la selva africana elegida por error. Por la misma razón suprimiríamos aquel kanguro, que salta huyendo por el ramaje *oscuro*, llevado á tierra de tigres reales por la sola atracción del consonante. (LXXV, énfasis de autor).

De la Barra se enfoca en un aspecto formal y realista, atribuyendo el “error” a un capricho de Darío por querer rimar “kanguro” con “oscuro”. Él percibe un “error” donde nosotros encontramos un cuerpo colectivo e ideológico. Aunque el drama toma lugar en la selva de la India, la mayoría de animales provienen de diferentes espacios del mundo colonizado. En este sentido, la presencia del “kanguro” no es un error. Al contrario, es la sinécdoque de Australia, otro gran territorio tomado por Inglaterra. Hasta cierto punto, De la Barra tiene razón al señalar que no se trata de la India, pero tampoco es la selva africana. Es más bien, una selva ideológica, *utópica* en el sentido de Jameson, que refuta el “sistema de valores” (el dominio del europeo) que se le impone al sujeto colonizado.

Para invertir este “sistema de valores” por medio de “estrategias disfrazadas”, Jameson sostiene que se debe emplear un sistema de códigos que todos comparten. Pues bien, en “Estival” el código compartido también se da por medio de la forma poética. Como hemos señalado antes, la forma estrófica de “Estival” es la silva, cuyo antecedente más conocido es quizás las *Soledades* de Luis de Góngora. Estas obras son comparables porque además de compartir la forma poética, ambas abordan el tema de la cacería. Las *Soledades* de Góngora llevan una dedicatoria al Duque de Béjar, a quien el poeta le pide que deje tiempo para el ocio y se regocije escuchando sus *Soledades*.⁴⁶ La diferencia más inmediata entre ambos textos es el vencimiento de la bestia (un oso) por el duque, mientras que en “Estival”, la subjetividad del tigre se politiza, asumiendo una postura en oposición al príncipe de Gales. Entre los nobles del siglo XVII-y antes- la caza oficiaba como un ejercicio que preparaba a la nobleza para la guerra, pero en el siglo XIX, como evidencia la silva de Darío, se había convertido en una actividad colonial; era un signo de dominio sobre el espacio colonizado y de explotación de sus recursos. En la cacería se inscribe el signo de devastación ambiental y social que genera el imperialismo decimonónico. El “batir los montes” (*Soledades*) y el “peinar el viento, fatigar la selva” (*Polifemo*) de Góngora dejan de ser simples metáforas del ocio de la nobleza, para convertirse en signos reales de devastación de recursos y población de la colonia. Por otro lado, el vínculo que señalamos entre Góngora y Darío supone

⁴⁶ Aunque la palabra que utiliza aquí es “reposo”, se refiere al “ocio” de manera similar en las octavas-que no silva- de la “Fábula de Polifemo y Galatea” donde dirigiéndose a otro noble, el Conde de Niebla, le dice—véase *Antología poética*—: “Treguas al ejercicio [el de la caza] sean robusto, /ocio atento, silencio dulce...” (170). En la primera Soledad la cita es—véase *Soledades*—: “y entregados tus miembros al reposo/ sobre el de grama césped no desnudo” (72).

también una reapropiación del barroco de Góngora.⁴⁷ Recordemos que en la *Soledad* primera, un serrano le cuenta al peregrino la conquista de América, criticando al imperio español. En su introducción a las *Soledades* de Góngora, John Beverley escribe: “[el serrano] pinta al imperio como una desgracia, un acto de vanidad trágica” (20). Por lo tanto, “Estival” es una apropiación oportuna, porque su forma se vincula con una poética que no sólo cuestiona al imperio sino que también articula la destrucción y la tragedia de la naturaleza en manos del colonialismo. Desde este ángulo, podemos retomar la frase “El retorno de las carabelas” para repensar al modernismo no como una mitificación positiva del primer viaje de Colón, sino más bien como una respuesta crítica al proceso de colonización que inicia con España. Alejo Carpentier definió la escritura del modernismo como escritura barroca: “¿qué cosa es el modernismo, sobre todo en su primera etapa, sino una poesía sumamente barroca? Es toda la primera etapa de Darío” (117). Además, Carpentier ha señalado que una de las características del espíritu barroco es el horror a la superficie vacía y desnuda, a la “armonía lineal geométrica” (106). La silva, por el modo irregular en que intervienen sus elementos, la luminosidad de las palabras, la exhuberancia y riqueza de lenguaje, es una forma barroca; dicho de otro modo, es una unidad que comparte los códigos de un discurso más amplio, constituido a base de pequeñas unidades que Jameson denomina ideologemas (87).

El horizonte histórico es el más amplio en el modelo de Jameson. El texto articula su dimensión histórica cuando asimila en su forma la tensión entre distintos modos de producción en una sociedad (89). Para Jameson, mientras el modo de producción es sincrónico en su concepto, “the moment of the historical coexistence of several modes of production is not synchronic in this sense, but open to history in a dialectical way” (95). En otras palabras, ningún modo de producción existe en su forma pura, siempre coexiste con otros modos de producción. Una sociedad puede ser “capitalista”, y al mismo tiempo, su organización social y económica puede que tenga ciertas orientaciones “feudales”. En efecto, esto es lo que se observa en la silva de Darío. El capitalismo, en su concepción europea como modo de producción se inicia en Inglaterra en el siglo XVII, pero a fines del siglo XIX, el imperio británico todavía mantiene estructuras feudales con relación a sus colonias. Tener un rey, reina o príncipe como ley suprema de la nación exhibe una estructura que pertenece a un modo de producción monárquico, “premoderno”. Bajo este enfoque, “Estival” encarna lo que Jameson identifica como “la ideología de la forma”: “[the text] is here restructured as a field of force in which the dynamics of sign systems of several distinct modes of production can be registered and apprehended” (98). En este sentido, la sociedad, en sus estructuras formales como son los modos de producción,

⁴⁷ Nos referimos a la noción del barroco que explica Alejo Carpentier en su conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso”—incluida en *Tientos, diferencias y otros ensayos*—, cuya acepción no es la noción generalizada de un arte que surge en el siglo XVII, sino más bien una forma de arte “constante del espíritu que se caracteriza por el horror al vacío a la superficie desnuda, a la armonía lineal geométrica” (106).

expresa un choque ideológico que apunta hacia el dinamismo dialéctico de la historia. En “Estival” esto se percibe, por lo menos, en dos niveles. En principio, la silva a finales del siglo diecinueve era considerada como una forma poética anacrónica dentro del contexto literario europeo. Es decir, para hacer una crítica sobre la violencia imperial en la modernidad, Darío optó por asumir un gesto arqueológico; eligió una estructura poética del siglo XVII que le permitiera el espacio formal no sólo para señalar las contradicciones históricas sino para renovar las posibilidades estéticas que funcionarían como “estrategias disfrazadas” del sujeto colonizado. Por otro lado, la combinación de versos heptasilábicos con endecasílabos establece una tensión dialéctica entre arte menor y arte mayor. El heptasílabo, como la mayoría de versos cortos, es más común en las canciones populares porque su música es rápida y se presta al movimiento. En cambio, el verso de arte mayor, como el endecasílabo, es más común en composiciones cultas de carácter grave y solemne. Esto refleja, no sólo la contradicción a nivel formal, sino también de ideología. De esta manera, la escritura de Darío despliega un proceso canibalesco que encuentra su fundamento en la naturaleza caída y fragmentada que ha resultado de la conquista de América. En su textura, el procedimiento escritural del modernismo, al menos en su versión dariana, se nos revela como lo que desde un inicio se identificó bajo la idea de una “inversa conquista” y que luego se mitificó con la frase “El retorno de las carabelas”. Como se ha evidenciado aquí, el modernismo dariano no es una escritura arte-purista y ahistórica. Al contrario, *Azul* es una respuesta contestataria a las agresiones imperialistas que, desde 1492, tanto América Latina como el resto del mundo colonizado han continuado enfrentando. Hay que destacar, sin embargo, que lo radicalmente político de la escritura canibalesca en Darío no sólo radica en su capacidad de denuncia y rechazo, sino en su potencial de transformación, en el cual surgen diversas estrategias estéticas para negociar y cuestionar el legado colonial de América Latina.

CAPÍTULO III

FALSIFICACIÓN EN “EL RUBÍ”: EL ORIGEN DEL ARTE MODERNO EN AMÉRICA LATINA

INTRODUCCIÓN

Los críticos han señalado que la novedad estilística de *Azul* radica principalmente en su prosa.⁴⁸ Esto se debe a que Rubén Darío introdujo en ella procedimientos formales y temáticos de diversas corrientes literarias y artísticas que estaban en boga en Europa, particularmente en Francia. En su libro *Beyond the Glitter*, Rosemary LoDato hace un estudio sistemático de las influencias europeas en la expresión estética del modernismo con respecto a la incorporación de joyas, metales y piedras preciosas. LoDato señala que para los movimientos del siglo XIX—parnasianismo, pre-rafaelismo, decadentismo y simbolismo—, el valor decorativo y simbólico de la pedrería fue fundamental para expresar una visión integradora de la belleza. Asimismo, los modernistas reconocieron en dichos objetos una belleza intrínsecamente duradera, con la cual enfrentaban un mundo más preocupado con lo material que con el intelecto o el espíritu (13-16). Por otro lado, el oro, que fue central en la literatura modernista—pensemos en “La canción del oro” en *Azul*—, ofició como signo de poder y riquezas en la literatura española desde el *Cantar de Mio Cid*⁴⁹ en adelante. Sin embargo, según Elvira Vilches (*New World Gold*), con la Conquista, los metales preciosos que llegaban a Europa desde el “Nuevo mundo” engrandecieron este sentimiento de poder, y la escritura colonial se encargaba de fomentarlo por toda Europa: “As the cycle of conquest moved to Mexico and Peru, colonial writing amused [the European] readers with all sorts of precious and valuable things” (24). Para citar un ejemplo, pensemos en el texto de la “Primera relación” de Hernán Cortés dirigida a Carlos V el 10 de julio de 1519, en la cual el conquistador elabora una lista

⁴⁸ Iván Schulman, *El Modernismo hispanoamericano* (Buenos Aires, 1969). “... notamos que [en *Azul*], Rubén se revela osado y experimentador en la prosa de la primera edición (1888), pero tímido y conservador en la poesía. Esta discrepancia se debe según Enrique Anderson Imbert, al ejemplo de los prosistas franceses, el cual indujo a Darío a entrenarse como revolucionario en prosa antes que en verso” (20)

⁴⁹ Haber engañado a unos mercaderes, presuntamente judíos según Alberto Montaner en su edición crítica del *Cantar de Mio Cid*, es, sin duda, una de las hazañas más memorables de Ruy Díaz el Campeador. Escribe Montaner al referirse a este pasaje: “El Cid ha gastado, seguramente en paga a sus hombres, el dinero (*el oro e toda la plata*) que poseía al ser desterrado. Como no puede vender ninguna de sus propiedades, que le han sido confiscadas, tiene que recurrir al empeño fraudulento (énfasis del autor 69). Montaner se refiere a las dos arcas que el Cid llena de arena para hacerlas pasar, ante los prestamistas, como arcas repletas de oro: “bastir quiero dos arcas, / hinchámoslas d’arena, ca bien serán pesadas” (69). Con este engaño, el Cid logra obtener el dinero para emprender el proyecto de la reconquista, que desde este enfoque, se fundamenta en una especie de falsificación, en un truco ilusorio incitado por el “signo” de poder y riqueza que suponía el oro, como se refleja en el *Cantar de Mio Cid*, texto fundacional de la literatura española.

de todos los artefactos hechos de oro, plata y piedras preciosas que le enviaba al emperador (19-22).

El imaginario de metales y pedrería prevaleció en Europa durante el período de la Colonia, y se intensificó, como sugiere el análisis de LoDato, en la literatura del siglo XIX, en cuyos albores también se gestaron las revoluciones de independencia en la mayor parte de América Latina. Aunque estas revoluciones ejercieron su mayor impacto en las metrópolis madres (España y Portugal), la pérdida de las colonias como fuentes de riquezas, al menos simbólicamente, tuvo que haber generado algún tipo de ansiedad en la psiquis del resto de Europa. Recordemos que Francia e Inglaterra—quienes mantuvieron sus colonias hasta muy entrado el siglo XX—se distanciaron de España y Portugal a raíz de las independencias en América Latina,⁵⁰ porque, de cierto modo, estas revoluciones prefiguraban la decadencia colonial de toda Europa. No se debe olvidar que Francia ya había experimentado ciertas derrotas importantes, primero con la Revolución Haitiana (1791-1804), y luego con la caída del Segundo Imperio Mexicano y el fusilamiento de Maximiliano (1867)⁵¹— que resultó ser un fuerte golpe en contra del experimento francés en México—. Además, con el advenimiento de un mercado generalizado en el que se establecía el trabajo, la tierra y el dinero como elementos esenciales de industria, a los que Karl Polanyi denomina “mercancías ficticias”, en tanto que no son producidas para venderse, y sin embargo se venden (72), los escritores del siglo XIX experimentaron una nueva organización social en el campo de la economía mucho más compleja que el mercantilismo de carácter colonial. Esa nueva forma de economía generó un progreso que, según Ángel Rama en *Rubén Darío y el modernismo*, tornaba “más compleja la sociedad europea, derrama[ando] algunos bienes sobre los ciudadanos”, pero al mismo tiempo, “desdeña la admonición profética de Marx acerca de la progresiva pauperización del proletariado que lo acicatearía a la insurrección” (21). En esta transición histórica de la economía europea, la fascinación y nostalgia que evocan los textos por los metales y joyas preciosas en la estética decimonónica, no se pueden desvincular del trasfondo colonial que estos objetos encarnan a nivel simbólico. De este modo, la escritura modernista, al incorporar en su espacio textual los metales y pedrería, rearticula el pasado colonial de América Latina, y a su vez, enfrenta críticamente a un sistema capitalista que mercantiliza a la naturaleza y al ser humano.⁵²

⁵⁰ Bian Hamnett señala que durante esta época “France and Great Britain were moving together, despite more than a century of hostilities, and that the France of Charles X (1824-30) did not identify with either the Spanish or Portuguese absolutists. The other powers, Russia, Austria and Prussia, equally distanced themselves, leaving Ferdinand VII’s Spain and Dom Miguel’s Portugal isolated as the pariahs of Europe” (398).

⁵¹ El mismo Víctor Hugo, una de las figuras literarias más reconocidas del siglo XIX, le pide al Presidente Benito Juárez que le perdone la vida al emperador Maximiliano: “Ésa será, Juárez, su segunda victoria. La primera, vencer a la usurpación [la ocupación francesa], es soberbia; la segunda, perdonar al usurpador, será sublime”. Véase online “Carta de Víctor Hugo a Benito Juárez, 20 de junio de 1867.” WikiMéxico.

⁵² José Martí en su prólogo a “El poema del Niágara” de Juan Antonio Pérez Bonalde hace la siguiente observación sobre su contexto histórico: “¡Ruines tiempos, en que no priva más arte que el de llenar bien

En este capítulo analizamos los cuentos de *Azul*, particularmente “El rubí”, para explorar a nivel literario el funcionamiento del crimen hacia el cuerpo de la mujer parisina (alegoría de Europa) como la inversión del crimen histórico que suponía la colonización de las Américas. En el texto, la falsificación del rubí, cuyo origen radica en el crimen hacia la mujer europea, oficia como metáfora del arte moderno en América Latina. El cuento articula una falsificación doble en torno al origen del rubí: primero, la falsificación científica, que reproduce la joya en un laboratorio químico, lo cual presupone un crimen simbólico al reproducir sintéticamente lo que solo puede salir del vientre de la naturaleza (alegoría de la mujer), de donde surge el rubí verdadero; en segundo lugar, la falsificación se da a nivel textual, por medio de un mito que narra la violencia como resultado del rapto de una mujer parisina por un gnomo. En esta versión mítica, la mujer termina descuartizada, pero aunque el texto presenta este mito como el origen “verdadero” del rubí, en su textura—como se comprobará en nuestro análisis—, esta versión resulta ser igual de falsa como el rubí sintético que reproduce la ciencia. En ambos casos, la falsificación del rubí encarna un crimen hacia la mujer europea.

