

LOS RAROS DE RUBÉN DARÍO: “EDGAR ALLAN POE”, FOTO-SÍNTESIS DE UNA MÁQUINA REPRODUCTORA

Por José María García Sánchez

La imaginería pictórica sirvió en los textos modernistas como forma de representación en relación directa con la “realidad” imperante a finales del siglo XIX. El proceso de tecnologización que llevó implícito una deshumanización del orden social contribuyó por otra parte a celebrarse en la experiencia sensual aportada por el color y el sonido con el que los nuevos artefactos contribuían al bienestar burgués (gramófono, fotografía, cinematógrafo, etc.). La invención del cinematógrafo en 1894 por los hermanos Lumiere constituye la respuesta análoga elaborada por el positivismo con su correspondiente ideología cientificista, y por otro lado del impresionismo como ideal estético de base pictórica y literaria. La imagen en sus dimensiones fotográfica y cinematográfica representaría en el siglo XX el respectivo acceso de una clase media al retrato familiar y a la masificación de fantasías visuales antes mediadas por los círculos literarios de carácter burgués.

La publicación de *Los raros* por Rubén Darío se circunscribe en un proyecto consciente de difusión de las letras internacionales, como conjeturaría en 1932 Roberto F. Giusti (278). La obra ensayística de Rubén Darío, *Los raros* configurada en las técnicas impresionistas, hace halago de una nómina visionaria de gustos individuales del propio autor, portavoces de aquellas corrientes artísticas internacionales “decadentes”. El artista impresionista parte de una visión fragmentada para modelar la realidad percibida, se concibe ésta subjetivada y no como un mero reflejo; el lenguaje deja de poseer una concepción conceptual para adquirir una dimensión sensorial.

El modernismo como esfera de suplantación de cualquier contacto teórico con esa realidad cambiante operada por la dispersión del sistema capitalista y las transformaciones materiales traídas consigo, cuyo carácter modular afectó a una nueva concepción epistémica del mundo, transformaciones de orden psíquico y vital que a ojos del artista reducían un mundo utópico, otrora proyectado en el mundo de la naturaleza, a un devenir de mecanismos y exóticos artefactos funcionales, celebrados y lamentados al mismo tiempo por producir el deleite sensorial al precio de la comodidad. El artista, exhausto de sus propias contradicciones ante su conciencia intelectual, proyectó un mundo lingüístico y artificioso, recargado de los más exquisitos objetos provenientes del Oriente, o cuando menos, de su más inmediata realidad que el ágora internacional expandía con voces alimentadas por el sentido inculcado de la modernidad y el progreso tecnológico.

La utilización de una aproximación autobiográfica en la crítica de Darío debe entenderse como una proyección del propio yo creativo que caracterizará las expresiones existencialistas: “las impresiones de Rubén Darío sobre sí mismo, su autorreflexividad,

encuentran su mayor realización en esa compilación estética de una personalidad artística constituida por *Los raros*, en otros términos, una proyección artística sumida en la realidad que proyecta la esquizofrenia colectiva característica de la postmodernidad. Parece posible proponer que lo que se ha denominado ‘el dilema de la modernidad’, o sea la ruptura de la ruptura de la confianza y anticipación de los beneficios que traería el siglo XX, representa el primer paso al postmodernismo...” (Rodríguez Hernández 58).

