

“Vestíbulos del hombre público: Prólogos ‘desconocidos’ de Rubén Darío”¹

JULIA MEDINA

University of California—Davis

Se dice que el cerebro de Darío fue extraído de sus restos para servir de objeto científico y concretizar, en términos materiales/físicos, el genio artístico del poeta.² A pesar de la convención científica que esta práctica representa, no deja de ser una situación análoga a lo que sucede cuando, en el siglo veintiuno, se analizan y tratan de desentrañar obras poéticas producidas en el siglo diecinueve. La forma biográfica del escritor queda plasmada en materia gris, propiedad pública. El mismo Darío anticipó este proceso de enajenamiento en su prólogo de una traducción de “El cuervo” de Edgar Allan Poe, donde dice: “Muy en breve se borran las

¹ Este artículo parte de un capítulo de mi disertación doctoral: *Escritos e intervenciones del poeta, el periodista y el político en Nicaragua: Rubén Darío, Enrique Guzmán y Augusto C. Sandino*. Fue presentado en el XII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Centroamericana (The University of Liverpool, April 2004), con el título: “Poetic Prose and the Emergence of the Writer in 19th C. Latin America: Rubén Darío.” En la presente versión agradezco en particular los comentarios y las lecturas de Rosa Rivero, Greg Dawes y Neil Larsen.

² La muerte de Darío y estos hechos se documentan, con fotografía del cerebro de Darío en *Este otro Rubén Darío* de Antonio Oliver. (Barcelona: Ed. Aedos, 1960): 415.

huellas personales y el hombre desaparece detrás de su obra cuando esta subsiste” (96).³ En el caso de Darío, estas huellas personales han quedado grabadas además de en las tantas crónicas y misivas, en los prefacios a (sus) obras clásicas.

Aunque en este ensayo me interesan cuatros prólogos dirigidos a otros escritores, cabe recordar aquellos que Rubén Darío escribió para su propia producción artística, como testimonios de un proyecto estético importantes para la crítica cultural, literaria latinoamericanista y postcolonial.⁴ Entre los prólogos más significativos considero: “Palabras Liminares”⁵ de *Prosas Profanas* (1896), el prefacio de *Cantos de vida y esperanza* (1905) y “Dilucidaciones” de *El canto errante* (1907). Además de ser textos artísticos, y en cierta medida teóricos, son registros de la historia social e intelectual de entre siglos en América Latina. Formas que articulan el desencaje entre una emergente “ciudad letrada” y los desniveles que su posición conlleva en realidad local. El lugar de Darío en el grupo social dirigente es lateral, y fue definido en su contexto local por los conflictos familiares que lo llevaron a la casa de sus parientes pudientes en la ciudad de León. Su llamado vocacional poético además de cumplir con un genio individual, respondía a la demanda cultural de esta clase dirigente en el proceso de consolidar el proyecto nacional y universalizar esta experiencia. El poeta, como especialista del lenguaje “toma la palabra” ante esta clase social y una tradición occidental literaria transpanamericana en los periódicos, y mediante los prólogos: formas en la que se dirigió al público lectores como poeta y como hombre para posicionar su obra en relación a la historia literaria, a

³ Este prólogo aparece recopilado en el libro de José Jirón Tirán y fue escrito para una traducción de “El Cuervo” de Edgar Allan Poe, escrita por Antonio Pérez Bonalde, sin fecha exacta.

⁴ Este tema ha sido considerado por la crítica dariana con insistencia, informando a esta lectura, los estudios de Saul Yurkiévich, Graciela Montaldo, Jorge Eduardo Arellano y Angel Rama.

⁵ “Palabras liminares” en particular, introduce la expresión hispanoamericana al “manifiesto” como declaración de un proceso modernizante. En su ensayo “El efecto manifestario, una clave de modernidad”, Saul Yurkiévich afirma que este texto representa el primer antecedente de un manifiesto literario en América Latina, práctica que alcanza su auge durante la vanguardia en la primera mitad del siglo XX.

su profesión y a la sociedad de su tiempo.⁶ En sus prólogos Darío teoriza sobre la estética y el trabajo artístico/intelectual en su trayectoria geo-vocacional; y anticipamos que la compensación hiper-estética de su proyecto artístico necesita de sus contradicciones ideológicas. Es decir, que en el contexto decimonónico de América Latina, una revolución estética del arte por el arte surge gracias a las discordancias entre categorías de progreso y la realidad operante.

El poeta representa la apariencia colectiva y el hecho individual de modernización. Una modernización que a nivel personal/espiritual no llega tampoco a ser secular. La ambivalencia ideológica que marcan la obra y vida de Darío corresponde a las necesidades prácticas de un poeta en su contexto. Alineándose teóricamente con los libertadores, Darío profesa el panamericanismo a nivel local con el unionismo centroamericano. Consistente con su esmero creador, la proyección de estos espacios utópicos ofrece una alternativa imaginaria e inadvertida a los fracasos políticos del continente y sobre todo los de la región centroamericana y de Nicaragua. Al proponer un ideal estético que universaliza la expresión continental, el poeta encarna y denuncia la imposibilidad de lograr la modernidad política en Centro y Latinoamérica. Esta lectura de los espacios liminales expone toda una contingencia “biogeográfica” (categoría a la que me refiero a continuación), que analiza el proceso de profesionalización intelectual en América Latina; una trayectoria sumamente paradójica desde el contexto de aquella Nicaragua de finales del siglo 19.⁷ Además de por su evidente mérito personal, Darío poeta fue posible precisamente por el exilio voluntario y la trayectoria bio(geo)gráfica de su vida.⁸

⁷ Sobre la profesionalización del intelectual del artista moderno en América Latina y su ingreso al mercado, es decir, su relación con el público, referirse a Ángel Rama en *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, 1970. Como bien menciona Greg Dawes, Rama omite enfatizar ciertas claves biográficas del poeta, como por ejemplo el haber procedido de un país tan pobre y haber sido separado de su madre por los desacuerdos maritales entre sus padres.

⁸ Darío explica haberse ido: “Asqueado y espantado de la vida social y política que mantuviera a mi país original un lamentable estado de civilización embrionaria, no menor en tierras vecinas fue para mí un refugio la Republica Argentina en cuya capital, aunque llena de tráfgos comerciales, había una tradición

Comentario genérico

Utilizo el término de “formas genéricas” para definir las “maniobras dilatorias” que son un “marco” y “una estrategia verbal ligada a la acción” (Piglia 193). Ricardo Piglia también explica que: “Un marco, sería entonces, también un modo de referirse a la situación no verbal, [...] establecemos el registro del discurso que vamos a usar y definimos la situación de enunciación...” (194). El supuesto vacío filosófico o crítico de Latinoamérica, además de hallarse en textos literarios, y en la acción, se encuentra en estas formas que “conjugan la acción” formas que utiliza el intelectual para circunscribir (se en) su espacio y en su tiempo. La forma de estas representaciones intelectuales delinean la coyuntura histórica correspondiente al espacio (bio) geográfico en que se producen.⁹ Sabemos que el término biogeográfico es una categoría científica para referirse a las especies biológicas de un espacio dado. Sin embargo, al decir biogeográfico señalo la trayectoria geográfica del poeta en relación a su producción artística en cuanto aquella determina el curso biográfico; y también a las tensiones y realidades sociopolíticas que estos espacios físicos representan.

