



Vol. 14, Num. 1, Fall 2016, 290-305

Debate

Retoques transatlánticos: la “enfermedad del ensueño” en *Los raros* de Rubén Darío

Jaime Brenes Reyes

The University of Western Ontario

“Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París.”

Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*

Para Julio Ortega, uno de los principales impulsores de los estudios transatlánticos, el poeta hispanoamericano ha jugado un papel esencial en la circulación y el debate de las ideas en ambas costas del océano. En su artículo titulado “Transatlantic Translations,” Ortega elige al poeta y cronista Inca Garcilaso de la Vega como un modelo de humanista transatlántico. El Inca Garcilaso, Ortega explica, no sólo rememora sus experiencias de la caída del imperio inca, sino que hace posible que “the Indies become a creative agency as opposed to a subsidiary and marginalized place only to be conquered” (30). Más que una posición de denuncia o negación de los múltiples aspectos sanguinarios de la conquista, Ortega ve en el poeta del nuevo mundo un sujeto que habla y re-inventa la lengua del viejo mundo: “from that moment onward translation would define this modern subject of the Americas” (39).

La re-interpretación y re-inención de la lengua española continúa a lo largo y ancho de la geografía e historia hispanoamericana. El siglo diecinueve significa un importante símbolo en la negociación de la lengua y las ideas. El presente ensayo se centra en dos poetas en particular de este período: el Conde de Lautréamont (seudónimo del franco-uruguayo Isidore Ducasse) y el nicaragüense Rubén Darío, los cuales serán analizados a partir de la circulación y debate de ideas desde una perspectiva nietzscheana.

Dentro del contexto transatlántico, Lautréamont y Darío surgen como políglotas de una misma lengua universal poética, en la que la música de las palabras adquiere predominio sobre la armonía lingüística. Como Darío anuncia en sus “Palabras liminares” de su libro *Prosas profanas y otros poemas* (1896), “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal” (180). Y en su libro de prosa poética *Los cantos de Maldoror*—original en francés *Les chants de Maldoror*, de primera edición en 1869—Lautréamont declara su predilección por la retórica musical: “¡Qué belleza musical en la melodía incomparable de su voz!” (30). En relación a la teoría transatlántica de Ortega, la poesía de Darío y Lautréamont unifica a la vez que abre nuevos senderos de comunicación.

Sin embargo, se deben tener en cuenta al mismo tiempo los señalamientos de la crítica a lo denominado ‘transatlántico’—como es el caso de Abril Trigo—para quien estos estudios refundan la hegemonía hispánica sobre América Latina. Con el propósito de demostrar el elemento positivo sin desfaltar los sobrepases negativos de la conquista, propongo una aproximación a Darío y Lautréamont a través de la filosofía de Friedrich Nietzsche, quien, en su influyente tratado *El nacimiento de la tragedia*—primera versión de 1872, segunda en 1886—propone una concepción del arte, y en especial la música, entre la antítesis de lo apolíneo (individualista, onírico) y lo dionisiaco (universal, embriaguez). Según Nietzsche, el artista posee ambas cualidades y debe permanecer en la frontera de lo individual y lo universal. De una forma similar, Darío describe en su libro *Los raros*, del mismo año de publicación que *Prosas profanas*, a un grupo de poetas usando como referencia lo que él llama la “enfermedad del ensueño,” una singularidad del poeta innovador y, por ende, raro (18). Entre los poetas ‘raros’ Darío incluye a Lautréamont, a quien describe como diabólico y maligno—o, en el lenguaje de Nietzsche, enteramente dionisiaco. No obstante, críticos literarios han mencionado que el perfil que dibuja Darío del Conde está enteramente basado en un artículo del poeta francés Leon Bloy, que sale a publicación en París en septiembre de 1890 (Taupin 166). Sin embargo, como

demuestro en este ensayo, el hecho de que no sea claro si Darío leyó o no personalmente *Los cantos de Maldoror* refuerza la imagen del poeta como promotor de ideas. Entre la claridad del ensueño y la oscuridad de la enfermedad, a partir de la lectura del texto de Darío con una óptica nietzscheana, el concepto de lo transatlántico se concibe como una negociación en constante progreso y devenir.

El argumento se divide en seis secciones. Primero, se discute qué significan los estudios transatlánticos y su relevancia para la presente investigación sobre poesía del siglo diecinueve. Segundo, a través de diversas investigaciones biográficas y analíticas, las obras de Darío y de Lautréamont se contraponen entre similitudes y diferencias. Tercero, el libro *Los raros* de Darío se convierte en el foco de atención en especial con respecto al perfil de Lautréamont, que se contextualiza como una ‘lectura a distancia’ y de acercamiento. En la cuarta sección, se pone en duda la intención de Darío de simplemente maldecir la obra del Conde: interpreto las palabras de Darío como un elogio a *Los cantos de Maldoror* para así introducir este libro a la audiencia hispanoamericana. De aquí, la filosofía de Nietzsche sobre lo apolíneo y lo dionisiaco sirve de referencia para una re-interpretación de lo transatlántico como una forma de circulación y debate de ideas tomando como modelo la “enfermedad del ensueño” que Darío utiliza en su ‘rarización’. Por último, se concluye con una breve reflexión sobre el rol del poeta en la construcción de los estudios transatlánticos en vista del importante papel que la figura de este sujeto ha jugado en la navegación del ancho y rico océano Atlántico a través de la incorporación de una musicalidad universal y diversa que respeta diferencias y enriquece al individuo.

