

VI. EL ASCENSO DEL POETA CORTESANO  
MODERNO: RUBÉN DARÍO EN CHILE (DEL CAMPO  
DE BATALLA AL PARQUE ISIDORA COUSIÑO  
EN LOTA)

Sans une base géographique, le peuple, l'acteur historique, semble marcher en l'air, comme dans les peintures chinoises où le sol manque.

Jules Michelet (1798-1874)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Martí recomienda *La historia de Francia* de Michelet y el *Resumen* escrito por la esposa de éste: "(Allí está el apogeo y decrecimiento de) la Revolución, que parece que con un brazo colosal sacude al mundo, lo alza y lo deja, en la montaña que remata en la síntesis eterna, en un lugar más alto que el que antes de la Revolución ocupaba el mundo de los hombres. Esa es la lucha moderna: la lucha entre los espíritus medrosos, que incapaces de sufrir la luz de un sol más vivo que aquel a que están habituados, quieren volver a sus covachas de antaño, —y los espíritus bravos y juveniles, a quienes no hace mal la luz del sol. En ese libro de Michelet, y en ese *Resumen*, que es su esencia, y que aconsejamos a nuestros lectores jóvenes que adquieran, el interés es tan vivo que vence, en novedad, en variedad, color y gracia, a la más seductora novela. El corazón palpita, los ojos lloran; las manos buscan la espada; los labios condenan, ruegan, bendicen, sonríen" (XXIII, 272).

## DARÍO A LOS DIECINUEVE AÑOS

Darío llegó a Valparaíso, Chile, el 24 de junio de 1886 a los 19 años de edad.<sup>2</sup> Uno de los frutos más importantes de su incurción cosmopolita fue experimentar *in situ* el impacto de las letras francesas en el sur del continente. Esto lo logró más directamente por el medio teatral que por una ingestión de lecturas al amparo de su amigo Pedro Balmaceda, gracias a la apoteósica gira de la actriz dramática Sarah Bernhardt (1844-1923) por Sudamérica, que, en octubre de ese mismo año en Santiago, llevó a escena *en exquisito francés* obras consagradas de la literatura gala. A ello habría que añadir primariamente no tanto la lectura aislada de libros completos, aunque ésta se diera, sino la de las noticias literarias aparecidas en revistas como *La Revue de Deux-Mondes* o *La Nouvelle Revue* y en publicaciones periódicas extranjeras comentadas en los diarios de la capital chilena, junto a las tertulias nocturnas y los comentarios cotidianos de *viva voce* que flotaban en los recintos de *La Epoca* de Santiago, donde trabajó cinco meses.<sup>3</sup> Tampoco habría que descartar el

<sup>2</sup> Darío nació el 18 de enero de 1867. A no ser que se le trate de otorgar una sobreañadida madurez artística, no me explico por qué Raúl Silva Castro después de "su pesquisa de veinticinco años acerca de las relaciones literarias que mantuvo Rubén Darío en Chile" titula su libro *Rubén Darío a los veinte años*. Gran parte de la experiencia iniciática de Darío en *La Epoca* de Santiago ocurrió cuanto tenía diecinueve años, de agosto a diciembre de 1886. Véase "Prólogo" a *Rubén Darío a los veinte años...*, pp. 7-10.

<sup>3</sup> Darío permaneció ininterrumpidamente en Santiago de agosto a fines de diciembre de 1886, pues el trabajo temporal ofrecido en *La Epoca* sólo duraba hasta fin de año. Según Raúl Silva Castro, Darío conoció a Pedro Balmaceda el 10 de diciembre (*Ibid.* p. 103). A fin de ese mes, sin renovación de empleo para el año siguiente, regresó a Valparaíso. A partir de 1887 fluctuó intermitentemente entre ambas ciudades. Entonces, es necesario precisar cuándo y cómo se efectuaron las sistemáticas y reposadas lecturas de obras grecolatinas y francesas antes de publicar *Azul*. Evidentemente tuvo los libros de los amigos, como Pedro Balmaceda o Manuel Rodríguez Mendoza y los disponibles a sus medios en las librerías. Pero el más asiduo e inmediato acceso a la literatura clásica y a la francesa, además del *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse, hubieron de ser los comentarios sobre literatura extranjera

acceso a la más ilustrada introducción a la literatura la universal, especialmente a la francesa, ofrecida por el *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse, obra ya mencionada en el capítulo I.

Después de pasar el mes de julio en Valparaíso y leer en la primera página de *La Nación* de Buenos Aires las crónicas neoyorquinas de José Martí<sup>4</sup> y las de Paul Groussac sobre Sarah

---

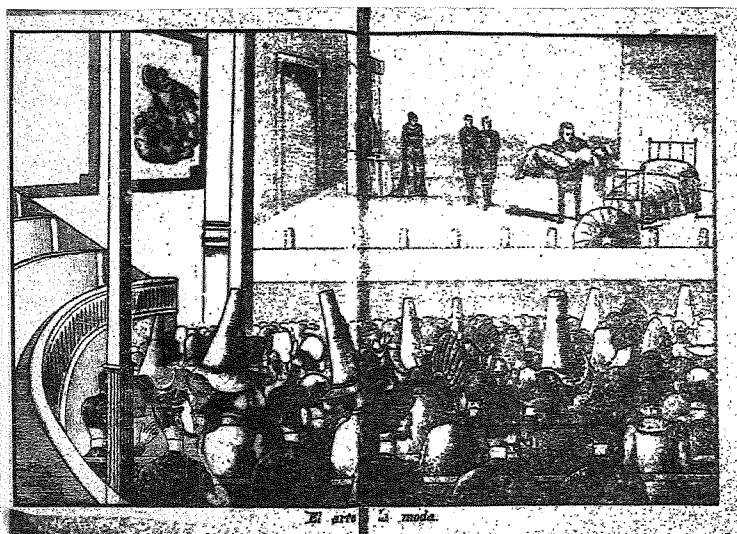
aparecidos en la prensa chilena y argentina, los de la *Revue des Deux-Mondes* y de *La Nouvelle Revue*. Un muestreo fugaz y casi al azar de los artículos aparecidos en esta última revista a fines de 1887 y comienzos de 1888 revela lo siguiente: "Symbolistes et Décadents" por Maurice Peyrot y "Mensonge" de Paul Bourget, (t. 49, nov-dic., 1887, pp. 123, 5); *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant (t. 50, ene-feb, 1888, p. 449); "Poètes modernes de l'Amérique: Walt Withman" por Gabriel Sarrazin y *Césarine* de Jean Richepin (t. 52, may-jun., 1888, pp. 164, 165, 285). En este mismo sentido, aún en 1905 sostiene José de la Riva Agüero sobre "las revistas de París": "Novelas, versos, textos, programas, ideas filosóficas, económicas, pedagógicas, políticas; todo nos viene de París. En cuanto se escribe, adviértanse las inevitables reminiscencias de autores franceses. Mucho más que el galicismo de dicción, sorprende en nuestros paisanos, por su generalidad y constancia, el galicismo de pensamiento. A toda prisa nos vamos reduciendo intelectualmente á la calidad de colonia francesa. No han faltado voces que protesten contra esa dañosa extremosidad. Juan Valera no se cansa de atacar y satirizar la galomanía de los hispano-americanos. [...] cuando nos aventuramos á estudiar á un pensador, crítico ó literato que no es francés, no lo estudiamos sino porque en París está de moda, lo leemos de fijo en traducciones francesas y lo juzgamos por el prisma de las revistas de París. Es una miserable servidumbre; es una triste y vergonzosa abdicación de nuestra raza, de nuestro ser y de nuestro criterio". *El carácter de la literatura del Perú independiente...*, pp. 232-233. Respecto a la tesis de Riva Agüero ver la nota 41 del capítulo I y las notas 145 y 157 del capítulo V.

<sup>4</sup> Por aquellos días del año 86 aparecieron en la primera página de *La Nación*, entre otras, las siguientes crónicas de Martí: "La revolución del trabajo" (7 de mayo), "Las huelgas en los Estados Unidos" (9 de mayo), "Las grandes huelgas en los Estados Unidos" (4 de junio), "Las grandes huelgas en los Estados Unidos" (6 de junio), "Los trabajadores se apaciguan" (19 de junio), "Grandes motines obreros, I" (26 de junio), "Grandes motines obreros II" (2 de julio), "Nueva York y el arte. Nueva exposición de los pintores impresionistas" (17 de agosto), "El terremoto de Charleston I" (14 de octubre), "El terremoto de Charleston II" (15 de octubre), "El proceso de los siete anarquistas" (21 de octubre). Uno de los anhelos de Darío en Chile fue llegar a escribir en dicho diario argentino.

("Fedora", "Phedre", "La dame aux camélias", "Frou-frou", "Sarah en Fedra"),<sup>5</sup> Darío viajó a la capital el 3 de agosto de 1886, una ciudad de 190,000 habitantes, para trabajar en el diario *La Epoca*. Fue dos meses después, al asistir al teatro como reportero, ver en persona a Sarah y escuchar el francés literario en vivo, en un *círculo de la comunicación genuino* hecho presente gracias al *desarrollo escénico* de las obras mencionadas, donde, aunque estaba al pie de los Andes, se sintió por primera vez transportado por sobre los Pirineos al corazón de París. Allí, momentáneamente suprimido el entorno chileno gracias al hechizo foráneo de la lengua resonante entre candilejas, se sintió conciudadano de la actriz y pudo constatar por sí mismo el impacto hipnotizador del discurso más prestigioso del momento sobre una rendida audiencia aristocrática hispanohablante.

<sup>5</sup> Coincidiendo con el viaje de Darío a Chile y el de Sarah Bernhardt a Buenos Aires, Groussac publicó su más nutrido grupo de crónicas para *La Nación* en 1886. Ellas aparecieron, como las de Martí, en la primera página y algunas fueron leídas retroactivamente por Darío en la redacción de *La Epoca*: *Fausto* en el Politeama (30 de abril); *Lucrecia Borgia* (12 de mayo); *La forza del destino* (16 de mayo); *Un ballo in maschera* (16 de mayo); *Roberto* en el Colón (23 de mayo); Entreacto. La temporada teatral, (30 de mayo); *Rigoletto* en el Colón (2 de junio); *Mefistófeles* en el Colón (10 de junio); *Fedora* (18 de julio, p. 1, c. 2); *Phedre* (20 de julio, p. 1, c. 2); *La dame aux camélias* (21 de julio, p. 1, c. 6); *Frou-frou* (25 de julio, p. 1, c. 3); *Sarah en Fedra* (28 de julio, p. 1, c. 2); *Adrianne Lecouvreux* (30 de julio, p. 1, c. 2.); *Hernani* (6 de agosto); *Le maître de forges* (15 de agosto); *Theodora* (25 de agosto, p. 1, c.1); El beneficio de Sarah Bernhardt (26 de agosto, p. 1, c. 1) y La acción teatral; a propósito de Sarah Bernhardt (5 de setiembre, p. 1, c. 2); *Lobengrin* (26 y 29 de setiembre); Un caso sospechoso (21 de noviembre); El centenario (5 de diciembre); Un héroe (12 de diciembre). Ver *Bibliografía Argentina de Artes y Letras; Artes y letras en "La Nación" de Buenos Aires, 4 enero 1870-31 diciembre 1899*. Compilación especial 32/35, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1968.





