

INTRODUCCIÓN

¿Qué es la poesía? ¿Y cuál es la función del poeta? La recurrente interrogación relativa al *ars poetica* ha sido advertida por varios críticos respecto a la poesía de Rubén Darío. Para Pedro Salinas, “el arte, la poesía y el poeta” son uno de los “subtemas” de la poesía dariana (2005, 223-246). Fue Ángel Rama quien, a través del argumento de la condición socioeconómica en la que se hallaron Darío y sus coetáneos escritores de Hispanoamérica, sostuvo que la poesía y el poeta son “[m]ás que un subtema, como piensa Salinas de Darío, el tema por antonomasia” (1985b, 62). Es un *leitmotiv* del poemario inicial de Darío, *Epístolas y poemas* (1885), según Carmen Ruiz Barrionuevo (2002, 40), y el hilo unificador de sus dos poemarios monumentales, *Prosas profanas* (1896) y *Cantos de vida y esperanza* (1905), según Aníbal González (2007, 119). Las reflexiones sobre el arte de la poesía se manifiestan en forma de una alocución¹, mediante el retrato de la figura del poeta² y en las abundantes alusiones artísticas y literarias en sus versos, tangibles sobre todo en lo que Salinas llamó “paisajes de cultura” (2005, 96), pues ellas también albergan una mirada crítica del sujeto poético hacia los objetos nombrados³.

¹ Sin pretender hacer una enumeración exhaustiva, indicaremos algunos destacados ejemplos de los poemas darianos que son *ars poetica*. En este caso, se pueden señalar “Palabras de la Satiresa” (1889) y “Ama tu ritmo” (1889), entre otros.

² Serán “Yo persigo una forma...” (1901), “*Yo soy aquel que ayer no más decía*” (1904), “*¡Torres de Dios! ¡Poetas!*” (1905) y “*El cantor va por todo el mundo*” (1907). El motivo de la errancia que se observa en diversos poemas de Darío es una metáfora de la creación poética (Tanase 2016).

³ Los “paisajes de cultura” se observan típicamente en poemas como “Era un aire suave” y “Divagación”. Alberto Julián Pérez afirma que los modernistas “[h]acían referencia hiperculta al nutrido mundo cultural, cuyo valor último para los modernistas [...] no era moral, o filosófico (como podía serlo para un romántico) sino estético, formal, simbólico. El motivo elegido se enriquecía con la *autorreferencia* al proceso poético: toda poesía debía ser preferentemente

Lo anterior constata la vitalidad existencial de la cuestión de *qué es la poesía y cuál es la función del poeta* en la creatividad de Darío. El objetivo del presente estudio, por consiguiente, es examinar su forma de pensar acerca de este tema, pero no por medio de la lectura de su poesía, como han realizado los estudios previos —todos los estudios de la totalidad de la obra de un poeta serían, en su esencia, una indagación de lo que es la poesía para él—⁴, sino a partir de la prosa ensayística que trata de los temas referentes a la poesía y el arte, que también es abundante.

Antes de aclarar nuestra metodología, indicaremos cuáles son los trasfondos sociales y estéticos de los que procede la inminencia de dichas interrogaciones. En primer lugar, conviene fijarnos en el contexto universal o, mejor dicho, el entorno común al mundo occidental de la época en la que vivió Darío. En 1934, Federico de Onís planteó con perspicacia que el fenómeno denominado modernismo es “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, en la ciencia, la religión, la política, y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy” (2012, XV). Juan Ramón Jiménez, siguiendo la tesis de Onís, afirmó que el modernismo no es una escuela, sino una época (1999, 11). El tratado de Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (1983), se gestó dentro

una meditación sobre el arte, sobre el acto de poetizar, sobre las peripecias artísticas del escritor” (2011, 108; cursiva en el original).