Según Rubén Darío, la articulación subjetivista del artista modernista, engendrada en la dilatada tradición del simbolismo, no se ofrecerá como un subproducto histórico o filosófico como afirma en “El arte en silencio”: “En la historia del simbolismo, escrita con toda sinceridad y con toda verdad; y de ella se desprenden utilísimas lecciones, enseñanzas cuyo provecho es inmediato; así el estudio sobre el sentimentalismo literario, en que el alma de nuestro siglo está analizada con penetración y cordura a la luz de una filosofía amplia y generosa, poco conocida de egotismos superhombres y otras nietschedades” (*Los raros* 14). Producto de esta visión subjetivada, proyecto de transformación del canon literario vigente, e inserta en la máxima preocupación de Rubén Darío, se entiende la desvinculación del mismo a cualquier programa premeditado y determinado: “No hay escuelas; hay poetas (*El canto errante*) “Mi poesía es mía en mí” (*Prosas profanas*). Sin duda la virtual ceguera de Darío por desestimar la valoración e influencia de la filosofía nietscheana, se entiende desde ese principio ontológico que rige su concepción del arte, su autonomía. Esta no sumisión del arte en Rubén Darío debe establecerse en orden a las coordenadas individualistas que refuerzan la tesis del resentimiento de cuño existencialista del pensador alemán, que junto con esa visión subjetivada de la realidad, antes mencionada, intuyen los prolegómenos de expansión de una nueva etapa histórico-literaria. A este respecto Rubén Darío disiente en el prólogo a la segunda edición de *Los raros* (1906), como ya lo había hecho en *Opiniones* al tratar otra nómina de artistas respecto a su visión de algunos de los autores incluidos en la primera edición de 1896, ponderando así, por omisión, al filósofo alemán: “En la evolución natural de mi pensamiento, el fondo ha quedado siempre el mismo. Confesaré, no obstante, que me he acercado a algunos de mis ídolos de antaño y he reconocido más de un engaño de mi manera de percibir” (*Los raros* 7). En este contexto, caben entenderse las diatribas con Groussac, entre Juan Valera y el propio Darío, las apreciaciones de su amigo Lugones como “un fanático”, “un revolucionario”, o su insistencia por mantener la poesía al margen de comentarios sociopolíticos (Ellis 108-117). El movimiento de fricción sociohistórico atesorado desde las altas esferas de la intelectualidad artística modernista, ya usurpada de su condición estática y convertida en producto mercantil, se consigné en un rechazo consciente de la realidad cotidiana para buscar en el torno impresionista una reelaboración de las propias controversias al uso de su cobertura intelectual, y de este modo consumir, sin ninguna duda con fervoroso éxito, el nuevo modelo estético-ideológico propuesto. La importancia de la obra se atisba en las premisas ideológicas que virtúan la existencia estética del momento y que encuentra en una rara nómina una rara actividad humana, la escritura.

“La crítica de la ideología, puede decirse, es al mismo tiempo la crítica de la crítica de la ideología” (Eagleton 72). El contexto histórico en que se enmarca la obra de Rubén Darío no puede ser desvinculado de los sustratos ideológicos que subyacen a su expresión literaria y al carácter singular que el propio autor adopta como crítico de su tiempo y de su obra.

La peculiaridad del quehacer intelectual del artista de finales del siglo XIX se inserta en las imposiciones sociales transitorias derivadas de la incorporación de la América Latina al sistema capitalista. Debido a esta compleja y prolifera red de transformaciones, se

aprecia en el artista un estado de alienación intelectual, social y económica respecto a la supuesta valoración del mismo frente al pasado. Uno de los periódicos en los que acontece la actividad periodística en esta etapa biográfica de Darío (1893-1897) y que antecede a la publicación de *Los raros*, se desarrolla en *La Nación*, diario bonaerense en manos de la oligarquía agropecuaria, caracterizado por su aspecto doctrinario, editoria- lista, de matriz francesa, frente al periodismo americano de la época, más vivaz e infor- mativo. Estos ensayos junto con otros publicados en "Opiniones", "Cabezas", "Sem- blanzas", "Páginas de arte", además de los prólogos o comentarios publicados en sus obras *El canto errante*, *Prosas profanas*, *España contemporánea*, etc. hacen eco de la peculiar actividad crítica rubendariana.