Contexto transatlántico

Tomando como punto de partida las observaciones de Ortega sobre el Inca Garcilaso, se asume que el transatlántico es un fenómeno que no se distingue por su novedad. Al contrario, en mi lectura de Ortega, parece haber un intento por descodificar las diferencias entre aquellas teorías poscoloniales, que dividen al mundo entre periferias de pobreza y centros de poder, y las que abogan por un mundo menos quebrantado y más en un estado de constante intercambio de ideas. El océano Atlántico se muestra conveniente en este sentido para Ortega porque otorga un sitio de negociación y comercio, no sólo de bienes sino también de memorias, filosofías, movimientos literarios, entre otros. Ortega admite que los primeros encuentros fueron dañinos, pero al mismo tiempo surgió de éstos un diálogo que todavía no ha cesado.

Por ejemplo, Ortega arguye que la caída del imperio inca puede ser definida como un primer acto de interpretación y traducción. En sus palabras:

Translating is the possibility of constructing a scene of mediation that frames interpretation as a dialogic exercise. Thus, it is the first cultural act that places languages and subjects in crisis, unleashing a redefinition of speakers, a debate over protocols, and a struggle over interpretation. Clearly, translation is a new space of accord and discord. The encounter between Atahualpa and Pizarro will be for this reason a memory continually reenacted, in reencounters where again and again the possibility of historical meaning is rehearsed and explored. (26)

De las muchas ideas que convergen en este pasaje del artículo de Ortega, encuentro dos que me servirán de mucha utilidad: primero, la traducción como un espacio de acuerdo y desacuerdo, y, por ende, de diálogo; segundo, que el diálogo mismo nace de una crisis lingüística y a la misma vez epistemológica y, hasta cierto punto, ontológica.

Comenzando con la noción de la traducción como un diálogo abierto, Ortega sugiere que la lengua española no fue simplemente impuesta a los nativos del ‘nuevo mundo’ sin procesos de mediación e interpretación. En otras palabras, la conquista no se puede concebir como una victoria rotunda de europeos sobre indígenas. Salta a la vista de Ortega que ambos Pizarro, conquistador del imperio incaico, y Atahualpa, emperador inca, eran analfabetos (25). La tradición oral que sobrevive al encuentro entre estos dos ‘incultos’ todavía sigue en boga debido a las similitudes entre ambas partes más que las diferencias en cuestión. La traducción, así, no es textual—es una traducción verbal y corporal en que la lengua oficial pierde su símbolo de poder.

Una lengua en crisis engendra sujetos en una posición similar. Ortega usa de ejemplo las múltiples recreaciones teatrales y orales que existen sobre el encuentro entre Pizarro y Atahualpa como una crisis de interpretación y traducción. De dos culturas en choque, Ortega imagina la formación de una nueva comunidad a base de negociaciones comunicativas e interpretativas. Dicho de otra manera, la crisis invita a la invención de nuevas comunidades con sus propios contextos historiográficos.

Lo transatlántico, de acuerdo a esta interpretación del texto de Ortega, no es un esquema fijo y estable. Al contrario, se deduce del artículo de Ortega, con el poeta Inca Garcilaso como síntesis entre Pizarro y Atahualpa, que los estudios transatlánticos ponen foco en los acuerdos y desacuerdos que se han formado y reproducido en la historia y geografía de la región hispanoamericana. Las crisis que de estas series de antítesis se han desprendido son fundamentales para una comprensión crítica de la memoria oral y escrita de los habitantes del área, en ambas costas del

océano. La conquista se redefine, de esta manera, como un proceso todavía en ebullición en que las victorias no pueden por ser claramente declaradas.

Así, las crisis no han cesado desde ese primer encuentro. La misma naturaleza de acuerdos y desacuerdos que ha marcado la región hispanoamericana es motivo para la crítica académica a los estudios transatlánticos. En este respecto, el latinoamericanista Abril Trigo, en su artículo “Los estudios transatlánticos y la geopolítica del neo-hispanismo,” sostiene que lo llamado transatlántico es una invención del mercado laboral de la academia norteamericana en conjunción con intereses económicos hispanos sobre América Latina. Trigo interroga: “¿Qué significa hablar de una ‘civilización atlántica’ sino una rotunda mistificación de la historia del capitalismo y la modernidad occidental? ¿Cómo estudiar esta historia y sus culturas sin tener en cuenta el papel de lo nacional, como categoría epistémica y experiencia política?” (38). No obstante, una vez más tomando las observaciones de Ortega con el poeta como modelo del sujeto transatlántico, las dudas de Trigo pierden sustento ya que es muy difícil achacar el dominio capitalista sobre la producción intelectual, la cual en muchas veces ha sido censurada por las fuerzas del mercado.