⁴ Podemos citar algunos estudios: Salinas, *La poesía de Rubén Darío* (1948), Cathy Login Jrade, *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity* (1983), Alberto Julián Pérez, *La poética de Rubén Darío* (1992), Alberto Acereda y Rigoberto Guevara, *Modernism, Rubén Darío and the Poetics of Despair* (2004), etcétera. Para el crítico costarricense Abelardo Bonilla, autor de *América y el pensamiento poético de Rubén Darío* (1967), el “pensamiento poético” fue el contenido ideológico y filosófico de los poemas, que muestran “la concepción del mundo” y “la voluntad de forma” del poeta (1967, 17). También podemos recordar el tratado de Mario Vargas Llosa, *Bases para una interpretación de Rubén Darío* (1958), en el que se argumenta, mediante un análisis de los cuentos y poemas de Darío, que la aproximación momentánea del poeta al naturalismo ocasionada en Valparaíso y su intento de escribir un relato naturalista, “El fardo” (1887), le revelaron, al revés, el sentido de su inclinación esteticista, que entiende la literatura como “una exclusiva elaboración artificial, desinteresada de toda finalidad ética y social” (2001, 161).

de la misma genealogía, aunque como una crítica a las *Direcciones del modernismo* (1971) de Ricardo Gullón que, para Gutiérrez Girardot, “no hace otra cosa que barajar de otra manera los elementos que quién sabe en qué época moderna ha encontrado para caracterizar una ‘escuela’” (2004, 27), a pesar de ser heredero de la visión de Onís y Jiménez. El crítico colombiano, en su argumento de las condiciones sociales y filosóficas que engendraron las literaturas del fin de siglo europeo, subraya la expansión de la sociedad burguesa como su fondo principal —afirmación que también formuló Giovanni Allegra en *Il regno interiore. Premesse e sembianze del modernismo in Spagna* (1982)—, y advierte que el problema del rol del arte y del artista se agudizó dentro de ese “estado mundial de la prosa”, en palabras de Hegel, donde el individuo es condenado a convertirse en medio útil de otros. Por eso, el arte tuvo que justificar su existencia continuamente, y la respuesta por parte de los artistas fue “la constitución de la ‘teoría literaria’, es decir, de la tácita sustitución de una poética normativa por otra libre y experimental que al mismo tiempo justifica, si bien con resignación, la respuesta inseguramente positiva a la pregunta de Hölderlin: ‘¿Para qué el poeta en tiempos de miseria?’” (55). Al mismo tiempo, el “artista” se convirtió en objeto *novelizable* y surgió el género de la “novela de artista”, representado por las obras como *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel, *À rebours* (1884) de Huysmans y *De sobremesa* (escrita entre 1887-1896) de José Asunción Silva (54-57). Aparte del tema social, también hay que reparar en la evolución de la estética europea occidental después del romanticismo, movimiento que, como queda sugerido en el argumento de Gutiérrez Girardot, implica una libertad absoluta en todos los ámbitos. Schlegel dijo en sus *Fragments del Athenaeum*: “El tipo de arte romántico está aún en el devenir; en efecto, ésa es su verdadera esencia, que él no pueda sino devenir eternamente y jamás estar acabado. [...] Por sí sola ella es infinita así como libre, y reconoce como su ley principal, que la arbitrariedad del poeta no sufra ninguna ley sobre sí” (2005, 69-71). La única ley es que no existe ninguna ley, de ahí la desaparición de una poética única. El oficio del poeta ahora es el de incesantes búsquedas para encontrar su propia poética⁵.

⁵ Paradójicamente, tal libertad estética es correlativa al individualismo de la nueva sociedad, es decir, por una parte, el régimen burgués marginó a los artistas en la sociedad, pero por otra, les proporcionó la base teórica de la consecución de una nueva estética.

Debido a las situaciones que acabamos de observar, se han cultivado en los idiomas europeos, a partir de la época del romanticismo en adelante, numerosos poemas sobre el arte, la poesía y el poeta, parejos a la “novela de artista”. El crítico checo-estadounidense René Wellek dio como ejemplos de tal metapoesía las piezas de Verlaine, Karl Shapiro, Hölderlin, Rilke, Mallarmé, Wallace Stevens y Archibald MacLeish (1970, 260-262)⁶. Es también la característica común de la poesía de los llamados simbolistas, según la observación de David Viñas Piquer a propósito del célebre poema de Verlaine, “L’Art poétique”:

Leyéndolo se advierte claramente que, además de la exigencia de rigor formal, otro rasgo común a los poetas simbolistas es la continua reflexión sobre el fenómeno poético, lo que dio lugar, en algunos casos (sobre todo en el caso de Baudelaire, Mallarmé y Valéry), a teorías de gran profundidad. Y lo más destacable en este punto es el hecho de que, como se acaba de ver, a menudo la teoría se expresa y se muestra en el poema mismo, [...] (2002, 347).