Darío, por medio de la parodia⁵³ del mito clásico del rapto—Zeus, raptando a Europa o Hades raptando a Perséfone—, sugiere que el arte latinoamericano ha sido contaminado por la influencia externa (la Conquista: Europa) en una suerte de pecado o caída original. Al cuestionar la autenticidad del rubí, el texto oficia como un testimonio de las falsas promesas de construcción de significado en el arte, un cuestionamiento de la autenticidad a un nivel fundamental, en que la dualidad y la falsedad del texto forman parte de una crisis de sentido. Pero más allá del cuestionamiento del proceso artístico o la presencia de un significado singular o de la “verdad”, América Latina aporta una diferencia/particularidad: “El rubí” revela la inexistencia de un arte auténticamente latinoamericano, mientras apunta hacia un arte ineludiblemente ligado a la circulación global de la historia, en cuyo circuito el arte de América Latina, para ser moderno se ve obligado a responder de manera violenta hacia Europa, rearticulando así su propia historia colonial. Es decir, veremos que el fundamento del arte moderno no lo concibe Darío en una idea “pura” y “original” de las raíces latinoamericanas como lo buscaban los románticos, por el contrario, se fundamenta en la rearticulación de la historia con relación a otras historias: la violencia, el crimen y la falsedad que fueron elementos esenciales no sólo de los procesos de colonización de las Américas, sino también del resto del mundo colonizado por Europa.

los graneros de la casa, y sentarse en silla de oro, y vivir todo dorado; sin ver que la naturaleza humana no ha de cambiar de como es, y con sacar el oro afuera, no se hace sino quedarse sin oro alguno adentro!” (206).

⁵³ En este capítulo entendemos la figura de la parodia, que más adelante discutiremos, vinculada a la teorización que M.M. Bahktín hace de dicha figura en su ensayo “From the Prehistory of Novelistic Discourse”, incluido en *The Dialogic imagination*.

SINOPSIS DE “EL RUBÍ”

Hacia finales del siglo XIX, en su gruta donde producen los rubíes, los gnomos se escandalizan al oír noticias de que el químico francés Edmond Frémy,⁵⁴ había descubierto la manera de hacer rubíes y zafiros en su laboratorio. El duende Puck, amigo de los gnomos, subió desde las cuevas subterráneas a la ciudad de París, donde vio la joya en todas partes—en los collares de las cortesanas, en los anillos de los príncipes, en los brazaletes de primadonas y en las condecoraciones de los *rastaquers*⁵⁵—. Mientras una cortesana dormía tranquilamente en su gabinete, el astuto duende se coló por la ventana, y le arrebató del cuello su medallón que llevaba uno de esos rubíes. Puck lo lleva ante los gnomos como prueba del delito cometido por los humanos en contra de la naturaleza. Los gnomos, curiosos, examinan la joya con sospecha. En ese momento, el gnomo más anciano, que en su juventud había violado a una ninfa, se acerca a ellos para narrarles el “verdadero” origen del rubí. Les cuenta sobre un tiempo en que los gnomos que trabajaban las minas de diamantes, tuvieron una huelga que conmovió al mundo, y se fugaron por los cráteres de los volcanes. Era primavera, y el gnomo narrador se aventuró a salir a la superficie, aventurándose por un río donde se bañaban unas mujeres desnudas que al principio confundió por ninfas. Raptó a una de ellas, la llevó a su gruta de diamantes y la encerró entre los cristales. Pero, la mujer estaba enamorada de un hombre. Un día ella intentó escapar, pero hiriéndose la piel con las puntas de los diamantes, se desangró hasta morir, y el rojo de su sangre manchó el suelo y las paredes del recinto de forma permanente, generando así el rubí.

DELITOS, CRIMINALES Y NARRADORES INDIGNOS DE CONFIANZA

Darío introduce la idea de la falsedad del rubí desde la primera escena del cuento, en la que un gnomo monologa y expresa su molestia con la ciencia decimonónica por haber falsificado rubíes y zafiros. Sin embargo, la autenticidad de la narración mítica del gnomo con relación al “verdadero” origen del rubí, es también cuestionable. En la narrativa, el gnomo es un criminal, una especie de antihéroe, que

⁵⁴ Véase “Edmond Frémy” (1814-1894) en *Complete Dictionary of Scientific Biography* online: “From research on the setting of hydraulic cement, Frémy proceeded to the synthesis of rubies by heating alumina with potassium chromate and barium fluoride”. Gale Virtual Reference Library.

⁵⁵ Véase el diccionario: *Le Grand Robert de la Langue française*: un “rastaquouère” es un personaje ostentoso que exhibe un lujo de mal gusto y sospechoso. Junto a las cortesanas, *primadonas* y príncipes, forman un mundo bajo y falso, de ostentación y superficialidad, opuesto al “más profundo” representado por el rubí natural.

irónicamente autoriza su discurso jactándose, ante los gnomos, de su propia criminalidad:⁵⁶

—Yo, yo que soy el más viejo de vosotros, puesto que apenas sirvo ya para martillar las facetas de los diamantes; yo, que he visto formarse estos hondos alcázares; que he cincelado los huesos de la tierra, que he amasado el oro, que he dado un día un puñetazo a un muro de piedra, y caí a un lago donde violé a una ninfa; yo, el viejo, os referiré de cómo se hizo el rubí. (59-60)

El gnomo se autoriza por medio de su avanzada edad: “yo que soy el más viejo”. Luego su lógica se desliza a la experiencia que ha adquirido a raíz de su trabajo en las minas, lo cual es razonable, ya que a través del tiempo esto le ha permitido ver engrandecerse las cuevas relumbrantes en las que ahora habitan los gnomos—los “hondos alcázares”—. Pero, la violación de la ninfa no encaja lógicamente dentro del deslizamiento sintáctico del discurso. Es decir, la repetición del pretérito perfecto—“he visto”, “he cincelado”, “he amasado”, “he dado”—engañosamente engarza la violación a su experiencia de trabajo en las minas. Justo en el momento que surge el crimen, el sentido gramatical de la oración cambia del pretérito perfecto al pretérito: “he dado un día un puñetazo a un muro de piedra, y *caí* a un lago donde *violé* a una ninfa”. La primera parte de la oración está vinculada al trabajo en las minas y forma parte de la repetición gramatical del pretérito perfecto: “he dado un día un puñetazo a un muro de piedra”. Es decir, el gnomo-narrador cambia el registro no solo a nivel semántico sino también en la construcción gramatical: de “*he dado* un golpe” (pretérito perfecto), cambia al pretérito: “y *caí* a un lago donde *violé* a una ninfa”. La “y” une una serie de acontecimientos cotidianos (la experiencia de trabajo del gnomo) con el evento particular (la violación de la ninfa). De modo que el gnomo intenta ubicar la violación en el mismo nivel de cotidianidad que el trabajo en las minas. La construcción sintáctica, en este caso, genera una especie de efecto hipnótico, en tanto que exhibe sonidos que se repiten con cambios sutiles—podríamos hablar de sonidos harmónicos en oposición a cacofónicos—. El movimiento reiterativo de tales sonidos no sólo del pretérito perfecto sino también asonancias similares: cincelado, amasado, dado, puñetazo y lago, hace que lo ominoso del crimen pase desapercibido, o bien lo armonice, y le reste gravedad.⁵⁷ Por otro lado, el vínculo entre trabajo y violación,

⁵⁶ William Reggan escribe: “On the moral plane the narrator’s unreliability is most often revealed by a facetiousness of tone, by a gaping discrepancy between his conduct and the moral view he propounds, by an insufficiency or a fallaciousness of foundation for his moral philosophy, or simply by the unacceptability of that philosophy in terms of normal moral standards”(36).

⁵⁷ La brecha entre sonido poético y significado adquirió una dimensión teórica para los formalistas rusos. En su ensayo “The Theory of the ‘Formal Method’” (1927), Boris Eikhenbaum describe, de forma extremadamente “científica”, el valor de independencia que los formalistas rusos le adjudicaron al sonido en el verso. Para ello, resaltó la distinción que hicieron entre el lenguaje poético y el lenguaje práctico (de pensamiento). Si la escritura se formaba a partir de un propósito práctico, entonces el aparato lingüístico (morfología, sonido, figuras, etc.) se subordinaba a la mera comunicación, y carecía de un valor independiente. Por otro lado, en el lenguaje poético, lo literario (literariness), el sonido adquiere un valor

sugiere que amasar el oro, cincelar los huesos de la tierra y dar puñetazos a un muro de piedra, de cierto modo, es un tipo de violación hacia la naturaleza, que en el registro mítico del gnomo equivale a la violación de ninfas. Dicho de otro modo, la violencia hacia la naturaleza, que supone la explotación de recursos extraídos de la tierra, naturaliza, en la psiquis del gnomo, la violación de la ninfa, en tanto que ella forma parte de esa misma naturaleza. Es importante registrar esta similitud mitológica entre gnomo y ninfa, puesto que cuando discutamos la violación de la mujer, será evidente que la actitud del gnomo es diferente, en tanto que él mismo se siente diferente a ella; una diferencia que se genera por el contacto con un cuerpo histórico, de carne y hueso.

El pasaje anterior es clave porque prefigura el rapto de la mujer europea por el gnomo. Suponemos que la mujer es parisina puesto que el cuento se ambienta en París, pero es más importante considerar a París (o a Francia) como núcleo representativo de la cultura occidental, según la visión modernista de Darío; es decir, Francia es parte de este mito/metáfora del rubí. Ahora bien, la figura de la ninfa reaparece cuando el gnomo narra el pasaje sobre unas bañistas en un río, donde experimenta un breve lapsus de percepción:

Yo había salido por un cráter apagado. Ante mis ojos había un campo extenso. De un salto me puse sobre un gran árbol, una encina añeja. Luego, bajé al tronco, y me hallé cerca de un arroyo, un río pequeño y claro donde las aguas charlaban diciéndose bromas cristalinas. Yo tenía sed. Quise beber ahí...
Ahora, oíd mejor.

Brazos, espaldas, senos desnudos, azucenas, rosas, panecillos de marfil coronados de cerezas; ecos de risas áureas, festivas; y allá, entre las espumas, entre las linfas rotas, bajo las verdes ramas...

— ¿Ninfas?

—No, mujeres. (61)

En su análisis sobre la presencia de los mitos clásicos en *Azul*, Marcos Ruiz Sánchez explora la técnica narrativa que utiliza Darío en “El rubí”, particularmente en el pasaje que hemos citado arriba. Usando los conceptos teóricos de Gérard Genette sobre los tipos de narradores,⁵⁸ Ruiz Sánchez señala certeramente que en este ejemplo, Darío mezcla “la perspectiva temporal extradiegética del narrador-personaje (el viejo gnomo) que recuerda la historia al cabo de muchos años con la perspectiva

independiente, y no se subordina al significado, a la comunicación o a la expresión. Eikhenbaum asegura que “sounds in verse exist apart from any connection with imagery, that they have an independent oral function.” (110). Sin embargo, a veces el sonido puede contribuir a la intensificación del significado, como lo demuestra, a menudo, la lectura detallada, y como sugiere Eikhenbaum, la función intrínseca del sonido poético no es para reforzar el significado, sino más bien para reafirmar su papel dentro de lo que los formalistas rusos denominaron “lo literario”, cuya función se distinguía del lenguaje práctico.

⁵⁸ Por un lado, el viejo gnomo es un narrador en segundo grado porque es personaje del relato primero, pero dentro de su narración él es protagonista.

intradiegética del personaje” (35). Lo cual implica que, a nivel formal, la narrativa del gnomo es cuestionable debido al espacio temporal entre la narración (el momento en que el gnomo narra su historia a los otros gnomos) y el tiempo de los acontecimientos.⁵⁹ En el pasaje de arriba, la duda se sugiere con el pequeño diálogo que tiene el gnomo consigo mismo, que al hacerse una pregunta, introduce una especie de lapsus de memoria o de percepción ante el fenómeno: “— ¿Ninfas?/ —No, mujeres”. Lo más probable es que se trate de una pregunta a sí mismo, y no sea la intervención de otro gnomo, puesto que en el resto de su narración, nadie se atreve a interpellarlo o interrumpirlo. Por otro lado, Ruiz Sánchez argumenta que la pregunta, la pausa y la respuesta en este pasaje, genera un juego de equivalencia entre mujer y ninfa: “Lo que desde el punto de vista de la verosimilitud del relato puede no ser más que un engaño de la percepción se convierte literalmente en realidad simbólica” (35). Pero si en este momento de pausa, pregunta y respuesta, nos preguntamos ¿de qué estamos siendo testigos? Diríamos que, a nivel psicológico, la equivalencia simbólica entre ninfa y mujer que señala Ruiz Sánchez se supedita al antecedente de violación en el gnomo, que, como hemos señalado antes, prefigura el rapto de la mujer europea. Es decir, estamos ante un criminal, un violador que no percibe diferencia entre ninfas y mujeres. Sin embargo, el gnomo rapta a la mujer no porque la considere igual a la ninfa a nivel simbólico sino más bien, porque en su psiquis ambas poseen el sexo femenino, el sitio de explotación. Por esto mismo, en su descripción de *voyeur* que hace de las bañistas, lo que más resalta es la carga erótica y fluvial que el gnomo le atribuye al sexo de la mujer; sin embargo, sabe que al raptar/violar a una mujer transgrede algo fundamental, que es diferente a la violación de la ninfa, puesto que en tanto seres míticos, el gnomo y la ninfa ocupan la misma dimensión fantástica, mientras que la figura de la mujer apunta hacia la historia. En este sentido, “El rubí” aunque sea un mito, como lo categorizó Juan Valera, no es una ficción pura,⁶⁰ ya que lo mítico del texto (el mundo de los gnomos) establece un vínculo directo con el marco histórico, con el espacio y tiempo presente de narración: París en el siglo XIX.

En efecto, el rapto de la mujer establece la diferencia entre mito y realidad histórica, o mejor dicho, la conexión/tensión entre ambos. A un nivel profundamente íntimo, el rapto de la mujer no sólo responde a una descarga sexual (de violación) por parte del gnomo, también articula un deseo por sentir el amor del “otro”, es una especie de enamoramiento. Esto explica la falacia o incoherencia en el discurso del gnomo, al referirse a la mujer cuando ella está bajo su posesión: “Pero en el fondo de

⁵⁹ William Reggan argumenta que el narrador que cuenta su vida pasada o un aspecto de su vida pasada es siempre indigno de confianza por la distancia temporal entre el instante de la narración y el tiempo en que ocurren los acontecimientos, también por la distancia en madurez y visión del mundo que el narrador ha experimentado en el transcurso de su vida: “Thus even with the advantage of firsthand access to his own former thoughts and attitudes through memory, the protagonist-narrator is susceptible to most of the pitfalls and limitations common to the witness, the chronicler, or the secondary character as narrator” (25)

⁶⁰ Para Gérard Genette “pure fiction is a narrative devoid of all reference to a historical framework” (81), lo cual, según él, ocurre en muy raras ocasiones.

mis dominios, mi reina, mi querida, mi bella, me engañaba” (62). Con esto alude al amor que escondía la mujer por un hombre, quien a su vez percibía los suspiros de ella por medio del aroma de las flores afuera en la superficie de la tierra. El gnomo sabe que a pesar de haberla sometido a la fuerza, no puede controlar el amor que ella siente por el hombre, un ser de su misma especie; esto es lamentable para el gnomo porque sabe que por ser gnomo, pertenece a otra clase de seres, porque aunque es una creación de la fantasía humana, un espíritu terrestre en el imaginario mítico de los hombres, dentro de la narrativa, es una criatura pequeña sólo con ciertos rasgos humanos, es una suerte de mitad hombre mitad criatura de otra especie. Por tanto, esto no le permite la posibilidad de obtener el amor de ella. Al comentar la intensidad con que ella y el hombre se amaban, el gnomo reconoce su diferencia: “¿Cómo ambos así se sentían? Con ser quien soy, no lo sé” (63). A pesar de esto, el gnomo afirma que ella “[lo] engañaba”, aún cuando es consciente de que la mujer no siente amor por él. Este tipo de incoherencias, además de señalar su frustración, despierta dudas con respecto a la veracidad de su testimonio sobre el origen del rubí.