Más aún, resulta curioso que las interrogaciones de Trigo se basen sobre un elemento en común con Ortega: las crisis, ya sean epistémicas, políticas, económicas, o incluso académicas. Trigo admite que “los estudios transatlánticos son efecto colateral del creciente cuestionamiento del Hispanismo realizado por los hispanistas mismos” (29). Más adelante, agrega que “la hegemonía cultural de España sobre sus post-colonias latinoamericanas deviene coartada de un proyecto de expansión económica y geopolítica” (42). Trigo, de esta manera, invita al diálogo sobre lo que significa hacer estudios transatlánticos al poner en tela de juicio los fundamentos de tales teorías. No obstante, como se ha visto en el caso de Ortega, la naturaleza de estos estudios se basa en las crisis. Trigo, dicho de otra manera, expande el rango de lo transatlántico hasta el presente.

Entre ese primer encuentro que rememora Ortega entre Atahualpa y Pizarro, y los intereses económicos actuales que Trigo señala, los sucesos intelectuales, socio-económicos y políticos que ocurrieron en Hispanoamérica en el siglo diecinueve merecen atención detallada. A grandes rasgos, podemos mencionar la independencia de las colonias europeas en América Latina y los posteriores conflictos entre los países recién formados, además del creciente expansionismo norteamericano sobre sus vecinos del sur. Los intelectuales hispanohablantes—entre ellos el cubano José Martí en su ensayo “Nuestra América”—llaman a la unidad de las naciones latinas. Sin

embargo, se debe recalcar que Martí no reniega del pasado colonial de América Latina, sino que al contrario lo usa como un elemento de unidad, en especial en el aspecto académico. Para Martí, “La universidad europea ha de ceder a la universidad americana” (np). Es decir, el intelectual se convierte en un difusor de ideas que incorpora en lugar de excluir.

Los llamados a la unidad, como podemos ver, no se pueden interpretar como manifiestos nacionalistas. De hecho, como explica la estudiosa de la literatura del siglo diecinueve Regenia Gagnier en su artículo “The Global Circulation of the Literatures of Decadence,” dichos movimientos intelectuales, como el modernismo representado por Martí y Darío, no fueron recibidos positivamente por los grupos de poder en torno al estado. La llamada ‘literatura de decadencia’ (movimiento también conocido como ‘decadentismo’), Gagnier argumenta, “critique[s] the relation of part to whole, especially the individual and the individual’s freedoms in relation to the State, or subordinate States in relation to dominant” (71). Si calificamos a la filosofía del modernismo como decadente por su subversión al estado, y de ésta al transatlántico de Ortega en su visión de circulación e interpretación libre de ideas, el siglo diecinueve atestigua un movimiento intelectual de rebelión y unificación, entre los que se destacan Darío y Lautréamont.

El Conde a mediados y Darío a fin de siglo

En su prólogo a la colección *Rubén Darío: Poesía*, el reconocido estudioso Ángel Rama se pregunta: “¿Por qué otros tantos que con afán buscaron a los más no han desplazado esa su capacidad comunicante, a él que dijo no ser ‘un poeta para muchedumbres’? ¿Por qué ese lírico, procesado cien veces por su desdén de la vida y el tiempo en que le tocó nacer, resulta hoy consustancialmente americano y sólo cede palma ante Martí?” (IX). Es de enfatizar que Darío, como lo ilustra Rama en sus preguntas, no busca una comunicación simple y sencilla, pero logra apoderarse de la categoría de poeta ‘americano’, muy similar al esquema que Ortega elabora del Inca Garcilaso. La obra de Darío, como Rama apunta, ha sido ampliamente estudiada, sin embargo, no ha perdido validez su discusión, en especial en los estudios transatlánticos, donde su poesía se muestra como un puente entre diversos movimientos intelectuales en Europa y América.

Se sabe que Darío es considerado una de las principales figuras del modernismo junto a Martí. El modernismo en sí es difícil de definir por la disyuntiva en que nace: el simbolismo poético francés y el barroco hispanoamericano, con sus

diferencias y similitudes de estilo, rítmica e imagen. En breve, el simbolismo, sostiene Rama, se centra en la experiencia concreta de la poesía, mientras el barroco se diluye por los excesos de la lengua (XLVII). El mismo Darío se niega a ofrecer una definición de su poesía. Como anuncia en sus “Palabras liminares” a su libro *Prosas profanas*, una de sus mayores obras:

Después de *Azul...*, después de *Los Raros*, voces *insinuantes*, buena y mala intención, entusiasmo sonoro y envidia subterránea—todo bella cosecha—, solicitaron lo que, en conciencia, no he creído fructuoso ni oportuno: un manifiesto.