En la poesía hispana, Gustavo Adolfo Bécquer meditó sobre el concepto de la poesía y la meta de la creación poética por su voluntad romántica, pero, como ya hemos mencionado, el tema se trató de manera más consciente y frecuente en el modernismo y alcanzó su apogeo con Darío (Acereda y Guevara 2004, 61). Se puede suponer, por consiguiente, que las reiteradas reflexiones de Darío sobre lo que es la poesía se derivaron primero de las condiciones sociales y estéticas que llegaron a ser universales en el mundo decimonónico, originadas por la evolución del capitalismo y el afán romántico.

Sin embargo, en el caso de Darío, las mismas reflexiones a la vez se apoyan en el contexto particular de su tierra. La cuestión de *qué es la poesía* también opera como la de *cómo debe ser la poesía en América*. Aunque Pedro Henríquez Ureña ya señalaba la rivalidad entre el americanismo y el afán eu-

⁶ Según Wellek (1970, 260), la historia de la *poesía sobre la poesía* es antigua, aunque fue simplemente una versión del género didáctico de la filosofía versificada, como en *De arte poetica* de Horacio, *Poetica* de Marco Girolamo Vida, *Art poétique* de Boileau, y *Essay on Criticism* de Alexander Pope; esa forma de la *poesía sobre la poesía* desapareció en el siglo XVIII, posiblemente con *The Pleasures of the Imagination* de Mark Akenside, pero reapareció en el XIX en nuevas formas, tal como argumentamos en nuestro estudio.

ropeizante en la búsqueda de “nuestra expresión” en Hispanoamérica (1928, 27), fue Ángel Rama quien prestó atención a la americanidad de ese mismo afán. El crítico uruguayo, en su estudio sobre *Rubén Darío y el modernismo* (1970), definió la historia de la literatura hispanoamericana del siglo XIX como la de “un esfuerzo obsesivo de autonomía” (1985b, 20). Afirmó, tras indicar que Darío opuso a la autonomía temática de Andrés Bello la tesis de la apropiación del instrumental contemporáneo europeo, lo siguiente: “Toda su concepción universalista de la cultura es, en un grado que ni él ni su tiempo podían reconocer, la de un hispanoamericano, y la de un hispanoamericano en una determinada y muy precisa circunstancia histórica” (10).

Darío discurrió en el concepto de la poesía mediante una contemplación dialéctica del arte innovador de otra tierra, París especialmente, “capital del siglo XIX” por emplear las palabras de Walter Benjamin. Vio en él la modernidad por excelencia y aspiró a que su arte también representara una modernidad, equivalente a la otra, pero suya propia. Su comportamiento es una respuesta ante el desnivel comprendido en la universalidad social y estética, el cual Beatriz Sarlo designó con el término de la “modernidad periférica” (1988), inspirada por la visión de Marshall Berman sobre “modernism of underdevelopment” (Berman 1988, 173). José Joaquín Brunner (2001), siguiendo la terminología de Sarlo y al tiempo a lo Immanuel Wallerstein, teorizó la modernidad en la cultura hispanoamericana de acuerdo con una clara contraposición de centro/periferia. La problemática también ha sido tratada en los discursos en torno a la *literatura mundial* —*Weltliteratur*—, noción originalmente planteada por Goethe y adoptada por Marx y Engels en la descripción del mercado mundial⁷, que empezó a atraer la atención

⁷ En 1827, Goethe dijo en una conversación con su discípulo Johann Peter Eckermann: “Cada vez me doy más cuenta de que la poesía es un bien común de la humanidad que se manifiesta en todos los lugares y épocas y en cientos de personas. [...] Por eso me gusta echar un vistazo a lo que hacen las naciones extranjeras y recomiendo a cualquiera que haga lo mismo. Hoy en día la literatura nacional ya no quiere decir gran cosa. Ha llegado la época de la literatura universal [*Weltliteratur*] y cada cual debe poner algo de su parte para que se acelere su advenimiento” (Eckermann 2006, 267). Marx y Engels observaron en su *Manifiesto comunista* de 1848, utilizando el mismo término: “En lugar del antiguo aislamiento de las regiones y naciones que se bastaban a sí mismas, se establece un intercambio universal, una interdependencia universal de las naciones. Y esto se refiere tanto a la producción material,