En “El rubí” también interviene un narrador en tercera persona, sin nombre ni rostro, pero igual de cuestionable que el gnomo. Este narrador se sitúa a nivel de personaje y presenta una visión limitada, “objetiva”, de los hechos, puesto que, en la mayor parte de sus intervenciones, narra solamente lo que ve y oye. En “El rubí”, tiene la función de enmarcar y dramatizar a través del diálogo las voces del viejo gnomo y del duende Puck⁶¹. Sin embargo, como veremos en nuestro análisis, sólo aparenta tener una visión objetiva, porque hay un momento clave en que emite un valor de juicio que refleja no lo que los gnomos y Puck piensan respecto al rubí falso sino más bien la actitud de ellos, con quienes “parece” compartir valores.

Este narrador, en su discurso crea una dualidad con respecto al término jurídico “el cuerpo del delito”, que desde nuestra perspectiva articula un guiño irónico para subrayar el carácter doble de los gnomos: “El cuerpo del delito estaba allí, en el centro de la gruta, sobre una gran roca de oro; un pequeño rubí, redondo, un tanto reluciente, como un grano de granada al sol” (56). En este pasaje, la mirada del narrador es objetiva. El procedimiento es descriptivo con la excepción de un símil: “como un grano de granada al sol”. El término “El cuerpo del delito” se refiere al rubí falso, la muestra que Puck les había llevado a los gnomos. Posteriormente, el narrador retomará la frase “El cuerpo del delito”, en otro pasaje donde interviene más su subjetividad: “Puck se había entrometido en el asunto, ¡el pícaro Puck! Él había llevado el cuerpo del delito, el rubí falsificado, el que estaba ahí, sobre la roca de oro, como una profanación entre el centelleo de todo aquel encanto”. (57-8). Vemos, al comparar esta cita con la anterior, que el procedimiento narrativo en este caso se

⁶¹ Hay que recordar que en la mitología del folclor inglés, Puck es otro ser fantástico, que se caracteriza por engañar a los hombres en los caminos y en sus propias casas. Además, como personaje literario (William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*), su presencia indica un nivel narrativo adicional, así como la presencia de la cultura inglesa (además de la francesa) como parte de la narrativa del modernismo dariano.

enfoca en el rubí no por sus propiedades físicas, sino más bien por su dimensión falsa y degradación moral: “rubí falsificado” y “profanación”. A esto es lo que el narrador le llama “El cuerpo del delito”, no porque los gnomos o el duende Puck lo llamen así en el texto, sino más bien, que en la psiquis de ellos, el rubí falso es en efecto un signo al que leen como un delito en contra de la naturaleza. Es una “profanación”. Vemos entonces la carga subjetiva que le inyecta el narrador a esta segunda cita, lo cual articula una aparente inclinación o simpatía por los gnomos, quienes impugnan la reproducción sintética del rubí.

Sin embargo, al analizar detalladamente dos aspectos de la cita anterior—la frase “El cuerpo del delito” que alude al rubí falso y la palabra “pícaro” que adjetiva al duende Puck—, encontramos que la aparente alianza entre narrador y gnomos está cargada de ironía. “El cuerpo del delito” en la jurisprudencia se refiere a los elementos mediante los cuales se cometió un acto criminal y que permiten probarlo; el *corpus delicti* es literalmente “‘the body of offense’ or ‘the the substance of the crime.’ In popular language it is used to describe the visible evidence of a crime” (Black’s Law Dictionary). En ambas citas, el rubí falso que reproduce la ciencia asume una función doble y contradictoria; en principio es la evidencia del reciente crimen que han cometido los humanos, así se dramatiza en la voz de Puck: “Me habéis pedido que os trajese una muestra de la nueva falsificación humana, y he satisfecho esos deseos” (58). El conocimiento científico y positivista que afloró principalmente en los países europeos, Francia e Inglaterra del siglo XIX, es el responsable de dicho “crimen”, que los gnomos consideran un delito en contra de los derechos que ellos le atribuyen a la naturaleza, derechos que se fundamentan en la forma “natural” o mítica (según la narrativa del gnomo) de fecundar metales y piedras preciosas. Para los gnomos el rubí que surge del vientre de la naturaleza es infalsificable. De modo que reproducir el rubí por métodos científicos es un modo de falsificar y profanar el acto sacro y misterioso de la creación natural. A propósito de esto último, en el epílogo del cuento, toma la palabra una vez más el duende Puck dirigiéndose, en forma de apóstrofe, a la tierra:

—Tierra... Mujer...

Porque tú, ¡oh madre Tierra!, eres grande, fecunda, de seno inextinguible y sacro; y de tu vientre moreno brota la savia de los troncos robustos, y el oro y el agua diamantina, y la casta flor de lis. ¡Lo puro, lo fuerte, lo infalsificable! ¡Y tú, mujer, eres espíritu y carne, toda Amor! (65-6)

Si Puck fundamenta la originalidad del rubí de los gnomos en “lo infalsificable” de la tierra, ¿qué implicaciones surgen cuando se toma en cuenta el delito, el rapto y la violación de la mujer? Ruiz Sánchez, al comentar este pasaje, señala que la identificación Tierra-Mujer, enfatizada por la mayúscula, es clave para la narración (41). Es decir, esta identificación es la condición de posibilidad para que se genere el mito sobre el “verdadero” origen del rubí. La equivalencia, como bien señala Ruiz Sánchez, fue establecida desde el inicio del cuento por el mismo Puck: “— ¡Oh Tierra!

¡Oh Mujer! Desde el tiempo en que veía a Titania no he sido sino un esclavo de la una, un adorador casi místico de la otra” (58), y luego se refuerza por la breve confusión que experimenta el gnomo cuando ve a las bañistas: “— ¿Ninfas?/—No, mujeres”. Esto sugiere que el rubí “verdadero”, el que surge del vientre de la tierra y que trabajan los gnomos de modo artesanal, así como el rubí falso, también encarna un delito en contra de la naturaleza (Tierra-Mujer). Por lo mismo, la frase “El cuerpo del delito” tiene una doble función: nos señala el delito cometido por los humanos, y, a su vez, apunta hacia el crimen en el que se fundamenta el rubí “verdadero” de los gnomos. Por otro lado, recordemos que el duende Puck le había robado el rubí falso a una mujer que dormía tranquilamente en su gabinete, lo cual implica otro delito en contra de la mujer. En este sentido, el rubí falso es también la viva evidencia de ambos delitos, el de los hombres y el de los gnomos, quienes le habían pedido al duende Puck que les llevara “una muestra de la nueva falsificación humana”.

La figura de Puck es significativa: él juega un papel similar a un criminal a sueldo, o bien a un sirviente. De ahí que el narrador le aplique el adjetivo “pícaro”. Por lo tanto, esto nos remite a la novela picaresca que tiene su auge en el Siglo de Oro de España. Al referirse a las características del pícaro, William Reggan escribe: “[h]e becomes a master of disguise and pose and develops an often astonishing capacity for astuteness of action and adroitness of speech” (41). Asimismo, Para Joseph V. Ricapito, un pícaro es “an anti-hero (an ‘unheroic’ literary hero)...He is an occasional petty criminal”.⁶² Estas cualidades claramente las exhibe Puck, quien pasa desapercibido entre la multitud de París, y fácilmente se cuela por la ventana de un gabinete donde duerme una mujer, y comete el delito, le roba el rubí falso a ella. Además, Puck es un ser dotado de la expresión verbal, lo cual se evidencia en sus intervenciones a través del cuento, particularmente en el epílogo donde afirma el aspecto “infalsificable” de la tierra. Palabra verdaderamente irónica cuando viene de un personaje que por definición es falso. Reggan señala que la credibilidad de la narrativa de un pícaro es siempre problemática porque se ubica entre la rectitud o piedad del recién regenerado pícaro y su picardía cuando era más joven, en la cual existe una gran posibilidad de que muchos años de engaño y enmascaramientos cambiantes y su perpetua argucia verbal hayan hecho que el pícaro sea incapaz de hacer otra cosa que la simulación. De modo que su narrativa en su totalidad se convierte, consciente o inconscientemente, en una pose (42). Por esto, el delito y la mentira de que tanto se jacta el “pícaro Puck”, lo convierte en un narrador indigno de confianza.

Por otro lado, el delito, según Josefina Ludmer (*El cuerpo del delito: un manual*), es un instrumento teórico de poder por medio del cual se funda la cultura: “[d]esde el comienzo mismo de la literatura, el delito aparece como uno de los instrumentos más utilizados para definir una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye. Por ejemplo ‘el delito’ femenino en el

⁶² Esta cita la recoge William Reggan en su libro *Pícaros, Madmen, Naifs, and Clowns* de (40-1).

Génesis...” (12-13). El ejemplo que ofrece Ludmer es emblemático para la cultura occidental: Eva, la primera mujer comete el primer “delito” (pecado original) —come el fruto prohibido por la ley de Dios—. Ludmer sugiere que el “delito” de Eva, en el cual también participa Adán, establece el límite entre lo divino y lo real. Esa transgresión supone una separación y un inicio a la vez. Eva y Adán, por consiguiente, son expulsados del Edén; pasan de un estado de gracia divina al mundo real. A partir de esa expulsión se origina la narrativa judeocristiana, en la cual no sólo se ha establecido el origen de la humanidad sino también el primer “delito” humano y la interiorización de su culpabilidad. Desde ahí se negocia la relación entre el género masculino y femenino, marcando la figura de la mujer (“el segundo sexo”) como signo de ese primer delito. Escribe Ludmer: “[f]undar una cultura a partir del “delito” del menor, de la segunda generación, o fundarla en el ‘delito’ del segundo sexo, implicaría no sólo excluir la anticultura, sino postular una subjetividad segunda culpable. Y también un pacto” (13). Ludmer toma el marco teórico de Sigmund Freud (*Tótem y Tabú*) para explicar el modo en que oficia el delito en las ficciones de identidad cultural. Freud, nos explica Ludmer, se imagina una tribu en la que el padre celoso expulsa a los hijos varones y se queda con las hembras. Pero luego los hermanos se reúnen para matar al padre y comerse su cadáver (“la fiesta de la comida totémica”). Al matar al padre, eliminaron su ley; al comer su cadáver, se identificaron con él, y se nutrieron de su fortaleza. De ahí surge la culpabilidad de los hijos, porque “mientras comen al padre en la fiesta de liberación, se prohíben a sí mismos lo que él les prohibió y renuncian al contacto sexual con las mujeres de la tribu”. Para Freud, nos dice Ludmer, la culpabilidad que experimentan los hijos después del crimen “engendraría los dos tabúes (‘delitos’) fundamentales que inician con la moral humana: el asesinato y el incesto” (énfasis del autor 13). Por ello, Ludmer ve el delito como un instrumento crítico idóneo para analizar la cultura, porque no sólo define los límites de la inclusión/exclusión sino porque también articula distintos espacios. El delito es algo fluido, “es una frontera móvil, histórica y cambiante (los delitos cambian con el tiempo), no sólo nos puede servir para diferenciar, separar y excluir, sino también para relacionar el estado, la política, los sujetos, la cultura y la literatura” (14). Por esta razón, Ludmer concluye que el delito “es histórico, cultural, político, económico, jurídico, social y literario...” (14).

Si pensamos el delito en “El rubí” desde el marco conceptual de Ludmer, Darío articularía la fundación de una cultura (la literatura moderna de América Latina) a partir del rapto/violación de la mujer europea por el gnomo. Este delito se distingue del delito que cometió el gnomo cuando violó a una ninfa. El delito en contra de la mujer permite el movimiento hacia lo histórico; desde el rapto de la mujer, la narrativa del gnomo deja el espacio mitológico para entrar a la historia, que conlleva a un contexto histórico específico: París a finales del siglo XIX. La equivalencia entre ninfa y mujer que Ruiz Sánchez observa en “El rubí” (lo que para él es una “realidad simbólica” y que hemos discutido antes), bajo el enfoque histórico que le da Ludmer al

delito, se disuelve. Es decir en la realidad histórica (alegórica podría decirse) no hay equivalencia entre ninfa y mujer, porque en “El rubí” el delito sólo asume trascendencia en el caso de la mujer; su sangre, la violencia en su contra, provoca la metamorfosis de diamantes en rubíes. Desde este enfoque, el rubí, los metales y pedrería preciosas de donde se nutre la estética modernista—que según Rosemary LoDato resulta de la influencia de los movimientos europeos del siglo XIX—, no pueden ser leídos sólo como meros recursos ornamentales o como símbolos de la visión integradora y duradera de la belleza, con la que los modernistas enfrentaban el creciente materialismo de la sociedad burguesa, sino también (lo más importante) como objetos (signos) que encarnan, en su “belleza”, una realidad histórica, que en el caso de América Latina (desde la Conquista en adelante), está vinculada a la violencia que suponían los distintos procesos de colonización y expansión imperialista.