Rubén Darío padece de esa "transmutación del escritor en periodista" definida por Angel Rama (*Rubén Darío y el modernismo* 49-79) para sobrevivir materialmente y como elemento consuetudinario al subterfugio ideológico. Se constituye, así pues, la labor periodística como vehículo de ideología, ideología al amparo de una valoración económica y de un compromiso estético, este último de vital importancia por su carácter de marchamo modernista. "Con esmero la literatura recorrerá este teatro de la privacidad, del placer, de la belleza, de la riqueza, de la subjetividad, y es ésta una de sus grandes conquistas: la reivindicación de lo bello y lo placentero opuestos a la inhumanidad cre- ciente, entendidos ambos como un patrimonio legítimo y asequible a los seres humanos" (*Literatura y clase social* 113).

Los olvidados, "los raros", los enfermos, los rebeldes, constituyen la reivindicación estética de la situación marginal, ya fuera económica o social, a la cual había sido some- tida la intelectualidad de finales del siglo XIX. Cada uno de ellos configura un desplaza- miento de la personalidad activado por un yo que encuentre en sus lectores diarios (no hay que olvidar el medio en que se publicó primeramente cada raro) un ídolo digno de imitación e identificación. No cabe duda de que Darío era consciente de las posibilidades de difusión de su proyecto literario entre las nuevas generaciones.

Como remanente de la tradicionalidad, la impetuosa mirada de la decadencia, por cuanto el término decadente adquirió siempre las "perversas" acciones del otro, por cuan- to era un "bárbaro" y no hablaba la misma lengua, ha distorsionado en manos de sus coautores todo el compendio de desplazamientos de significados que eran atribuibles a la propia experiencia de represión imaginativa; asentada sobre una mitología vana y al ser- vicio de una trayectoria de "decadencias", pretende girar incansable sobre sus ruinas, a falta de otras imágenes. El concepto de libertad modernista, ha supuesto en la sociedad latinoamericana la asimilación de toda una tradición de máscaras que se construyen y desconstruyen sobre una base de negación cultural en pro de lo moderno y futurista desembocando en una continua lucha agónica. La arrolladora máquina conceptual vali- dada por la revolución industrial, el individualismo y el liberalismo, recaló en un mismo fenómeno literario, el modernismo. La ruptura del modernismo con las formas culturales y poéticas heredadas conllevó en Darío la fusión de una máquina de producción anclada en los viejos cimientos de la ideología burguesa, en consonancia con las nuevas expecta- tivas en las que se fundamentaba la producción tecnológica (democracia, "libertad"). La formulación del pensamiento dariano se recreará en la creación de fotogramas donde se invierte en una utopía de contenido inconsecuente al precio de una sociedad acomodada que busca la libertad en la producción individual de la misma. A pesar de un proyecto ide- alizado, que no debiera ser desacreditado en Rubén Darío, la subjetividad del proyecto modernista descansó en los modelos del pensamiento clásico, modelos instrumentaliza- dos de producción fabril, instantáneos, fotográficos, sobreimpresionados.

La cultura burguesa encomendada al valor de la producción estética y al precio de la incursión en la misma de una realidad cambiante requería modelar con el mayor margen de sutileza la esfera de un pensamiento enfrentado entre aquellos valores positivistas y de pleno acuerdo con el carácter burgués que traía consigo el período de industrialización, y la pérdida de aquellos otros de carácter idealizado, de herencia mitológica, que enfrentaban a Darío en un cuadro de interferencias permanente. Las secuelas de una visión tradicional, desplazada por el precio de la comodidad a un mundo imaginario concentrado en los habitáculos interiores y humanos, a veces se obstinó en salvar las diferencias con el exterior mediante pinceladas que en un intento de resolver contradicciones, han generado imágenes de fría esencia hasta hoy vigentes.