"El arte y la moda", *El Padre Padilla*, 14 de octubre de 1886 (Anexo 4)

Pero no sólo fue ese micro espacio dramático importado el que hizo impacto en las cuerdas sonoras de Darío. Como sabemos, *Azul* originalmente iba a llevar el título de "El año lírico".<sup>6</sup>

<sup>6</sup> "La Epoca, 15 de octubre [de 1887], anuncia el proyecto de edición individual de *El año lírico*, que seguramente contendría las composiciones dedicadas a las cuatro estaciones ("Primaveral", "Estival", "Autumnal" e "Invernal") y que vino a ser la sección final y del mismo título de *Azul*. El 16 de noviembre el proyecto cambia de nombre y de contenido". Ver Rubén Darío. *Poesía, op. cit.*, p. LVIII. Eduardo de la Barra el 1 de enero de 1888 alude irónicamente a *El año lírico* y al cambio de nombre, pues menciona que las "Rosas andinas" y "contra-rimas" que parodian las "Rimas" de Darío se llamaron originalmente *La Noche Lírica*. Ver el prólogo a *Rosas Andinas, Rimas y contra-rimas por Rubén Darío y Rubén Rubí*, Valparaíso, Imprenta y Librería Americana, 1888, p.7. Y en "A Rubén Darío", el primer poema de sus *contra-rimas*, de la Barra, evidentemente celoso de la destreza del joven nicaragüense, lo extranjeriza reinsertándolo en el trópico: "En las selvas de tu tierra hay un pájaro sin par/Cuyo nombre no recuerdo, y me lo has de perdonar,/Es un pájaro modesto; mas, primoroso cantor,/Cuando trina en su garganta como un numen el amor./Tiene a más el picarillo, como nadie, el raro don/De imitar todas las voces que en-

Por ello le debió producir un verdadero estremecimiento conocer en Chile otros espacios *proscénicos* donde reinaba espectacularmente el arte francés: a) el Palacio Cousiño de Santiago construido de 1870 a 1878 por el arquitecto francés Paul Lathoud, cuyo *foyer* y majestuosa escalinata interior despliegan imponentemente en sus paredes las cuatro estaciones del ciclo temporal europeo del pintor francés George Clairin,<sup>7</sup> y especialmente, b) el palacio "Isidora Cousiño" de la ciudad costera de Lota, al sur de Concepción, en cuyo jardín ornamental se alzan, asimismo, dos imponentes grupos escultóricos de "El año lírico" y varias réplicas de célebres esculturas clásicas de *Le Louvre*, todo ello transportado desde Francia por los barcos de la "Compañía de carbón de Lota", propiedad de la familia Cousiño. Este reducto forestal, eco del más puro estilo versallesco, se levanta al borde de un formidable acantilado frente al mar, miniaturizando la bahía y el puerto. Como un inexpugnable paréntesis florido, linda por el norte con los socavones de las minas de carbón y al sur con el puerto embarcadero de Lota Baja, que en el siglo XIX abasteció de ese mineral a alrededor de doscientos barcos norteamericanos por año. Por su exquisitez, William

---

cantan la creación./Si ese pájaro escuchara la música tropical/De tus Rimas encantadas, quisiera modular./¿Te ofendiera si lo hiciera?... ¡Estoy seguro que no!/Perdóname si lo intento, que ese pájaro soy yo", pp. 9 y 10. Como se vio en el capítulo anterior, de la Barra escribió *Rosas andinas* para responder líricamente al ilustre cubano Rafael María Merchán, quien criticó el fallo del jurado del *Certamen Varela*, por otorgarle el primer premio a él y no a Darío. Ver de Armando Donoso, *Rubén Darío en Chile...*, p. 86.

<sup>7</sup> Según Raúl Silva Castro, Pedro Balmaceda llevó a Darío a conocer el Palacio Cousiño de Santiago a fines de 1886. *Rubén Darío a los veinte años*, p. 253. El mismo Darío describe su interior: "Y entre todos estos (palacetes se destacaba), la morada de la millonaria señora de Cousiño, opulenta y envidiable, con su entrada elegante, sus alrededores florecidos, sus *panneaux* pintados por Clairin, sus retretes que nada tienen que envidiar a un interior parisiense, su comedor entallado y valiosísimo, y sus obras de arte, entre las que impera un Guido Reni, soberbio desnudo inestimable". Rubén Darío, *A. de Gilbert. Biografía de Pedro Balmaceda. Obras Completas, ordenadas y prologadas por Alberto Ghiraldo y Andrés González Blanco*. t. 6, Madrid, Ex Libris, 1924, pp.79 y 80.

Eleroy Curtis, famoso escritor viajero norteamericano, llegó a considerarlo en su libro *The Capitals of Spanish America* (1888), "the finest private park in the world".

En Lota, cuando el palacio Cousiño aún existía y los mineros, además de consumirse brutalmente en el trabajo extractor, se ocupaban de mantener vivo el vertedero de agua que regaba su acicalado jardín, pudo haberse dado un encuentro entre dos jóvenes escritores que hubiera resonado hasta el día de hoy: el nicaragüense con "manos de marqués" lo visitaba desde Valparaíso en busca de inspiración y el otro, chileno, con las uñas marcadas de hulla, trabajaba en la pulpería del campo minero. Nacido como Darío en enero de 1867, Baldomero Lillo (Lota, 1867-1923), a pocos pasos "del país azul", estaba consignando por esos mismos días con explosivo realismo el mundo infrahumano de los socavones de carbón, en su obra más representativa, un conjunto de cuentos prácticamente coetáneos a los de *Azul*, publicado posteriormente con el asfixiante título de *Sub terra: cuadros mineros* (1904). En efecto, estos impactantes relatos preservan la inquietante carga de denuncia social del gran motín obrero de Lota, originado por el intempestivo despido de cientos de mineros a comienzos de setiembre de 1888, a las pocas semanas de aparecer *Azul* (30 de julio).<sup>8</sup> Pero no nos adelantemos. Veamos el contexto de la literatura francesa que enmarca el nacimiento del primer poemario de importancia de Darío.

#### LA FLORACIÓN LITERARIA FRANCESA EN EL SIGLO XIX

A modo de ilustración y sin afán de ser exhaustivos revisemos brevemente el cuadro de la producción literaria francesa del siglo XIX hasta 1886, año en que Darío llega a Chile. Era un periodo literario excepcional cuya producción podía enorgullecerse de su

<sup>8</sup> Véase de Juan Rafael Allende "EL MOTÍN DE LOTA" en la primera plana de *El Padre Padilla* (c. 1 y 2.) del jueves 6 de setiembre, 1888 (Anexo 10).

incuestionable calibre intelectual y estético. Poco en Europa y menos en España podía opacar un caudal creativo tal. El pensamiento propio, la vida intelectual, sin desdeñar la tradición habían logrado convertirse a pulso en una gloria nacional:

- 1801. Chateaubriand: *Atala*.
- 1802. Chateaubriand: *René, Le Génie du Christianisme*.
- 1804. Senancour: *Oberman*.
- 1809. Chateaubriand: *Les Martyrs*.
- 1810. Mme de Staël: *De l'Allemagne*.
- 1816. B. Constant: *Adolphe*.
- 1820. Lamartine: *Méditations*.
- 1821. J. de Maistre: *Soirées de Saint-Petersbourg*.
- 1823-24. La Muse française.
- 1824-1830. L'Arsenal; Le Globe.
- 1826-1837. Vigny: *Poèmes antiques et modernes*.
- 1827. Hugo: *Préface de Cromwell*.
- 1827-1830. Le Cénacle.
- 1829. Hugo: *Les Orientales*.
- 1829-48. Balzac: *La Comédie humaine*.
- 1830. Bataille d'*Hernani*; Lamartine: *Harmonies*.
- 1831. Hugo: *Notre-Dame de Paris, les Feuilles d'Automne*,  
Stendhal: *Le Rouge et le Noir*.
- 1832. Vigny: *Stello*; Gautier: *Albertus*.
- 1833-34. Michelet: *Moyen Age*.
- 1834. La Mennais: *Paroles d'un Croyant*.
- 1835. Vigny: *Chatterton, Servitude et grandeur militaires*,  
Musset: *Lorenzaccio*.
- 1835-37. Musset: *Les Nuits*.

1836. Lamartine: *Jocelyn*.  
1838. Hugo: *Ruy Blas*.  
1839. Lamartine: *Recueillements*; Stendhal: *La Chartreuse de Parme*.  
1840. Hugo: *Les Rayons et les Ombres*; Mérimée: *Colomba*.  
1840-59. Sainte-Beuve: *Port-Royal*.  
1843-51. Nerval: *Voyage en Orient*.  
1846-53. G. Sand: *Romans champêtres*.  
1847. Michelet: *Histoire de la Révolution*.  
1848-50. Chateaubriand: *Mémoires d'Outre-Tombe*.  
1850-69. Sainte-Beuve: *Les Lundis*.  
1852. Leconte de Lisle: *Poèmes antiques*; Gautier: *Émaux et Camées*.  
1853. Hugo: *Châtiments*; Nerval: *Sylvie, Aurélia: les Chimères*.  
1855. Michelet: *Les Temps modernes*.  
1856. Hugo: *Les Contemplations*; Flaubert: *Madame Bovary*.  
1857. Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*.  
1859. Hugo: *La Légende des Siècles*.  
1860. Taine: *La Fontaine et ses Fables*.  
1862. Hugo: *Les Misérables*; Leconte de Lisle: *Poèmes barbares*; Flaubert: *Salambô*;  
Fromentin: *Dominique*.  
1863-83. Renan: *Histoire des Origines du Christianisme*.  
1864. Fustel de Coulanges: *La Cité antique*.  
1866. Le Parnasse contemporain.  
1866-69. Daudet: *Lettres de mon Moulin*.

1869. Flaubert: *L'Éducation sentimentale*, Verlaine: *Fêtes galantes*, Lautréamont: *Les Chants de Maldoror*.
- 1871-93. Zola: *Les Rougon-Macquart*.
1873. Rimbaud: *Une Saison en Enfer*.
- 1873-94. Taine: *Les Origines de la France contemporaine*.
1874. Barbey D'Aureville: *Les Diaboliques*, Gobineau: *Les Pléiades*.
1876. Mallarmé: *L'Après-midi d'un Faune*.
- 1879-86. Vallès: *Jacques Vingtras*.
1880. *Les Soirées de Médan*: Émile Zola, Guy de Maupassant, J. K. Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique et Paul Alexis.
- 1880-90. Maupassant: *Contes*.
1881. Verlaine: *Sagesse*.
1883. Villiers de L'Isle-Adam: *Contes cruels*.
1884. Huysmans: *À Rebours*; Mallarmé inaugura "Mardis".
1885. Laforgue: *Complaintes*.
1886. Bloy: *Le Désespéré*. Nacimiento de la escuela simbolista: el 18 de septiembre Jean Moréas publica en *Le Figaro* el *Manifeste du symbolisme*.<sup>9</sup>

La floración literaria francesa del siglo XIX resplandecía aún más por el vigor que le llevaba a salir auténticamente de sí misma. Por mencionar lo más inmediato, Alphonse Daudet obtuvo una evocación risueña de Don Quijote y Sancho en *Tartarin de Tarascón* y Pierre A. Caron de Beaumarchais hizo una incursión en la antigua vida española con la comedia *El barbero de Sevilla*. Prosper Mérimée, discípulo de Stendhal, logró en

<sup>9</sup> Véase Pierre-Georges Castex y Paul Surer, *Manuel des Études Littéraires Françaises, XIX<sup>e</sup> Siècle*, Paris, Librairie Hachette, 1950, pp. 306 y 307. Para un examen más detallado de la producción literaria francesa del siglo XIX, se puede consultar la *Bibliographie de la littérature française (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)* de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. Année 2008, 109 Année - No. Hors série 2009, pp. 197-344.