Ni fructuoso ni oportuno:

a) Por la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente, en la cual impera el universal personaje clasificado por Remy de Gourmont con el nombre de *Celui-qui-ne-comprend-pas*. *Celui-qui-ne-comprend-pas* es entre nosotros profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, *rastaquouère*.

b) Porque la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran.

c) Porque proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción. (179)

El pasaje anterior es de relevancia para mi investigación porque coloca a Darío en el papel de rebeldía ante la academia de su tiempo. El poeta nicaragüense propugna por la liberación de la lengua a través de una poesía de ‘estética acrática’, es decir, libre de reglas o normas. El académico que Darío identifica como ‘aquel-que-no-incluye’ es el nacionalista que se aferra a ciertas estructuras de poder. La rebeldía de Darío llega a través de su apertura hacia otros movimientos intelectuales, a ningunos de los cuales se apunta, sino que intenta apropiarse de lo mejor de cada cual por el bien de la poesía, su arte, misma. Es una poesía que crea crisis a partir de encuentros que trascienden fronteras. No obstante, Darío también advierte que los propulsores de tal apertura se encuentran en ‘el limbo’ al desconocer ellos mismos las complicadas negociaciones en que se sumergen al optar por una poesía libremente abierta.

La crisis, de esta manera, no solamente impregna al académico excluyente—es una crisis que existe en la poesía y de la cual el poeta no se puede librar. Las líneas anti-manifiesto de Darío nos ofrecen una mirada al escenario de fines del siglo diecinueve: los poetas innovadores escriben sin reparar en normas lingüísticas de poder y se arriesgan a entrar en conflicto con académicos que no responden afirmativamente a la posibilidad de romper líneas divisoras. En base a la discusión anterior, Darío parece encajar como el sujeto transatlántico de Ortega.

En una posición similar, pero anterior cronológicamente a Darío y con menor divulgación de su obra durante su breve vida, Isidore Ducasse escribe sus *Cantos* a mediados del siglo diecinueve. Entre los diversos estudios sobre Ducasse, el libro *Lautréamont austral* del crítico literario Emir Rodríguez Monegal es de especial interés porque demuestra la reticencia del Conde a definir su estilo. Para Monegal, los *Cantos* contienen en sí un hecho muy conocido, pero al mismo tiempo pasado por alto por la crítica: Ducasse era uruguayo. Agrega que

[e]sto no constituye una revelación para nadie, por lo menos en lo que se refiere a la anécdota. De este hecho bien conocido—y uno de los pocos seguros a su respecto—se deduce otro, que siempre ha sido encarado como hipótesis verosímil, pero que ha sido casi (si no totalmente) olvidado en cuanto a sus consecuencias literarias: el bilingüismo de Ducasse. (9)

Con respeto del bilingüismo, Monegal señala la influencia que el idioma español tuvo sobre la escritura en francés de los *Cantos*. Entre los pocos datos que se saben con certeza de la vida de Ducasse, su conocimiento del español y el francés salta a la vista debido a que hubo ciertos libros que Ducasse leyó en español, entre ellos la traducción de la *Ilíada* del helenista y retórico español José Gómez Hermosilla (1771-1837). Monegal toma el favoritismo de Ducasse por leer un clásico universal en español como un hecho digno de atención, ya que el Conde pudo haber encontrado en este libro “un Homero mucho más cercano que el de los franceses a sus pesadillas de violencia, mutilaciones y torturas” (31). La traducción que lee el Conde, Monegal arguye, difiere de la versión francesa, porque “el español, lengua marcada por la práctica del barroco, no sufre de esa ‘tímida reserva’; la acumulación de epítetos, los arreglos ‘bizarros’, las metáforas continuadas y las figuras audaces no son raras, ni siquiera en el español de un neoclásico como Hermosilla” (36). Una vez más nos encontramos ante la figura del poeta como un sujeto que negocia entre lenguas e introduce nuevas ideas de una a la otra.

En este respecto, el español invita al Conde a explorar la lengua desde una posición periférica y al mismo tiempo revolucionaria desde el mismo centro occidental de producción cultural, el París de la segunda mitad del siglo diecinueve, justamente cuando el simbolismo que Darío luego introduciría al español estaba en pleno auge con tales poetas como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine y Arthur Rimbaud. A pesar de la fuerte presencia del simbolismo, Monegal apunta a la influencia de la retórica de Hermosilla sobre la obra del Conde, la cual se evidencia en la enunciación de los *Cantos*. Para Monegal, “el enunciador profiere su discurso más que lo escribe, y ese discurso gana toda su fuerza cuando es leído en voz

alta...el autor nos hace conocer las reacciones corporales que acompañan la elocución” (52-3).¹ Así, Ducasse trasciende la experiencia del simbolismo francés al agregar los excesos que encuentra en el barroco de la lengua castellana. No debe resultar extraño, de esta manera, que Darío lo haya incluido en su lista de poetas ‘raros’, aquéllos que sufren y crean a partir de la ‘enfermedad del ensueño’, es decir, los escritores que intentan hacer más de lo imaginable por las convenciones de la lengua, las reglas de la academia y el escenario cultural al que se enfrentan. Para Ortega, ‘los raros’ serían modelos de sujetos transatlánticos; para Trigo, extranjeros o rebeldes literarios.