Por otro lado, Ludmer asegura que cuando se funda la cultura a partir del delito “del menor”, se establece “una subjetividad segunda culpable”, y “un pacto”. Es decir, en Ludmer el delito “del menor” se refiere al delito cometido, por ejemplo, por la mujer en el Génesis, o por los hijos varones en el *Tótem y Tabú* de Freud: figuras “inferiores”, marginadas y excluidas desde un principio. La culpabilidad que genera este delito posteriormente desemboca en el “pacto” del que habla Ludmer, en el cual se fundamenta y constituye la moral, la religión y las restricciones de la nueva organización social (14). Si leemos al gnomo en “El rubí” como una figura que articula una subjetividad de América Latina, (ya que estamos leyendo el texto de Darío como una metáfora del arte moderno de este continente), entonces, por razones de la historia colonial, esta subjetividad resultaría ser “menor” con relación a Europa. Sin embargo, contrario a la culpabilidad que observa Ludmer en esta “subjetividad segunda”, lo que se percibe en el gnomo no es un sentimiento de culpa, sino más bien un aire triunfalista que contamina de orgullo a todos los gnomos que escuchan su narrativa en la cueva. Pero el delito del gnomo sí establece un “pacto” de exclusión. Ellos quedan excluidos en categoría de grupo de segundo orden, de ciudadanos de segunda clase, o sujetos colonizados. Así como Eva y Adán quedan fuera de la gracia divina, los gnomos son excluidos del cuerpo de la mujer europea, que en el registro colonial equivale a la exclusión del mestizaje. En un contexto poscolonial, los gnomos sólo poseen el rubí de sus cuevas, que desde nuestro análisis resulta ser más histórico que natural, y además, como hemos demostrado, está teñido por la falsedad en la estructura formal de la narración (los tipos de narradores) y por el contenido moral e irónico de ellos. En última instancia, lo que Darío postula en “El rubí” es una literatura moderna que carece de la posibilidad de ser “auténticamente” latinoamericana. Es decir, en “El rubí” se cuestiona a un nivel fundamental, la idea de un arte ligada a una esencia, tierra o cultura, lo cual implica un alejamiento de la tradición romántica. Lo que propone Darío es un arte insertada en un marco histórico global, que se oponga a

la ahistoricidad del mundo moderno, la ciencia y la industria, que al masificar los objetos de arte, los vacían de su especificidad histórica.⁶³

“EL RUBÍ”: VIOLACIÓN Y PARODIA

Para Ruiz Sánchez “El rubí” es comparable al mito de Perséfone, la hija de Zeus que fue raptada por Hades, el dios del inframundo. Ruiz Sánchez establece la semejanza entre ambos textos basándose en la similitudes estructurales que comparten (41-2). Sin embargo, desde nuestra perspectiva, “El rubí” también comparte rasgos con el mito de Europa, pero a un nivel conceptual; nos referimos a la idea de la apariencia y del engaño que son claves en ambos textos para generar el mito de fundación. La metamorfosis del dios Zeus implica un engaño. Zeus se transforma en un toro blanco y hermoso, aparentando ser un animal apacible. Por otro lado, en el texto de Darío hay una inversión con respecto a la metamorfosis; se da por medio de la sangre de la mujer europea, la cual sirve como catalizador para transformar los diamantes en rubíes. Como hemos demostrado antes, en torno a la apariencia del rubí recorre un aire de falsedad y engaño, tanto a nivel mitológico como científico. En este sentido, “El rubí” resemantiza, en el contexto del arte moderno de América Latina, el valor fundacional que suponía el mito de Europa. Manfred Pfister sostiene que el mito de Europa, narrado en diversas versiones mitológicas de fundación, inicia con engaño y violencia. Sin embargo, señala que la relación entre la joven raptada por Zeus y el continente, desde un inicio, fue poco clara. Para Pfister, el término “Europa” nunca denotó una cultura particular. Lo que sí estuvo claro desde un inicio, era el imaginario de imperio que dicho continente derivó de este mito. Los tres hijos que engendra la joven Europa a raíz del rapto (Minos, Radamanto y Sarpedón) fueron fundadores de imperios. Escribe Pfister: “the empire compris[ed] the civilized world [Europe] and contrasted with its Other, barbarism, surrounding it on all sides” (24-25). Por otro

⁶³ En *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. (1965), Octavio Paz reflexiona respecto a Darío y el modernismo: que no fue tanto “una evasión de la realidad americana” sino más bien “una fuga de la actualidad local—que era, a sus ojos, un anacronismo—en busca de una actualidad universal... [Los modernistas] querían una América contemporánea de París y Londres” (20). Además, afirma que a Darío, en común con otros poetas que Paz analiza, lo “define no sólo su ruptura con la tradición inmediata sino el constituir una tradición de la ruptura” (7). Finalmente, lo que fascina a los modernistas como Darío no es “la máquina, esencia del mundo moderno, sino las creaciones del *art nouveau*. La modernidad no es la industria sino el lujo.” Esta “negación de la utilidad” y “exaltación del arte como bien supremo son algo más que un hedonismo...son una rebelión contra la presión social y una crítica de la abyecta actualidad latinoamericana” (20). Por otro lado, en un ensayo publicado en 1968, “La nueva mitología: Los Ersatz”, Miguel Angel Asturias, hablando de los avances técnicos y científicos generadores de nuevos productos que sustituyen a los reales, dice: “Los ersatz no son personajes mitológicos. Debían serlo. Una mitología de materia. La creación fabulosa de sustancias nuevas. Increadas antes. Creadas ahora por la mano de la técnica moderna (19). Les llama “el arte de engatusar”; hay que estar “en guardia para que no le hagan beber un café que no es café” (20). Su ensayo no es negativo o denunciador; busca la aceptación de estos nuevos sustitutos. Sin embargo, su texto exhibe una mezcla paradójica de mitología y ciencia, de falsedad y realidad, de naturaleza y “supernaturaleza” (es palabra de Asturias, porque el hombre “superó a la naturaleza”, “Es creador ya de otra naturaleza” (20).

lado, Darío en *Azul*, se planteó un programa fundacional con respecto a la literatura moderna de América Latina, basado principalmente en la apropiación/inversión, con cierto guiño paródico, de los modelos europeos.

El delito de Zeus en contra de la joven Europa es la otra cara de la moneda con respecto a lo que propone Ludmer. En su marco conceptual, ella ve el delito como instrumento que define la cultura, por medio del cual se establecen sus límites, excluyendo la contracultura. Ludmer ofrece el ejemplo del “delito” de la mujer en el Génesis, un delito determinante para la fundación de una de las grandes narrativas sobre el origen de la humanidad, en la que se estigmatiza a la mujer, en tanto que queda marcada como ejemplo vivo del sexo “débil”, lo negativo, lo que la cultura “debe” constantemente de controlar y excluir. En el rapto de Europa, siguiendo la lógica de Ludmer, ocurre lo contrario. El delito lo comete el sexo “dominante” (el dios Zeus), por consiguiente, él y su progenie se convierten en emblemas de poder y gloria. De ahí que tenga sentido la observación de Pfister al señalar que desde un principio la cohesión de Europa (el continente) a nivel cultural no se asociaba con el rapto de la joven, pero sí su concepción de imperio, por medio del cual se establecían los límites de la civilización; lo que quedaba afuera fue concebido por los europeos como la barbarie. Este fue el imaginario que traían los colonizadores cuando se encontraron con “El nuevo mundo” en 1492. Es decir, para ellos, violar el cuerpo femenino era un gesto fundacional en el proceso de expansión de la Colonia, en la que extendían los límites de la “civilización” europea, y por medio de la violencia también dibujaban el trasfondo de esa civilización, en cuyo horizonte concebían a la “barbarie”; por lo tanto, en el contexto de la colonización de las Américas, violar el cuerpo indígena, apropiarse de los metales preciosos y de la pedrería con la que soñaban, era un modo de asumir, consciente o inconscientemente, el deseo de poder y gloria que el mito de Europa desde un inicio les alimentaba.

Esto nos permite explorar la manera en que la violación del cuerpo de la mujer recorre de modo subyacente los discursos de los colonizadores desde los primeros diarios de Colón; por ejemplo, Peter Hulme (*Colonial Encounters*) identifica en los diarios dos líneas discursivas guiando al almirante: el discurso sobre la civilización cuya fuente era Marco Polo—Cathay, oro, edificios altos, el Gran Khan—, y el discurso sobre la barbarie (Herodotus)—el oro, los hombres monstruos y antropófagos—. A medida que avanza Colón, según Hulme, surge un conflicto entre ambos discursos; primero el almirante favorece el discurso que proviene de Marco Polo (civilización), pero luego asume más importancia el de Herodotus (barbarie); de ahí que Colón genere la palabra “caníbal” para darle más coherencia al horizonte donde él localizaba a la “barbarie”. Para Hulme, el oro no era solamente el elemento común entre ambos discursos sino que fue un factor esencial en torno al cual se agrupaban otros elementos (20-22). Sin embargo, la apropiación del oro de América, simbólicamente, implicaba, desde la perspectiva de los europeos, la violación de un cuerpo virgen y femenino, con el que ellos alegorizaban el “Nuevo Mundo”

(típicamente con el cuerpo desnudo de una mujer), como sugiere Peter Hulme al comentar las dimensiones sexuales y violentas del conocido grabado de Jan van der Straet (xii).⁶⁴ Por ello, esta feminización del territorio en el proceso colonial implicaba la violencia en contra del cuerpo de los indígenas, porque, así como el oro, formaba parte de ambos discursos: civilización y barbarie; en ambos escenarios, los indígenas fueron sometidos a la violencia del colonizador independientemente del sexo, puesto que violentar sus cuerpos, significaba, a nivel simbólico, apropiarse de un territorio “femenino”, que bajo el pretexto de civilizar, cristianizar y castigar, lo torturaban para reafirmar su poder, en la mayoría de los casos, a niveles extremos de crueldad, en la cual la violación de la mujer indígena era solamente una de tantas atrocidades que los colonizadores cometían en contra de los aborígenes americanos.⁶⁵

Tomando en consideración el trasfondo postcolonial/liberal de la última parte del siglo XIX del que emerge *Azul*, la dimensión paródica, particularmente en “El rubí” es significativa: la falta de fiabilidad de los narradores, la ironía, lo carnavalesco y la picardía que exhiben los personajes, generan un sistema crítico en el que se resemantiza y recontextualiza el mito clásico del rapto de Europa. M. Bakhtin sugiere que la parodia, como se entendió desde el tiempo medieval, se apropia, revisa e imita la propiedad (literaria) de otro—lenguaje, estilo y palabra— (69). “El rubí” no es una parodia en el sentido de Bakhtin, porque no es una imitación completa del rapto de Europa como lo describe Ovidio en su *Metamorfosis*.⁶⁶ Sin embargo, el texto de Darío exhibe ciertos elementos que evocan el rapto de Europa. Por ello, puede ser explorado por medio de las nociones teóricas de Bakhtin, para quien la función de la parodia radicaba en transponer los valores del estilo parodiado, subrayando ciertos elementos del texto original, mientras suprime otros (75). Es decir, la parodia es una especie de imitación, en la que se invierten ciertos aspectos del texto parodiado. El paralelo entre “El rubí” y el mito de Europa se establece en primer lugar porque se trata del rapto y la violación de una mujer que genera un concepto de origen o de fundación, y al nivel textual, porque el rapto ocurre, en ambos casos, durante la estación de la primavera. Lo que sucede con el discurso paródico, según Bakhtin, es que se combinan dos estilos, dos lenguajes se cruzan uno con el otro, generando así una especie de híbrido: el lenguaje parodiado y el lenguaje que ejecuta la parodia, cuyo procedimiento se nutre de elementos del bajo mundo prosaico (75). En este sentido, el texto paródico atenta

⁶⁴ Véase el grabado de Jan van der Straet que aparece como figura número uno en *Colonial Encounters*. Hulme xii. Escribe Hulme al referirse al grabado de Straet: “America is, typically, the ‘New Word’ or later ‘Virgin Land’” (1).

⁶⁵ En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz analiza la “esencia” del ser mexicano, por medio de la palabra “Chingada” que implica la violación de la mujer indígena: “Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarlo a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles” (87).

⁶⁶ Véase *Metamorfosis* (libro II 833-76) de Ovidio.

contra las jerarquías tradicionales porque al imitar intencionalmente los modelos oficiales, reconstruye su lógica interna, con el propósito de destruir sus orientaciones semánticas fundamentales, mientras las recontextualiza bajo un sistema ideológico diferente. Por esta razón, un texto, un personaje de autoridad o cualquier emblema en el que descansa la cultura oficial pasan por un proceso de transposición. Sin embargo, lo paródico en “El rubí” oficia más como desenmascaramiento que como imitación. Es decir, su función paródica desestabiliza la cultura oficial porque nos revela su debilidad, el punto falso en lo que concierne al mito de Europa. Así, el acto de la violación de la mujer se revela como emblema fundacional (para los europeos) de imperios y “civilización”, desde el cuál se puede repensar toda la violencia que generó la expansión imperial de Europa que surge con la Conquista; como el intento de los colonizadores por cristalizar su imaginario mitológico en la historia. Desde este enfoque, la dimensión paródica de “El rubí” no sólo se desempeña como artefacto literario dentro de una tradición específica, sino también como una forma de politizar la literatura, desplazando los modelos europeos y haciéndolos pasar por un proceso de resemantización que rearticula la realidad histórica de América Latina desde una postura poscolonial. En “El rubí”, el mundo prosaico lo encontramos en la inversión del dios Zeus por un gnomo⁶⁷. Se da una inversión drástica de estatus entre los personajes, Darío reemplaza la figura suprema de la mitología griega con una criatura fantástica mitad hombre mitad monstruo; la inversión también se da a nivel espacial donde viven los personajes; de un soberano que habita en las alturas del Olimpo, se pasa a uno que vive en las cavernas de la tierra. El gnomo, aunque sea un ser mitológico, es también una figura del bajo mundo; además de esto, es guardián y trabajador de las minas, y en tal condición, asume una voz colectiva de rebeldía: “Un día, nosotros, los escuadrones que tenemos á nuestro cargo las minas de diamantes, tuvimos una huelga que conmvió toda la tierra, y salimos en fuga por los cráteres del los volcanes” (60). El gnomo asume consciencia de su propia historia, su voz se colectiviza al referirse a “nosotros, los escuadrones”, trabajadores de una clase que empuja de abajo hacia arriba, que hace huelgas para liberarse del yugo que los somete al poder de un amo. Por ello, el gnomo encarna un ser de “segunda categoría”, que en la coyuntura histórica de la que emerge el modernismo, corresponde a una subjetividad cruzada y estigmatizada por el pasado colonial de América Latina. Así, para Darío y los modernistas asumir la modernidad implicaba cargarse de una conciencia histórica; esta es la contradicción que subraya Adam Sharman, respecto a la noción de modernidad que articularon los representantes del modernismo, quienes

⁶⁷ Véase la *Encyclopaedia Britannica Online*: “gnome, in European folklore, dwarfish, subterranean goblin or earth spirit who guards mines of precious treasures hidden in the earth....The term was popularized through works of the 16th-century Swiss alchemist Paracelsus in which gnomes were described as capable of moving through solid earth as fish move through water.”

constantemente reafirmaban ser modernos,⁶⁸ pese a las posturas contrarias que encontraban en las corrientes artísticas europeas de donde se nutrían estilísticamente. Por ejemplo, Nietzsche, Rimbaud y Artaud, asegura Sharman, postulaban un concepto filosófico-estético de modernidad vaciado de historia. Para Nietzsche, escribe Sharman, “[t]o live truly, to be capable of experimenting the present in its uniqueness, man must live without historical awareness” (68). En oposición a esto, argumenta Sharman, los modernistas americanos fueron sensibles a las demandas de una consciencia histórica, y se propusieron forjar una cultura erudita basadas en las disciplinas de la historia (69).

LA HISTORIA EN EL MITO Y PENSAMIENTO CIENTÍFICO

La dimensión histórica que rearticulan los textos de *Azul*, se aprecia por medio del conflicto entre pasado y presente, entre un texto anterior y un texto que lo reescribe o encarna la parodia de textos europeos. El dilema fundamental que plantea “El rubí”, por ejemplo, es la lucha entre ciencia y mito, lo que podríamos pensar como la tensión entre presente y pasado respectivamente, la invención moderna de la ciencia positivista del siglo XIX en oposición al “mito” del rubí que ofrece el gnomo, que contrario al mito inmemorial de Europa, alude al pasado colonial de América Latina. Juan Valera, quien fue el primero en comentar este texto, escribe: “Es un hermoso *míto*, que redundaba en alabanza de Amor y de la madre Tierra” (xxvii énfasis del autor).⁶⁹ Aunque la lectura de Valera se limita a señalar valores universales como el amor, la clave para explorar más a fondo la dimensión histórica del texto quizá radica en la palabra que el mismo Valera enfatiza: “mito”. En la modernidad el mito se ha visto como lo opuesto a la historia. El diccionario de la Real Academia Española lo define de la siguiente manera: “Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad” (“mito”). Si nos limitamos a esta definición, “El rubí” no sería un mito, más bien sería un mito sospechoso (la parodia de un mito), puesto que sus protagonistas (los gnomos) no tienen nada de “divino o heroico”. Por el contrario, son antihéroes perversos, tramposos y criminales. El otro aspecto que se complica con esta definición es que la narración esté “situada fuera del tiempo histórico”. “El rubí” inicia haciendo alusión directa al tiempo en que se ambienta el conflicto. El viejo gnomo reniega del químico Fremy, quien había creado el rubí en su laboratorio: “...y he aquí que sin estudiar las

⁶⁸ Adam Sharman señala que el modernismo exhibe dos gestos fundacionales de la modernidad europea: “First it names itself (the Enlightenment was the first to do this); and second, in naming itself as modern it insists on the break that it represents in relation to the past, which it desires to wipe out” (67).