*Carmen* una verdadera inseminación literaria sevillana. Gracias a una radical inmersión cultural y un cosmopolitismo consumado hizo latir el corazón gitano andaluz en su propia patria. A contracorriente de la inclinación intelectual del mundo hispano, en vez de imitar creaba sin complejos. Dice de él Hipólito Taine en 1873:

Pocos hombres habrán poseído como Mérimée una cultura tan extensa y escogida. Poseía seis lenguas, con su literatura y su historia: el italiano, el griego, el latín, el inglés, el español y el ruso. Según parece leía además el alemán. Una frase de su correspondencia o una nota tomada al azar en cualquiera de sus libros, demuestran hasta qué punto había llevado sus estudios. Su manera de hablar el caló causaba el asombro de los gitanos de España. Entendía los diferentes dialectos españoles y descifraba antiguos textos catalanes. Conocía la métrica de los versos ingleses. Tan sólo aquellos que han estudiado una literatura en los textos impresos y en los manuscritos íntegramente, y durante las cuatro o cinco evoluciones sucesivas de su idioma, de su estilo y de su ortografía, pueden apreciar el esfuerzo y la ingénita disposición que son indispensables para llegar a conocer el español como el autor de *Don Pedro*, y el ruso como el del *Falso Demetrio* o *Los cosacos*. Tenía talento natural para las lenguas, y hasta su edad madura nunca dejó de dedicarse a ellas; al final de su vida se hizo filólogo, y le vemos en Cannes entregado a esa serie de minuciosos estudios que constituyen la gramática comparada. [...] Mérimée había viajado mucho. Dos veces fue a Grecia y a Oriente; doce o catorce estuvo en Inglaterra, España y otros países [...]. Y por donde quiera que pasó, no se contentó con estudiar las costumbres de las personas honradas, sino también las de la gente oscura y maleante. "Más de una vez me he sentado a comer con tipos a quienes un inglés no miraría jamás a la cara por miedo de agraviar la consideración que cada uno se debe a sí propio. He bebido en el mismo cubilete de un presidiario".

Pero lo más significativo del apunte de Taine, es informar que Mérimée allana un sendero que se convertiría posteriormente en camino esplendoroso en el *Romancero gitano* (1924-

1927) de García Lorca: "No pocas disertaciones sobre el instinto primitivo y salvaje, y hasta muchos tratados como el de Shopenhauer sobre la metafísica del amor y de la muerte, no valen las cien páginas de *Carmen*".<sup>10</sup>

#### PARÍS EN SANTIAGO

La admiración por el esplendor de la cultura que irradiaba París era característica común de las élites intelectuales rectoras en las diferentes capitales de América. El influjo se sintió incluso en los enclaves aristocráticos de la ciudad más cosmopolita de Estados Unidos, Nueva York, centro comercial poco dispuesto a asimilar las "libertinas" expresiones artísticas del Viejo Continente. La escritora norteamericana Edith Wharton ha descrito la presencia conspicua de la cultura francesa en el "jeroglífico mundo" de la sociedad neoyorquina de fines del siglo XIX en su novela *The Age of Innocence*. El relato se inicia con una escena en la Casa de la Opera comparable en belleza "con las Casas de la Opera de París y Viena". La Sra. Manson, cabeza de uno de los más encumbrados clanes aristocráticos, vivía en una casa "modelada supuestamente acorde con los hoteles privados de la aristocracia parisina", donde "sus visitantes quedaban sobrecogidos y fascinados con lo foráneo de su decorado que recordaba escenas de la literatura francesa". Nos dice que "ella reinaba allí, entre un mobiliario pre-revolucionario, souvenirs de las Tullerías de Louis Napoleón [...] (y) la frívola tapicería del Segundo Imperio". El trasfondo escénico donde se mueven los personajes lo dan pintores y escritores franceses, algunos de los cuales son mencionados directamente:

<sup>10</sup> Como se sabe, Lorca lleva a su máxima expresión poética el garbo gitano de Andalucía. El adentramiento lingüístico de Mérimée en Sudamérica lo muestra su relato "Lokis", donde el profesor Wittembach diserta sobre costumbres gauchas, los verbos *charrúas* y alude al presidente uruguayo Fructuoso Rivera (mandato: 1838-1843), fundador del Partido Colorado. Ver el prólogo a "Próspero Mérimée" en Mérimée, Prosper, *Mateo Falcone y otros cuentos*, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2000, pp. 16, 17, 22, 134 y 135.



escenas de amor de Monsieur de Camors [Octave Feuillet] (1821-1890); "Love Victorious" (1887) de William Adolphe Bouguereau (1825-1905); "Lettres à une Inconnue" (1874) de Prosper Mérimée (1803-1870); Paul Bourget (1852-1935); Charles Marie Georges Huysmans (1848-1907); Edmond (1822-1896) y Jules (1830-1870) de Goncourt; Carolus Duran (1838-1917); Alphonse Daudet (1840-1897); Guy de Maupassant (1850-1893); Honoré Balzac (1799-1850); Gustave Flaubert (1821-1880). Incluye pintores y escritores ingleses socialmente disidentes como Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), *The House of Life*, 1881; Algernon Charles Swinburne (1837-1909, "Chastelard", 1865); y la autora de la novela victoriana por excelencia George Eliot (1819-1880, *Middlemarch*, 1871).<sup>11</sup>

Wharton continúa recreando con exquisitez el ambiente social neoyorquino de fines de siglo, donde los nuevos ricos advenedizos empezaban a escalar penosamente los escarpados estratos sociales:

El Nueva York en los días de Newland Archer era una pequeña y resbalosa pirámide en la que, hasta entonces, apenas se había hecho fisura alguna o cavado algún peldaño. Su base descansaba sobre unos firmes cimientos a los cuales la Sra. Archer denominaba "gente simple": una honorable pero oscura mayoría de familias respetables que (como en el caso de los Spicer o de los Leffert o los Jackson) habían escalado desde su nivel por matrimonio con uno de los clanes reinantes. Gente que, como la Sra. Archer siempre decía, había dejado de ser tan singular como lo había sido; y con la anciana Catherine Spicer imperando en un extremo de la Quinta Avenida y Julius Beaufort en el otro, uno no podía esperar que las antiguas tradiciones sobrevivieran mucho tiempo más.

Estrechándose rápidamente hacia arriba desde este substrato rico pero sin distinción surgía un compacto grupo dominante que los Mingott, los Newland, los Chiver y los Manson muy activamente

<sup>11</sup> Edith Wharton, *The Age of Innocence*, Nueva York, Random House, 1920, pp. 4, 10, 20, 24, 26, 83, 101-103, 137, 138, 200, 202.

representaban. La mayoría de la gente los consideraba la verdadera cúspide de la pirámide, pero ellos mismos (al menos aquellos de la generación de la Sra. Archer) estaban conscientes de que, a ojos de un genealogista profesional, sólo un número todavía más restringido de familias podían exigir el derecho a una eminencia tal. [...] La Sra. Archer, su hijo e hija, como todos los demás en Nueva York, sabían quiénes eran estos seres privilegiados: los Dagonet de Washington Square, que provenían de una familia de un condado tradicional inglés aliada con los Pitt y eran descendientes del Conde de Grasse, y los van der Luyden, descendientes directos del primer gobernador holandés de Manhattan, relacionados por matrimonios pre-revolucionarios con varios miembros de la aristocracia francesa y británica.<sup>12</sup>

El contexto social descrito por la autora, antecede inmediatamente a la publicación de *Ismaelillo*, y coincide con el preciso diagnóstico de Ángel Rama sobre el galocentrismo cultural de Nueva York, atestiguado por el mismo Martí en el momento cúspide de 1880:

La modernización de Occidente, aunque venía de antigua data, alcanza su expresión universal en la segunda mitad del xix, cuando los imperios centrales europeos cumplen la conquista, militar, o económica, del planeta. Ciudades como Londres, Amsterdam, Berlín rigieron ese proceso, pero cupo a París duplicarlo con una omnímoda irradiación cultural. No sólo América Latina se arrojó al regazo de la cultura parisina. El francesismo, como gustó decir Justo Sierra, el *galicismo mental*, como prefirió Juan Valera, fue la marca universal en la segunda del xix, cuando París se constituyó en la "capital cultural del Siglo", tal como lo definió Walter Benjamin. Las demás capitales, incluso Londres que se había expandido culturalmente antes, mostraron atención máxima por los productos "made in France", no desdeñando algunas la franca imitación. Si eso ocurría en las metrópolis, puede inferirse con cuánta más fuerza se ejecutaría en las colonias o en los países recientemente independizados.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 46 y 47.

Ese fue el descubrimiento que hizo el "very fresh Spaniard" (un español recién llegado) José Martí, cuando desembarcó en Nueva York en 1880, sorprendido de que una libre y pujante urbe viviera en estrecha dependencia del gusto francés y aún de las atracciones exóticas que tanto París como Londres habían puesto en circulación dentro de Occidente.<sup>13</sup>

En consonancia con el afrancesamiento continental de la época, se orienta el siguiente comentario de Rafael María Merchán sobre las "Poesías de Clemente Zenea", que, aunque descalifica el naturalismo, es un diagnóstico preciso de la dependencia intelectual de la literatura latinoamericana. El artículo apareció en el *Repertorio Colombiano* de Bogotá en julio de 1881, un año antes de *Ismaelillo*:

Si a eso ["la censura" española] se agrega la influencia de la literatura francesa [en Cuba], se tendrá razón cabal de los elementos en que se movió y nutrió el genio poético de Zenea. Escribiendo en 1849, decía Sainte-Beuve (*Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*) que el mal de René después de haber reinado como cincuenta años, había ya casi desaparecido; de Francia sí, pero no de América, agregaremos nosotros; y eso mismo, exactamente, se verifica con todas las modas francesas, como lo saben muy bien nuestras bellas desde Méjico hasta el Cabo de Hornos; preparémonos para que dentro de diez o doce años, cuando en París nadie se acuerde ya de Zola, se desarrolle entre nosotros el repugnante *naturalismo*. Pablo y Virginia, René, Atala, Graziella, etc., han tenido una gran influencia en los ideales literarios de nuestra raza; llorar algo muerto ha sido una moda como cualquier otra, aunque en nosotros algo rezagada.

En Colombia, donde ya no se conservan rencores contra España, la literatura tiene dos corrientes: la una, la de más caudal de erudición, enteramente española, más española que en España quizás, pues hay aquí quien escriba el castellano con más pureza que la mayor parte

<sup>13</sup> Ángel Rama, "José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud", en *op. cit.*, p. 96.

de los autores de la Península; la otra corriente, la más atrevida, es francesa por sus ideas, por su espíritu, por su lenguaje. En Cuba toda la literatura es francesa. Piñeyro pudiera, pero quiere escribir como los clásicos. Cuando imitamos a Byron, el menos británico de los ingleses, y a Goethe, el menos germánico de los alemanes, no hacemos sino acompañar, en su admiración por ellos, a los franceses.

El testimonio de Merchán resulta ser un documento exacto del influjo de la literatura francesa en Latinoamérica a fines del siglo XIX. Sin embargo, su lectura de la producción literaria norteamericana, centrada en Longfellow, es menos versada que la de Ponce de León. Sin haberse familiarizado suficientemente con la obra de Emerson o la de Thoreau,<sup>14</sup> por su fervor independentista, espera en vano una oda "patriótica a Washington":

América es muy joven todavía para que tenga literatura propiamente dicha. Los Estados Unidos, que poseen otras tradiciones y otra historia, no por eso nos aventajan; carecen todavía de teatro, de novela, de epopeyas; algún historiador, dos o tres poetas [Longfellow, Poe, Whitman], un filósofo (Emerson) unos pocos oradores (Noah Webster, Wendell Phillips) y escritores políticos, y eso es todo. Su Niágara se lo hemos cantado nosotros (José María Heredia, Juan Antonio Pérez Bonalde). Todavía no hay allá quien nos haya dado una oda inmortal sobre Washington. Bolívar, a lo menos si ha tenido un cantor sur-americano digno de sus hazañas.<sup>15</sup>

Ahora bien, si según la novela de Wharton las distancias sociales eran celosamente guardadas en la "demócrata y moderna"

<sup>14</sup> Martí siempre abogó por una lectura atenta de la cultura norteamericana. Señala en 1889: "Con poner 'Whitman', (Max O'Rell) cree que ha dicho bastante: sin saber quién fue Thoreau, dice que Norteamérica no tiene escritores que pinten la naturaleza; y como que desconoce a Emerson a punto que omite su nombre, el nombre del primer poeta americano, en la lista de los poetas, asegura que los Estados Unidos no han dado aún un genio trascendental" (t. XII, p. 162).