En una mañana fría y húmeda llegué por primera vez al inmenso país de los Estados Unidos. Iba el “steamer” despacio y la sirena aullaba roncamente por temor de un choque. Quedaba atrás Fire Island con su erecto faro; estábamos frente a Sandy Hook, de donde nos salió al paso el barco de sanidad. El ladrante slang yanqui sonaba por todas partes, bajo el pabellón de bandas y estrellas. El viento frío, los pitos aromadizos, el humo de las chimeneas, el movimiento de las máquinas, las mismas ondas ventrudas de aquel mar estafado, el vapor que caminaba rumbo a la gran bahía, todo decía: “all right”. Entre las brumas se divisaban islas y barcos. Long Island desarrollaba la inmensa cinta de sus costas, y Staten Island, como en el marco de una viñeta, se presentaba en su hermosura, tentando al lápiz, ya que no, por la falta de sol, la máquina fotográfica. Sobre cubierta se agrupan los pasajeros: **el comerciante de gruesa panza, congestionado como un pavo, con encorvadas narices israelitas**; el clergymán huesudo, enfundado en su largo levitón negro, cubierto con su ancho sombrero de fieltro y en la mano una pequeña Biblia; la muchacha que usa gorra de jokey y que durante toda la travesía ha cantado con voz fonográfica, al son de un banjo; el joven robusto, lampiño como un bebe, y que aficionado al box, tiene los puños de tal modo, que bien pudiera desquijarar un rinoceronte de un solo impulso... En los Narrows se alcanza a ver la tierra pintoresca y florida, las fortalezas. Luego, levantando sobre su cabeza la antorcha simbólica, queda a un lado la gigantesca Madona de la libertad, que tiene por peana un islote, de mi alma brota entonces la salutación: “A tí prolífica, enorme, dominadora. A ti, Nuestra Señora de la Libertad. A ti, cuyas mamas de bronce alimentan un sinnúmero de almas y corazones. A ti, que te alzas solitaria y magnífica sobre tu isla, levantando la divina antorcha. Yo te saludo al paso de mi “steamer”, prosternándome delante de tu majestad. ¡Ave: Good morning!” Yo sé, divino icono, oh magna estatua, que tu solo nombre, el de la excelsa beldad que encarnas, ha hecho brotar estrellas sobre el mundo, a la manera del fiat del señor. Allí están entre todas, brillantes sobre las listas de la bandera, las que iluminan el vuelo del águila de América, de esta tu América formidable, de ojos azules. Ave, Libertad, llena de fuerza; el Señor es contigo: bendita tú eres. Pero ¿sabes? se te ha herido mucho por el mundo, divinidad, manchando tu esplendor. Anda en la tierra otra que ha usurpado tu nombre, y que, en vez de la antorcha, lleva la tea. Aquella no es la Diana sagrada de las incomparables flechas: es Hecate. (*Los raros* 13)

Al hilo del recurso alegórico final con el que acotamos el microtexto de Rubén Darío dedicado a Edgar Allan Poe, la escritura del autor en este ensayo se hace de trazados finos, solapando palimpsestos de parda “estética” incrustados en una miniatura paisajística que inicia el recuento de los lienzos mayores elegidos por el autor, y que en tinta de su creador “a falta de una máquina fotográfica”, la escritura pincela una y otra vez el lienzo elegido.

A resultas de una sexualidad industrial de carácter potestativo, la erótica constructora del texto se erige parva e impasible ante la visión autorial que recorre el vapor (steamer), juego polisémico que avanza desde el pudor del paisaje neblinoso hasta las saluciones emprendidas por la voz narrativa, envuelto en un halo de frías expectativas. La pintura se recoge sobre sí misma para desaforarse a borbotones de resentimiento sobre el erecto icono de Nuestra Señora de la Libertad. En ese pequeño intervalo del viaje centraremos el análisis desde el exterior, objeto de la erótica dominante hacia el interior del yo impreso, recurso metonímico de la otredad impotente que se registra en el frío paisaje divisado por el poeta desde el steamer. La proyección exterior se inscribe sobre el orden de subjetividades que plasma el yo pictórico, accionado por el contexto sociocultural de antiamericanismo finisecular.