Los raros y la ‘enfermedad del ensueño’

Si la crisis es un elemento de semejanza entre Ortega y Trigo, y que también se encuentra en las obras de Darío y Ducasse, otro aspecto de interlocución es la creación de un mapa cultural a través de las negociaciones e interpretaciones de ideas que plantean cada uno de ellos en sus respectivas obras. Mientras que en Ortega y Trigo el mapa cultural es visible—con el primero usando al Inca Garcilaso en función de puente entre las costas oceánicas, y el segundo cuestionando la validez de un hispanismo universal—, se requiere una detallada lectura de los poetas para generar el mapa implícito en sus poemas. No obstante, *Los raros* de Darío resalta como una excepción porque expone más explícitamente una selección de literatos de diversos orígenes y lenguas.

En *Los raros*, Darío se presta a la tarea de unir impares bajo la distinción de la “enfermedad del ensueño,” entre los que incluye al gótico norteamericano Edgar Allan Poe, al simbolista francés Verlaine, al modernista cubano Martí, y a Lautréamont, entre otros. Como indica el escritor nicaragüense Ricardo Llopesa en su reseña sobre el libro, Darío parece tener ciertas intenciones al catalogar a tan diversos autores bajo el paraguas de ‘raros’. Primero, puede ser una respuesta directa a la publicación del libro *Degeneración*—originalmente en alemán *Entartung* impreso en 1892—del médico Max Nordau. Llopesa apunta que la obra de Nordau “supone un duro ataque a la nueva corriente de intelectuales franceses, una especie de catálogo de las enfermedades que padecen sus contemporáneos, llamándolos locos, criminales,

¹ Por ejemplo, Lautréamont escribe: “Perdón, me pareció que los cabellos se me habían erizado, pero no es nada, pues con mi mano he conseguido colocarlos fácilmente en su primera posición. El que canta no pretende que sus cavatinas sean algo desconocido, al contrario, se satisface de que los pensamientos altivos y perversos de su héroe estén en todos los hombres” (np).

decadentes, sádicos y todos los adjetivos que por entonces había puesto de moda la naciente psiquiatría” (48). El hecho que Darío, curiosamente, incluye a Nordau entre sus raros nos lleva a descartar que el poeta tenga en agenda reforzar la noción del decadentismo como un movimiento que requiere ser tratado médicamente. El segundo punto de *Los raros* que Llopesa hace notar es la sorpresa “en el mundo hispano [de] la publicación de un libro donde se reuniese un amplio catálogo de hombres ilustres, por la extravagancia de sus vidas y sus ideas, como por sus obras desconocidas” (50). En correlación a la rebeldía de Darío, el mismo poeta intenta satisfacer y ampliar la curiosidad intelectual que se construye a partir de la obra de los modernistas por conocer distintos autores a través de sus libros y también de sus vidas.

El primer perfil, que corresponde a Poe, es ilustrativo de la filosofía y la escritura que sigue Darío en su libro. El nicaragüense rememora las dificultades que estadounidense afrontó como consecuencia de su devoción por las artes. Para Darío, Poe fue “un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz.” Algo que distingue a Poe, sin embargo, es que él “pudo resistir esa terrible dolencia que un médico escritor llama con gran propiedad ‘la enfermedad del ensueño’” (18). Tomando a Poe como punto de partida, el ensueño que se apropia de los raros se manifiesta de una forma profunda no sólo en las obras sino también en la vida propia de cada uno de estos artistas. El ensueño parece ser un sacrificio del ser por la humanidad, por romper y extender las barreras de la percepción.

No obstante, Darío no muestra el mismo aprecio hacia los dotes raros del Conde. De los *Cantos*, Darío dice que es “un libro que sería único si no existiesen las prosas de Rimbaud; un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso; un libro en que se oyen a un tiempo mismo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura.” A simple vista, Darío acusa al Conde por el delirante efecto que puede tener sobre el lector. Agrega: “No aconsejaré yo a la juventud que se abreve en esas negras aguas, por más que en ellas se refleje la maravilla de las constelaciones” (170). Hay cierto aire de ambigüedad ya que, a pesar de manifestar su oposición al libro, lo compara con Rimbaud, lo cual de por sí ya es un elogio.

Al mismo tiempo, Darío acompaña las fuertes acusaciones de locura con una distinción entre Poe y el Conde: “Ambos tuvieron la visión de lo extranatural, ambos fueron perseguidos por los terribles espíritus enemigos, ‘horlas’ funestos que arrastran