de la crítica especialmente desde la década de 1990 conforme al auge de la globalización⁸. El estudio de Mariano Siskind, *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America* (2014), captó en los discursos universalistas de Darío y los modernistas el procedimiento mediador entre la red global de intercambios literarios y su propia literatura ubicada en una marginalidad, donde la *literatura mundial* designa “a critical discourse that collects the aesthetic materials from outside Latin America that enable a cosmopolitan modernization in the region, emancipating it from a cultural particularity that bears the marks of exclusion” (2014, 19).

En el presente estudio, intentaremos indagar sobre las formas del pensamiento poético de Darío, que se modeló en respuesta a la confluencia entre la situación universal de finales del siglo XIX en el mundo de lenguas europeas y la condición propia de Hispanoamérica en lo tocante a la modernidad. Algunos lectores quizás cuestionen cómo se entiende el rol de Darío en los círculos literarios de España cuando decimos que sus interrogaciones en torno al concepto de la poesía son esencialmente hispanoamericanas. Es cierto que desde que Darío se trasladó a España a finales de 1898, intervino en sus observaciones literarias una mirada panhispánica, y el estado de la literatura española se convirtió en una de sus principales preocupaciones, así como el

como a la producción intelectual. La producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio común de todas. La estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles: de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal” (2010, 26-27).

⁸ El enfoque de *literatura mundial* se detiene en la dinámica global de las interrelaciones literarias, de las cuales surgen expresiones nacionales e individuales más allá del marco binacional/bilingüe de la literatura comparada tradicional. Pascale Casanova y Franco Moretti, respectivamente, esquematizaron la desigualdad en esa dinámica. Casanova, en *La République mondiale des Lettres* (1998), explicó cómo París disfrutó su supremacía en la estructura jerárquica del espacio literario mundial a lo largo del siglo XIX y hasta mediados del XX, sobre la base de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, y Moretti, en “Conjectures on World Literature” (2000), argumentó el modo de la circulación global de textos literarios en la que la forma del centro se transmite a la periferia casi unidireccionalmente, adaptando el modelo socioeconómico del sistema-mundo de Wallerstein. La propuesta de *What Is World Literature?* (2003) de David Damrosch ensanchó el horizonte de la noción de la literatura mundial: no como un conjunto de textos canonizados en determinado modo de circulación, sino como “a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time” (2003, 281).

de la literatura hispanoamericana. No obstante, también se verá en nuestro estudio que su juicio sobre la literatura española se constituyó sobre la base del criterio que había forjado en América, e incluso la tradición española fue contemplada desde el punto de vista americano en su perspectiva. Sus ideas poéticas son una interpretación americana de lo que es la estética moderna universal. Analizaremos principalmente la prosa ensayística de Darío para estudiar nuestro tema, como ya hemos dicho. Aclararemos a continuación las razones por las que esta es nuestra manera de aproximación, así como los procedimientos para realizar nuestro análisis.

Guillermo de Torre se preguntaba al indagar sobre la teoría estética de Darío en su *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas* (1969): “¿Existe una teoría estética definida, orgánica, en Rubén Darío?” (1969, 63). Su conclusión fue negativa, pues “sólo se halla de modo implícito, fragmentario, y tendría un resultado muy aleatorio intentar su articulación sistemática” (63-64). Sin embargo, Torre tampoco descartó la posibilidad de realizar una investigación al respecto apoyada en la lectura de la prosa ensayística del poeta: “En último extremo cabría derivar tal estética de sus propias poesías, pero siempre de un modo aproximativo y vagaroso como cumple a la ambigüedad fatal de lo dicho poéticamente. Sería, pues, menester acudir a prólogos y escritos sueltos en prosa a propósito de otros autores” (64). Nuestro estudio se deriva de la misma hipótesis: intentaremos extraer los núcleos, procesos y vaivenes del pensamiento dariano, expresado de modo “fragmentario” en sus textos en prosa. El problema por considerar, entonces, será cuáles son los textos que se deben someter al análisis.