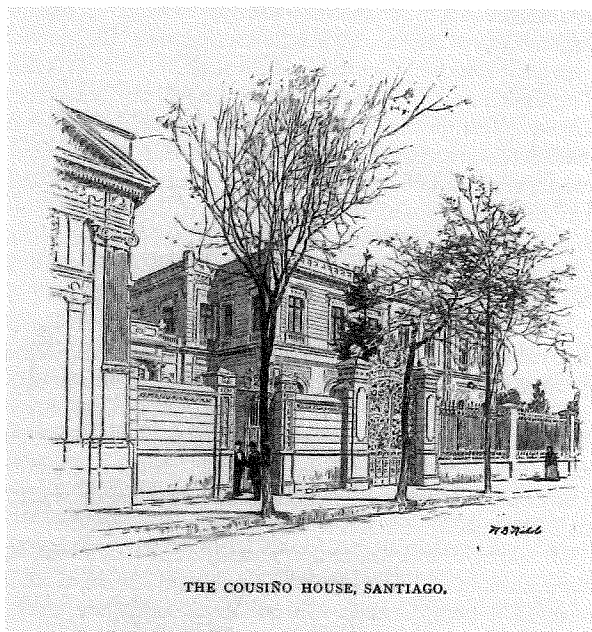
<sup>15</sup> Rafael María Merchán, *Estudios críticos*, Bogotá, Imprenta de "La Luz", 1886, pp. 190-192. Este libro de Merchán, comentado por Martí el 9 de junio de 1887 en *La Estrella de Panamá* (t. V, pp. 115 y 116), se publicó en 1886, el mismo año en que Darío desembarcó en Valparaíso, Chile.

Nueva York, en las naciones indoamericanas al sur del Río Bravo de cultura hispánica feudal, el tribalismo elitista del siglo XIX regimentaba cotidianamente, de modo casi soldadesco, el vasallaje económico y racial. En el caso de Chile, carente de boatos vi-reinales, uno de los modos más efectivos de fingir nobleza en un suelo remoto era simplemente cargarla en peso trasatlánticamente en las bóvedas de los propios barcos. Así, pieza por pieza, la familia Cousiño se propuso enclavar en miniatura al pie de los Andes, sin transición alguna, el espacio arquitectónico del paraíso real por excelencia: el *Château de Versailles*. En 1890 el renombrado viajero norteamericano Theodore Child (1846-1892) precisa que el Palacio Cousiño de Santiago, aunque carente de acicalamiento botánico europeo, es una muestra del más exquisito y *moderno* gusto francés. Este fenómeno replicador debe entenderse no sólo como un modo de igualarse a la aristocracia europea, sino principalmente como un esfuerzo supremo de la aristocracia chilena por distanciarse del elemento nativo. Para ello nada más efectivo que insertarse en el ciclo climático-temporal europeo, es decir, en el "Año Lírico" francés:

La más famosa de todas las casas extravagantes de Santiago, la de la señora Cousiño, es todavía más carente de originalidad que las otras. Es una atractiva mansión de dos pisos con pilastras jónicas. Sus paneles de enlozados tilos amarillos y azules que decoran la fachada y las cornisas, contrastan con las paredes blancas de estuco. Un jardín rodea la casa, aunque no posee la abundancia de flores y el minucioso cuidado de la horticultura europea. El edificio fue diseñado por un arquitecto francés y está enteramente decorado y amueblado por artistas y artesanos franceses. Estamos aquí en la capital de Chile, a miles y miles de millas de distancia de Europa, en un país que tiene una flora y fauna propias, una incomparable riqueza mineral, un singular paisaje de montañas, valles y costa marítima, una interesante población nativa, unas costumbres populares y unos métodos agrícolas propios. Todos ellos ofrecen con seguridad motivo de inspiración al pintor decorativo, pero la señora Cousiño no lo piensa así. Por lo tanto, para su sala de entrada y

escaleras le ha comisionado pintar a M. [onsieur] Georges Clairin las cuatro estaciones, no como aparecen en el hemisferio sur, sino con las escenas parisienses más alienadamente frívolas—un baile de disfraces en la Opera; la esquina donde se yergue el Café de la Paix; las tribunas de Longchamps, con algunas de sus consabidas cocottes en primer plano; y la Place de la Concorde, con más *cocottes* frente a la fuente. M. Clairin ha ejecutado estas escenas con su acostumbrada desenvoltura y allí están, luciendo inelocuentes e incongruas bajo la gloriosa Cruz del Sur. Las habitaciones de la casa Cousiño están todas amobladas con el más rico y mejor moderno gusto francés; los tapices que cuelgan de las paredes y las cortinas son especialmente magníficos y la *ensemble* es atractiva y del actual buen gusto. Pero los cuadros, las esculturas y *bibelots* son extremadamente pobres. En verdad, si no tuviera tanta fama en Chile y no la hubieran comentado tanto los turistas, no se me hubiera ocurrido hablar de esta casa, pues a fin de cuentas no es extraordinaria sino como una muestra de la influencia francesa. Todo los detalles son franceses y absolutamente nada en ella es de ninguna manera chileno, excepto sus propietarios, y ellos son cosmopolitas.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Child, Theodore, *The Spanish-American Republics*, Nueva York, Harper & Brothers, 1891, pp. 112-114. Ya antes Child había lamentado con ironía y asombro la falta de identidad propia en una tierra tan singular: "Muchas de las casas privadas de Santiago son de proporciones patriarcales, de unos cuatrocientos o quinientos pies cuadrados y proveen alojamiento a tres generaciones de la familia, con comedores donde pueden aposentarse cincuenta o sesenta personas cómodamente. Muchas de ellas tienen un mérito arquitectónico apreciable, siempre dentro de la tradición del estilo renacentista y sus derivados; a menudo, también son de estuco pintado, y las elaboradas monturas de sus fachadas están enriquecidas con incrustaciones de mármol auténtico. Pero, como norma, estuco y pintura de los más delicados tonos de azul, rosa, verde, amarillo y café se consideran suficientes, y la imitación de todo aquello que es bueno y malo en arquitectura se eleva aquí a un grado tal que volvería loco a (John) Ruskin. ¡Ay! Aunque don Pedro de Valdivia haya fundado la ciudad hace trescientos cincuenta años, los habitantes todavía no han hallado un momento para adquirir por sí solos una personalidad propia; ellos mismos, su vida, sus modales y ambientes son reflejos del Viejo Mundo de donde llegaron; y como muchas de las naciones de la vieja Europa, cuando finalmente decidieron embellecer su ciudad



THE COUSIÑO HOUSE, SANTIAGO.

Como es posible apreciar, la bandera del imperialismo cultural galo ondeaba alborozadamente a los cuatro vientos en el hemisferio austral sudamericano. Cabría añadir que, mientras uno asciende por la doble escalinata del hall central del palacio, las paredes en ambos lados disponen equiparándolas, escenas

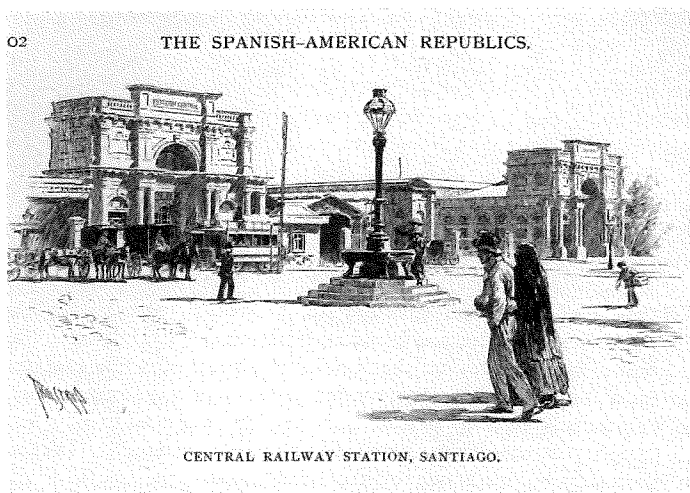
con monumentos nuevos, no pudieron concebir nada más novedoso ni original que buscar inspiración en un templo griego de la edad de Pericles, y un baluarte castillesco de la época de las Cruzadas; he ahí el edificio del Congreso, la nueva catedral, y las torres de Santa Lucía. ¿No resulta extraño que en la tierra de los Incas, acerca de los cuales nada aún conocemos con exactitud —en la tierra de los *conquistadores*, que han visto la gracia y el esplendor del Alhambra; en la tierra de los modernos chilenos, cuyos varones representantes han viajado por muchos países y hablan muchas lenguas, y por otro lado son, además, altamente inteligentes y ambicionan distinción nacional— no resulta extraño encontrar que los senadores y diputados celebren sus asambleas dentro de un vasto conjunto de estuco rosado, concebido en el correcto estilo corintio y adornado con altas columnas y elaborados capiteles, cuyas volutas de acanto son un prodigio de argamasa y yeso?" *Ibid.*, pp. 111 y 112.

de los más prominentes lugares de París y de Santiago. Con ello se circunda al visitante en un microcosmos *proscénico* que funde visualmente las dos ciudades. Entonces, el juego espacio-temporal bicultural descrito, cargado de un apoteósico sincretismo Santiago-parisiense, es relevante por su impacto visual en el del joven escritor nicaragüense. Según anota Child, en pleno valle andino regado por el Río Mapocho la mansión emitía milagrosamente un auténtico latido francés. Era una muestra visual palpable y deslumbrante de internacionalización estética que a nivel literario, en prosa y verso, Darío decidió seguir.

#### DARÍO Y BELLO EN CHILE

El viaje de Darío a Chile en 1886, aunque a primera vista pareciera oportuno para su carrera literaria, sociológicamente no dejaba de ser una azarosa temeridad. Muy de improviso Darío se sumergió en ambientes urbanos belicosamente elitistas, cuya cúspide urbana (principalmente vasco-francesa-anglo-germana) se erigía erizada y hermética sobre una base popular mestiza pauperizada que se perdía en el "roto", el "huaso", el "peón" minero y, mucho más allá, en el indígena (quechuoaymara en el norte, araucana en el sur) y en el esporádico negro de origen africano. Descastado, quedó deambulando a las puertas de una impertérrita pirámide social, en la que un exacerbado nacionalismo exhibía con alarde sus vallas clasistas. Por su físico, origen y especialmente por *su acento*, el desguarnecido joven nicaragüense comprendió desde el ríspido encuentro invernal con Eduardo Mac Clure en la estación de Santiago, que había caído en el centro de una gélida y compleja telaraña de crípticas relaciones sociales.





En el penetrante frío del agosto andino imaginémonos, por un momento, el precario trajecito de un Darío que había hecho la travesía desde el ecuatorial puerto de Corinto a la “britanizadaValparaíso” en un buque de carga (*Uarda*), frente al formidable abrigo europeo del encumbrado plutócrata director de *La Epoca*. En un sumario intercambio de chispas contenidas la untuosa modulación nicaragüense había quedado trizada por el aguillotinado silbo cantarino del habla santiaguina. Con un talante provinciano que hubiera sublevado al más acomedido portero del *Club de la Unión* de Santiago (1864), no es de extrañar que los amigos de Darío en *La Epoca* lo recordasen desde su llegada como un individuo casi mudo.<sup>17</sup> Celebrado y mimado en su tierra, se convirtió, en un santiamén, en un ser descolocado. Lastimado, quedó reducido a su mínima expresión no

<sup>17</sup> Es Luis Orrego Lugo quien expresamente lo dice. Véase Raúl Silva Castro, *op. cit.*, p. CXXIV. Aunque Silva Castro lo haya sugerido, todo indica que fue Mac Clure y no Carrasco Albano quien recibió a Darío en la Estación de Santiago. Las crípticas iniciales “C.A.” deslizadas por Darío como única señal de identidad de su interlocutor en su embellecida *Autobiografía* son un señuelo para despistar al lector.

tanto por el espectáculo vejatorio de su estrechez en un entorno laboral pujante, opulento y pretenciosamente moderno; ni tampoco por el agresivo ambiente fenicio y mercantil del ambiente en el que tenía que abrirse campo su solitaria pluma tropical. Lo que verdaderamente lo escarnecía, era la velada connotación racista, tajante y áspera, que se filtraba por todos los escondrijos del idioma. No es mi intención rodear a Darío de un omnipresente tremendismo social. Sin embargo, sería una ingenuidad histórica ignorar que la plutocracia chilena, especialmente después de la Guerra del Pacífico, erigía con renovado entusiasmo la encarnizada estratificación social heredada de la colonia. El recurso del habla popular a catalogaciones tensadas por el arribismo como "pije" y "siútico" lo confirma.