⁶⁹ Los comentarios de Juan Valera aparecen en la segunda edición de *Azul...* (1890), a manera de prólogo, junto con el prólogo inicial que le había escrito Eduardo de la Barra incluido en la edición príncipe de 1888, publicada en Valparaíso.

fórmulas aristotélicas, sin saber cábala y nigromancia, llega un hombre del siglo decimonónico a formar a la luz del día lo que nosotros fabricamos en nuestros subterráneos...” (56). El gnomo no sólo hace referencia a un tiempo específico sino a personas históricas que en efecto existieron, y que en el caso de Fremy, también fue un hecho real que haya sido el químico que descubrió la forma sintética de hacer rubíes en el siglo XIX. Como es evidente, “El rubí” se sale de los límites de esta definición. Pero si leemos el texto de Darío como una apropiación y recontextualización moderna del mito clásico de Europa, el cual se acomoda mejor a la definición de la Real Academia por ubicarse fuera de la historia y por ser protagonizado por un ser divino, entonces es necesario plantearse lo que significaba para los griegos el mito. En su reflexión sobre mito e historia, Laura Cruz y Willem Frijhoff afirman que para los griegos, el mito era una historia con la que le daban sentido a su propia existencia y al mundo que los circundaba. Pero, con el advenimiento modernizador de la ilustración, el mito se convirtió en la antítesis de lo racional y lo moderno, y se asoció más con creencias impopulares de fe y la superstición; de modo que después de haber tenido una función reveladora para los griegos, en la modernidad el mito pasó a ser visto como una versión falsa del pasado, y fue yuxtapuesto al estudio académico de la historia, el cual se presentaba como un modelo más objetivo, y por tanto, más plausible para estudiar los cambios históricos y el pasado (3-4).

Se puede decir que el texto de Darío encarna la tensión entre lo arcaico y lo moderno; es un texto que se ubica en la fisura entre dos modos de adquirir conocimiento: la magia (lo arcaico) y la ciencia (en su sentido moderno). Desde ahí, el “mito” de Darío tiene la particularidad de ser histórico; es un texto anclado en un tiempo específico, en tanto que pliega los avances científicos del siglo XIX a su estructura, aunque pretenda por medio de sus elementos míticos cierta ahistoricidad. Por otro lado, el conflicto entre ciencia y magia que dramatiza “El rubí” aparenta articular dos modos de pensar diferentes. Pero esta aparente dicotomía se disuelve al considerar el texto desde la perspectiva que ofrece Lévi-Strauss en su estudio sobre el pensamiento mítico del hombre “primitivo” (*The Savage Mind*): “Both science and magic require the same sort of mental operations and they differ not so much in kind as in the different types of phenomena to which they are applied” (13). Además de esto, para Lévi-Strauss, todavía perdura en el mundo occidental una actividad técnica análoga al pensamiento mítico del hombre “primitivo”—el “bricolage”—, aunque en occidente en vez de llamarle un tipo de ciencia “primitiva” se le prefiera llamar “anterior”. Por medio de esta analogía, el etnólogo francés intenta explicar el modo en que los mitos son inventados por las llamadas civilizaciones “primitivas”, que al carecer de medios propios de producción, se las ingenian distribuyendo residuos de estructuras existentes. El “bricolage” se deriva del “bricoleur” que, según Lévi-Strauss, se refiere a alguien que hace trabajos con lo que tenga a su disposición, sin tener la habilidad maestra o especializada del artesano. Por ello, asegura que contrario, por

ejemplo a la ingeniería, en el “bricolage” se usan materiales y herramientas que inicialmente no fueron diseñadas para la tarea que se propone llevar a cabo. Es decir, el “bricolage” genera una nueva estructura de los vestigios o remanentes de una construcción o destrucción anterior. Por consiguiente, hace innecesaria la manufactura específica de materiales y herramientas. Concluye que el pensamiento mítico en un plan técnico, así como el “bricolage”, puede alcanzar resultados brillantes e imprevistos en el plano intelectual, y por tanto, es una suerte de “bricolage” intelectual (16-17).

Siguiendo esta lógica, la apropiación de los mitos europeos en la escritura de Darío, funciona a partir de la extracción de elementos de una totalidad constituida, para luego reestructurarlos de tal modo que constituyen una nueva totalidad, un nuevo arreglo, en el que los elementos usados no cumplen los propósitos para los que fueron diseñados, por ejemplo, el rapto de la mujer en “El rubí” asume una función diferente al que originalmente tiene en el mito europeo. En “El rubí”, el rapto responde a la exigencia histórica que Darío le impone a la estética moderna de América Latina, cuya posibilidad de emergencia radica en la rearticulación de la violencia colonial. Por esta razón, el “mito”, o mejor dicho la parodia del mito europeo, subvierte no sólo la violación real y simbólica a la que históricamente han sido sometidos los pueblos de América Latina, sino también la violación y falsedad en la que se funda toda la identidad de los imperios de occidente. La analogía que establece Lévi-Strauss nos permite identificar en la escritura de Darío, una visión estética que aunque, en el decir de Ángel Rama, se apropia “de todo el instrumental contemporáneo—lingüístico y poético—de la culta Europa” (7),⁷⁰ recorre en su estructura un pensamiento “primitivo” que desenmascara, desestabiliza y cuestiona las bases ideológicas del mismo acervo cultural de donde se nutre.

Para Lévi-Strauss el pensamiento mítico, análogo al del “bricoleur”, y la ciencia corresponden a dos tipos de pensamiento científico, porque sus formas constituyen sistemas racionales muy bien articulados. Para él, la diferencia radica más bien en que “the scientist [is] creating events (changing the world) by means of structures and the ‘bricoleur’ [is] creating structures by means of events”(22). Es decir, los eventos determinan el pensamiento mítico, mientras que la ciencia genera nuevos eventos (“changing the world”) a partir de sus estructuras. Esta lógica se ubica en el trasfondo argumentativo del texto de Darío. La ciencia y el mito constituyen formas sistemáticas por medio de las cuales se genera el rubí, que en ambas instancias resulta ser falso. Pero, dejando a un lado el tema de la falsedad, el texto dramatiza el choque entre ciencia y mito, cuyo confrontamiento corresponde en “El rubí” a una visible antítesis estructural basada en la oposición entre lo natural (el mito) y lo artificial (la ciencia). En su análisis de “El rubí”, Keith Ellis escribe:

⁷⁰ Véase *Rubén Darío y el modernismo*.

‘El rubí’ is structured on the principle of antithesis. This fact is observable both in the overall aspects of the arrangement of the story and in the subtle details of its elaboration. The central contrast is that between the natural and the artificial, between the capacity of nature to produce real beauty and the presumptuous fraudulence that marks the effort of those who would attempt to imitate her achievements. (85).

Sin embargo, el contraste entre “natural and artificial” se puede reformular en términos temporales. Como hemos señalado antes, el texto de Darío genera una tensión entre presente y pasado. Por su propia naturaleza, el mito, en tanto que siempre cuenta una historia, nos remite a un “origen”, un pasado cuyo propósito es explicar o intentar explicar las condiciones actuales. De este modo opera la narrativa del viejo gnomo para su audiencia. Por otro lado, el pensamiento científico, puesto que su propósito es generar nuevos eventos para “cambiar el mundo”, hasta cierto punto prescinde de su propia historia, o mejor dicho su historia no opera como base de sus propuestas. “El rubí” inicia poniendo este aspecto de la ciencia moderna en evidencia en la voz del gnomo:

¡Ah, sabios de la Edad Media! ¡Ah, Alberto el Grande, Averroes, Raimundo Lulio! Vosotros no pudisteis ver brillar el gran sol de la piedra filosofal, y he aquí que sin estudiar las fórmulas aristotélicas, sin saber cábala y nigromancia, llega un hombre del siglo décimo nono á formar á la luz del día lo que nosotros fabricamos en nuestros subterráneos! (55-6)

Según la perspectiva del gnomo, la ciencia moderna le da la espalda a los “sabios de la Edad Media”; es una ciencia, una modernidad, que además rompe con su propia tradición: Lulio, Averroes, Alberto el Grande; ellos le son prescindibles, incluso son indiferentes hacia los estudios de Aristóteles. El gnomo reniega del pensamiento científico del siglo XIX, que avanza irreflexivamente en el presente, sin volver la vista al pasado. El rubí producido por la ciencia carece de historicidad al perder su origen natural y al convertirse en un producto industrial de manufactura, reproducible en grandes cantidades para su comercialización y consumo, así como lo observó el duende Puck: “!Esos rubíes! En la gran ciudad de París, volando invisible, los vi por todas partes. Brillaban en los collares de las cortesanas, en las condecoraciones exóticas de los *rastaquers*, en los anillos de los príncipes italianos...” (58). La reproducción masiva de esta piedra preciosa sólo sería posible con el implemento de los procesos industriales de manufactura dentro de un modo de producción capitalista. Por las condiciones que generan alienación en las fábricas de manufactura, el trabajo que reproduce al rubí en este contexto es vaciado de cualquier contenido histórico.

LA HISTORIA EN LA MASIFICACIÓN DEL ARTE

En “On Some Motifs in Baudelaire”, Walter Benjamin establece una analogía entre el trabajo que desempeña el obrero de fábrica con el movimiento repetitivo del apostador en la mesa de juego de azar: “The jolt in the movement of a machine is like the so-called *coup* in a game of chance” (177). La repetición exacta de cada movimiento que desempeñan ambos, hace que dichos movimientos no guarden ningún tipo de conexión con los anteriores o posteriores, y como resultado, en ambos casos “The work of both is equally devoid of substance” (177). Por ello, el trabajador y el apostador son dominados en cuerpo y alma por una rutina que los convierte en autómatas, en personas que por el mero gesto repetitivo de sus cuerpos, según Benjamin, “have completely liquidated their memories” (178). Ante esa carencia de memoria que el viejo gnomo le impugna a la ciencia decimonónica, se opone la versión mítica del origen del rubí (metáfora del arte moderno) que a pesar de su falsedad y de enmascararse como “mito” posibilita una visión histórica, en la que se rearticula y se recontextualiza el pasado colonial en un momento de transformación socioeconómica de *fin de siècle* que experimenta América Latina.

Por otro lado, siguiendo la lectura de “El rubí” como metáfora del arte moderno, la reproducción masiva de la joya encarna una evidencia histórica; desde la visión teórica de Benjamin, la obra en este contexto pierde su aura, pero, a su vez, se abre a la historia y a la política. En “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” Benjamin argumenta que en la época prehistórica, la función de la obra de arte se basaba en el vínculo que tenía con la tradición, primero con la magia y luego con lo religioso; en dicho contexto, los actos rituales le otorgaban al arte su aura; esto continuó en el mundo secular de la modernidad porque la función ritual se extendió al culto de la belleza del arte, y se transformó en una especie de religión como se percibe en los movimientos artísticos que profesaban la idea del “arte por el arte”—Parnasianismo, por ejemplo—. Pero, ante la reproducción mecánica de la obra que surge con el advenimiento de la ciencia y la tecnología modernas, el aura del arte se desvanece porque la pregunta sobre el original pierde sentido. Benjamin: “From a photographic negative, for example, one can make any number of prints; to ask for the ‘authentic’ print makes no sense” (224). Luego afirma que en el momento en que el criterio sobre la autenticidad deja de ser aplicable a la producción artística, la función del arte se revierte, y en vez de operar de un modo ritual, empieza a operar bajo la práctica de la política (224). Como ejemplo de esto, se refiere al trabajo fotográfico de Eugène Atget, quien a principio del siglo XX, solía tomar fotos de las calles desérticas de París de tal manera como si las calles fueran escenas de crímenes. Esta lectura la justificaba Benjamin al señalar que la escena de un crimen es igual de desértica; por consiguiente, se le toma fotografía como parte de un procedimiento para establecer la evidencia de que en efecto un crimen ha ocurrido: “With Atget, photographs become standard evidence for historical occurrences, and acquire a hidden political significance” (226). Benjamin vincula lo político con lo histórico. En

esta cita, se debe subrayar la palabra “become”, porque acceder a la evidencia histórica y al significado político presupone una lectura analítica de la obra, una conciencia que se convierte (“become”) en testigo o lectora del delito. Pero, para Benjamin, ¿a qué delito se refieren las fotografías de Atget? Las fotos representan el espacio vacío de las calles de París; Benjamin sugiere que este espacio, igual como sucede con el obrero de fábrica, atestigua la extirpación del contenido histórico de la ciudad. En el contexto de la reproducción mecánica, Benjamin parece sugerir que mientras el trabajador de fábrica o el ciudadano consumidor—por los efectos alienantes del sistema—pierde su historicidad, la obra de arte la asimila, como sucede con el trabajo fotográfico de Atget, en el cual no se pierde la dimensión histórica; por el contrario, la obra de arte se convierte en evidencia de ella, aunque de un modo velado (“hidden”).

La evidencia opera de igual forma en el texto de Darío; el rubí reproducido en grandes cantidades recorre todas las calles de París, como lo había observado el duende Puck. El rubí masificado es la evidencia de la alienación del obrero de fábrica. En este sentido, las personas que lucen la joya por las calles representan la evidencia, sin ser conscientes de ello, de la explotación y la deshumanización en la sociedad moderna; es un delito contra el trabajador de fábrica que como consecuencia de la mecanización de su cuerpo, pierde su contenido histórico, en el decir de Benjamin: “The man who loses his capacity for experiencing feels as though he is dropped from the calendar” (“On Some Motifs” 184). En *Azul*, esta mecanización del cuerpo es el lenguaje del olvido y la muerte. Basta citar el final trágico de la figura del poeta tanto en “El rey burgués” como en “El pájaro azul” para ilustrar esta lectura. El poeta que le pide refugio al rey burgués es obligado a darle vueltas al manubrio de una caja de música en el jardín del palacio, expuesto a las inclemencias del clima: “Y llegó el invierno, y el pobre sintió frío en el cuerpo y en el alma. Y su cerebro estaba como petrificado, y los grandes himnos estaban en el olvido..., no era sino un pobre diablo que daba vueltas al manubrio, ¡tiririrín!”(8). La onomatopeya “tiririrín” no sólo reproduce a nivel fónico la monotonía del cuerpo dominado por la máquina, sino que en el plano visual la repetición casi exacta de la “r” y la “i” equivale a la reproducción en serie de productos o movimientos—el movimiento repetitivo del trabajador que Benjamin compara con el del apostador—. Desde esta perspectiva, el invierno es literal y metafórico, el trabajo monótono y mecanizado es el frío que congela el cerebro al punto de paralizarlo—el poeta se “sale del calendario” diría Benjamin—, y por ello, se desvanecen las facultades de su espíritu; el cerebro se petrifica porque su cuerpo se ha convertido en una extensión de la máquina. La imagen del cerebro muerto reaparece en “El pájaro azul”, en cuya trama el poeta no cede ante las exigencias de su padre quien le ordena trabajar en su fábrica doblando trapos, y además le exige quemar sus manuscritos de poesía. Ante la imposibilidad de vivir de su arte y única alternativa de trabajo de fábrica que le ofrece su padre, el poeta opta por el suicidio. Describe el narrador: “Él estaba en su lecho, sobre las sábanas ensangrentadas, con el cráneo roto de un balazo. Sobre la almohada había fragmentos

de masa cerebral. Qué horrible!” (82). Los “fragmentos de masa cerebral” en descomposición equivalen a los fragmentos de la ciudad moderna bajo una estructura social que mecaniza el cuerpo del individuo, extirpando su contenido histórico.