Desde las tempranas décadas del siglo xx, algunos textos ensayísticos de Darío han sido considerados como exposiciones destacadas de su concepto de la poesía, y son principalmente los prólogos a sus poemarios: las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* (1896), el “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza* (1905) y las “Dilucidaciones” recopiladas en *El canto errante* (1907). Fue la idea que expuso Gerardo Diego, quien citó extractos de los tres prólogos al presentar al nicaragüense en la edición ampliada de su antología de la *Poesía española* (1934)⁹.

⁹ Gerardo Diego comenta: “En sus artículos en prosa, y sobre todo en los prefacios de sus libros de versos, Rubén Darío ha dicho cuanto tenía que decir sobre su concepto de la Poesía” (2007, 492). Diego también indica el poema “Yo soy aquel que ayer no más decía” al respecto.

Erwin K. Mapes y Julio Saavedra Molina indicaron, junto a los tres prólogos, el artículo “Catulo Mendez [sic]. Parnasianos y decadentes” (*La Libertad Electoral*, Santiago de Chile, 7-IV-1888) como textos de propaganda del ideal estético dariano, en la recopilación de las *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile* (1939)¹⁰. Según afirma Emilio Carilla en 1967, Amado Alonso señalaba que “Los colores del estandarte” (*La Nación*, 27-XI-1896) es “el segundo manifiesto de importancia escrito por Darío”, si el ensayo sobre Mendès es el primero (1967a, 81).

De tal visión procedió el argumento de Guillermo de Torre, que consta de un resumen de los cinco textos que acabamos de mencionar (1969, 63-70), y hasta el presente, el corpus de la prosa dariana proyectado para el examen de sus ideas estéticas se ha configurado alrededor de los mismos textos. Ha habido intentos basados en los tres prólogos, como el de Francisco Sánchez-Castañer, “Los ‘Prólogos’ de Rubén Darío a sus libros poéticos” (1976), y el de Laura Scarano, “Los prólogos de Darío a sus obras en verso. Una poética explícita” (1985). La crítica también ha destacado el valor programático que poseen estos textos. Julio Ramos sostuvo que los prólogos modernistas, desde el prólogo de José Martí al “Poema del Niágara” (1882) de Juan Antonio Pérez Bonalde, “cumplieron una función central en el emergente campo literario: no sólo diferenciaban a los nuevos escritores de los letrados precedentes, sino que también configuraron [...] un mapa en que la emergente literatura iba rehaciendo y trazando los límites de su territorio” (2009, 51-52). Graciela Montaldo ubicó los prólogos darianos en la línea de los manifiestos literarios modernos, género que produjo “Un manifeste littéraire. Le Symbolisme” de Jean Moréas, “Le Futurisme” de Marinetti, el “Manifeste du surréalisme” de

¹⁰ “*Azul...* fué, sin embargo, un libro de reforma literaria tan pensada y buscada como la que insinuaron los libros siguientes de Darío, y pudo llevar un prólogo de mano de su autor en que él hubiese dicho en frases de propaganda su ideal estético, tal como lo llevan *Prosas profanas*, *Cantos de vida y esperanza*, y *El canto errante*. Tal prólogo existe, empero, y su doctrina estuvo presente [...]. / Tal prólogo es el primer manifiesto a que hemos aludido poco antes, fué mencionado en la presentación de *Azul...* hecha por De la Barra, vió la luz pública en el diario ‘La Libertad Electoral’ del 7 de Abril de 1888, y lleva por título *Catulle Mendès-Parnasianos y Decadentes*. Resume allí Darío en forma indirecta, so pretexto de explicar al escritor francés, sus propias ideas estéticas, ensalzando a sus preferidos del momento” (1939, 128-129; ortografía original de la fuente).

Breton, entre otros, y afirmó que “[l]os prólogos-manifiestos de Rubén Darío tienen un valor central en la constitución de su poética” (1995, 155). Saúl Yurkievich, desde la misma perspectiva, subrayó la modernidad del “efecto manifiestario” que surten las “Palabras liminares” dentro del contexto literario de su época (1996, 53-69). Rodrigo Javier Caresani (2010) analizó cómo el discurso de los prólogos de Darío, tanto a sus propios volúmenes como a los libros de terceros, revela una estrategia de explicar y organizar la nueva posición estética e ideológica de la literatura.