Así, pues, Darío no podía esperar se suspendiera a su llegada la desdeñosa avalancha aluvional que asediaba al extranjero no pudiente cuando incursionaba en los predios de la clase dirigente chilena. Con mínimas variantes, era la misma que unas décadas atrás había triturado, hasta hacerlo sangrar, al "muy británico" Andrés Bello. En 1810, a los veintinueve años, el prominente caraqueño había marchado junto a Bolívar a Europa como parte de la delegación diplomática venezolana. Había sido invitado por el Estado chileno a residir en el país desde 1829. Tenía cuarenta y ocho años cuando llegó a Chile y poseía una numerosa familia formada en Inglaterra, donde había residido casi diecinueve años. Se había hecho ciudadano chileno y vivió treinta años en Santiago hasta su muerte en 1865, a los ochenta y cuatro años. Había capitaneado la reforma educacional del país. Fue Rector de la Universidad, incluso llegó a ser Senador. Sin embargo, como dice el destacado cubano Enrique Piñeyro, fue expuesto, en el enclaustrado entorno santiaguino,

a rudos ataques, durante muchos años después a insultos y alardes enfadosos y desdén. Todavía en 1835, seis años después de su naturalización, un chileno distinguido, justamente llamado "patriota

venerable" por Amunátegui en su copiosa e interesante *Vida de Don Andrés Bello*, calificó de *miserable aventurero* al insigne autor de Silva a la Zona tórrida. Recibir cara a cara tal expresión de vilipendio a los cincuenta y cuatro años de edad, después de haber escrito obras inmortales, y en un país, que si no es la patria, es lo más próximo posible, por la identidad de la lengua, de las costumbres, de las tradiciones y hasta de los infortunios, debe exceder el dolor físico más punzante.<sup>18</sup>

En este difícil contexto, con el orgullo descuartizado, Darío aceptó el puesto de redactor que Mac Clure le ofreció *a prueba* hasta diciembre en la estación de tren de Santiago, es decir, sólo hasta fin de año. Y no tuvo más remedio que dirigirse al cuartucho minúsculo de *La Epoca*, donde gratuita e improvisadamente empezó a guarnecerse por el resto del invierno.<sup>19</sup>

"¡VIENE SARAH BERNHARDT!":

DEL "VERSAILLES" DE LOTA AL TEATRO "SANTIAGO"

Como se ha procurado mostrar en los capítulos anteriores, *biperia e imitatio* son términos bipolares, no absolutos, entre los que discurre la escritura de la modernización literaria latinoamericana. Por ello, creo que dadas las circunstancias de composición, por más ilustrado que haya podido ser el proceso

<sup>18</sup> Enrique Piñeyro, *op. cit.*, pp. 265 y 266. Así, pues, no es del todo extraño que Eduardo de la Barra en sus *Contra-rimas* llamara a Darío "gringo borracho" (Contra-rima III). Usuario ducho del lenguaje coloquial, de la Barra hizo estallar con más fuerza el adjetivo del hiriente binomio. Véase Eduardo de la Barra, *op. cit.*, p. 20.

<sup>19</sup> No tener alojamiento adecuado y disponer sólo de trabajo temporal hasta fin de año fue, sin duda, una de las circunstancias más humillantes durante su estadía en Santiago. Ello lo estigmatizaba fatalmente ante sus compañeros de *La Epoca*, ante quienes podía aparecer como bohemio o, en el peor de los casos, parasitario.

creativo y se tracen sus fuentes escritas,<sup>20</sup> o sus motivos recurrentes,<sup>21</sup> *Azul* queda principalmente concebido y cohesionado imaginativamente como objeto artístico autónomo porque se trasfunde e identifica visualmente con un espacio poético geográficamente ubicable. Es decir, porque lo incitó la experiencia visual de un cuadro zonal preciso que colmó la imaginación del autor y fue estéticamente evocada por éste en un determinado momento de su vida. En efecto, mientras que la *hiperia* en Martí se remonta visualmente en la campaña norteamericana hasta el campo de batalla de Concord, Massachusetts, a partir de 1880,<sup>22</sup> la *imitatio* dariana en plena Sudamérica se instala en el ciclo espacio temporal europeo: primero en 1886 en el Palacio Cousiño de Santiago y los escenarios dramáticos de Sarah Bernhardt, y luego, más intensamente en 1887 en la ciudad litoral sureña de Lota donde, como se señaló, conviven como el vinagre y el aceite el campamento cuasi esclavista minero y el galante "Parque Isidora Cousiño". Para ver cómo Darío llegó a ese austral pueblo costero hemos de volver a Santiago.

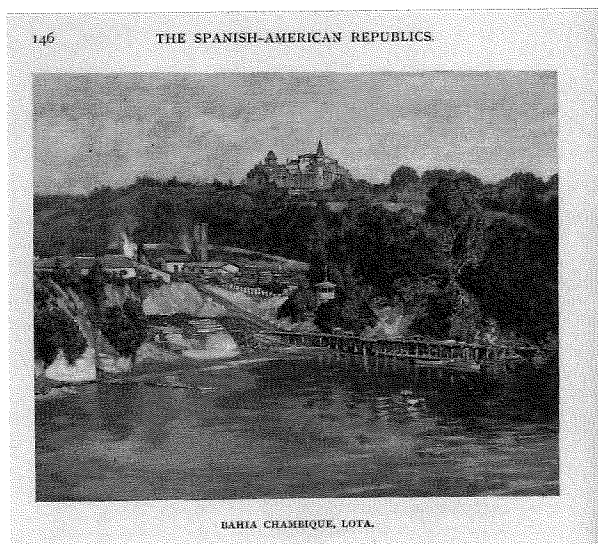
Dos meses exactos después de instalarse Darío en *La Epoca* (3 de agosto, 1886), tuvo lugar la apoteósica visita a Chile de Sarah Bernhardt (3 de octubre). Tanto ella como su compañía se habían hecho lenguas del palacio Cousiño de Lota (en su etapa final de construcción), pues por su grandiosidad y, especialmente, por sus acicalados y exóticos jardines era todavía más espléndido que la mansión Cousiño de Santiago. Veamos la descripción del lugar hecha por Theodore Child en 1890, sin men-

<sup>20</sup> Para el caso de Darío las han buscado establecer Antonio Marasso en su libro *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelus, 1954 y Erwin K. Mapes en *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*, París, Librairie ancienne Honoré Champion, 1925.

<sup>21</sup> Pedro Salinas, sin tener en cuenta tampoco el contexto histórico-geográfico, ha explorado el motivo erótico y los "paisajes de cultura" en *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Buenos Aires, Losada, 1957.

<sup>22</sup> La importancia de Concord en la obra de Emerson y, consecuentemente, en la de Martí la ilustré en detalle en *Lecturas*. Ver fotografías en el capítulo anterior.

cionar el crudo contraste con el esclavista campo minero contiguo, un año después que Darío partiera de Chile:



No puedo, sin embargo, dejar el lugar (Lota), sin dedicar unas líneas a la casa y parque Cousiño, que es uno de los lugares espectaculares de Chile y ciertamente uno de los jardines más bellos de todo el mundo. La casa, que está aún en construcción, es una reminiscencia de los más encantadores castillos de Touraine. Se yergue en la cima de un acantilado que se adentra en el mar entre la bahía de Lota y la de Coronel, y preside una vista magnífica del océano por tres lados y, sobre bosques y jardines por el cuarto. El promontorio está completamente cubierto con árboles y flores hasta el mismo filo del mar y por muchas millas de senderos que se proyectan caprichosamente arriba y abajo, por puentes, terraplenes suspendidos sobre el mar, por grutas y cascadas y pasajes enramados con esplendorosas campanillas rojas de la Copivia (el copihue) o Lapageria rosa, con la que las damas chilenas se adornan el pelo tan graciosamente. Jamás en mi vida he visto tal variedad y abundancia de flores como en este jardín, ni más fina y completa

selección de arbustos y árboles en el Norte o el Sur de América. El parque de Lota, resultado de veinte años de asiduo cuidado, necesita sólo de un catálogo para situarse como uno de los mejores jardines botánicos del mundo, pues ciertamente ya es uno de los más pintorescos.<sup>23</sup>

Sarah Bernhardt, gracias a los Cousiño, quienes la recibieron personalmente en el mismo puerto sureño de Lota, había podido mitigar el choque cultural provocado por el áspero traslado desde Europa pasando por el Estrecho de Magallanes. Su sorpresa no podía ser mayor pues, tras el largo viaje trasatlántico y el sacudón del mar antártico, había encontrado en la "remota" costa austral de Suramérica una réplica exacta de los aristocráticos *escenarios* encantados de su añorada Francia:

Mientras tanto, la Bernhardt y sus compañeros<sup>24</sup> se habían embarcado en Montevideo [después de visitar Buenos Aires] a bordo del barco inglés Cotopaxi, daban vuelta por el estrecho de Magallanes en época de gran frío y tormentas, y llegaban por fin sin mayor novedad al puerto de Lota el [domingo] 3 de octubre [de 1886], donde Sarah fue invitada a desembarcar. La actriz fue recibida en Lota con gran iluminación, banda de músicos, ovaciones, y se le brindó acogida en los edificios del parque. Ella no se cansaba de repetir: "Esto es un Edén". Repuesta de las molestias del largo viaje, fue a reembarcarse a Talcahuano, a fin de estar en Valparaíso el 6 de octubre y trasladarse a Santiago al día siguiente.

Luego el desborde social continuó bajo los mismos hangares de la estación santiaguina diseñados por Eiffel, en la cual un indeciso y solitario Darío había, hace poco, descendido del tren:

<sup>23</sup> Theodore Child, *op. cit.*, pp. 149-150.

<sup>24</sup> Según señala *La Época* del 8 de octubre, los miembros de la compañía dramática francesa la conformaban: "Sarah Bernhardt, Mlle. Jeanne Malvau, Mlle. Fontanges, Mme. Renard, Mlle. Susana Seylor, Mlle. Marie Vallot, Mlle. Marcelle Robin, Mme. Lacroix, Mme. Joliet, Mr. Phillipe Farnier, Mr. Augito, Mr. Traizier, Mr. Thefer, Mr. Berthier, Mr. Pirou, Mr. Decori, Mr. Lacroix, Mr. Tournier, Mr. Joliet y Mr. Cartreau".

A mediodía del jueves 7, fue recibida en la Estación Alameda, con banda de música también. Se habían agolpado allí unas dos mil personas, entre las cuales las frecuentes conversaciones en francés denunciaban gran número de compatriotas de Sarah. [...] Y hubo caballeros franceses que quisieron quitar los caballos del coche para arrastrar a pulso el carruaje que la conduciría al hotel, sito en los altos de la actual Drogería del Pacífico (calle San Antonio esquina Merced). Manifestaciones todas que podrían resumirse en tres palabras: apoteosis, éxtasis, delirio.<sup>25</sup>

Como se ha de suponer, la prensa capitalina ya había seguido con embelesada fascinación los pormenores del desembarco y la recepción de Sarah en Lota. *La Época*, diario donde vivía y trabajaba Darío, reprodujo el martes 5 de octubre los telegramas llegados desde esa ciudad al arribo de la actriz a las costas chilenas. El primero decía así:

Sarah Bernhardt –La célebre artista llegará el miércoles [6] a Valparaíso a bordo el vapor *Cotopaxi*. He aquí el telegrama que ha recibido don Luis Ducci: “Cotopaxi llegó a las 5. Sarah Bernhardt sigue viaje por mar a Valparaíso. Seguiremos a Talcahuano mañana [martes 5]: llegaremos a Valparaíso el miércoles. Saldremos el jueves para Santiago, probablemente por el espreso de la mañana. Sarah desembarcó aquí [en Lota] a las 8, siendo recibida por don Carlos Cousiño [hijo de Isidora Cousiño] i Mr. Batiré, que habían ido espresamente a Lota para encontrarla. Todo el pueblo i los obreros, con la banda de música, le hicieron acogida espléndida i grandes ovaciones, acompañandola hasta las casas del Parque, donde se hospedó, juntamente con sus empresarios Grau y Ciacchi i toda la compañía. Todos fueron tratados rejamente.