al alcohol, a la locura, o a la muerte; ambos experimentaron la atracción de las matemáticas, que son, con la teología y la poesía, los tres lados por donde puede ascenderse a lo infinito. Mas Poe fué celeste, y *Lautréamont*, infernal” (172). De nuevo, experimentamos una línea muy tenue entre la diferencia entre el Conde y Poe. ¿Pero por qué el uruguayo es infernal y estadounidense divino? ¿Qué le hace falta a Lautréamont para recibir la bendición de Darío? Para responder estas preguntas, es interesante que Darío cita a Bloy, otro de los raros, quien ataca directamente al Conde. Entre las citas que el vate nicaragüense recoge de Bloy, ésta salta a la vista: “este odio rabioso para el Creador, para el Eterno, para el Todopoderoso, tal como se expresa, es demasiado vago en su objeto, pues no toca nunca los Símbolos” (173). Hay algo ‘raro’ aquí. Me explico: a la misma vez que Darío acusa al Conde de locura fuera de los extremos de los mismos raros, también lo disculpa. Se nos presentan dos opciones: una podría ser que el padre del modernismo de hecho, con su escrito, utiliza de una manera muy sutil su influencia en América para abrir las puertas al Conde en el mapa cultural de la región transatlántica. Las palabras acusatorias se pueden convertir más bien en un camuflaje. O, simplemente Darío también ha caído en las locuras de los *Cantos* al punto de no poder expresarse tácitamente o con sentido, pero igualmente dejando ver el impacto profundo que un texto puede tener sobre la percepción del lector. Lautréamont puede ser el enfermo del ensueño por excelencia, con Darío intentando apaciguar las locuras antes que lleguen por sí solas a las costas de América: *Cantos* es el foco de contagio; *Los raros* es la vacuna.

Lautréamont ¿un enfermo?, Darío ¿un doctor?

En un influyente artículo sobre el perfil que Darío dibuja de Ducasse, la crítica literaria Sidonia Taupin se pregunta si de hecho Darío había leído a Lautréamont cuando lo incluye en *Los raros*. La respuesta de Taupin es un resonante no. A pesar de que el Conde termina de escribir sus *Cantos* en 1869, el libro fue censurado y no salió a la venta. No fue hasta varios años después que una edición apareció en París, acompañada por las acusaciones de Bloy sobre la locura de su autor. Todos estos sucesos, Taupin explica, ocurren casi al mismo tiempo que en 1893 Darío visita París, y empieza a publicar en Buenos Aires los perfiles que después conformarían *Los raros* (165). Existe la posibilidad de que Darío pudiese haber leído los *Cantos*; sin embargo, para Taupin todo “parece indicar que cuanto Darío sabía de *Los cantos de Maldoror* y del ‘loco’ que los concibió, provenía exclusivamente del artículo demoledor de Bloy; y que cuando redactó el suyo, muy probablemente no

había leído la obra que, como dice, ‘me tocó hacer conocer a América en Montevideo’.” Taupin subraya esto para demostrar en su conclusión que en *Los raros* “no se encuentra una sola cita que no provenga del de Bloy. Es más, queriendo ser liberal con sus lectores hispanoamericanos, [Darío] no omite ninguna de las muchas que seleccionó ese autor” (167). Debo agregar que las observaciones de Taupin son confirmadas en sus respectivas obras por Rama y Monegal. Sin embargo, como en el caso del mismo Darío sobre Ducasse, las palabras de los académicos no son acusaciones de plagio impúdico.

Al contrario, es mi opinión que el hecho de que Darío haya incluido al autor de los *Cantos* en *Los raros* es de especial consideración. Si Darío leyó o no al Conde se convierte en un tema menor porque al final de cuentas es parte de la obra. Como afirma Monegal en su libro sobre Ducasse:

Al situarse así entre el romanticismo y el barroco, Lautréamont anticipó buena parte del trabajo crítico y poético que realizarían los escritores hispánicos de fines del siglo XIX y comienzos del XX... No es de extrañar, por eso mismo, que haya sido el mismo Darío quien dedicó un artículo de errónea información y extravagante elogio a Lautréamont en su libro *Los raros* (1896). El hecho de que este artículo sea, en buena parte, transcripción sin comillas de otro de León Bloy, no disminuye su adhesión al famoso y entonces desconocido ‘conde’. Al plagiar a Bloy, hacía más suyas sus palabras. (84)

Moviendo el debate más allá de la aparente contradicción entre elogio y acusación, es innegable que Darío tenía algo en mente al incluir a Lautréamont. En mi interpretación y en base al contexto transatlántico del presente artículo, quisiera sugerir que en *Los raros* nos encontramos ante la adhesión de Lautréamont al mapa cultural hispanoamericano. Como vemos en Monegal, el plagio de Darío tiene una razón: hacer más suyas las palabras de Bloy; es decir, transformarlas al ámbito de la naciente comunidad de los modernistas hispanoamericanos. Es una lectura que, como el mismo Darío escribe en sus “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, intenta incluir en lugar de excluir. Si las palabras de Darío aparecen como una acusación sin sentido alguno al lector contemporáneo, entonces debemos ajustar nuestra propia visión al contexto del siglo diecinueve, que como se ha visto anteriormente era de crisis.

El perfil del Conde en *Los raros* podría ser interpretado, de esta manera, como un acercamiento a través de una lectura a distancia. En la misma línea, el intelectual marxista Franco Moretti en su artículo “Conjectures on World Literature” cuestiona que los estudios literarios tengan que seguir una lectura detallada de cada texto ya que el estudioso puede excluir en lugar de incluir más textos al centrarse en el canon

académico. Para Moretti, la literatura mundial es una y desigual: “This is what one and unequal means: the destiny of a culture (usually a culture of the periphery) is intersected and altered by another culture (from the core) that ‘completely ignores it’. A familiar scenario, this asymmetry in international power” (56). Resulta irrelevante si Darío leyó o no los *Cantos* porque al introducir por cuenta propia a Lautréamont pone en crisis el poder de la academia y al mismo tiempo crea un baluarte intelectual bajo el nombre de ‘los raros’. Es decir, Darío se rebela ante las estructuras existentes en su tiempo y crea un nuevo orden asimétrico.