En sus prólogos Darío despliega una estética que une y a su vez subvierte el conflicto entre la identidad local y las fuerzas foráneas. Espero en otra ocasión elaborar esto, pero no sin antes sugerir que los textos liminales remiten a la contingencia geográfica y a la condición de desarraigo en los que se gestan. El espacio ístmico de América Central, como encrucijada geográfica, en cierta medida, configura a Darío como profesional y a la función misma que ejecutan las formas intermediarias a las que aquí me refiero. Ambas formas, literarias y

intelectual y un medio más favorable al desenvolvimiento de mis facultades estéticas.” En “Prosas Profanas” publicado en *La Nación* (1913). Recopilado en *Historia de mis libros*.

⁹ En “A Berlin Chronicle”, Walter Benjamin propone presentar la vida ubicándola “biogeográficamente en un mapa” En *Walter Benjamin: Selected writings, Volume 2: 1927-1934*. Trans. Rodney Livingstone & others. Ed. by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. (Cambridge, MA: Belknap, 1996).

geográficas, interceden entre amplios espacios de transmisión. Michel de Certeau explica que los espacios de tránsito son lugares en los que se buscan preguntas impronunciadas y donde se inventan respuestas improbables (1987). En este sentido, los espacios de tránsito bien pueden referirse a los espacios textuales de acción. Textos que son un imperativo literario; formas culturales *porosas* que median entre el escritor y sus lectores, entre lo que (re) presentan y el entorno geo-político.¹⁰

La llamada *porosidad* es una permeabilidad espacio-temporal que es el resultado de la “pasión por lo improvisal”; producto, sugiere Benjamín, de la necesidad (416). Este concepto me parece útil para caracterizar las formas intermediarias e informar la lectura que propongo. No sólo porque las enmarca dentro de una perspectiva material, tanto geográfica como formal o genérica, sino también porque hace referencia al proceso de profesionalización intelectual en su contexto geo-cultural y a los supuestos demarques entre lo privado y lo público. Y con ello digo que el espacio ístmico de América Central, como encrucijada geopolítica, figura, en cierta medida, el impulso estético y la función que cumplen las formas intermediarias, a las que aquí me refiero. La fragmentación centroamericana, posible por su materialidad geográfica alongada y por intereses económicos locales, remite a la necesidad de una ficción, no narrativa, sino más bien funcional. Cabe recordar que la idea del canal, el pendiente y existente tránsito interoceánico, ha sido un determinante histórico y del imaginario regional/nacional en su relación con Estados Unidos y los imperios de Europa y Asia.

¹⁰ En cuanto a la definición específica, el término poroso lo introduce Walter Benjamín con Asja Lacis para referirse a los espacios arquitectónicos de Nápoles, donde coincide la vida privada con la pública en el artículo “Naples”, escrito en 1925 y publicado el mismo año.

Trayectoria biogeográfica¹¹ del hombre público

Entre los prólogos menos conocidos escritos para otros autores, me interesa considerar cuatro: el primero es la introducción a un folleto político (1890); el segundo un prólogo a *Historias de tres años* de José Hernández Somoza (1893); el tercero se titula “Fotograbado: Prólogo a *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma” (1893); y por último, un prefacio escrito para una traducción de “El cuervo” de Edgar Allan Poe (19??). Desarrollando el planteamiento teórico antes referido, me interesa el primer prólogo porque en él, Darío se ubica en relación a la política regional de Centroamérica. El segundo prólogo, refleja cómo a través de este espacio el escritor se inserta en su contexto político nacional. El tercer prólogo me parece pertinente porque vemos cómo se posiciona dentro de la política cultural que es la tradición literaria latinoamericana. El último prólogo hace lo mismo que el anterior, pero esta vez en relación a la literatura estadounidense y su traducción e impacto en Hispanoamérica. Estos escritos resultan pertinentes para considerar cómo se han establecido las pautas homogéneas de la esfera intelectual/artística en América Latina en relación a la política y a la obra diplomática estética continental que fue la de Darío.

Sin enumerar los cargos periodísticos, ni los referentes ístmicos de su producción artística, los dos primeros prólogos me interesan porque “comprometen” al poeta ideológicamente con la política de su contexto. Estos dos prefacios tratan de este espacio remoto (Centroamérica y Nicaragua) al que biográfica y afectivamente se vio siempre ligado, aunque, en términos efectivos, su vida errante empezara en 1882, a los catorce años de edad.¹²

¹¹ Sobre estos detalles históricos, referirse al estudio de Carlos Selva, *Un poco de historia, últimos días de la administración de Sacasa y principios del gobierno del General José Santos Zelaya*. (Guatemala: Ediciones del Gobierno de Guatemala, 1948): 288-289.

¹² Además de los hechos nacionales, este año marca un viraje cultural en América Latina, producido directamente sobre la literatura hemisférica, por ejemplo con el *Ismaelillo* de José Martí. Este momento de corte coincide con las polémicas profesionales iniciales de Darío, al igual que con el inicio de su vida errante.

De regreso a Centroamérica, el poeta participó en la política local, no de “niño poeta” o “raro,” sino como autoridad artística e intelectual. Darío fue constante en su fervor *unionista*, porque además de ser una tradición familiar, ésta ha sido una postura dominante de los intelectuales y políticos centroamericanos. En su *Autobiografía*, Darío explica su postura unionista por cuestiones personales. El segundo recuerdo de su infancia fue en la ciudad de León, donde vivió de joven—y luego falleció—bajo el cuidado de su tía abuela materna, cuyo marido era un “militar bravo y patriota, de los Unionistas de Centro América” (33). Los lazos matrimoniales de su parienta, orientan al poeta en relación a la historia nacional, ya que el mismo tío había luchado con Máximo Jerez, “de quien habla en sus *Memorias* el filibustero yanqui William Walker”(33). Es importante la articulación de estas experiencias iniciales porque anticipan algunas constantes biográficas: errar, desarraigo y el apoyo a la causa unionista centroamericana. Me refiero al desarraigo, porque lo que Darío no recuerda en su *Autobiografía* es que de niño, después que su madre se lo había llevado a Honduras huyendo de su padre, éste lo busca para llevarlo a la casa de la parienta. Estas constantes biográficas marcan su obra artística, y también condicionan en cierta manera las formas genéricas entre manos.