Esta noche habrá en Lota iluminacion del parque i otras fiestas en honor de Sarah”. –Ciacchi

<sup>25</sup> Julio Saavedra Molina, *Rubén Darío y Sarah Bernhardt*, Santiago, Prensas de la Universidad de Chile, 1941, pp. 6-9.

Se puede afirmar que el agasajo franco-chileno había alcanzado en Lota los perfiles truculentos de un surrealismo farsesco. Como si la llegada de Sarah Bernhardt a Sud América hubiera desencadenado un concurso de belleza entre los países que la recibían, especialmente entre Argentina y Chile, los dirigentes de la compañía "empavesaron el ferrocarril" e hicieron participar en la recepción hasta a sus explotados *mineros*.<sup>26</sup> La prensa seguía los movimientos de la actriz minuto a minuto, con mayor curiosidad y alborozo que al del recorrido del presidente en un aniversario nacional. Informa el siguiente telegrama:

De Lota. -9:30 p.m. Señor Luis Ducci: Sarah viene de las minas.- Ferrocarril empavesado. Música, hurras de los mineros por todo el trayecto. Ahora otro paseo, después gran comida. Verdaderamente la manifestación ha sido espléndida. El director Esquella i Valler multiplican en toda clase de atenciones... Sarah entusiasta. Esta

<sup>26</sup> Baldomiro Lillo hubo de ser testigo de todo el recibimiento a Sarah. Hacer participar a los explotados mineros ("Todo el pueblo i los obreros, con la banda de música, le hicieron acogida espléndida i grandes ovaciones"), en la recepción a una artista francesa que llegaba para representar en francés obras francesas, fue desde luego esperpéntico y escarnecedor. Por su *ininteligibilidad* no se trataba de ninguna manera de un evento popular y mucho menos al alcance de los mineros. En efecto, en el siglo XIX latinoamericano el teatro era de por sí un evento cultural caracterizado por su elitismo y su poder de exclusión social. Al respecto es revelador el testimonio del argentino Ricardo Olivera, quien en 1903 lamenta la ausencia de un buen teatro al alcance del gran público en Buenos Aires: "No llevan a la sala de la Gran Opera los mismos impulsos que encaminan hacia las aulas de la Sorbona: se asiste a una lección cediendo únicamente a imperativos de la Idea y se concurre a una representación por lujo, por vanidad, porque lo exige la moda o porque conviene a un *flirt*. Hay todavía otras razones. El teatro y el buen teatro sobre todo, es caro y como consecuencia privilegio de la minoría: en todas partes está aún lejano el advenimiento del Teatro Popular y lo que en París es solo esperanza, en Buenos Aires es quimera. En el pequeño medio pudiente que frecuenta los espectáculos por tantas cosas ajenas al Arte, es raro encontrar delicados temperamentos de sensitivos que comulguen con la Belleza en una nota de Tamagno o en un gesto de Sarah". "Sinceridades" en *Ideas*, año I, núm. 1, mayo, 1903, p. 4. Citado por Verónica Delgado en *op. cit.*, p. 240.



noche a bordo comunican amigos diarios. -Espero noticias; mañana a Talcahuano. -Ciacchi.

Y una hora más tarde, dando la impresión que el centro del país estuviera en vilo, el último telegrama reporta sobre la partida de Sarah y los pormenores del itinerario:

10:35 p.m. Salimos mañana de madrugada llegando a Talcahuano a las ocho -Miércoles en Valparaíso, jueves en Santiago. -Ciacchi.

Los detalles de la llegada de Sarah a Santiago fueron consignados el día 8 de octubre por los compañeros de redacción de Darío, con la exactitud episódica propia del más deslumbrante espectáculo. El artículo de *La Epoca* se titula "Sarah en Santiago" y su primer apartado, "Antes de llegar el tren", describe la ansiedad de la multitud en la estación capitalina:

¡Viene Sarah Bernhardt!

Desde las once i media multitud de coches se dirijian a la estacion, lo mismo que jentes de a pié. Así es que mucho antes que llegara el tren, habia ya una muchedumbre inmensa en espera de la famosa mujer. Los *reporters* iban i venian de un lado a otro, inquirian, buscaban; de las portezuelas de las casas asomaban cabezas curiosas; *coleros*, hongos i sombreritos de paja, allí estaban confundidos en aquel hormiguero. De pronto silvó la locomotora a lo léjos, se oyó la campana. ¡Allá viene! Camina, caminando llegó el tren a la estacion.

En el siguiente episodio, "Llegada del tren", el suspenso narrativo se intensifica. El protocolo de recepción, la vestimenta, la figura y la sensibilidad de Sarah introducen en la narración un conato de drama. Asimismo, proporciona una vista cinematática del microcosmos francés conjurado al pie de los Andes, bajo la mirada del inmenso reloj y la techumbre galos que presidían la estación ferroviaria a escasa distancia del Mapocho:

El hormigueo rodeó los carros. Unos cuantos pasajeros quisieron salir. Imposible!

—I ella ¿en dónde está? ¿Cuál es? ¿Por qué no sale aún?

Al fin apareció una cara sonrosada, un sombrero de paja color acero, con plumas i moños, un cuerpo delgado envuelto en una bata de viaje, gris, ceñida con un cinto de plata: todos reconocieron a doña Sol. Sarah tenía en la mano un pequeño *bouquet* de azahares i traía el cabello desflocado sobre la frente. Varios miembros de la colonia francesa se acercaron a ella i la saludaron, ofreciéndole al propio tiempo un precioso canastillo de lilas i camelias. Fue recibida por Mr. Tiffou, (Mr.) Selignac, Mr. Le Blanc, i algunos más. Sarah a su vez saludó a la concurrencia i bajó del carro. Se oyeron muchos *¡hurras!* i en seguida la *estrella* fué acompañada hasta el coche que se le tenía preparado. Para que Sarah pudiera pasar, fué preciso que varios franceses hiciesen lugar entre la muchedumbre de curiosos. Antes de subir al coche, Sarah sufrió un ligero desvanecimiento.

El resto del reporte da cuenta de la llegada de Sarah al Hotel Central, sus aposentos, su dieta, la galanura de sus vestidos, los percances de su sobrina, las travesuras de su mascota, su asombro al contemplar de cerca por primera vez, desde las ventanillas del tren, la majestuosidad de los Andes y el estreno de *Fedora* en el Teatro Santiago, previsto para el día siguiente, sábado 9 a las 8 de la noche, al que concurriría “la juventud santiaguina” en “rigorosa etiqueta”.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Augusto y Eduardo Matte terminaron de construir el Teatro Santiago para que lo inaugurara Sarah Bernhardt. Muy pocas presentaciones de la actriz se dieron en el Teatro Municipal. Los precios de la función de estreno en que se inauguró el teatro, aparte de los asientos de gala, fueron: “Palcos de primer orden sin entrada, 50 pesos; Palcos orientales, 30 pesos; Sillón con entrada, 12 pesos; Luneta con entrada, 10 pesos; Tertulia con entrada 1 y 2 fila, 6 pesos; Tertulia con entrada, 3 y 4 fila, 4 pesos; Entrada a palco, 3 pesos; Entrada y asiento a las gradas, 2 pesos.” En dicha estratificación socioeconómica ¿qué puesto ocuparía el desalbergado Darío en el flamante Teatro Santiago?



"Después del estreno", Sarah Bernhardt en *El Padre Padilla*,  
12 de octubre de 1886  
(Anexo 4)

## TRAS LOS PASOS DE "LA DIVINA SARAH"

Dado lo espectacular del arribo de Sarah Bernhardt, los reportes de *La Epoca* de toda aquella conmoción,<sup>28</sup> y el esfuerzo propio

<sup>28</sup> Así continúa el reporte de *La Epoca*, en cuyo final Sarah nuevamente se refiere al *proscénico edén*: "De la estación al Hotel Central [:] Por fin, palpitó el coche. Iban en él, Sarah, su primo hermano Kerbenhardt, i la señora de este último. Tras el coche de Sarah seguían otros tantos en que iban los demás miembros de la compañía Grau-Ciachi. Héla ya en el Hotel Central. *El Hotel Central* [:] Allí habia otro hormiguero parecido al de la estación. Sarah bajó del coche i saludó. Después se la condujo a su apartamento, el mejor del hotel, el mas cómodo, el mas elegante. ¡Un departamento para Sarah Bernhardt! Descansó por algunos momentos, i a eso de la una i cuarto, pasó al comedor, en donde almorzó. El comedor estaba perfectamente decorado, i lleno de ramos i coronas de flores. Sarah no se levantó de la mesa hasta las tres i un cuarto, hora en que pasó a su gabinete a descansar, por las fatigas del viaje. *La señorita Sarah Bernhardt* [:] La señorita Sarah Bernhardt es sobrina de Sarah, rubia como una espiga, i con ojos azules como su tia. A esta señorita le pasó un percance en la estación. Notó que le faltaba su reloj, su precioso reloj de oro. Se pensó que algun ratero se lo habria escamoteado en el bullicio de la llegada. En efecto, a poco, fué preso por los señores don Aurelio Gonzalez P. i don Manuel Cerda Bezanilla, el pillo que probó su habilidad manual en los bolsillos de la sobrina de Sarah Bernhardt. Pero aunque está en chirona el distinguido miembro de la cofradía de los cacos, el reloj no ha aparecido. *El carruaje de Ducci* [:] El carruaje en que venia el señor Ducci, i que formaba parte de los que caminaban enfilados tras el de la célebre Sarah, sufrió un descalabro. A medio camino, i en el trayecto de la Alameda, el eje de las ruedas posteriores se quebró. Ducci tomó otro coche i...no hubo nada. *Las picardías de Turco* [:] Turco es blanco, tiene las orejas grandes i caidas, el hocico estirado i el cuerpo con manchas de color de chocolate. Turco luce sobre el cuello un collar de cuero con chapas de plata, donde se lee el nombre de su dueña: *Sarah Bernhardt*. Turco es el famoso *Picafleur*, de que tanto se ha hablado en la Argentina. Es todo un perro aristocratico i ladra de un modo fenomenal. Ayer tarde aturdió el Hotel Central con sus ladridos, cuando advirtió en uno de los patios los peces dorados de una pila. Verlos i saltar sobre ellos, todo fué uno; i habria hecho una gorda si no lo hace tomar las de Villadiego uno de los mozos del establecimiento. La picardía fué celebrada por los curiosos. Turco es un distinguido i excelente galgo escocés. *Sarah por la tarde* [:] Toda la tarde llegaron al Hotel Central magnificos ramos i cestillos de flores para la Bernhardt. Ella estuvo largos ratos en su gabinete, hasta que a las 7 de la noche se dirijió al comedor. No quiso recibir a ninguno de los muchos visitantes que tuvo, escusándose por no haber llegado todavía sus trajes. Hoi a las 6½ debía llegar un tren de cuatro *wagones* con todo el equipaje. *Los trajes de Sarah* [:] A propósito, los trajes de

por consubstanciarse imaginativamente (¿“de rigurosa etiqueta”?) con las escenas del drama representadas en un insuperable francés,<sup>29</sup> le exigía a Darío, a punto de cumplir veinte

Sarah, se asegura que son réjios. La Bernhardt en su carrera artística ha sobrelido por el lujo de sus vestidos, i en New York hubo una exposicion de ellos que llamó la atencion jeneral, i en la cual se ocuparon mucho los periódicos. *El estreno de Sarah* [:] Mañana es el estreno de Sarah, en *Fedora*. Primera esplosion. Aguardemos. *La juventud santiaguina en el estreno* [:] Se nos asegura que la juventud de Santiago hará debidamente los honores a la distinguida artista, asistiendo al teatro vestida de rigurosa etiqueta mañana en la noche. *Sarah i los Andes* [:] Cuando el convoi en que venia la eximia artista descendió la cuesta de Batuco, aquella esperimentó agradable e indefinible sorpresa al contemplar el espléndido panorama que a su vista se ofrecia. El comienzo de nuestro gran valle longitudinal presenta el mas lindo espectáculo a los ojos del viajero que lo atraviesa por primera vez. Pero la dmiracion i el entusiasmo de Sarah subieron de punto cuando pudo contemplar los Andes con su majestuosa e imponente blancura. Fue entonces cuando dijo a los que la acompañaban en el wagon: “¡Oh, esto es un eden! Hé aqui el sueño dorado de mi vida: ver los Andes con sus nieves que jamás se acaban”. A cada momento encontraba Sarah nuevos objetos que la llenaban de entusiasmo i la hacian proferir exclamaciones semejantes a aquellas”. *La Epoca* de Santiago, 8 de octubre de 1886.