El carácter totémico que pone en movimiento la significación del texto se traslada desde un comienzo erigido en la representación misma del faro de Fire Island hasta la protuberante estatua. Los dos planos que consignan la significación del texto, el plano narrativo y el de significación avanzan progresivamente en el vapor desde el carácter simbólico de la tradicionalidad, representado por la figura del faro, hasta el de la modernidad, instaurado por el de la Estatua de la Libertad, cuyo referente histórico aumenta la singularidad modernista. La homologación de ambos planos, determinados por los binarismos; industrialización, modernidad y tradición, humanidad, están sometidos a un eje de contradicciones que operan dialécticamente en el recorrido imaginario del autor. En el trazado retenido por el "steamer", el movimiento se agudiza entre el exterior de la nao, proyectada por la mirada autorial hacia el paraje industrializado, y por otro lado hacia el interior de la misma, caracterizada por la serie de arquetipos anglosajones visualizados por la imaginación pictórica de Rubén Darío (el comerciante de gruesa panza, el clergyman huesoso, la muchacha que usa gorra de jokey, el joven robusto). Ambos planos, por un lado aquel que representa la oposición binaria: "industrialización/humanización" en homóloga correspondencia con el plano de significación representado por la oposición: modernidad/tradicionalidad, generan el eje de tensiones del texto enmarcados en el contexto cultural contradictorio propio del modernismo, y que converge en el ideograma del ensayo, actualizado por la imagen final de Diana, mito del esplendor de la noche frente a Hecate que representa el terror de la misma.

Desde un comienzo la imagen del steamer en una ilusión de movimiento nos transporta al interior de la maquinaria de la nave, y por otro lado, al mundo exterior, "al ladrante slang yanqui", a "la gran erupción de chimeneas y su humo", "a los pitos aromadizos" que se prolongan a lo largo del texto hacia todo un depósito de imágenes mercantiles de nuevo recaudo para la época: "una máquina fotográfica", "un sombrero de fieltro", "la voz fonográfica". Este aluvión de imágenes genera tanto visual como auditivamente un sinnúmero de espectros de factura modernista. El movimiento cesa y la salutación, como una estampa grecolatina, rememora su vitor de conmemoración: "A tí...". En ese cometido del viaje, el punto de llegada tiene como objeto el de la salutación al numen inspirador del concepto de libertad occidental. El desplazamiento religioso hacia la figura virginal no encuentra en este sentido mayores inconvenientes que la robustez y el carácter matriarcal a los que hace alusión el campo semántico que elucida la altiva figura: "prolífica", "enorme", "dominadora", "solitaria", "magnífica" frente al carácter de imprecación al estuario emblema que se resuelve en un irónico final: "¡Ave: Good morning!" y que da recaudo a las impresiones finales del poeta sobre el tema de la libertad. La obra de Rodó, *Ariel* como el vapor pintado por Rubén Darío, resonará posteriormente en el ensayo que abre el retrato de Edgar Allan Poe.

La utilización de imágenes secuenciales que dibuja Darío desde la maquinaria metonímica que le transporta, el “steamer”, hasta la sensación de libertad, se distribuye de manera reflexiva entablando una dialéctica existencialista respecto al concepto de libertad. Dialéctica arropada por la atracción nómada que se ha desarrollado desde la *Odisea*. El Ulises nicaragüense rememora en un cosmopolitismo bélico de afrentas estéticas la guerra troyana, un yo impávido contra la gran maquinaria en la que viaja. Tal gratificación libidinal confronta en el lenguaje dariano la experiencia del explorador explorado, donde el recurso a los anglicismos, a lo “bárbaro” encuentra una vía de solución en el juego de rebeldía contra el icono que inconscientemente también le sustenta: “A tí, cuyas mamas de bronce, alimentan un sinnúmero de almas y corazones” (*Los raros* 14).