MECANIZACIÓN DEL CUERPO: DEBATE FINISECULAR

En gran medida, *Azul* dramatiza la mecanización del cuerpo que resulta a partir de la revolución industrial en Europa, lo cual implicaba para Darío la destrucción, en la ciudad moderna, de las facultades creadoras del individuo. Esta violencia también la registra Julio Ramos con relación a la poética de Martí:

Si la ciudad, en Sarmiento, por ejemplo, había sido emblema de una modernidad deseada, de una vida pública racionalizada, en Martí la ciudad es el lugar de una violencia fragmentadora del yo; lugar en el cual el poeta (incluso en su propia ciudad) es el exiliado por excelencia (102).

Sin embargo, en un acercamiento cuidadoso de la escritura dariana, la máquina en sí no era el problema; lo que resultaba grotesco para Darío era el sometimiento del cuerpo a ella para calcular todos los aspectos vitales del ser humano, negándole al intelecto un espacio creador. En su libro *Las contradicciones del modernismo*, Noe Jitrik sugiere que a nivel conceptual y formal una de las contradicciones de los modernistas se percibía precisamente en la figura de la máquina. De acuerdo a su análisis, la producción poética de Darío se fundamenta en los elementos propios de la máquina.⁷¹ A raíz del surgimiento de nuevas clases dominantes que consolidaron su poderío sobre las estructuras sociales, se generó, asegura Jitrik, una cultura basada en el consumo de materiales, imágenes, bienes, alimentos, símbolos, etcétera; en este contexto la máquina jugó un papel fundamental para satisfacer las necesidades de la nueva sociedad capitalista, y por tanto, estructura el entramado ideológico en el que se cruzan distintas producciones, mezclando asimismo la producción literaria del modernismo, particularmente la de Darío, quien le imponía a su escritura “la perfección de un funcionamiento en la perfección de un resultado” (83) y le exigía la originalidad como condición: “Y si la perfección es en cierto modo sinónimo de máquina, ... la originalidad es la instancia del ‘invento’, concepto que de ninguna manera es antagónico de la máquina sino, en el mundo moderno, complementario” (83). Concluye Jitrik que “[l]a máquina es el espacio donde objetividad y subjetividad se reúnen: la máquina es un todo armónico, en ella todo es sentido...” (84). En efecto,

⁷¹ En *Desencuentros de la modernidad*, Julio Ramos le dedica un capítulo (“Mecanización: literatura y tecnología”) a la presencia de la máquina en la escritura modernista, particularmente en Martí: “La presencia de la máquina en Martí no es sólo temática. Tampoco es simplemente un objeto de representación. La escritura martiana no sólo representa máquinas; lucha, más bien, por coexistir entre ellas, legitimando su práctica, enfatizando su *utilidad*. La escritura, particularmente en la crónica, se representa en competencia con los discursos de la tecnología; establece límites, a veces conexiones: puentes”. (198 énfasis del autor).

en la poética de Darío, se percibe una preocupación por los procedimientos técnicos de la escritura relacionados con la idea de armonía, figura a la que constantemente recurre en sus poemas y en sus reflexiones sobre la poesía, “¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo?” se pregunta en sus “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, y contesta: “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces” (158). Esta noción de armonía, correlativa a la música y al ritmo, fundamenta el trasfondo sensorial donde se engrana la idea o el sentido de la poesía de Darío. Pero para encontrar tal “armonía” en la métrica o en nuevos ritmos eran necesarios los números, el cálculo y la repetición, elementos centrales para el funcionamiento de la máquina. Al referirse a Darío, en su estudio sobre *Prosas profanas*, escribe J.E. Rodó: “Nunca el áspero grito de la pasión devoradora é intensa se abre paso al través de los versos de este artista poéticamente *calculador*...” (énfasis nuestro 17).

La lectura de Jitrik con relación a la figura de la máquina es significativa al reflexionar sobre los fragmentos de *Azul* que hemos comentado anteriormente. La idea de que la máquina sea una figura central en la producción literaria de Darío aparenta ser una contradicción, y hasta cierto punto lo es, pero las contradicciones en este sentido son productivas, es decir, no son incoherentes. Para hacer la crítica de la mecanización del cuerpo en la sociedad moderna, Darío optó por asimilar los elementos formales de la máquina como certeramente observa Jitrik. Sin embargo, su escritura siempre se ubicó estratégicamente, como lo hemos demostrado en este trabajo, en la fisura entre cuerpo y máquina, historia y mito, naturaleza y artificio, y hasta cierto punto logra generar un efecto deslizante, en el que se deshace la rigidez de estos binarios. Esto se percibe en la siguiente nota en la que aborda el tema del proceso de la escritura, especie de manifiesto, que Darío publica el mismo año de *Azul*: “De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes (1888)”:

Juntar la grandeza o los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio. Y para eso, nada de burgueses literarios, ni de frases de cartón. (31-2).

Es notable el lenguaje relacionado a un proceso técnico de escritura regido por la idea de la perfección—sinónimo de máquina según Jitrik—: “burilado de una buena combinación de letras”, “tener luz y color en un engarce”, “la trampa de la retórica”, “hacer rosas artificiales que huelen a primavera”. Estas frases apelan o aluden a procedimientos mecánicos que en otro registro bien podrían referirse a la fabricación de objetos de consumo. Desde esta perspectiva, el lenguaje igual que la materia prima debía pasar por la “trampa de la retórica” y el buril—herramienta manual que metaforiza el uso técnico del lenguaje. Por otro lado, “hacer rosas artificiales que

huelen a primavera” es una frase que en gran medida encierra la estética de Darío. En otras palabras, el arte moderno para él debía ser artificioso como una “trampa” pero, a su vez, aparentaría ser “natural”, en tanto que tendría la misma fuerza creadora que se aprecia en la naturaleza, literalmente las rosas artificiales debían tener el olor de la primavera. Dicha visión estética mezcla lo orgánico con lo inorgánico a tal punto que los bordes se disuelven; así su efecto estético debía ser como una especie de antítesis del monstruo que creó el Dr. Frankenstein en la novela de Mary Shelley, su apariencia aunque artificiosa debía poseer, como base fundamental, armonía, naturalidad, gracia, proporciones similares o iguales al objeto de representación. La literatura moderna debía ser un cuerpo capaz de encarnar a la máquina (lo artificial) o a la inversa; para ello, su cuerpo debía ser “burilado” a fuerza de la pureza de las formas, la perfección en el decir de Jitrik. Con el tecnicismo similar al de la máquina, Darío se propone “aprisionar el secreto de la música en la trampa de la retórica”. Sugiere la posibilidad de acceder a los secretos de la naturaleza con el mismo tecnicismo que implementa la ciencia en sus experimentos. En dicho contexto, la literatura asimila un potencial transformador de objetos y conceptos, así se posibilita, por ejemplo, una visión poética como la que muchos años después concibe el poeta nicaragüense Carlos Martínez Rivas cuando escribe su “Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos”: “Hacer un poema era planear un crimen perfecto/Era urdir una mentira sin mácula/hecha verdad a fuerza de pureza” (41). La frase dariana “aprisionar el secreto de la música en la trampa de la retórica” en el registro de Martínez Rivas equivale a “urdir una mentira sin mácula/ hecha verdad a fuerza de pureza”. Ambas citas ilustran la potencia transformadora de la técnica, en la cual las “mentiras” pueden transformarse en “verdades”.

Retomemos el testimonio del viejo gnomo en “El rubí”. Su artificio narrativo transforma un delito –la sangre de la mujer europea—en sustancia permanente. Por otro lado, lo rudimentario, la carencia de la belleza formal, la falta de técnica es precisamente lo que los gnomos le critican al rubí del químico parisiense, Frémy:

Los gnomos muy graves se levantaron.
Examinaron más de cerca la piedra falsa, hechura del sabio.
—¡Mirad, no tiene facetas!
—¡Brilla pálidamente!
—¡Impostura!
—¡Es redonda como la coraza de un escarabajo! (64)

En *Azul* la crítica hacia el modo de implementar la máquina en la sociedad moderna es clara, pero iba dirigida en primer grado a Europa, porque como puntualiza Jitrik, fue en el viejo continente donde se desarrolla dicho proceso semiótico. Durante esa época, en Argentina y Chile, “donde el modernismo tuvo su estallido—por lo menos en su versión rubendariana—los grupos de poder económico, básicamente agrarios, pretenden ser modernos sólo porque buscan anexarse al industrialismo

europeo”(84). Esto se debía, según Jitrik, a una carencia “del elemento subjetivo generador: no hay genios ni inventores, la economía esencialmente reproductora no los necesita, las máquinas... son compradas del mismo modo que son comprados los productos de esas máquinas...” (84-5). La crítica, en un segundo grado, fue enderezada contra las clases dominantes de América Latina, que asimilaban irreflexivamente los inventos y estructuras europeas para modernizar las sociedades latinoamericanas, proceso que según A. Rama fue llamado la “belle époque”:

fue lo que nosotros llamamos la expansión imperial del capitalismo: un sistema de exacción a bajo costo de materias primas del mundo, de complementación de su estructura económica dominante con las zonas dependientes (colonias o neocolonias)...Si el proceso se aplica sobre toda a la América Latina, siendo un ejemplo destacable el Porfiriato mexicano, su más completa realización se da en el Plata, por diversas razones históricas, de tipo económico, geográfico y social (23).

La “belle époque” se caracterizó por los avances científicos y tecnológicos en Europa, y por tanto, la “expansión imperial del capitalismo” moderno al que se refiere Rama traía la máquina como eje central de su discurso racionalizador, a la cual se sometían las “colonias o neocolonias”. En el contexto de dicha expansión imperial, la retórica de la modernidad venía asociada con la movilidad del capital; para esto las máquinas eran imprescindibles. Por ejemplo, el caso del ferrocarril fue emblemático en la consolidación del dominio económico que obtuvieron, a una escala global, los imperios decimonónicos. En palabras de V.I. Lenin, “los ferrocarriles constituyen el balance de las principales ramas de la industria capitalista...y el índice más notable del desarrollo del comercio mundial y de la civilización democráticoburguesa” (4). Para Lenin, la figura del ferrocarril aparenta ser un signo de progreso y civilización y “se presenta como tal ante los ojos de los profesores burgueses, pagados para embellecer la esclavitud capitalista y ante los ojos de los filisteos pequeños burgueses” (4). El lenguaje antagónico y desenmascarador de Lenin sobre la burguesía y su maquinaria encuentra resonancias en forma y contenido en *Azul*. Tomando como ejemplo “El rubí”, el artificio narrativo que ensamblan los gnomos no sólo revela la burda apariencia de la que habla Lenin, sino también apunta por medio del imaginario de la pedrería y metales preciosos a sus antecedentes coloniales. Por otro lado, este antagonismo fue una postura que asumieron los modernistas en general, y que definió la función de la literatura finisecular. Julio Ramos analiza dicho antagonismo tomando la figura de la “antítesis” como elemento mediador entre la literatura modernista y la máquina:

Los modernistas fueron los primeros en enunciar la relación mediante la antítesis. Gutierrez Nájera: “la tos asmática de la locomotora, el agrio chirriar de los rieles y el silbato de las fábricas [no permiten] hablar de los jardines de Acadeus, de las fiestas de Aspasia, del árbol de Pireo, en el habla sosegada y

blanda de los poetas”. Darío: “El artista es sustituido por el ingeniero”. La ciencia, “interpreta con el criterio estrecho de una escuela, ha podido dañar alguna vez al espíritu de religiosidad o al espíritu de poesía”, según Rodó. (202)

Para Ramos, la literatura modernista asume una postura antitética con respecto a la tecnología; esto responde a un cambio en el espacio de donde se escribe. Según él, durante gran parte del siglo XIX, en América Latina, el proceso racionalizador (tecnologización) de la modernidad “había encontrado en las letras un dispositivo de formalización”. Ramos se refiere a hombres letrados que también desempeñaban puestos públicos como Andrés Bello y Faustino Sarmiento, para quienes la función de la escritura era ordenar—como lo hacía la máquina—el caos de la “barbarie” (naturaleza) americana. Pero surge a finales de siglo una ruptura “entre el campo literario y la racionalización”, la cual define ideológicamente la literatura del modernismo que se postula “como defensa, frecuentemente, de los valores ‘humanos’ e ‘individuales’ en un mundo en vías de tecnologización y masificación” (202).

La figura de la “antítesis” que plantea Ramos es útil para analizar más a fondo la pugna ideológica que articula “El rubí” con relación al discurso racionalizador de la modernidad: “la *figura* [antítesis] facilita la formulación de un afuera, lugar de la máquina amenazante, en cuyo reverso se constituye un adentro, *reino interior* en que se consolida y adquiere especificidad la literatura y otras zonas de la producción estética” (énfasis del autor 202). En “El rubí” este “reino interior” lo define formalmente la narrativa; es decir, el “adentro” se constituye por medio de una especie de metaficción (un relato dentro de un relato) en la que se enmarca el “verdadero” origen del rubí, y por tanto, se distancia/distingue del “afuera” amenazante—el espacio de la razón (ciencia, máquina, etc.)—. Por otro lado, este movimiento hacia un “adentro” en el texto de Darío está vinculado con el tema de la memoria o mejor dicho con su rearticulación, que en “El rubí”, como hemos expuesto antes, responde a una subjetividad colonial-postcolonial. La memoria es un elemento clave para establecer la distinción entre el “afuera” y el “adentro” en la que media la antítesis, puesto que el rubí de la ciencia, por las condiciones alienantes en que se elabora para su consumo masificado, es vaciado de cualquier contenido histórico. En dicho proceso de reificación, el rubí masificado intenta encubrir la dimensión histórica que el relato del gnomo revela. Este gesto revelador es definitorio de la literatura de Darío. Por otro lado, apoyándose en la visión poética de Octavio Paz, Ramos señala que “La poesía descubre aquello que la tecnología oculta; le devuelve a la mirada el paisaje orgánico, integral, que la máquina había obliterado” (203). Pero, como certeramente afirma Ramos al referirse al estudio de Jitrik—que hemos comentado antes— sobre el vínculo entre la máquina y la producción literaria de Darío, “la máquina se convierte en modelo de cierta literatura finisecular que intentaba, paradójicamente, *racionalizar y especializar* sus modelos de trabajo” (énfasis del autor 203).

Sin embargo, en lugar de leer este procedimiento de escritura como un gesto meramente paradójico (Ramos, Jitrik), podemos replantear la escritura de Darío, particularmente en “El rubí”, en términos de un tipo de pensamiento que es también científico pero alternativo, similar a la noción del “bricolage” que postula Lévi-Strauss. Después de todo, estamos ante un texto “mítico”, que se inscribe en el pensamiento mágico, al que Lévi-Strauss equipara con el procedimiento del “bricolage”, de manera que los límites no se marcan a base de una diferencia opuesta entre ciencia y magia, sino más bien, como dos tipos de pensamiento científico paralelos, que se distinguen en el tipo de fenómeno al que se aplican, como argumenta Lévi-Strauss.