Por otro lado, algunos críticos también han indicado el conjunto de artículos periodísticos de Darío como posibles materiales de investigación de su concepto de la poesía. En el fragmento que hemos citado al inicio, el mismo Guillermo de Torre mencionaba también, “escritos sueltos en prosa a propósito de otros autores”. Yurkievich (1976, 48), Montaldo (1995, 155) y Caresani (2010, 66) (2013, 14) igualmente observaron que sus ideas estéticas dejan huellas en la cantidad de sus textos periodísticos. En este sentido, intentaremos presentar, junto a una interpretación de los prólogos de Darío¹¹, una lectura sintética de sus artículos periodísticos conforme a nuestro objetivo, trabajo que no se ha hecho hasta el momento quizá debido tanto a la nutrida cantidad de textos como al estado de edición que complica la labor. La importancia de este enfoque se pone de relieve cuando reparamos en los siguientes dos aspectos que caracterizan su pensamiento. Primero, su concepto de la poesía es, como hemos advertido antes, un fruto de constantes diálogos con las circunstancias del momento. Precisamente por eso, no se muestra como una teoría doctrinaria, sino que se halla en diversos textos de modo “fragmentario”, como decía Torre, y en ocasiones presenta “incoherencias” (Yurkievich 1976, 48). Su artículo periodístico es un material propicio para una exploración de esas fluctuaciones. En segundo lugar, es pertinente recordar cómo los estudios de la crónica modernista han especificado su función dentro de la trayectoria de la modernización estética hispanoamericana: las crónicas actuaron como mediador entre la estética europea y la hispano-

¹¹ Sus prólogos a los libros de terceros están llenos de declaraciones de amistad, pero son “a veces un pretexto para hablar de algún problema literario o social, o de alguna consideración estética personal, todo ello relacionado o no con el contenido del libro que encabeza” (Lee Cozad 1974, 459).

americana¹². Como sostiene Julio Ramos, “[l]a mediación entre la modernidad extranjera y un público deseante de esa modernidad es la condición que posibilita la emergencia de la crónica” (2009, 178). Los conocimientos e interpretaciones del arte europeo se difundieron con eficacia a través de crónicas literarias y culturales surgidas en tal condición, como bien argumentó Aníbal González en *La crónica modernista hispanoamericana* (1983)¹³:

Es importante recalcar que el acercamiento de los modernistas a la literatura (en particular a la literatura francesa) no fue de tipo inmediato, por así decirlo. Es cierto que los principales autores del movimiento leían el francés y que tuvieron conocimiento directo de las obras claves de la literatura francesa, [...]; pero para poder interpretar esas obras, para poder sopesarlas, evaluarlas y percatarse de la importancia de lo que estaban leyendo, fue necesario que acudieran a la mediación de la crítica: [...].

Las crónicas, ya fueran literarias o de temática más general, fueron un eslabón importante en esa red que tendieron los modernistas de un lado a otro lado del Atlántico; porque los modernistas, además de consumir crónicas, las produjeron también, y fue a través de las crónicas de Martí, de Darío, de Gómez Carrillo, como se diseminaron los nombres de autores y de obras de la literatura europea, junto con interpretaciones de éstas (57).

Asimismo, según afirmó Susana Rotker en su estudio fundamental *La invención de la crónica* (2005), los escritores modernistas contribuyeron a sentar los cánones diferenciadores entre “arte” y “no arte”, transmitiendo nuevas modalidades de lectura acordes con sus búsquedas, mediante los innumerables artículos que escribieron sobre los autores dentro y fuera de

¹² Aquí preferimos utilizar el término “artículo”, más neutro que “crónica”, puesto que los textos que Darío escribió para la prensa no siempre encajan con la definición más común del género de la crónica como un texto que intenta ofrecer información interpretativa de los acontecimientos de un período actual tal como indica, por ejemplo, José Luis Martínez Albertos (1984, 359-376).

¹³ Es el primer estudio monográfico sobre el género de la crónica de los modernistas, concebido frente al aumento del interés por su escritura periodística motivado por el argumento acerca de la evolución paralela del modernismo y el periodismo masivo, desarrollado por Ángel Rama, en *Rubén Darío y el modernismo* (1970), y por Noé Jitrik, en *Las contradicciones del modernismo* (1978), entre otros.