El orden de Darío es curioso, sin embargo, porque se basa en la rarización. De la mano de Moretti, se podría argumentar que Darío comprende muy bien “the beauty of distant reading plus world literature: they go against the grain of national historiography. And they do so in the form of *an experiment*” (61). *Los raros* es un experimento que Darío lleva a cabo usando una serie de literatos como sus conejillos de indias, resaltando sus singularidades y transformándose él mismo en los autores que incluye al intentar imitar los estilos que identifica en cada uno de ellos. En el caso de Poe, Darío se muestra gótico. Con Lautréamont, Darío es acusatorio y diabólico. Darío es el raro en sí, al no poder desprenderse de su objeto de experimentación, ni siquiera a través de una lectura a distancia. Si trajéramos lo transatlántico nuevamente a cuestión, una nueva crisis se ha abierto: ¿Es el sujeto modelo de Ortega diabólico o divino? ¿Es el poeta difusor de ideas una persona a imitar o a evitar? Es aquí donde uno de los filósofos más raros en vida y obra, Nietzsche, puede ayudarnos a dilucidar nuestras dudas transatlánticas.

Nietzsche: algunos retoques transatlánticos

Mientras Nordau acusaba de locura a los decadentes, no muy lejos Nietzsche criticaba a la ciencia y su filosofía positivista del siglo diecinueve.² En su “Ensayo de autocrítica” de la segunda edición de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche se dedica a interrogar el propósito resolutorio de la ciencia. Para Nietzsche, es una equivocación que la ciencia quiera poner fin a crisis y polémicas en vez de dar lugar a un diálogo abierto entre lo que denomina lo apolíneo y lo dionisiaco, que como hemos visto antes, se refiere a la individualidad y la universalidad. Nietzsche se pregunta:

Y la ciencia misma, nuestra ciencia—sí, ¿qué significa en general, vista como

² Resulta interesante que Darío menciona a Nietzsche en el perfil que hace de Nordau en *Los raros*: “Por la puerta del egoísmo entran los parnasianos y diabólicos, los decadentes y los estetas, los ibsenistas, y un hombre ilustre que, desgraciadamente, se volvió loco: Federico Nietzsche” (192).

síntoma de vida, toda ciencia? ¿Para qué, peor aún, *de dónde*—toda ciencia? ¿Cómo? ¿Acaso es el cientificismo nada más que un miedo al pesimismo y una escapatoria frente a él? ¿Una defensa sutil obligada contra la *verdad*? ¿Y hablando en términos morales, algo así como cobardía y falsedad? ¿Hablando en términos no-morales, una astucia? (1)

El esquema de la ciencia que Nietzsche presenta es de crítica a una filosofía de la vida que evita conflictos al unificar bajo un mismo concepto distintas singularidades. Es un tipo de ciencia que Nietzsche percibe como un síntoma de algo mayor, un rasgo de una enfermedad social que se centra en el individuo y de esta manera se aleja de la verdad universal. La individualidad se convierte en un concepto que desgarrar diferencias y falsea lo universal por algo puramente estético y moral, lo que sólo existe en base a una disolución de la verdad.

Para Nietzsche, si existe una solución a las crisis es enfrentándolas. Regresando a las polémicas entre Ortega y Trigo, y entre Darío y Lautréamont, apreciamos en el primer caso que el propulsor transatlántico entra a la discusión a través de la literatura, mientras el crítico introduce las ciencias sociales para contrarrestar una aparente universalización del hispanismo. Al mismo tiempo, no se puede defender a Ortega por el sólo hecho de usar literatura sobre las ciencias. El problema va más allá y se hace más aparente en el caso de Darío y Lautréamont. Rama y Monegal coinciden nuevamente en este punto: Nietzsche está presente en la obra de ambos poetas. Sobre la musicalidad de Darío, Rama propugna que “Un pensamiento regido por las categorías nietzscheanas sobre el arte griego...lo vería como una inesperada conjunción de lo apolíneo y lo dionisiaco” (XLVII). Es decir, la obra de Darío incluye lo individual y lo universal, o, como el poeta lo diría, la enfermedad y el ensueño. Según Monegal, en base a los estudios biográficos de Ducasse, “Todo indica que en el liceo francés, donde sus maestros intentaron ponerle el chaleco de fuerza de la enseñanza clásica, se produjo en él un cortocircuito particularmente violento. Entre la sumisión y la rebelión, eligió la última; entre los rigores del neoclasicismo y los excesos del barroco, eligió los dos” (103-4). En relación a Nietzsche, Lautréamont es un clásico que no se deja forzar por una visión de la vida individualista, sino que escoge la rebeldía de lo dionisiaco que luego aprehendería a su bilingüismo.