Por otro lado, en tanto que el mito opera con los remanentes de estructuras dadas, en “El rubí”, como también señalamos antes, hay un fuerte elemento paródico—en el sentido de Bakhtin—del texto europeo, en cuya inversión opera claramente su dimensión política e ideológica: política, al transgredir y desestabilizar los modelos oficiales y dominantes de la cultura europea, e ideológica, al combatir por la libertad del “individuo”, descubriendo o desmantelando, como señala Ramos, “aquello que la tecnología oculta”—el embellecimiento “de la esclavitud capitalista”, función que, según Lenin, ejercían los profesores aburguesados.

“ALEGORÍA DE LA CAVERNA” VS. LA CAVERNA DE LOS GNOMOS EN “EL RUBÍ”

Si la tecnología (proceso racionalizador europeo) tiene la función de ocultar la realidad, “El rubí” desenmascara dicho razonamiento por medio de la inversión de uno de los textos más paradigmáticos de la cultura occidental. Nos referimos a la “La alegoría de la caverna” de Platón. En dicho texto, Sócrates propone la siguiente narrativa: unos hombres desde el nacimiento son encadenados en una caverna, de tal manera que sólo pueden ver una pared. Detrás de ellos, hay un muro con un pasillo y todavía más atrás en la entrada de la cueva hay una fogata. Por el pasillo pasan objetos de todo tipo, cuyas sombras se proyectan en la pared que miran los prisioneros; ellos, por no poder ver lo que sucede a sus espaldas, consideran las sombras como verdades. Sócrates conjetura que si uno de esos hombres fuera liberado, al ver lo que hay atrás de ellos, se daría cuenta que las sombras son producto de una realidad más profunda porque intuiría que provienen de la luz que proyecta la fogata sobre los objetos. Una vez asumida esta nueva realidad se encaminaría afuera de la caverna y se daría cuenta de la realidad exterior (objetos, plantas, estrellas, hombres, etc.), para luego deducir que todo ello proviene de la luz del sol, que es una realidad más propia. En caso que dicho hombre regresara a la caverna para liberar a sus compañeros, nos dice Sócrates, ellos no le creerían y se burlarían de él. Al intentar desatarlos para que conozcan la verdad, ellos serían capaces de matarlo, y lo harían en la primera oportunidad que tuvieran (193-6).

Por otro lado, el tema de la verdad en “El rubí” se problematiza. En el texto de Platón, la “verdad” procede del “afuera”, de la observación sistemática de los objetos, de la racionalización de la naturaleza diría Ramos, mientras que el texto de Darío resiste esa imposición por medio del pensamiento mítico, y lo que alegoriza no es una “verdad” ideal (esencial) sino más bien apunta hacia una “verdad” histórica, fragmentada, y contradictoria. En “El rubí” hay una escena clave al final del texto, en el cual los gnomos asumen la ilusión óptica de sus sombras proyectada en la pared como “verdades”, pero no por medio de la imposición como sucede en la cueva de Platón, sino como una voluntad propia, política, para oponerse a la amenazante “verdad” del espacio racionalizador de afuera—la ciencia burda donde se sustenta la industria para maquinizar el cuerpo del ser humano—. Después del relato del viejo gnomo, se desata una orgía entre ellos:

Y en ronda, uno por aquí, otro por allá, fueron á arrancar de los muros pedazos de arabesco, rubíes grandes como naranja, rojos y chispeantes como un diamante hecho sangre; y decían –He aquí lo nuestro, o madre Tierra! Aquello era una orgía de brillo y de color [...] empezaron á bailar asidos de las manos una farandola loca y sonora. ¡Y celebraban con risas, el verse grandes en la sombra!” (64-5).

Las risas de los gnomos al momento de la celebración sugieren más que un estado de felicidad, una actitud burlesca y sarcástica. “[E]l verse grandes en la sombra” es claramente una ilusión óptica de la cual están concientes. Los gnomos saben que no son grandes, que son criaturas pequeñas, e incluso, puede que sepan que el relato del viejo gnomo es tan falso como el rubí del químico Frémy. La idea de falsedad entre los gnomos perdura hasta el último momento. El mismo narrador al referirse a los “rubíes grandes como naranja”, está creando una vez más la tensión entre lo “verdadero” y lo “falso”. Aunque este símil se refiere a las dimensiones de los rubíes y no a la forma, al hacer la analogía con la naranja, se cuele la imagen de lo redondo con relación al rubí. Recordemos que la redondez del rubí era una de las críticas que los gnomos le hacían a la piedra falsa de Frémy: decían “¡Es redonda como la coraza de un escarabajo! (64)”. Sin embargo, ellos prefieren la narración del viejo gnomo, aunque sea falsa, porque toma en cuenta la historia y realidad actual, ofreciéndoles una solución funcional al conflicto sobre el “verdadero” origen del rubí. La noción de “lo nuestro” no se fundamenta en una idea de la “verdad” racionalizada como en el texto de Platón, al contrario, “lo nuestro” se basa en la materia (“He aquí lo nuestro, o madre Tierra”, “Nuestra América” dirá Martí), en la historia fragmentada de esa materia (la colonización) y en el trabajo artesanal que ellos desempeñan en sus minas. Por consiguiente, en este texto hay una negación del conocimiento que viene del afuera no porque sea “falso” o “verdadero” sino porque lo perciben formalmente inferior, y porque en ese afuera tecnologizado y maquinizado también perciben la obliteración de la historia.

CONCLUSIÓN

“The problem lies not in the forgeries but in the originals, in their absence” anuncia la frase de C. D. Blanton que, como epígrafe en la introducción de este estudio, enmarca de forma global el argumento que proponemos en la relectura de *Azul*. En su artículo sobre Robert Brwoning, Blanton explora las presuntas falsificaciones de las obras del poeta inglés, cuya falsedad, en la ausencia de originales, resulta difícil de verificar. Ahora bien, como hemos señalado anteriormente, para muchos críticos *Azul* representa el principio de la literatura moderna, y en este sentido, oficia como un texto-origen, en tanto que simboliza, dentro del circuito mundial de la literatura, el primer momento de independencia poética de América Latina. En efecto, a través del análisis detallado de textos como “Caupolicán” y “El rubí” hemos demostrado el modo en que Darío construye, a nivel de forma y contenido, la fundación de una cultura “original”, “autóctona”, e “independiente” de España. Pese a esto, hemos comprobado que la fundación de dicha cultura “original”, en la escritura de Darío, se basa en la tematización formal de lo falso, lo cual desarrollamos teóricamente y lo designamos como la estética e del fraude. Este concepto nos permitió establecer el estrecho vínculo entre estética y política en *Azul*, para demostrar que el énfasis formal que Darío le imprime a este libro—contrario a la visión escapista y apolítica con la que muchos críticos la han valorado— responde a su concepción histórica, con la cual expone el fraude implícito en la colonización europea de las Américas.

La estética del fraude, a primera vista, aparenta ser una incoherencia, porque en el momento que Darío afirma su autonomía, su voluntad por fundar una cultura propia, despliega un procedimiento de escritura que disuelve cualquier posibilidad de alcanzar el ambicionado estatus de “original”; pero, lejos de la incoherencia, la estética del fraude más bien propone una paradoja en la que Darío revela el alcance histórico de su proyecto de fundación. Igual que Blanton, para el poeta nicaragüense el problema no radica en lo falso, sino en la ausencia del original, porque habiendo sido América Latina víctima de la violación y explotación que supone la colonización europea, en ese mismo proceso, como en una especie de caos primordial, fue despojada de cualquier idea genuina de una cultura “original”, si es que existe tal fenómeno. Por ello, concluimos que la consciencia histórica de Darío reflejada en *Azul*, genera en él una ambivalencia formal que atraviesa y recorre gran parte de su obra. Para comprobarlo, basta recordar un verso del soneto con el que cierra *Prosas profanas*: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo”, o cuando afirma en sus “Palabras liminares” de esa misma obra, con un guiño sarcástico hacia la democracia norteamericana, emblema central de la poesía de Walt Whitman: “[s]i hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uxatlán, en el indio

legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman” (*OC*, I, 158).

De la manera que se ha planteado arriba, la estética del fraude en *Azul* nos ha permitido un modo político e histórico de entender la disolución de una cultura “original” en América Latina. Esto es comparable al fenómeno de la pérdida del aura en la obra de arte, que Walter Benjamin asoció con el advenimiento de la era de la reproducción mecánica. Aunque en el tercer capítulo hemos discutido este marco teórico con respecto a la reproducción de joyas en el cuento “El rubí”, es necesario recordar aquí el argumento del teórico alemán, quien atribuye la disipación del aura en el arte—adquirida desde sus inicios por su vínculo con lo mágico y los rituales religiosos— a los procesos mecánicos de reproducción; porque al generar copias exactas del objeto artístico, extirpa su originalidad. Benjamin subraya, por ejemplo, que con un negativo fotográfico, se puede reproducir un sinnúmero de impresiones, y por lo tanto, no tiene sentido hacerse la pregunta sobre el original de una fotografía (*Illuminations* 224). El problema de la reproducción mecánica del arte, también lo aborda Darío— como lo exploramos en el primer capítulo— en su nota de autor sobre la estatua “Caupolicán” de Nicanor Plaza. Recordemos que en dicho texto, él denuncia el fraude que hacen los mercaderes, al reproducir copias de la estatua en bronce y terracota, para su venta masiva en los almacenes de Europa y Estados Unidos, donde se exhibía con el nombre de “The last of the Mohicans”. Pero para Darío el fraude del mercado no radica en la reproducción mecánica de la estatua ni en su venta masiva, sino más bien en el hecho de que los mercaderes que se lucran de la estatua, lo hacen sin retribuirle “ni un centavo” a su amigo Plaza. Por otro lado, según Benjamin, la reproducción mecánica posibilita la función política del objeto de arte. Esto resulta porque en el momento que el criterio sobre lo original deja de ser aplicable a la producción artística, la función del arte también deja la esfera ritual de donde originalmente adquiere su aura, y su práctica se desplaza a la esfera política (*Illuminations* 224). Darío, en el sonto “Caupolicán”, al establecer el vínculo entre literatura y escultura, propone una política de la obra que se fundamenta en la idea de lo falso. En nuestro análisis comprobamos que lo falso en la identidad de Caupolicán desestabiliza nociones homogéneas y preconcebidas de la identidad cultural y nacional de América Latina.

Ahora bien, al establecer la analogía entre la disipación del aura en la obra de arte—perdiendo su apreciado estatus de original— y la imposibilidad de obtener una cultura “original” en América Latina, sugerimos, como una de las conclusiones de nuestro análisis, que Darío tenía una concepción amplia de la modernidad, puesto que la desaparición del aura (del original) se genera, para Benjamin, con el avance tecnológico decimonónico, mientras que para Darío la pérdida de “lo original” inicia con el choque de la Conquista. Por ello es que en ambos textos — “Caupolicán” y “El rubí”— donde construye la idea de “lo propio” o de un “origen”, hace suyos los elementos culturales europeos, tales como el rapto primigenio de Europa, y las figuras

de héroes y seres mitológicos, para desplazarlos y resemantizarlos dentro de un contexto colonial—apelando a figuras prehispánicas (Caupolicán) y procedimientos coloniales (explotación metales y piedras preciosas como oro y rubí, y la idea del canibalismo) —. Además, en su apropiación del patrimonio cultural europeo, Darío invierte, a nivel literario, la violencia colonial hacia Europa. Desde esta perspectiva, concluimos que la visión dariana de la modernidad, no se limita simplemente a la expansión universal del capitalismo —siglo XIX en lo que concierne a Latinoamérica— sino más bien, se extiende en la historia para incluir la primera empresa global que realizó Europa con las carabelas de Colón en 1492. De ahí que la estética del fraude en *Azul*, no sólo responda de forma contestataria a las adversidades que enfrenta América Latina en el contexto histórico y político de donde emerge el modernismo, sino también a los procesos de dominio y explotación de que fue víctima este continente a raíz de la Conquista.

La visión histórica de Darío que señalamos arriba, la enfatizamos precisamente en el segundo capítulo de esta disertación, en el que planteamos la estética del fraude en oposición a las formas retóricas de la escritura colonial, cuyo procedimiento se basa en la lógica de la apropiación. Al examinar la respuesta al discurso colonial articulada en *Azul*, asumen relevancia las implicaciones políticas del comentario de Ángel Rama, cuando afirma que Darío para lograr la autonomía poética de América Latina, propuso “la tesis de la apropiación de todo el instrumental contemporáneo—lingüístico y poético— de la culta Europa” (*Rubén Darío y el modernismo* 7). En este caso, Darío escoge, como forma poética, la silva—cuyo auge se remonta al Siglo de Oro de España— para oponerse a la retórica del colonizador europeo. El análisis detallado de la silva “Estival” nos permitió establecer la dialéctica entre Colón y Darío. Para ello, interpretamos el registro “caníbal” que Colón inventa y reproduce lingüísticamente en su primer diario, como una ansiedad colonial que proyecta su deseo por apropiarse del (canibalizar al) “otro”. Por su parte, en “Estival”, Darío responde con un procedimiento poético, al que designamos como escritura canibalesca, ya que el texto, por medio de la antropomorfización de un tigre de Bengala, escenifica el acto de comerse a los europeos, alegorizados por la figura de la mujer blanca y su progenie.

La alegoría fue clave en este capítulo para entender la naturaleza velada con la que la retórica colonial y la poesía de Darío condesan y abstraen los espacios americano y europeo respectivamente. Apoyamos el enfoque histórico de este análisis, primero empleando la visión teórica que Walter Benjamin propone con relación a la alegoría en *The Origin of German Tragic Drama*. Por medio del fragmento alegórico, según Benjamin, se posibilita la entrada física de la historia en el texto literario. Por esta razón, la alegoría ofrece un modelo de lectura contrario a la visión conservadora y ahistórica que Benjamin percibe en el abordaje analítico basado en el símbolo. De este modo, logramos hacer una crítica a la visión conservadora con la que tradicionalmente se ha abordado a *Azul*, puesto que desde Eduardo de la Barra en adelante, se ha privilegiado el símbolo como elemento central y estructural del libro. Por último,

exploramos más a fondo la alegoría en sus distintas dimensiones, con el modelo teórico de Fredric Jameson en su libro *The Political Unconscious*. Su teoría nos permitió una lectura basada en tres círculos concéntricos que propone al abordar el texto literario, que, en última instancia, encarnan de forma particular, lo que hemos demostrado con la estética del fraude en *Azul*: la dimensiones política, social e histórica de los procedimientos literarios y formales de esta obra, que, hasta el día de hoy, han sido tímidamente explorados por los críticos.

Desde un principio subrayamos la importancia que representa *Azul*, no sólo dentro de toda la obra de Darío, sino también para el modernismo, así como para movimientos y tendencias literarias que lo continuaron. *Azul* sigue siendo una pieza clave en la historia de la literatura hispanoamericana. Esto se comprueba al considerar que después de más de un centenario de su publicación, todavía sigue despertando nuevas interrogantes críticas. Además, toda la obra de Darío y su figura juega un papel importante no sólo para la valoración de los críticos sino para los poetas y escritores que también son críticos, y que a través de la historia literaria han creado literatura en torno a la figura de Darío. Mencionamos aquí ejemplos notables: Antonio Machado (“Al maestro Rubén Darío”, “A la muerte de Rubén Darío”), Juan Ramón Jiménez (“Rubén Darío”), Cesar Vallejo (“Retablo”), Pablo Neruda (“R.D”), Neruda y Federico García Lorca (“Discurso al alimón sobre Rubén Darío”), y el líder del movimiento de la Vanguardia nicaragüense José Coronel Urtecho (“Oda a Rubén Darío”). Para puntualizar con contundencia la relevancia de Darío, citamos también las palabras que escribe el creacionista Vicente Huidobro en defensa del autor de *Azul*:

Estos señores que se creen representar la España moderna han tomado moda de reírse de Rubén Darío, como si en castellano desde Góngora hasta nosotros hubiera otro poeta fuera de Rubén Darío.