<sup>29</sup> El impacto del *espacio dramático* en la escritura dariana no se puede subestimar. En 1897, después de recibir las críticas de Groussac, Darío comentó la visita de la actriz española María Guerrero a Buenos Aires, quien estudió en París con Benoît-Constant Coquelin y llegó a actuar con Sarah Bernhardt. El texto es imprescindible pues superpone *el proscenio dramático transpirineo* no sólo al contexto latinoamericano sino al español. Deja precisado el núcleo del proceso mental generador de su propio oxímoron cultural (originalidad=imitación): “Entretanto, he aquí que llega María Guerrero a Buenos Aires. [...] Y se piensa en Ristori, en Sarah, en La Duse. [...] Y al aparecer María Guerrero en la escena, he entrevisto la resurrección de España. ¡Oh, Dios! ¡La adorable rica-hembra, con su traje espondado, sonriendo con una sonrisa dueña de las más lindas perlas, haciendo relampaguear la negra mirada de sus dos ojos españoles bajo la fina peluca rubia, irresistible de gracia en su gestear encantador, y en su voz armoniosa y vibrante la música de Lope, el hechizo arcaico de la obra pura de la España grande! [...] María Guerrero *ha volado sobre el cerco patrio y ha ido a aprender los secretos del arte extranjero*, y se ha asimilado lo ajeno que no tenía el arte suyo y ha quedado españolísima. Ha llevado, sencillamente, un ánfora de agua viva que ha hecho reverdecir el viejo tronco del laurel escénico hispánico; *ha esparcido un vago perfume de “parisina” en el Corral de la Pacheca*, [...] ha sido consagrada por la buena y grande Sarah, en un beso memorable que si a Mariano de Cavia le pareció demasiado caro, lo pagamos gustosos y con creces los españoles de

años, familiarizarse con el palaciego jardín de Lota. En su indignación económica, había constatado con sus propios ojos el efecto fascinador de las prestigiosas letras francesas en la audiencia; es decir, la deslumbrante acogida en el mercado hispanoamericano del arte galo *puesto en escena*. Así pues, apenas concluyó el empleo temporal y agrídulce en *La Época* a fines de diciembre, dejó los precarios alojamientos santiaguinos y fue a comprobar con sus propios ojos "El lugar regio que encantó a Sarah Bernhardt".<sup>30</sup> Su partida de la capital coincidía con el éxodo veraniego de la clase pudiente a los tradicionales balnearios de la costa después de Navidad, en ese entonces preferentemente en ferrocarril.<sup>31</sup> Debía continuar también las visitas a

---

América, los americanos [...] ¿Es ese gesto de Sarah, ese mirar de la Duse, ese pequeño relámpago ideal de Bartet? Ese gesto parece de Sarah, ese mirar de la Duse, ese pequeño relámpago ideal, de Bartet: pero todo es de María Guerrero. [...] ¡Ah, si los escritores españoles siguieran el ejemplo de la gran actriz! ¡Si se asomase a la ventana del castillo feudal! ¡Ah, si los literatos de adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor, subieran a ver el alba, de la tierra baja a la santa montaña! Fecundarían así a la generación que viene, trabajarían por la resurrección de la patria, por lo que a América se refiere, destruirían las antipatías existentes y ayudarían a concluir la obra luminosa y noble que hoy inicia esta en verdad Grande de España y del Arte: María Guerrero". Véase Mapes, *op.cit.*, pp. 125-127. Los subrayados son míos.

<sup>30</sup> Rubén Darío, *A. de Gilbert*, *op. cit.*, p. 172. "Darío se había extasiado alguna noche oyendo a Sarah Bernhardt, en medio del lujo del teatro, y cuando llegaba la hora de dormir tenía que atravesar el zaguán del diario y, lejos de todas las linduras de oropel que adornaban los salones, irse a cobijar en un cuartucho gélido". Raúl Silva Castro, *op. cit.*, p. 254. El grabado "Después del estreno" aparecido en *El Padre Padilla* no es sólo un homenaje a Sarah sino un ácido comentario sobre la jerarquización social santiaguina: terminada la función la figura francesa copa el primer plano del escenario escoltada por el minúsculo y descolocado hermano lego negro. En segundo plano el padre Padilla contempla a Sarah con una sonrisa pícara. Ver los poemas "Sarita" y "Sarah por todas partes" en el Anexo 4.

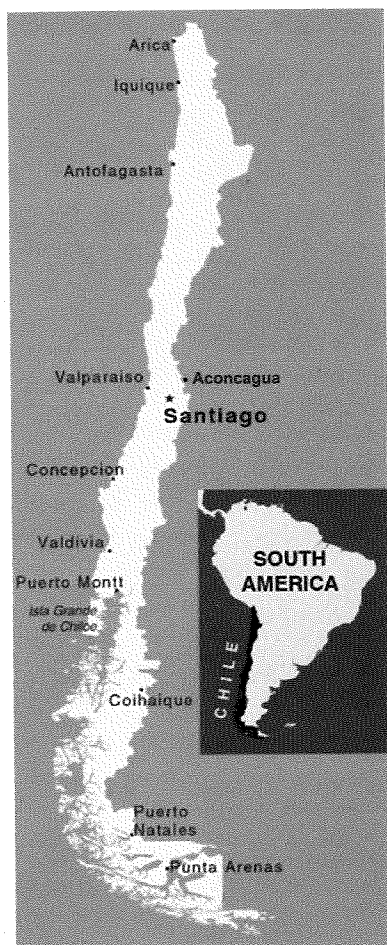
<sup>31</sup> Darío dice que a fines de diciembre "escapó" del cólera pero, en realidad, sin renovación de oferta de trabajo quedó prácticamente *despedido* del periódico. Viajar a Valparaíso no solucionaba el problema de una infección, pues la peste afectaba toda la región central de Chile, tanto Santiago como Valparaíso. Según los diarios de la época, el cólera se declaró presente en el país el 31 de diciembre de 1886 y duró hasta el 14 de abril de 1887.

su amigo Pedro Balmaceda, hijo del Presidente, quien generosamente le había abierto las puertas de La Moneda desde ese mes y, tras de visitarlo en Viña del Mar durante el verano, le habría de conseguir un puesto en la Aduana de Valparaíso en marzo:

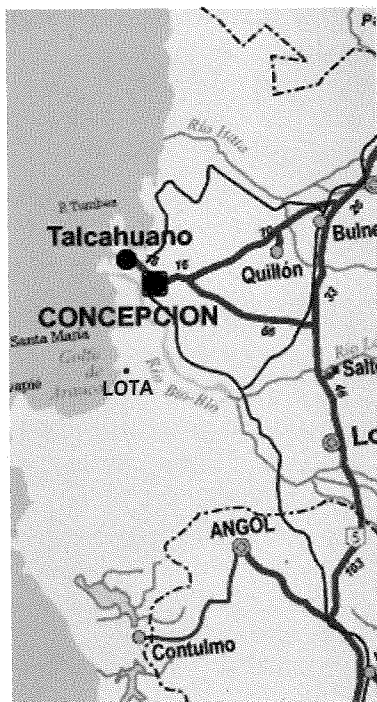
En el verano de 1887 [fines de diciembre del 86 hasta marzo del 87] Pedro Balmaceda convidó a su amigo Rubén a su casa de Viña del Mar, lugar de recreo en el cual se recogía el Presidente de la República.<sup>32</sup>

En efecto, mientras Darío buscaba empleo en Valparaíso (la ciudad que había monopolizado las multimillonarias ventas del guano y del salitre de las costas conquistadas de Bolivia y Perú por la plutocracia chileno-anglo-germana a partir de la Guerra del Pacífico, 1879-1883), visitaba a su amigo Pedro en la casa presidencial en la ciudad contigua de Viña del Mar (en un área residencial elevada frente al mar, en ese entonces prominentemente habitada por familias inglesas) y exploraba el litoral central con obvia curiosidad. Alentado por el hecho de ser también, al fin y al cabo, un extranjero se embarcó hacia el sur para visitar el más fastuoso palacio veraniego de la aristocracia chilena. Sin saberlo, Darío emprendió en la vida real un proceso comparable al viaje literario posterior del protagonista del relato borgiano "El sur". Pero en vez de salir en tren al encuentro inexorable con un legado ancestral trágico-heroico en plena pampa, fue por mar, en versión modernista, en pos de su encantado "país azul". Así, pasó Talcahuano, puerto de la ciudad de Concepción, hasta dar con la extensa bahía de Coronel y luego con las dos gemelas, más pequeñas, de Lota y Colcura.

<sup>32</sup> Silva Castro, *op. cit.*, p. 122.

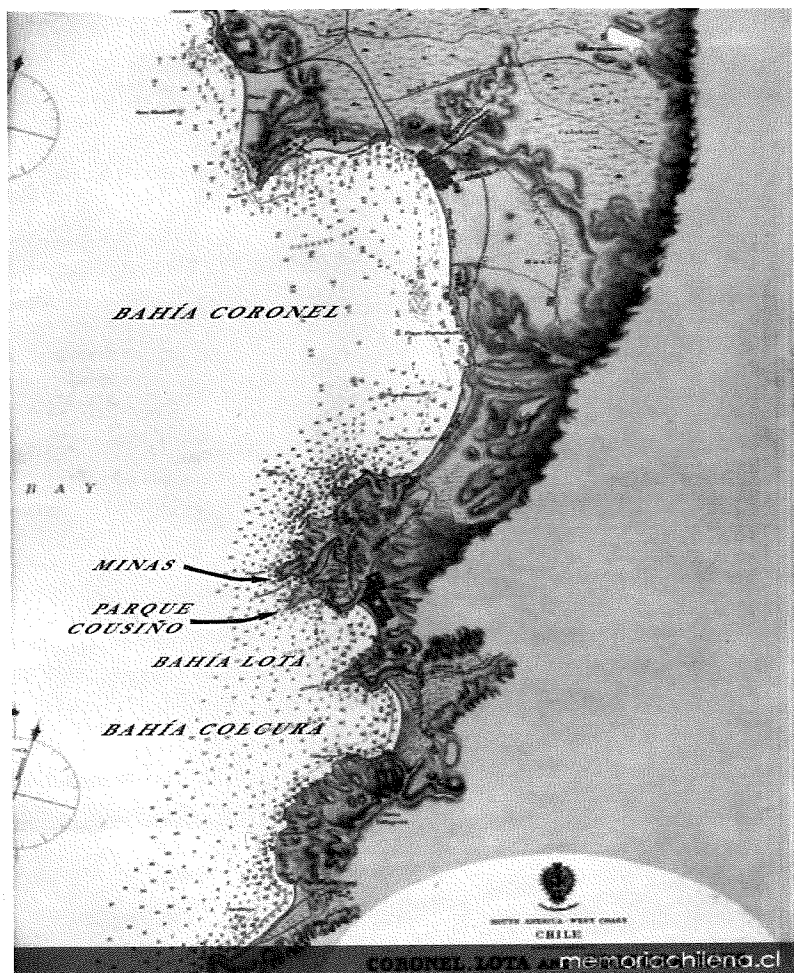


Mapa de Chile



Mapa de Lota





Bahías de Coronel, Lota y Colcura

Entre la bahía de Coronel y la de Lota empezaron a surgir, las maquinarias, el embarcadero y los establecimientos mineros, cuyos socavones carboníferos se internaban en el subsuelo marino.