Hispanoamérica (2005, 20). Si es así, y si, como hemos argumentado más arriba, la voluntad de Darío siempre se orientaba hacia la cuestión de *cómo debe ser la poesía en América* por medio de la contemplación del arte europeo, el análisis de sus artículos periodísticos será esencial para sopesar su forma de pensar.

Entre diversos modernistas que emigraron de sus tierras natales a las ciudades nacionales o extranjeras motivados por la desemejanza social, moral y cultural, el desplazamiento dariano es “radical”, como calificó Susana Zanetti (2008, 535), no solo por su modo reiterado, aunque intermitente a lo largo de su vida, sino también porque lo inició siendo adolescente, y porque Nicaragua apenas fue objeto privilegiado de su producción. Puesto que la clave de nuestra investigación radica en la lectura de la forma en que los textos darianos dialogan implícita y explícitamente con determinados contextos, el presente estudio se divide en cinco capítulos según su migración —este criterio también funciona como marco cronológico— para comprender con mayor claridad el entorno humano, social y artístico que se refleja en sus textos. Con el mismo fin, prestamos atención a la notable carga intertextual en sus textos, por emplear la terminología de Julia Kristeva, ya advertida por los estudiosos de Darío: su escritura se ubica y se expresa dentro de las redes de discursos precedentes por medio de su empeño referencial¹⁴. En la primera parte de nuestro estudio, que consta de tres capítulos, trataremos sobre el devenir de las ideas darianas relativas a la noción de la poesía en sus años juveniles entre 1882 y 1892, algunas de las cuales formarán el cimiento de su forma de pensar en el futuro. La segunda parte, correspondiente al capítulo IV, se dedica a examinar la mecánica de los conceptos que constituyen su voluntad poética, especialmente orientada al proyecto de la modernización estética en Hispanoamérica, planteados du-

¹⁴ Afirma Günther Schmigalle, citando las palabras del escritor alemán Henning Boetius: “Los lectores de Darío sabemos que sus textos llevan una carga intertextual extremadamente fuerte: no solamente sus poemas, sino también sus textos en prosa son ‘densos, frágiles e improbables’. Su significación, su encanto y su gracia [...] consisten en gran parte en su referencialidad, i.e. en sus citas directas e indirectas, sus referencias y alusiones a toda una biblioteca de textos presentes y pasados” (2004, 11-12). Noel Rivas Bravo también habla de una red de relaciones intertextuales connotadas en las crónicas de *España contemporánea* (Darío 1998, 43).

rante su estancia argentina desde 1893 hasta 1898. En la tercera parte, equivalente al capítulo V, veremos cómo el poeta observa los asuntos poéticos en Europa en el período que va de 1899 a 1914¹⁵, y cómo dichos conceptos se muestran, evolucionados o intactos, en sus observaciones.

El corpus de investigación puede ser infinitamente extenso si tratamos de sus colaboraciones en prensa. Consultamos solo los ya rescatados del “bosque espeso” (Darío 2015, 49), en palabras del mismo poeta, de diarios y revistas de diversas ciudades y reproducidos en alguna de las recopilaciones de la obra dariana, excepto en el caso de una parte de artículos de *Mundial Magazine* y *Elegancias* no recogidos en las ediciones posteriores, y de la versión original de “Dilucidaciones” publicada en el diario madrileño *El Imparcial*, que posteriormente se reprodujo en *El canto errante* con ciertas modificaciones textuales¹⁶. En la mayoría de sus textos existe una “identidad