Como mencionaba, en cuanto a la labor intelectual al regresar a Nicaragua en 1884, Darío asumió el cargo de Editor de *La Unión Centroamericana*. Después de haber publicado *Azul* en 1889 vuelve a reafirmar esta afiliación como autoridad, mediante su dirección del periódico *La Unión*, órgano de la unificación ístmica.¹³ El poeta explica que este cargo en *La Unión* se lo ofreció Francisco Menéndez, entonces presidente de El Salvador. Darío dice que es en El Salvador donde le surgió la idea de renovación métrica que debía emplear y realizar. Él explica

¹³ Este diario fue fundado por Rubén Darío para hacer propaganda y difundir la causa unionista centroamericana. Apareció en San Salvador el 7 de Noviembre de 1889 y terminó de editarse en junio de 1890.

su función de poeta en la esfera política diciendo que: “el diario empezó su carrera con mucha suerte”—porque—“contaba con la colaboración de las mejores inteligencias del país y del resto de América Central” (69). Este pretexto y realidad geopolítica de unificación se forjó, por medio de Darío, una comunidad intelectual, no sólo continental/cultural (y luego intercontinental), sino que, a escala local, comunidad que también redefinía y alteraba la esfera periodística y literaria del istmo. En su *Autobiografía* el poeta marca una distancia entre su labor artística y su participación política al omitir lo que ocurre con su nueva publicación: “No puedo recordar por cuál motivo dejó de publicarse mi diario [...]” (78). Aquí, y en otras partes de su *Autobiografía* observamos la disolución de las condiciones históricas y políticas concretas que puedan relacionarse con su esmero profesional de establecer el arte por el arte. La falta de memoria en cuanto a sus actividades políticas remite a la falta de importancia y espacio que el poeta le otorga a esta función en relación a su proyecto artístico.¹⁴ Pero remite también al hecho de que en Nicaragua y en el contexto centroamericano, la articulación de este proyecto artístico purista ha demostrado requerir una postura política ambigua.

Darío omite de su constancia profesional, por así llamar a la autobiografía, la participación abstracta que mantuvo en la política ístmica. En 1890, después de regresar de Chile y de Argentina y de haber publicado *Azul*, en Centroamérica publica la introducción a un folleto político que aparece en *La Unión*.¹⁵ Se trata de un documento a favor de la antigua nacionalidad centroamericana. En él destaca su entusiasmo por la juventud y hace un llamado para promover la activación de cambios estructurales necesarios en la configuración centroamericana. El corte

¹⁴ Con el propósito de aclarar el contexto político ístmico del momento, en 1889 se había acordado un Pacto de Unión Centroamericana en San Salvador, impulsado por el mismo Menéndez. Al ser éste depuesto de la presidencia en El Salvador, Darío tuvo que salir hacia Guatemala perseguido por razones políticas. Allí publicó una serie de artículos dedicados a los acontecimientos políticos centroamericanos.

¹⁵ Esta introducción aparece en *Colección de los trabajos previos a la aprobación del Pacto de Unión provisional en la república del Salvador*. También, como he mencionado en *La Unión*, el 22 de abril de 1890.

que establece demarca campos de batalla pertinentes para su propia función profesional y encuadre generacional. Románticamente se refiere a la juventud y a la fraternidad masculina diciendo: “Ella firme y valiente, no puede, no, oponerse al ideal de tantos varones ilustres por su pensamiento potentes y virtudes cívicas, que han procurado la felicidad y esplendor de la patria grande, hoy despedazada” (19). El pronombre femenino es la juventud que se presenta en posible tensión con el ideal varonil, pero siempre femenino de la “patria grande”. Figurando la fraternidad dominante, Darío se suma entre los “varones ilustres” unionistas encargados de imaginar y proyectar un ideal geopolítico, no necesariamente de actuar, para que los jóvenes ejecuten la acción de reconstruir el espacio fragmentado.

En cuanto a la restauración de la unión política y su desintegración, continúa el poeta:

viene ya el día del triunfo de la bendita causa nacional. Ese triunfo será el del progreso. Será bajo nuestro cielo, una victoria que resplandecerá como un sol. Juntos los separados miembros del gran cuerpo de la tierra de Centro América, se alzarán hermosos de vida y de pujanza, brillante de luz y libertad. Hoy, de las grandes naciones, unas nos miran con indiferencia, otras no nos conocen, y muy pocas nos estudian para ver el modo de alterar con nosotros en las relaciones internacionales, comerciales y científicas. Y entre tanto, el separatismo lucha contra la renaciente unidad nacional y atiza los odios y los negros rencores. Alienta una raza de caínes en vez de predicar la fraternidad santa y bella, para que hombres y pueblos se junten y estrechen en el progreso y en el bien (19, 20, énfasis mío).

Darío presenta el desmembramiento del conjunto geográfico y conceptual como resultado intrínseco y extrínseco de las condiciones históricas. Como embajador cultural, él no menciona las relaciones culturales internacionales—sólo las comerciales y científicas—puesto que él ya había empezado a alterar esa esfera estética. De la misma manera el poeta ubica en el mapa cultural al istmo centroamericano por su procedencia biográfica. Según Darío, el fundamento de esta causa nacional es el progreso sustentado por la luz y la libertad, abstracciones esotéricas, retóricas y apocalípticas de modernización. Se puede decir que de la misma manera que el

prólogo, como gesto/forma, se produce como algo inherente a la responsabilidad civil regional del poeta, la nación como proyecto no se cuestiona, pero sí su delimitación fronteriza. Y es que la fragmentación, quizá excesiva, de estas provincias ejemplifica claramente la crisis y el producto de la nación como hecho y proyecto. A causa de una imposible modernización política y social concreta en el contexto centroamericano, la visión utópica unionista de Darío pudo lograrse sólo a nivel estético. Las contradicciones de esta figura poética van definidas por la paradoja de su procedencia biogeográfica. Es decir, propone una modernización estética para compensar la imposibilidad de una superación política y social en la región.

Dada su configuración ístmica, la unión centroamericana ha persistido más en idea que en hecho, en parte, por su estrecha disposición geográfica y por los intereses oligárquicos locales.¹⁶ Estos grupos dirigentes siguieron la fórmula decimonónica del nacionalismo e implementaron un sistema inadecuado para la realidad local. Lo dicho se sigue manifestando mediante los conflictos regionales de Centroamérica a lo largo del siglo veinte y el día de hoy. La fragmentación excesiva de estas repúblicas sentenció a los nuevos países a la inestabilidad. De esta manera, el aldeanismo que denuncia Martí en “Nuestra América”¹⁷ se produce en Nicaragua y Centroamérica a través de conflictos regionales determinados, geográficamente específicos e ideológicamente huecos. El fervor nacionalista que se ha efectuado en Centroamérica resulta hoy paradójico dadas las dimensiones limítrofes con sus continuos conflictos y la escasez demográfica de cada república; aunque en la práctica esto haya sido el resultado de una necesidad histórica.

¹⁷ José Martí empieza “Nuestra América” diciendo: “Cree el aldeano vanidoso, que el mundo entero es su aldea, y con tal que él quede de alcalde, o le mortifique al rival que le quito la novia, o le crezcan en la alcancía los ahorros, ya da por bueno el orden universal, sin saber de los gigantes de siete leguas en las botas y le pueden poner la bota encima [...] Lo que quede de aldea en América ha de despertar.” Ed. de José Olivio Jiménez en *José Martí: ensayos y crónicas*. (Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1995): 117.