Lo moderno, enarbolado, enhiesto, altivo, alcanza la plegaria como la catedral gótica, en busca de luz, aunque subyugada a una presencia nocturna que apenas descubre más horizonte que la presencia de la existencia, entre la oscuridad y la mañana, entre la tea y la antorcha, entre la tradición y la modernidad. La maquinaria de imágenes en las que asienta Darío la conciencia reflexiva sobre la libertad se presenta en los mismos esquemas románticos del individualismo frente a la naturaleza, aunque acomodados a una herencia burguesa que enfrenta al producto de sus contradicciones una solución mediada por la individualidad artística. El yo especializado, fragmentado, es aquel que impresiona en la cuartilla entre la vaga neblina los cambios amenazantes asentados en el dualismo de lo tradicional frente a lo moderno. La instrumentalización del utopismo mercantil (societas perfectas) usurpó en nombre del lenguaje poético, cabe recordar que la conciencia del artista se vuelca sobre su propia autonomía literaria, un inconsciente gratificado por la repulsa contra el Calibán americano, desechando un transfondo de herencia occidental, que interpretó la libertad basada en la apología de un crimen, en una ley patriarcal donde se administra la muerte en nombre de la vida. A propósito del mito histórico de Abraham, cuyo objeto es el de remontarnos a los resquicios de la interpretación histórica tradicional, señala Hinkelammert:

Lo que pide el Angel, es hacerse libre y ponerse encima de la ley. Abraham obedece. Por tanto, no obedece a ninguna norma y ninguna ley, sino que al obedecer se hace libre una libertad, que lo opone a él por encima de la ley. Al ser libre Abraham es soberano frente a la ley. El juzga sobre la ley, el Angel le pide reivindicar esta libertad. A Abraham la obediencia lo hace libre, porque lo que se le pide, es ser libre. Esta libertad la afirma al no matar a su hijo y al enfrentar toda su sociedad, toda su cultura. Esta libertad es su fe. La fe de Abraham, por tanto está en no haber matado a su hijo. La inversión de la historia del sacrificio, en cambio, ubica la fe de Abraham en su disposición y su buena voluntad de matarlo. (*La fe de Abraham* 17)

El territorio de la otredad filial asesinada, inserta en la mitología griega se vio desarticulada por la tradición abrahámica. Sin embargo la tradición occidental ha insistido en una conciencia fratricida, en un conflicto de sucesión que se rige por una lucha de poderes reproducidos interminablemente. La dialéctica del concepto de libertad modernista de herencia grecolatina, heredada por los postulados contemporáneos, se ampara en una dialéctica que alimenta una ley fratricida la cual lee literalmente la muerte del poder patriarcal con la muerte del amor de Dios por sus hijos. Ese amor está concebido en la muerte y en la destrucción que envuelve todo un complejo de imágenes que se procrean invariablemente.

“Es necesario reenfocar la tradición racionalista a la luz de las grandes catástrofes sociales que se han originado en ella” (Hinkelammert 99). La superación de la metafisi-

ca del progreso tecnológico en nombre de la libertad, conlleva la desarticulación de una mitología ambivalente que la historia en todas sus dimensiones ha reproducido maquinalmente.

OBRAS CITADAS

Darío, Rubén. *Los raros*. Madrid. Biblioteca Rubén Darío. 1929.

Eagleton, Terry. *Ideology*. New York. Verso. 1991.

Giusti Roberto F. "La crítica literaria en la Argentina". *Nosotros* 283 (1932): 249-304.

Hinkelammert, Franz J. *La fe de Abraham y el edipo occidental*. San José de Costa Rica. Dei. 1989.

Rama, Angel. *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas. Universidad Central de Venezuela. 1970.

Rama, Angel. *Literatura y clase social*. México. Folios Ediciones. 1983.

Rodríguez-Hernández, Raúl. "Los raros: La otra estética modernista de Rubén Darío". *Texto crítico* 38 (1988). 51-58.