¹⁵ La autoría de los artículos periodísticos de Darío es dudosa a partir de julio de 1914, debido a la intervención de Alejandro Bermúdez (E. Torres 2010, 779). No tratamos los cinco artículos publicados en *La Nación* en 1915 con la firma de Darío, pues, aparte del tema de la autoría, tampoco versan sobre la literatura y el arte —según analizó José María Martínez (2013), los tres más tempranos son de Bermúdez mientras que los dos más tardíos son darianos—. Respecto a los artículos de 1914, excluimos de nuestra lectura los siguientes cuya autoría es considerada como dudosa por Schmigalle y Caresani (2017): “Films catalanes” (*La Nación*, 26-VIII-1914), “España y la guerra. Tópicos de actualidad” (*La Nación*, 4-X-1914) y “España y la guerra. La crisis económica” (*La Nación*, 21-X-1914). También conviene advertir que Darío redactaba sus artículos, apoyado por sus amigos en algunas ocasiones. Rivas Bravo sostiene que algunas de las crónicas de *España contemporánea* fueron escritas sobre la base del borrador elaborado por Ruiz Contreras y Alejandro Sawa (Darío 1998, 24). En el presente estudio no tendremos en cuenta este factor, puesto que, como afirma Rivas Bravo, “el nicaragüense retocó y revisó estas colaboraciones imprimiéndoles su sello personal” (24).

¹⁶ La realización de un estudio sintético de la prosa ensayística de Darío resulta bastante ardua hasta el día de hoy, debido a la ausencia de una colección que recopile la totalidad de sus escritos: es preciso recurrir a múltiples ediciones publicadas en distintos países y épocas. Si se trata de los prólogos darianos a sus poemarios, nunca es difícil consultarlos. Sus prólogos a los libros de terceros están reunidos en José Jirón Terán (2003). El problema, pues, radica en las colaboraciones periodísticas. Como es sabido, hay cuatro series de las *Obras completas* del poeta actualmente disponibles: de Alberto Ghirardo (Madrid: Mundo Latino, 1917-1919), del hijo del poeta, Rubén Darío Sánchez (Madrid: Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1921-1922), de Alberto Ghirardo y Andrés González Blanco (Madrid: Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1921-1929), y de M. Sanmiguel Raimúndez y Emilio Gascó Contell (Madrid:

rigurosa” (Genette 1993, 65) entre el autor Darío y el narrador sujeto, pero en el capítulo IV veremos que en algunos se requiere un cuidado especial, pues no se trata del Darío de carne y hueso, sino un Darío estratégicamente ficcionalizado o quizá otro convertido en una voz poética. En tal ocasión, también estará puesto nuestro foco de atención en cómo interviene el efecto del lenguaje en las nociones que se transmiten al lector. Una vez extraídos algunos conceptos clave en su pensamiento a través de un análisis sintético del corpus, dedicamos secciones particulares en la parte final de los capítulos IV y V a algunos textos importantes por su contenido y su forma de recepción, a saber, los prólogos a *Prosas profanas*, *Cantos de vida y esperanza* y *El canto errante*, la *Revista de América* que el poeta dirigió en 1894 junto a Ricardo Jaimés Freyre, y el libro *Los raros*, con el fin de comprender cómo se desarrollan dichos conceptos en estos textos prestando atención también a los aspectos estilísticos. Nuestra aclaración tanto de los conceptos representados y sus connotaciones estéticas y sociales, como de los rasgos creativos del estilo adoptado, iluminará las ideas de Darío no como abstractas y estáticas, sino como concretas y dinámicas, inseparables de su lenguaje —lo inseparable de la forma y la idea era, como veremos, la creencia del propio poeta—.

Afrodísio Aguado, 1950-1955). Sin embargo, incluso la cuarta y más amplia serie está lejos de cubrir la totalidad de sus textos periodísticos actualmente conocidos. Otra inconveniencia en estas *Obras completas* consiste en que, como bien resumió Schmigalle, “los textos se presentan siempre sin la más mínima indicación de su origen, fuente, fecha de publicación original, etc., como si se tratara de convertirlos en ‘obras de arte puro’, cortando todos los lazos con el contexto histórico y biográfico en el cual se produjeron” (2000, 185). Por consiguiente, aparte de las *Obras completas*, utilizamos otras publicaciones conforme a nuestra ordenación cronotológica, tanto para completar el corpus, como para alcanzar las fechas y las anotaciones. Para aclarar dudas sobre la datación de los artículos publicados en *La Nación*, aprovechamos el listado elaborado por Schmigalle y Caresani (2017), y el archivo digital proyectado por la Universidad Nacional de Tres de Febrero, “Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado” (AR.DOC). Actualmente, bajo la iniciativa de AR.DOC, se está desarrollando un nuevo proyecto de publicación de las *Obras completas*, que solucionará los problemas mencionados anteriormente sobre las versiones previas.