La nación mesoamericana, como lo implica la contradicción del término mismo, ha sido un ideal frustrado por las necesidades históricas, así como para Rubén Darío y tantos más intelectuales regionales. Por incidencia geográfica, al poeta le tocó representar este espacio borrado y en cierta medida legitimar y proyectar su existencia. El vacío ideológico de los nacionalismos centroamericanos, antes referidos, se reproduce precisamente en las formas establecidas, es decir en la poesía de Darío. Las formas líricas llegarían a ocupar el espacio de conciliación entre proyecto político/social y estético.

Vida Errante

Volviendo a los prólogos y para contextualizar biográficamente esta introducción a un folleto político, en 1889 Darío regresó de paso a Nicaragua. En tránsito entre Buenos Aires y el istmo centroamericano, el poeta pasó por Perú para conocer a Ricardo Palma. A partir de este encuentro en 1890 escribe “Fotografado: Prólogo a tradiciones peruanas”, publicado en 1893.¹⁸ El análisis de este texto se dará en el orden cronológico a las publicaciones aquí referidas. No obstante, cabe mencionar que sus interacciones profesionales y su relevancia continental no impidieron que Darío participara en el periodismo centroamericano al regresar al istmo. Además de escribir el prólogo antes mencionado, durante este breve regreso viaja a El Salvador, Guatemala y Costa Rica realizando una campaña “unionista” con una serie de artículos que póstumamente se llegarán a conocer como su *Crónica política*.¹⁹

¹⁸ Este prólogo se publica en *Tradiciones Peruanas*. Tomo I. (Barcelona: Montaner y Simón, Editores 1893). Fue publicado también en *Obras completas*. Ordenada y prologada por Alberto Ghirardo y Andrés González Blanco. Tomo IX. Madrid: Biblioteca Rubén Darío, 1924?).

¹⁹ *Obras completas*. Ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo. Vol. XI. Además se suman a su participación en los periódicos locales: *El Correo de la Tarde*, *El Heraldo* de Guatemala y *La Prensa Libre* de la que era director.

El cosmopolitismo y la trascendencia artística que caracteriza la vida y obra de Darío, ha hecho que la crítica internacional lo suprima de su contexto local. Este debate empezó durante su propia vida, cuando surgió la polémica con José Enrique Rodó, preguntando si Darío era el poeta de América. Juan Valera anticipó esta polémica en su prólogo de *Azul*, donde se sorprende de la trayectoria biográfica del poeta en relación a su producción artística.²⁰ Su práctica como lector y el recorrido migratorio de Darío refleja la búsqueda estética y el programa artístico universal del mismo. A diferencia de la mayoría de los escritores latinoamericanos que han vivido en el exilio por circunstancias políticas y sociales, Darío emigró por razones íntimas, ya sean personales, culturales o profesionales. En 1886 termina su época de intelectual y artista provincial al trasladarse a Chile, donde tiene su primer contacto con lo urbano, en las ciudades de Santiago y Valparaíso, donde se publica *Azul* en 1888. Con esta obra se inserta como poeta trasatlántico y será considerado posteriormente punto clave del modernismo latinoamericano. El poeta tradujo al castellano y al contexto latinoamericano la experiencia virtual de modernización que se estaba efectuando en Europa, especialmente en Francia. Esto lo hizo no mediante una observación directa, sino que por su relación con el lenguaje y con la lectura. En su ensayo “El caracol y la sirena,”²¹ Octavio Paz explica que: “la reforma de los modernistas hispanoamericanos, consiste en primer término, en apropiarse y asimilar la poesía moderna europea” (17). El desarrollo de la imprenta y del emergente mercado cultural en América Latina, hicieron de los intelectuales periféricos consumistas y, por ende, interlocutores, aunque fuese remotamente, de las corrientes artísticas occidentales.

²⁰ Este ensayo aparece por primera vez en *Cuadrivio* (México: Joaquín Mortiz. 1965).

Darío puso al día y actualizó las formas literarias del español en su poesía por su impulso estético y la demanda de una emergente *ciudad letrada*.²² Poner al día el idioma significó tener que *actualizar* la profesionalización intelectual *desde un contexto periférico*, donde la relación del poeta con el resto de la sociedad no se presenta como un resultado histórico. La función que cumplía el poeta en la sociedad era la de brindarle a las clases dirigentes la experiencia modernizante de una poesía y crónica cosmopolita. Al respecto, Rafael Gutiérrez Girardot explica que es una expresión de la expansión del capitalismo, la “‘universalización’ de la literatura que va pareja a la unificación del mundo” (16). Se trataba de autentificar una experiencia desplazada de modernización. La relación que este profesional entabla con el lenguaje le permite universalizar la forma y el contenido de una experiencia histórica colectiva. Pero esta relación no se manifiesta y establece sólo en su poesía, sino que va a depender también de las *formas porosas* que acompañan a su obra y a la de sus colegas. La actualización artística del poeta latinoamericano en el siglo diecinueve, como también hoy en muchos casos, requisito del distanciamiento de su contexto nacional.

Entre los múltiples cargos periodísticos y públicos que asumió durante este regreso triunfante a su país natal, el poeta fue nombrado secretario de la delegación que el gobierno de Nicaragua envía a España para “las fiestas del IV centenario del descubrimiento” en 1892. Después de conocer a intelectuales caribeños y estadounidenses, llega a España como representante de las fiestas del encuentro. En la península se relaciona con intelectuales que serán de la generación del ’98 como Salvador Rueda, Campoamor, Ménéndez Pelayo, Castelar, Nuñez de Arce y Emilia Pardo Bazán, estableciendo así vínculos culturales trilaterales.

²² La incorporación tardía y desigual de América Latina a la emergente modernidad impone en el continente lo que Ángel Rama llama un isocronismo cultural; es decir, una necesidad de sentirse al día y formar parte del mundo moderno, produciendo la transformación literaria que hoy llamamos modernismo. En *Rubén Darío y el modernismo: circunstancias socioeconómicas* (Caracas: Universidad de Venezuela, 1970): 42.

Figurativamente, aquí se anticipa una inversión del llamado “descubrimiento,” un proceso que termina de cumplirse con la generación del ‘27. Es mediante las redes que forja intercontinentalmente, que el poeta logra superar el provincialismo al que estaba determinado en su país de origen, localizándolo y el continente en el mapa cultural histórico. Esta trayectoria simbólica culmina en París, capital de la modernidad y epicentro remitente de la poesía dariana.