Los que conocemos las bases del arte y de la poesía modernos, los que podemos contarnos entre sus engendrados, como Picasso, Juan Gris, yo, Pablo Gargallo (hablo de los que pueden leer a Darío en su lengua), sabemos lo que significa el poeta y por eso hablamos de él en otra forma. Los falsos modernos lo denigran. Pobre Rubén, puedes dormir tranquilo; cuando todos ellos hayan desaparecido aún tu nombre seguirá escrito entre dos estrellas. (*OC*, I, 728)

Tomando en cuenta el valor que asume la figura de Darío para los escritores, poetas y críticos, lo que proponemos con nuestra lectura del fraude en *Azul*, no es una glorificación de dicha figura, sino una forma radicalmente política de reaproximarse a una pieza clave de la literatura hispanoamericana y a la obra dariana en su totalidad, con la que se posibilitan nuevos espacios de investigación. Para nuestro proyecto de libro, nos interesa investigar el modo en que funciona la escritura del fraude en *Cantos de vida y esperanza* y en sus crónicas periodísticas, puesto que se trata de un material más directo y descarnado con respecto a su contenido político. Por último, siguiendo esta estrategia de análisis, queremos interrogar el modo en que otros autores

modernistas (españoles y latinoamericanos), cuyas obras están en diálogo con Darío o son influidas por él, responden al legado colonial que les heredó sus respectivas historias.

BIBLIOGRAFÍA

- Aching, Gerard. *The Politics of Spanish American Modernismo: By Exquisite Design / Gerard Aching*. Cambridge, U.K.; New York, NY: Cambridge UP, 1997. Print
- Acuña, Carlos. "La estatua de Caupolicán". Archivos Joaquín Edwards Bello: caja 26, carpeta 17, artículo 3. Biblioteca Nacional de Chile. Print
- Agamben, Giorgio. *The Man Without Content*. Trans. Georgia Albert. Stanford California: Stanford UP, 1999. Print
- Amayo, Enrique. *La política británica en la Guerra del Pacífico*. Lima, Perú: Editorial Horizonte, 1988. Print
- Asturias, Miguel Angel. *América, fábula de fábulas y otros ensayos*. Comp. Richard Callan. Caracas: Monte Avila Editorers, 1972. Print
- Auladell Pérez, Miguel Ángel "De Caupolicán a Rubén Darío". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 10 Feb. 2012.
- Bakhtin, M. M., and Michael Holquist. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas, 1981. Print
- Baudrillard, Jean. *Carnival and Cannibal; Ventriloquous Evil*. Lodon: Seagull Books, 2010. Print
- Bengoa, José. *Historia Del Pueblo Mapuche: (Siglo Xix Y Xx)* 1985. 2a. ed. Santiago: Ediciones Sur Colección Estudios Históricos, 1987. Print
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. Print
- _____. *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. John Osborne. London: NLB, 1977. Print
- Berríos, Pablo, et al. *Del Taller a Las Aulas: La Institución Moderna Del Arte En Chile 1797-1910*. Santiago, Chile: LOM, 2009. Print
- Beverley, John. Introducción. *Soledades*. Por Luis de Góngora. Ed. John Beverley. Madrid: Cátedra, 1979. Print
- Bolaño, Roberto. "El Exilio Y La Literatura: Discurso En Viena " *Revista Ateneo*. Nº 15 (2001): 42-4. Print
- Borges, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges Selected Non-Fictions; Edited by Elito Weinberger*. Trans. Esther Allen, Suzanne Jill Levine, and Eliot Weinberger. New York: Penguin Books, 2010. Print
- Boucher, Philip P. *Cannibal encounters : Europeans and Island Caribs, 1492-1763*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1992. Print
- Cantar De Mio Cid*. Ed. Alberto Montaner Frutos. Barcelona: Crítica, 2007. Print
- Carpentier, Alejo. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés editores, 1987. Print
- Castillo, Ramón. "LA EXTENSION DEL OJO...". *El Mercurio* [Santiago] 18 de abril, 1998: p. 26. Print

- "Carta de Victor Hugo a Benito Juárez, 20 de junio de 1867. " WikiMéxico, 3 Oct. 2012. Web. 20 Aug. 2013.
- Carvacho Herrera, Víctor. *Historia De La Escultura En Chile*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1983. Print
- Cerdán Vargas, Faustino Gerardo. "Augusto Monterroso y el minicuento." *Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana* 125 (2003): 35-42. Print
- Cifuentes, Luis F. "Apasionadas simetrías: sobre la identidad del 98." *Anales de la literatura española contemporánea*. 22.1/2 (1997): 103-130. *JSTORE* 12 Jul. 2012.
- Columbus, Christopher. *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America, 1492-1493*: Abstracted by Bartolome de las Casas. Trans. Oliver Dunn and James E. Kelley, Jr. Norman: University of Oklahoma P, 1989. Print
- Corominas, Joan, y José A. Pascual. "Diccionario Crítico Etimológico Castellano E Hispánico." Madrid: Editorial Gredos, 1980. Vol. 1. 1-6 vols. Print
- "Corpus delicti." *Black's law dictionary*. 9th ed. 2009. Print
- Cortés, Hernán. "Primera relación. —10 de julio de 1519". *Cartas De Relación*. México: Editorial Porrúa, 1992. Print
- Cruz, Laura, and Willem Frijhoff. "Introduction." *Myth in History, History in Myth*. Leiden ; Boston : Brill, 2009. Print
- Darío, Rubén. *Azul...* Guatemala: Imprenta de "La Unión", 1890. Print
- _____. *Azul... Cantos de Vida y esperanza*. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 1995. Print
- _____. *Autobiografía*. Managua: Ediciones Internacionales 2004. Print
- _____. "De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes (1888)". *Rubén Darío: el modernismo y otros ensayos*. Ed. Iris M. Zavala. Madrid: Alianza, 1989. Print
- _____. "El triunfo de Calibán". *La República de Panamá y otras crónicas desconocidas*. Selección de Jorge Eduardo Arellano. Managua: Academia nicaragüense de la lengua, 2011. Print
- _____. "John Bull For Ever!" *La República de Panamá y otras crónicas desconocidas*. Selección de Jorge Eduardo Arellano. Managua: Academia nicaragüense de la lengua, 2011. Print
- _____. *Los raros: semblanzas*. [1892]. Madrid: Pliegos, 2002. Print
- _____. *Obras Completas I*. Ed. Julio Ortega. Colaboración de Nicanor Vélez. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007. Print
- _____. "palabras liminares". *Obras completas*. Ed. Julio Ortega. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007. Print
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Camino de perfección y otros ensayos*. Caracas, Venezuela: Ediciones Nueva Cádiz, 1953. Print
- Edwards Bello, Joaquín. *El subterráneo de los jesuitas y otros mitos*. Santiago: Empresa Editorial Zig-Zaga, S. A., 1968. Print

- Eichenbaum, Boris. "The Theory of the 'Formal Method.'" *Russian Formalist Criticism Four Essays*. Ed. Paul A. Olson. Lincoln: University of Nebraska P, 1965. Print
- Ellis, Keith. *Critical Approaches to Rubén Darío*. Toronto: University of Toronto P, 1974. Print
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de. *La Araucana: Poema*. Barcelona; Buenos Aires: Casa Editorial Maucci; Maucci Hermanos, 1911. Print
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán; Contra la leyenda negra*. Lérida, Spain : Universitat de Lleida, 1995. Print
- "Frémy, Edmond." *Complete Dictionary of Scientific Biography*. Gale Virtual Reference Library 2008. Web. 20 Aug. 2013.
- Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Trans. A. A. Brill. New York, Modern Library, 1950. Print
- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Primera edición 1975. Barcelona: DeBolsillo, 2006. Print
- Genette, Gérard. *Narrative discourse revisited*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, N.Y.: Cornell University P, 1988. Print
- _____. *Paratexts : Thresholds of Interpretation*. Cambridge; New York, NY: Cambridge University Press, 1997. Print
- "Gnome". *Encyclopaedia Britannica Online*. Web. 20 Aug. 2013.
- Gomes, Miguel. "La retórica del capital en el ensayo modernista." *Revista Iberoamericana*. 72.215-216 (2006): 449-465. Print
- Góngora, Luis de. *Antología poética*. Ed. Antonio Carreira. Madrid: Castalia, 1998. Print
- _____. *Soledades*. Ed. John Beverley. Madrid: Cátedra, 1979. Print
- Guzmán, Guerra Antonio. *Dioses y héroes de la mitología Griega*. Madrid: Alianza, 1995. Print
- Hamnett, Brian. "Spain and Portugal and the Loss of Their Continental American Territories in the 1820s: An Examination of the Issues." *European History Quarterly* 41.3 (2011): 397-412. Print
- Huidobro, Vicente. *Altazor / Vicente Huidobro; Prólogo De Oscar Hahn*. Ed. facsimilar. ed. [Santiago de Chile]: Editorial Universitaria, 1991. Print
- Hulme, Peter. *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*. London : Methuen, 1986. Print
- Jakobson, Roman, and Morris Halle. *Fundamentals of Languages*. Netherlands, 'S-Gravenhage: Mouton & Co, 1956. Print
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1981. Print
- Jáuregui, Carlos A. *Canibalia : canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2008. Print

- _____. "Calibán, ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío". *Revista Iberoamericana* julio-diciembre 1998: 441-449. Print
- Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo: productividad poética y situación sociológica*. México: Colegio De México, 1978. Print
- Juárez, Benito. *Juárez: Semblanza y correspondencia*. México, D.F.: Fondo De Cultura Económica, 2006. Print
- Jocelyn-Holt, Alfredo. "REPLICAS". *Mercurio* [Santiago] 19 de Marzo, 1998: A03. Print
- Kilgour, Maggie. *From communion to cannibalism : an anatomy of metaphors of incorporation*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990. Print
- Lenín, Vladimír Īl'ich. *El imperialismo, fase superior del capitalismo (esbozo popular)*. Habana: Imprenta Nacional de Cuba, 1961. Print
- Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind (La pensée sauvage)*. Trans. George Weidenfeld and Nicolson Ltd. London, Weidenfeld & Nicolson, 1966. Print
- LoDato, Rosemary C. *Beyond the Glitter: The Language of Gems in Modernista Writers Rubén Darío, Ramón Del Valle-Inclán, and José Asunción Silva*. Lewisburg, NY: Bucknell UP, 1999. Print
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires : Perfil, 1999. Print
- Martí, José. "El poema del Niágara". *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Print
- _____. *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Print
- Martínez Domingo, José María. *Rubén Darío. Addenda*. Palencia (España): Ediciones Cálamo, 2000. Print
- _____. Introducción. *Azul... Cantos de Vida y esperanza*. Por Rubén Darío. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 1995. Print
- Martínez Rivas, Carlos. "Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos". *La insurrección solitaria y Varia*. Madrid: Visor Libros, 2006.
- Marx, Karl. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. New York: Mondial, 2005. Print
- Mejía Sánchez, Ernesto. "Darío, Nervo y el Modernismo en el siglo XIX" *La literatura iberoamericana del siglo XIX : memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Arizona, Tucson, Arizona, 21-24 de enero de 1971*. Tucson, Ariz. : Universidad de Arizona, 1974. Print
- Luzuriaga, Gerardo A. "Caupolicán Según Darío Y Santos Chocano". *Revista Hispánica Moderna* 35.1/2 (1969): 72-9. Print
- Maclean, Marie. *Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral*. *New Literary History* 22.2 (1991): 273-9. Print
- Malcah, Effron. "The Borders of the Page, on the Borders of Genre: Artificial Paratexts in Golden Age Detective Fiction." *Narrative* 18.2 (2010): 199-219. Print

- Mapes, E. K. "Los Primeros Sonetos Alejandrinos De Rubén Darío." *Revista Hispánica Moderna* 1.4 (1935): 241-59. Print
- Marx, Karl. *Capital: An Abridged Edition / Karl Marx; Edited with an Introduction and Notes by David McLellan*. Ed. McLellan, David. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999. Print
- Ovidio Nasón, P. *Metamorfosis*. Traducido y revisado por Antonio Ruiz de Elvira. Vol. 2. Barcelona: Ediciones Alma Mater, 1964. Print
- Paz, Octavio. *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México: Joaquín Mortiz, 1965. Print
- _____. *El Laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos, 1950. Print
- Petronius, Arbiter. *The Satyricon / Petronius. The Apocolocyntosis / Seneca*; trans. J. P. Sullivan. Harmondsworth, Eng.: Penguin Books, 1986. Print
- Pfister, Manfred. "Europa/Europe: Myths and Muddles". *Myths of Europe*. Ed. Richard Littlejohns and Sara Soncini. Amsterdam: Editions Rodopi, 2007. Print
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas en el margen, 1999. Print
- Plato. *The Republic of Plato*. Trans. Allan Bloom. New York : Basic Books, 1991. Print
- Polanyi, Karl. *The Great Transformation*. Boston: Beacon, 1957. Print
- Rama, Angel Rama. *La ciudad letrada*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984. Print
- _____. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970. Print
- Ramos, Julio. *Desencuentros De La Modernidad En América Latina: Literatura y Política en el Siglo Xix / Julio Ramos*. 1a ed. ed. Santiago: San Juan: Editorial Cuarto Propio : Ediciones Callejón, 2003. Print
- Rancière, Jacques. *The Flesh of Words: The Politics of Writing*. Trans. Mandell, Charlotte. Stanford, California: Stanford University Press, 2004. Print
- _____. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. 2004. Trans. Rockhill, Gabriel. Pbk. ed. London ; New York: Continuum, 2009. Print
- "Rastaquouère". *Le Grand Robert de la Langue française* [electronic resource]. Web. 20 March 2013.
- Rice, Thomas Jackson. *Cannibal Joyce*. Gainesville: University Press of Florida, 2008. Print
- Riggan, William. *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-person Narrator*. Norman : University of Oklahoma P, 1981. Print
- Rodó, José Enrique. *Obras completas*. Editado por Braulio Arenas. Santiago de Chile: Editorial Zig Zaga, 1964.
- _____. *Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra*. Edición facsimilar de la Primera Edición en 1899. Montevideo: Rusconi Industria Gráf, 2000. Print

- Ruiz Sánchez, Marcos “Temas míticos en dos cuentos de Rubén Darío”. *Epos: Revista de filología* XV (1999): 29-50. Print
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1952. Print
- Santamaría Laorden, Natalia. “El Retorno de las Carabelas’: Debates finiseculares entre autores Espanoles y Latinoamericanos sobre el regeneracionismo español”. Diss. Harvard University, 2008. Print
- Schulman, Iván A. *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969. Print
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Ed. Peter Hulme and William H. Sherman. New York: Norton, 2004. Print
- Sharman, Adam. *Tradition and Modernity in Spanish American Literature : From Darío to Carpentier*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. Print
- Silva Castro, Raúl. “Rubén Darío y Nicanor Plaza”. Archivos Joaquín Edwards Bello: caja 26, carpeta 17, artículo 5. Biblioteca Nacional de Chile. Print
- Travers, Robert. *Ideology and Empire in Eighteenth Century India: The British in Bengal*. New York: Cambridge UP, 2007. Print
- Vilches, Elvira. *New World Gold: Cultural Anxiety and Monetary Disorder in Early Modern Spain*. Chicago: University of Chicago, 2010. Print
- Weaver-Hightower, Rebecca. *Empire islands: castaways, cannibals, and fantasies of conquest*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. Print