La poesía de ambos, Darío y Lautréamont, es de una experimentación abierta, que no se cierra a los contornos de la ciencia que la intenta amordazar. Como la interpretación de Nietzsche del mundo mitológico, es una poesía “del *sueño* y de la *embriaguez*”, entre los cuales fenómenos fisiológicos puede advertirse una antítesis

correspondiente a la que se da entre lo apolíneo y lo dionisiaco” (6). De la mitología y la obra poética, Darío y el Conde traen consigo un mapa cultural que re-actualizan al unir lenguas, movimientos y estilos. Pero, se debe recalcar, es en la embriaguez, en la musicalidad, donde abren el camino hacia lo transatlántico fuera de intereses económicos. Ellos, los poetas, no escogen entre europeo o latino, sino que tales observaciones no son los enfoques de sus obras. Como en Nietzsche, son obras fuera de las categorías de la belleza: un espanto, una rarización. Nietzsche añade, “Si a ese espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis*,³ asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo *dionisiaco*, a lo cual la analogía de la *embriaguez* es la que más lo aproxima a nosotros” (7). La embriaguez de la poesía sería así una puerta abierta entre las diferencias y similitudes a encontrar y reconciliar entre lenguas y culturas. Darío y Lautréamont, con Nietzsche de intermediario, son agentes de una universalidad que respeta singularidades al enfrentarse a lo aparentemente rígido—una poesía con retoques transatlánticos para el diálogo de ideas.

Conclusión: el transatlántico desde la óptica del poeta

Para recapitular, hemos visto que la ‘enfermedad del ensueño’ que imagina a Darío entre sus raros crea un mapa cultural que extiende el intercambio de ideas entre los diversos movimientos intelectuales y estilos de escritura en ambos lados del océano Atlántico. El modelo de Ortega del poeta hispanoamericano fecunda correctamente con los análisis literarios sobre Darío y el Conde, especialmente en el caso de *Los raros*, donde la demonización de Lautréamont puede ser interpretada como una estrategia para su introducción en el modernismo. Tal entrada por la puerta grande—de la mano de Darío, pero de una manera aparentemente negativa—tiene efectos directos entre los cuales podemos mencionar la polémica que surgió sobre si el poeta nicaragüense había leído o no los *Cantos de Maldoror* además de la suposición que es un plagio del artículo de Bloy sobre el libro del franco-uruguayo. Sin embargo, las intenciones de Darío de presentar a Lautréamont en su tierra de origen se superponen sobre cualquier duda irrelevante. El modernismo se basa en las crisis, y el siglo diecinueve es un tiempo de constantes altibajos. *Los raros* aviva la polémica, dando paso a un diálogo inconcluso entre lo divino y lo infernal. Como en la filosofía de Nietzsche, Darío y Ducasse comprenden la musicalidad de las palabras y utilizan

³ *Principium individuationis*: Principio de individualización, antítesis de lo universal.

sus versos y prosas con una entonación rica y compleja. El transatlántico que nace de la poesía de ambos es un concepto abierto a la crítica, en un proceso de inclusión a base de un principio universal: no imitar a nadie. La singularidad del individuo resalta en la visión del poeta, una óptica de apertura—como el transatlántico mismo, es una poesía en negociación desde sus orígenes. *Los raros* no es una vacuna para el posible contagio de los *Cantos*. Al contrario, ambos se realimentan, llegando en conjunción a ese estado de lo apolíneo y lo dionisiaco: el transatlántico en crisis entre la oscuridad de la enfermedad y la claridad del ensueño.

Obras citadas

- Darío, Rubén. *Los raros*. 1896. San José, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1972. Impreso.
- . *Prosas profanas y otros poemas*. 1896. *Rubén Darío: Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. 179-241. Impreso.
- Gagnier, Regenia. "The Global Circulation of the Literatures of Decadence." *Literature Compass* 10.1 (2013): 70-81.
- Lautréamont, Conde de. *Los cantos de Maldoror*. 1869. Gutenscape.com. 18 nov. 2013. Web.
- Llopesa, Ricardo. "'Los raros' de Rubén Darío." *Revista Hispánica Moderna* 55.1 (2002): 47-63.
- Martí, José. "Nuestra América." 1891. Ciudad Seva. 29 Nov. 2013. Web.
- Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature." *New Left Review* 1.1 (2000): 54-68.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. 1886. EduMec. 28 Mar. 2014. Web.
- Ortega, Julio. "Transatlantic Translations." Trans. Christopher Conway. *PMLA* 118.1 (2003): 25-40.
- Rama, Ángel. "Prólogo." *Poesía*. Rubén Darío. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. IX-LII. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir, y Leyla Perrone-Moisés. *Lautréamont austral*. Montevideo: Ediciones de Brecha, 1995. Impreso.
- Taupin, Sidonia C. "¿Había leído Darío a Lautréamont cuando lo incluyó en *Los Raros*?" *Comparative Literature* 11.2 (1959): 165-70.
- Trigo, Abril. "Los estudios transatlánticos y la geopolítica del neo-hispanismo."

Cuadernos de Literatura 31 (2012): 16-45.