Con una subjetividad cosmopolita, Darío regresa al continente Americano en 1893, esta vez a Buenos Aires, urbe fundamental en esta trayectoria modernizadora, publicando en la capital Argentina *Los raros* (1895) y *Prosas profanas* (1896), además de participar en la escena bonaerense, escribiendo artículos para *La Nación*. A pesar de la distancia efectiva entre el sujeto y su contexto nacional remoto, ese mismo año (1893) escribe el prólogo a *Historia de tres años del Gobierno Sacasa*.²³ Este fue un libro escrito por J. Hernández Somoza, compatriota amigo suyo, a quien en 1885, le había dedicado un ovillejo en Nicaragua. Con plena conciencia y memoria de su autoridad y vínculos efectivos, el poeta internacional se reinserta en su contexto nacional mediante un prólogo, diciendo:

Si el autor de una obra política e histórica, escritor que ha ganado buenas batallas en el periodismo, quiere hoy que mi nombre -exclusivamente literato-aparezca en el pórtico de este civil y alto edificio, es sencillamente por razón de una bizarría de arquitecto. Levantada la fábrica solicita del compañero artífice, que en lo alto de la fachada le labre sus armas, le pinte su escudo. Yo obedezco gustoso a los llamamientos de la amable tiranía de la amistad, tanto más en este caso en que se me presenta momento oportuno para ocuparme de un escritor nacional (21, énfasis mío).

Con alusiones urbanas y combativas, Darío se presenta como sujeto especializado de las letras, militante, comprometido por la amistad y también por las necesidades de su contexto local. Es importante la coincidencia de este gesto con la situación nacional, ya que ese año demarca no sólo una transición significativa en la política local, concluyendo los treinta años conservadores y

²³ Tomo 1. 1 de agosto de 1889 a 31 de Julio de 1892. Este prólogo se publicó también en los siguientes libros: *Rubén Darío: Crónica política*. Y en *Obras completas*. Ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo. Vol. XI.

dándole inicio al régimen de José Santos Zelaya,²⁴ si no que también se alteran las fronteras de Nicaragua incorporando a su territorio más de la mitad de su área, con la costa Miskita. Desde el siglo XVI hasta la época liberal, esta zona del Caribe fue un enclave inglés, refugio de inmigrantes jamaicanos y grupos nativos resistentes al dominio colonial español. Es durante este contexto de expansión nacional que el poeta decidió interceder y preocuparse de un *escritor* local y de la historia de su país, introduciendo un texto de historiografía cuya pertinencia hoy en día yace precisamente en su prólogo.

Sin mencionar explícitamente en el texto su circunstancia histórica inmediata, Darío utiliza este pretexto céntrico para situarse y reflexionar sobre los medios de representación históricos. El poeta efectúa una categorización formal y líricamente explica que la política centroamericana depende del diario como arma alternativa de lucha:

Cierto es que son armas más a propósito *para las continuas luchas*. El diario vacía su carcaj, lanza su descarga, y no se cuida sino del efecto inmediato, su *tour le tour*, del mantenimiento del entusiasmo público, y cada vez renueva su chispa sin dejar que se apague la hoguera. El folleto pesa más, tiende a *infundir la doctrina* que en la hoja fugaz, vibrante del periodista apenas puede ser esbozada. El libro tiene raíces, como un árbol, y crece con el tiempo. Por eso exige fuerza, preparación y tino, el acometer una empresa semejante (22, énfasis mío).

La imposibilidad del libro como empresa cultural en el contexto local borra de la historia los acontecimientos ístmicos. Es así como justifica introducir un folleto político, porque es la forma que más puede infundir doctrinas en este contexto. Como autoridad literaria, afirma su erudición empleando el francés y enumerando y resaltando a los grandes del género historiográfico de la tradición greco-romana y occidental, contrastándolos con la carencia representativa de Centroamérica. Dentro de los pocos esmeros locales, le rinde honores al intento de Hernández Somoza, no porque fuera una obra perfecta, “claro está que no!- marca un progreso indudable”,

²⁴ Sobre la relación de Darío con este personaje histórico, referirse al estudio Briones Torres, Ignacio. *La amistad de dos grandes: Rubén Darío y José Santos Zelaya*. (Managua: Fondo Editorial, Instituto Nicaragüense de Cultura, 1997).

sino porque se trataba de un libro de “buena fe” (23). Además, porque le parece que es “la manifestación de la compleja figura de un partido, el proceso de la obra de un Gobierno” (24). Insiste en la necesidad de la estructura partidaria, que en este caso resulta en la deposición, después de treinta años, de un régimen unilateral y conservador.

A Darío no le interesa el estilo del autor, sino el fervor partidario que transmite y su pose combatiente. Cierra su introducción diciendo:

El tono apologético que el autor de esta Historia emplea cuando se ocupa de la distinguida figura del Presidente Sacasa, es el de un decidido partidario, el de un amigo consecuente. La estatua de un hombre, de que he hablado antes, existe pues, en el centro del edificio. Es la figura del Jefe. Los muros de su política están levantados. Que los suyos lo saluden y le aplaudan; que al General victorioso sus soldados le presenten las armas (26).

Darío no pretende que exista una objetividad histórica, sino una tentativa documental de los arrebatos y las pasiones políticas operantes del sistema, esto se nos presenta por ejemplo con la reiteración de materialidad (edificiones, estatuas, muros) que remite a constancias de institucionalización. La pregunta sería entonces si, además de ser un amigo consecuente y pintor del escudo, el poeta se cuenta entre los soldados que le presentan armas al General victorioso, es decir, a José Santos Zelaya, o si se refiere e interpreta al historiador como tal. El padrinazgo entre poeta y autor se traduce a la relación implícita que Darío sugiere entre “la figura del jefe” y los escritores.

Mucho después, el poeta presenta su postura explícitamente sobre este tema en “Dilucidaciones”—su prólogo a *El canto errante* (1907)—donde dice que Teodoro Roosevelt: “es un varón sensato”—porque—“juzga a los armoniosos portaliras con mucha mejor voluntad que el filósofo Platón. No solamente les corona de rosas; más sostiene su utilidad para el Estado y pide para ellos la pública estimación y reconocimiento nacional” (299). En este paratexto posterior y propio, el escritor termina de articular lo que aquí estaba sugiriendo sobre la función

especial de conveniencia del poeta en la sociedad. Sin embargo, este primer prólogo no es sólo una forma mediadora entre el texto y su autor, como arguye Genette en su análisis de “paratextos”, sino que es un espacio de enunciación que utiliza para comentar y posicionarse en relación a la historia nacional, a un texto ajeno. Es una forma porosa que le permite al escritor mantenerse virtualmente insertado y vigente en relación a los acontecimientos políticos de su contexto local.

Los prólogos políticos de Darío son manifestaciones del reflejo de modernidad política, sus efectos culturales y laterales en el contexto de un desarrollo suspendido. Siguiendo las numerosas interpretaciones críticas en torno a estos géneros genéricos, aquí cabe insistir en que existe una relación inherente entre estas formas, el proceso de profesionalización, las condiciones históricas en las que se producen y el referente de su espacio geopolítico.

Considerando el asunto de categorización genérica y de los límites que la literatura traza en este campo, los prólogos son un imperativo literario; formas culturales *porosas* que intermedian entre el escritor y sus lectores, entre lo que presentan y el entorno geo-social. Es decir, espacios estratégicos que utiliza el escritor latinoamericano para defender su producción artística dentro de un contexto de subdesarrollo.

Además de encargarse de un escritor nacional, ese mismo año se publica el prólogo que Darío escribió en tránsito por Lima, camino de la capital argentina a Centroamérica. Las *Tradiciones peruanas* (1893) de Ricardo Palma trazan un cuadro de la sociedad tradicional según la perspectiva del mismo. Unamuno quiso designar este cuadro de costumbres como: “‘intrahistoria,’ pero fue una intrahistoria estética que más parecía un pequeño teatro del mundo, un museo de ‘fantasmagorías’ visto desde el palco burgués” (Girardot 124). Darío accedió a introducir esta obra para presentarla y ubicarse en relación a la tradición literaria continental y a

ese palco burgués. Insisto en este último aspecto porque a lo largo del prólogo no hace referencia al texto mismo—es decir a las *Tradiciones peruanas*—sino a su propio encuentro con el autor y con el contexto nacional del mismo.

“Fotograbado: prólogo a *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma” es, como el prólogo a *Historia de tres años*, notable por su función intermediaria entre el poeta, sus contemporáneos/colegas y la tradición cultural latinoamericana. El prólogo empieza lúdicamente relatando en primera persona la trayectoria de Darío: “Fui desde el Callao a Lima, por sólo conocerle [a Palma], en febrero de 1889. De a bordo a tierra iba con un chileno que me decía: ‘No vaya usted a verle; es como un ogro terco.’ Yo pensaba para mi colete: De un regaño no ha de pasar...Y ¡caspita! recordaba mi *Canto épico a las glorias de Chile*” (27). Por medio de esta anécdota del viaje o testimonio de *flaneur*, Darío representa a los dos escritores enfrentados a través de sus respectivas obras y alianzas internacionales. Las posibles tensiones se neutralizan con el tono de reverencia implicado en el desvío transitorio que resulta de la visita. La forma genérica/porosa mediatiza la relación de los intelectuales como sujetos individuales/privados y la historia pública de sus respectivas naciones.

El autor llega a la capital peruana para ir a la biblioteca nacional, cuyo director era Ricardo Palma, quien aparece en el tercer párrafo en su primer intercambio con el narrador, refiriéndose al mismo: “Oh, mi Señor D. Darío Rubén” (27). Darío compara el ingenio de su interlocutor con el de Juan Valera, quien prologó *Azul* y quien decía de su seudónimo que era: “un nombre ‘contrahecho o fingido...’” (28). Aquí empieza a señalarse implícitamente la visión conflictiva entre la perspectiva peninsular y americana. La redundancia del protocolo inicial, en su momento, carece de importancia para el poeta. Lo que enfatiza el profesional del lenguaje es la manera ingeniosa en que éste invierte el orden de su nombre. En esta reflexión sobre el mismo

seudónimo, queda pendiente: “Pero dejo para otra vez el contar por qué *mi nombre* es judaico y mi apellido es persa” (28). La paradoja significativa de los varios referentes auto-asignados expresan la ambivalencia y tensión transcultural que proyecta, tanto la construcción de su identidad literaria como personal.

En esta visita, Darío explora el espacio profesional de su anfitrión entre libros, pasillos y salones de retratos. El regaño le vino, no por su “Oda a Chile”, sino por resaltar la grandeza de la biblioteca, a lo que Palma responde con: “rica antes que la destrozaran los chilenos” (28). La intersección entre los conflictos nacionales y los artefactos culturales remite a los mecanismos de poder y a las estructuras operantes. La atención de los escritores pasa entonces a la representación literaria de las obras continentales lamentándose que “la parte americana sea tan pobre” (28). Este comentario queda enmarcado en la siguiente observación del salón de retratos presidenciales destacando entre ellos dos: el del “general Cáceres, en su caballo guerrero de belfo espumoso y brava estampa;” y el de “aquel indio legendario que, correo de guerra, tomado por el enemigo, se comió las cartas que llevaba, antes que entregarlas y murió fieramente” (29). Queda implícita la continuidad histórica de estos referentes. Por una parte, la autoridad nacional sobre la fuerza colonial y, por otra, la visión romántica de la resistencia americana que ha sido de cierta manera simbólicamente letrada.

Al entrar en el espacio privado del profesional, la vista de Darío privilegia el cuadro que decora su despacho: “donde llama la atención en una de las paredes un cuadro formado con billetes de Banco y sellos de correo peruanos” (29). Visualmente así (se) representa el escritor y director de la Biblioteca nacional: mediante el símbolo, la forma o apariencia del valor laboral; es decir, con artefactos de transacción económica y epistolar, tanto como personal de profesional intelectual. Darío se refiere a ellos para ubicar en su espacio a Palma, quien como él, es también

poeta, y cuyas *Armonías* había leído Darío de joven. La evaluación personal prevalece y comenta de su anfitrión: “Y veía que el ogro no era tal ogro, sino un corazón bondadoso, una palabra alentadora y lisonjera, un conversador jovial, un ingenio en *quien con harta justicia, la América ve una gloria suya*” (29, énfasis mío). El patrimonio cultural continental aquí aparece como unidad intrínseca a un espacio configurado por estas figuras representante de las letras hispanoamericanas.

Darío define el juicio literario de Palma así: “es decidido afiliado a la corrección clásica, y respeta a la Academia. Pero comprende y admira el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño, pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo” (29). Entre los soberbios escritores del modernismo, Darío se incluye como cabecilla. Esta dualidad que personifica el poeta—entre tradición lingüística e innovación literaria—ha sido un debate constante, producto del encuentro iberoamericano con las literaturas en general.

Es significativo aquí la manera en que el poeta se presenta como lector e intérprete de la tradición literaria peruana. Sirva como ejemplo, cuando dice de Ricardo Palma: “Es la primera figura literaria que tiene hoy el Perú, junto con mi querido amigo el poeta Márquez, insigne traductor de Shakespeare” (30). Dentro de esta contextualización literaria nacional, interesa, primero, el lugar que se le cede a la amistad y a la traducción en la evaluación artística de alguien hoy desconocido; y segundo, porque hoy es evidente la omisión que hace de Clorinda Matto de Turner, contemporánea suya. Esto remite al establecimiento de un canon homogéneo en términos culturales y de género, medido a la imagen masculina de autoridad(es) literaria(s).

Darío utiliza su reflexión sobre Ricardo Palma para incluir en la narración su recorrido por la capital peruana. Esta caracterización de la ciudad lo presupone como sujeto cosmopolita,

situando a Lima dentro de un mapa cultural continental. Los elementos que resalta de este espacio son representaciones significativas de la visión poética masculina: el clima, las muchas flores, el cielo azul, la mujer limeña (con lujo de detalle), la cerveza, los espacios públicos, como los teatros, los paseos, las plazas, las estatuas y “la confusión de razas” (31). La visión caleidoscópica del espacio urbano ubica al poeta en los reflejos de la experiencia moderna. La importancia de la ciudad se debe a que se considera indivisible de Ricardo Palma: “El que entra en Lima está en el reino del placer. En Lima no llueve nunca. La tradición—en el sentido que Palma la ha impuesto en el mundo literario—es la flor de Lima. La tradición cultivada fuera de Lima y por otra pluma que no sea la de Palma, no se da bien, tiene poco perfume, *se ve falta de color...* Ricardo Palma es el primer limeño de Lima (32).” Resulta contradictorio, o quizá ambivalente, cuando Darío menciona que en Lima nunca llueve, justo antes de referirse a la tradición. Y aquí surge el concepto del “color local” como fundamento de las literaturas regionales. A oposición de él mismo, Palma, además de ser una “gloria” de América, representa metonímicamente a su ciudad de origen.

Prologando el norte

Rubén Darío se encargó de introducir la obra literaria de sus colegas hispanohablantes, y sus traducciones de ciertos escritores. Edgar Allan Poe ya había sido sujeto de estudio por Darío en *Los raros* (1896). Aquí interesa el “Prólogo de *El Cuervo* (19??), por el poeta venezolano Antonio Pérez Bolande por ser también una forma intermediaria, y ser casi desconocido, hasta la edición de José Jirón Terán, editor de la colección *Quince prólogos de RD*. Explica Darío, al final del texto, que éste fue escrito para la traducción de “El Cuervo”. La traducción en sí aparece en plano secundario a la presentación del autor y de su obra original. Si bien Pérez

Bolande es el traductor literal de esta obra de Poe, Darío se presenta como su intérprete personal y artístico para el público y la tradición literaria hispana.

A diferencia del prólogo que escribió para Palma, éste empieza directamente refiriéndose al autor del texto, explicando que: “Edgar Allan Poe es poco conocido como poeta fuera de su país” (91). Se trata de un narrador célebre internacionalmente, pero que como poeta, a diferencia de Darío, no es reconocido y queda remitido a su contexto nacional y regional. La urgente necesidad de la traducción aparece en la segunda oración en referencia a Baudelaire y su versión de los cuentos de Poe, como forma literaria más fácilmente traducible que la poesía. Continúa su consideración del autor retomando la cuestión de la poesía del estadounidense. Para ello, Darío pasa a citar el prólogo que Poe escribió para la edición de sus obras, donde “con entera claridad” dice:

Acontecimientos independientes de mi voluntad no me han permitido nunca hacer esfuerzo serio alguno en el campo que, en circunstancias más felices, hubiera sido el de mi predilección. Para mí la poesía no ha sido un propósito, sino una pasión, y las pasiones deben ser tenidas en reverencia: no se las puede, no se las debe excitar a voluntad teniendo en miras las miserables compensaciones y alabanzas, más miserables todavía, de la humanidad (92, traducción de Darío).

Me interesa referirme a esta cita, puesto que Darío la utiliza contraponiéndose él mismo, a esta experiencia de recato de las pasiones; además, que lo amerita la intertextualización de su propia traducción del texto.

El poeta latinoamericano advierte que las composiciones poéticas de Poe: “están muy lejos de alcanzar la perfección: lo que la hace acreedora al puesto que queremos asignarles es la vibración animada y el soplo del genio que palpita en ellas” (93). El mérito que quiere asignarle está en la cabecera de la tradición continental, como “el poeta más original e inspirado que ha nacido en América” (99). Los “acontecimientos independientes a [la] voluntad,” así como la pasión poética, están determinados por incidencias biogeográficas y no tienen que conformarse a

una forma precisa, sino que se emiten abstractamente de “vibraciones animadas” con “soplo de genio.”

Generalizando y reflexionando personalmente sobre la experiencia y la producción artística, Darío explica:

La obra del hombre está íntimamente ligada con las circunstancias de su vida. El libre albedrío es un consuelo como tantos otros, que en su sed de ciencia y de justicia ha inventado la humanidad... Por eso no creemos en los sistemas preconcebidos, que a manera de riel tienda al genio en su vía. Terminada su obra, los que la examinan conforman a ellas sus reglas, como vestiduras hechas después, pero el artista mismo no pudo obrar libremente y su inspiración es hija de su lucha y de su triunfo o desastre: peregrino en el gran camino de la vida, tiene que haber sufrido el calor de todos los soles y el frío de todos los cielos, y su obra será también una resultante de los elementos en él reunido con las variadas fases de su existencia... Poe fue siempre desgraciado (93, énfasis mío).

Según el poeta, los sistemas preconcebidos son insuficientes para calificar y suponer los posibles encuentros de los “vientos opuestos” circunstanciales, tanto desde el punto de vista de una experiencia personal como histórica. El arte, expresión de colisiones subjetivas y objetivas, se manifiesta como producto de la vivencia biogeográfica. Estos antecedentes se articulan en relación propia, o ajena, en los prólogos que introducen a estas obras. Al referirse a Poe, Darío se implica a sí mismo, queriendo mantener el (su) arte al margen de la ortodoxia interpretativa y dentro de las variables de la experiencia humana.

Darío resalta el alma atormentada de Poe y la imposibilidad que tuvo de expresar y desarrollar su talento poético dentro de su medio inhóspito, diciendo:

se halló sólo, sin recursos, amargado el corazón e inerme para la lucha a los veinte años. Tenía una lira cuyo son se perdía en el vocerío de los mercaderes y luchadores en otras faenas, y una pluma de la que brotaban escritos, que sus contemporáneos no tenían tiempo de comprender ni de apreciar. Musset se queja de haber llegado demasiado tarde a un mundo viejo ya; en lo concreto y dejando la metáfora a parte, Poe llegó demasiado pronto; la atmósfera intelectual del país en ese entonces era escasa a sus pulmones, y tenía que morir, como murió, de asfixia. Su pluma y su lira eran herramientas inútiles en la tarea que se ejecutaba a su alrededor. Era su suerte la de un ruiseñor extraviado entre halcones (94, énfasis mío).

Esta descripción de Poe se aproxima a lo que Darío había sugerido de sí mismo y vivido, en proceder de un contexto poco adecuado para sus facultades, y también falleciendo precipitadamente a los cuarenta y nueve años. El “vocerío de los mercaderes” remite a una versión moderna de “la gritería de trescientasocas” de sus “Palabras liminares.” En su prólogo, esa “gritería,” explica Darío: “no te impedirá, silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía” (181). En la caracterización de Poe, la suerte del ruiseñor representa directamente al poeta en su contexto nacional. La grandeza del águila imperial se trivializa y se reemplaza con una versión reducida: los “halcones.” La “atmósfera intelectual” de Poe es el ámbito cultural y económico inverso al medio que engendró a Darío. La “pluma y lira” eran herramientas inútiles para el contexto imperial, pero no para la vanguardia estética/cultural de América Latina.

Además de las variaciones biográficas, la diferencia implícita entre ambos escritores se remonta a las variables de su contexto geopolítico. Desde los focos urbanos de la “periferia,” la obra de Darío en su etapa preciosista pudo distanciarse de la condición personal y política-nacional, produciendo una poesía de deleite. Sin embargo, Poe no pudo, ni tuvo que separar la visión poética de las circunstancias trágicas de su vida, porque además no se distanció físicamente de su entorno nacional. Por ejemplo, señala Darío del escritor estadounidense: “Ni una sola gota de alegría, de esperanza, de fe, brotó de su lira. ¿Y quién lo extraña al ver cual fue su vida? La construcción de su verso es también original y propia. Maneja la armonía del idioma con arte que no es sólo el de la rima y la cadencia, sino que ya es musical” (95). El contenido o la experiencia corresponden a las formas manifestantes de las mismas, ya sean poéticas, en prosa o sus posibles engendres, como lo son las crónicas y los prólogos mismos. Pudiendo referirse a sí mismo, Darío insiste: “No hay necesidad de buscar un sistema para explicarse el carácter de la

obra de Poe. Es un quejido prolongado y vago, un murmullo que a veces tiene notas de amenaza o maldición” (95). Como poeta Poe resulta ser una versión anglo-parlante y fallida de Darío. Ambos compartieron y expresaron, a su manera, la agonía de la existencia poética desde contextos inversos.

Al igual que para sí mismo, explica Darío de Poe que los “tristes auspicios” eran una constante y que “Sólo a veces lo soltaban en los brazos del omnipotente dios alcohol, que mata cuerpo y alma con sus caricias y en cuyos senos pavorosos tantas veces han buscado alivio los ungidos del genio” (94). La descripción erótica e íntima, por sus datos biográficos, hacen propia esta aflicción. Darío se incluye entre los “ungidos del genio,” atormentados por la debilidad y/o escape del “dios alcohol.” Octavio Paz también menciona el paralelo entre ambos escritores al decir de Darío: “A ratos hace pensar en Poe...por esa porción de su obra desdeñosa del mundo americano y preocupada sólo por una música ultraterrestre... A diferencia de Poe, nuestro poeta no se encerró en su propia aventura espiritual” (28). El individualismo trágico de Poe, no logró cuajarse en Darío, dada la imposibilidad virtual de esta empresa personal desde su contexto de procedencia periférico. El enigma de la fecha de producción de este prólogo corresponde al vacío biogeográfico de su caracterización, consecuente con su postura de autonomía profesional.

A diferencia del prólogo a las *Tradiciones* de Palma, Darío aquí hace referencia directa a la obra que introduce y a su autor, no como interlocutor suyo, sino que como aprendiz y admirador de éste. Las “observaciones” que hace de las características de Poe, rayan con la prosa poética y remiten a su propia obra, por ejemplo:

Poe hacía del idioma el mismo uso que un músico de su instrumento. La vaga cadencia, la armonía marcada de su verso, contribuyen en gran manera a producir la impresión que en la mente dejan sus versos. Su canto a las campanas de plata del trineo que llega sobre la vasta y reluciente sábana de nieve, con su carga humana, y pasa rápidamente poblando el aire de algazara y gozoso estrépito, en tanto que el argentino retintín hace palpitar las ondas sonoras del aire helado... Lo que maravilla

en esta composición es el arte con que está hecha. Las palabras están escogidas y arregladas de modo que se merece el ritmo alegre, con las campanas de oro, o ya causa pavor como las campanas funerales. Esta maestría sostenida y manifiesta, nadie la tiene en la lengua inglesa sino Poe (97).

La descripción que hace de Poe con respecto a su efecto musical se ha formulado en el contexto hispánico de Darío. El paralelo que traza entre el “retintín argentino” y el “canto” de Poe, ubica al poeta latinoamericano en su propio marco biogeográfico, y también unifica la expresión armónica del conjunto continental.

En cuanto a la preferencia poética de Darío, lo que queda claro es su reverencia al escritor estadounidense y, en particular, a su poema “Las campanas”. Según el poeta, el lustre de la articulación poética, de la misma manera que no debe someterse a un sistema de interpretación, no puede superar la traducción y la inflexibilidad de las normas lingüísticas. La especificidad de la expresión poética no es traducible. Darío bien puede incluirse entre los hombres genio cuando dice:

En los escritos de los hombres de genio hay algo de individualidad inherente al idioma mismo que constituye el sello de la personalidad del autor y que muy pocas veces puede conservarse al través de una traducción a la lengua extraña... Y casi es pretender milagros el querer vencer sólo esas dificultades sino el conservar, salvando todas ellas, intacto y completo todo el sello original del artista creador (98).

Darío teoriza que la función de la traducción no es la aproximación al original, sino forjar lazos culturales continentales a través de un público lector. Darío utiliza este prólogo para comentar la obra y vida de un clásico estadounidense introduciéndolo al consumo literario latinoamericano.

Borges acierta al caracterizar a los prólogos como vestíbulos, por ser una encrucijada genérica donde autor y lectores se encuentran en sus respectivas contingencias históricas. Estos prefacios y prólogos de Darío son textos intermediarios que hilvanan la experiencia del sujeto con las condiciones históricas y la trayectoria geopolítica de su legado. El poeta latinoamericano se realiza gracias a las contradicciones de su entorno y forja la apariencia subjetiva y objetiva de

modernidad. Al proponer su proyecto estético transcultural, compensa el fracaso político de una unión regional y continental. Incapaz de resolver sus propias contradicciones ideológicas Darío no ofrece una solución social ante el desengaño modernizante y las paradojas de su tiempo. En su lugar realza la importancia de la ética estética, es decir, la única norma viable de todo contexto en su lucha modernizante. Los cuatro prólogos de Rubén Darío que a lo largo de este ensayo he venido comentando perfilan *biogeográficamente* al escritor en su entorno. A través de ellos, pero además necesitado de ellos como—si vale la paradoja—vestíbulos que ya contienen el espacio al que le dan acceso, Darío participó en definir las esferas culturales geográficas que demarcan el continente americano.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamín, Walter & Asja Lacis. “Napels” en *Selected Writings, Vol 1: 1913-1926*. Ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- Darío, Rubén. *Autobiografía*. Prólogo de E. Anderson Imbert. Argentina: Ediciones Marymar, 1976.
- _____. “Azul”. En *Historia de mis libros*. Nicaragua: Ediciones Distribuidora Cultural, 2000.
- _____. *Obras completas*, ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo y Andrés González-Blanco. Madrid: Biblioteca Rubén Darío, 1924?
- _____. *Poesía*. Introducción y Cronología de Julio Valle Castillo. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1992.
- Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Foreword by Richard Macksey. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1997.
- Gudmunson, Lowell. *Central America 1821-1871, Liberalism Before Liberal Reform*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1995.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Jirón Tirán, José. *Quince Prólogos de Rubén Darío*. Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura, 1997.
- Paz, Octavio. “El caracol y la sirena”. Como prólogo de *Rubén Darío: Antología*.. Madrid: Colección Austral, 1992.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

Rama, Angel. *Los poetas modernistas en el mercado económico*. Montevideo: Universidad de la República, 1967.

Valle de Castillo, Julio. "Vida y obra de Rubén Darío". Introducción a *Poesía*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1992.

Yurkiévich, Saul. "El efecto manifestario, una clave de modernidad" en *Recreaciones: Ensayos sobre la obra de Rubén Darío*. Prólogo y edición de Ivan A. Shulman. Hanover: Ediciones del Norte, 1992.