Lota Alto: el pique Chambeque al pie del Palacio

Luego el paisaje quedó dominado por un portentoso macizo rocoso, marcando la entrada a la bahía de Lota. Sobre este impresionante farallón aparecía soberbiamente dispuesto el magnífico castillo de Isidora Cousiño rodeado de su asombroso parque. Así, pues, antes de ingresar al puerto de Lota Bajo, la embarcación bordeó los piques Carlos y Alberto, y las humeantes chimeneas de las usinas mineras del pique Chambeque. Un poco más al sur, al acercarse a la filuda costa, el pasajero no pudo dejar de observar el faro del gran promontorio, pues a poca distancia de la embarcación, el inexpugnable talud dominaba la bahía, las casas, los puestos de embarque y la tranquila playa, donde las pequeñas olas al deshacerse jugaban con los residuos negros de hulla. Sobre aquella colosal pared, coronada por una abundante floresta y chorreantes enredaderas, pudo ver el tupido bosque del exquisito vergel.



Bahía de Lota: vista del muelle de Lota Bajo  
desde el parque

Años después, Darío, lejos de la que había sido “su segunda patria”, rememoró los recorridos marítimos por el majestuoso litoral que se le abrió a la vista. Preservaba todo aquel *escenario* vivamente en la memoria:

Se ven puertos pintorescos; y Viña del mar, la ciudad del lujo y de alegría cercana a Valparaíso. Y las ciudades que están cercanas a la cordillera, y las lejanas y los pueblos lindos. Vese un grupo de araucanas con aspectos asiáticos; y una preciosa adolescente, hija de cacique, que si no tuviese los pies desnudos e intactos, creeríase hija de un mandarín o príncipe de China.

Santiago y sus monumentos, su cerro de Santa Lucía, orgullo de los habitantes de la capital, y Valparaíso, la britanizada, y Concepción y Talca y tantas otras poblaciones de trabajo y belleza, como ese encanto de Lota, feudo económico de los opulentos Cousiños.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Rubén Darío, *Todo al vuelo*, en *Obras Completas*, Madrid, Administración Editorial “Mundo Latino”, 1917, vol. XVIII, pp. 239 y 240. El subrayado es mío. Dice Darío

LA ÎLE-DE-FRANCE ET MOI:

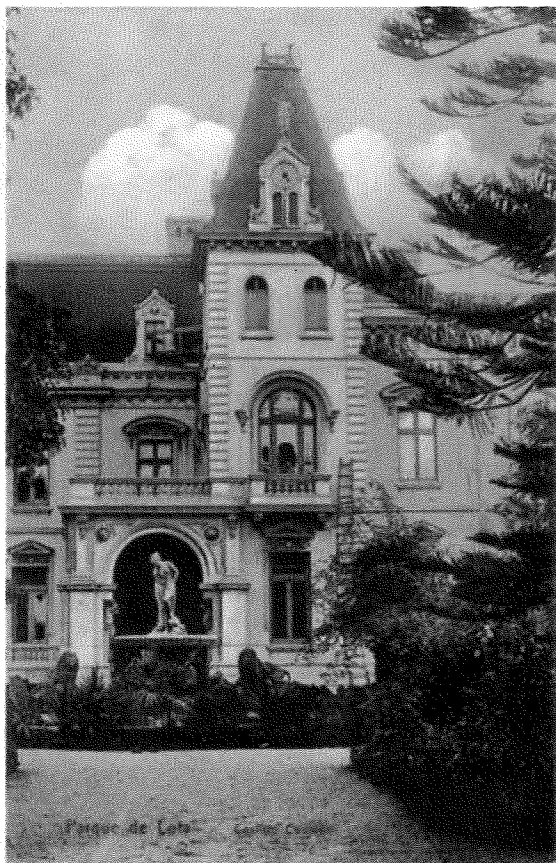
UNA VISIÓN *TRANSPIRINEA* AL PIE DE LOS ANDES



“La arquitectura”

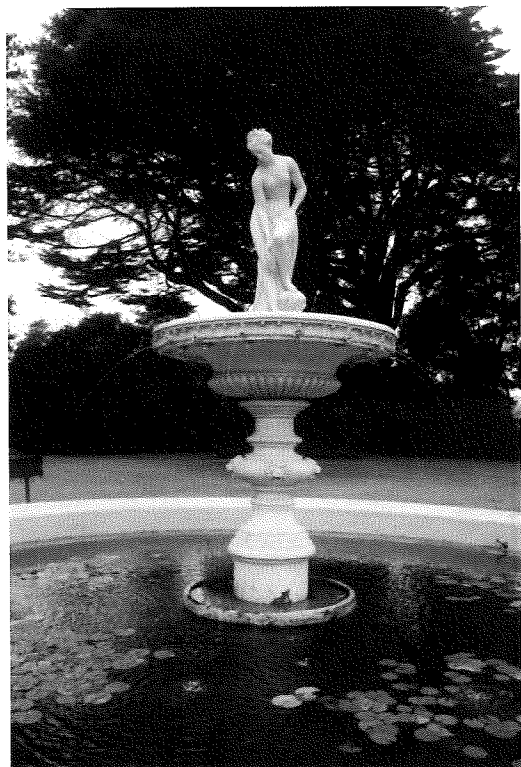
respecto a Pedro Balmaceda: “Vivía mártir, iba al campo, a cabalgar y beber leche al pie de la vaca, a Lota, lugar regio que encantó a Sarah Bernhardt; a Viña del Mar, ciudad balnearia y de verano”. Véase Rubén Darío, *A de Gilbert...*, p. 172. Y Armando Donoso sostiene respecto a Pedro: “En vano su madre intentó arrancarle a la preocupación tiránica de los libros, enviándole ora a las Playas de Viña del Mar, ya a vivir en el seno de ese milagroso parque de los minerales de Lota, donde Sarah Bernhardt pasó horas gratas ante el milagro de un mar único y de un jardín paradisiaco, porque a pesar de todo la existencia se le iba poco a poco”. *Obras de juventud de Rubén Darío*, Santiago, Editorial Nascimento, 1927, p. 52. “En 1885, al centro del parque, en la parte más elevada, se inició la construcción del palacio, según los planos y bajo la dirección del arquitecto Eduardo Fehrmann, el mismo que construyera el antiguo teatro de la Victoria en Valparaíso. Sin embargo en 1888, cuando estaba terminada la obra gruesa, la familia Cousiño, insatisfecha con el estilo arquitectónico y los avances, hizo modificaciones que incluyeron el reemplazo del profesional, contratando en París al francés Abel Guérineau, quien ocupó los dos años siguientes en terminarlo, modificando el estilo de las cuatro fachadas, tarea que presentó serias dificultades, por lo cual al retirarse manifestó insatisfacción hacia el resultado obtenido, lamentando no haber dirigido los trabajos desde el comienzo”. Alfredo Gaete Briceño, *Lota, Parque Isidora Cousiño*, Santiago, APROC S.A., 2003, pp. 11 y 12.

Darío, tan pronto desembarcó, incursionó furtivo por los alrededores de aquel maravilloso *edén* y revivió el asombro que había embargado a la francesísima actriz.<sup>34</sup> No podía creer lo que veía, pues ante la fachada del más puro palacio dieciochesco francés, se erigía la grandiosa fuente de Venus en el Baño de Christophe-Gabriel Allegrain (1710-1795, Le Louvre).



“Venus en el baño” a fines del siglo XIX

<sup>34</sup> Francesísima, pues había nacido en París con el nombre de Henriette Rosine Bernard. Era la mayor de las hijas de Judith van Hard, cortesana judío-holan-



"Venus en el baño" hoy: el palacio fue derruido

A los pocos pasos en dirección al mar su arrobo fue sobrecogedor porque, adornando soberbiamente el entorno, se erguía el grupo escultórico del "Año lírico", las cuatro estaciones de Antoine Durenne (1822-1895).

---

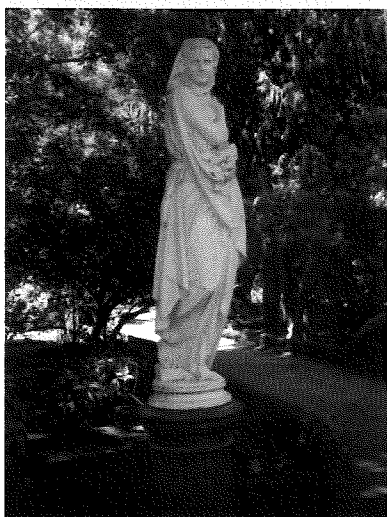
desa conocida como "Youle". Se suponía que su padre fuera Edouard Bernard, un abogado francés. Sarah se educó en conventos católicos franceses y fue la más famosa actriz dramática del siglo XIX, por ello se le llamaba "La divina Sarah".



Otoño



Verano



Invierno



Primavera



Fuera de sí, se dirigió al centro *dramático* de aquel paraíso. En su vertiginoso viaje hacia el pasado, bordeó, la fuente de Neptuno y Amphitrite, alegoría que en París hacía una representación simbólica del territorio de Francia, en el cual las aguas de los ríos de la *Île-de-France* fluían hacia el mar, dominio de los dioses marinos. Estupefacto, con los ojos inundados de dicha comprobó que frente a ella, en un desfiladero tupido de floresta y cruzado por un imponente puente colgante, se erguía majestuosamente como un gran prosenio teatral un segundo grupo escultórico: el ciclo temporal de Auguste Moreau (1834-1917).

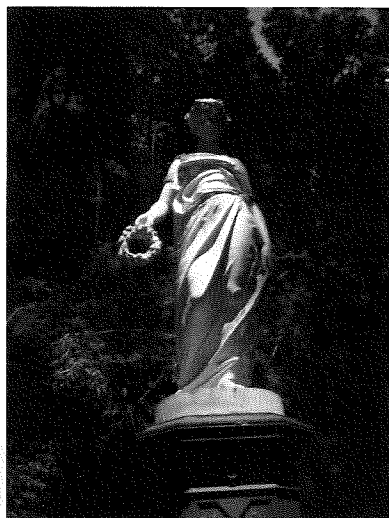


"Neptuno y Amphitrite"





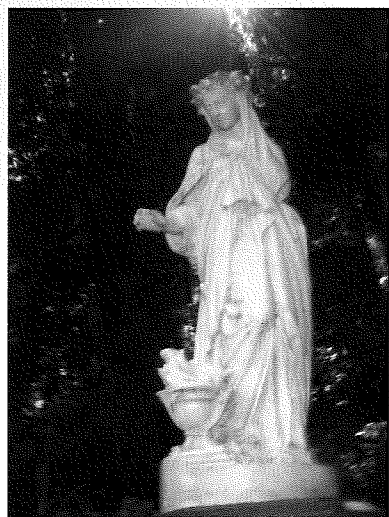
Otoño



Primavera

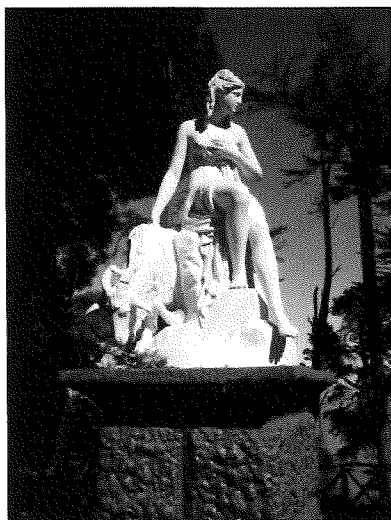


Verano



Invierno

A pesar de que paralela al mar recortaba el cielo la cordillera de los Andes, separando el país de la Argentina, las impresionantes esculturas de la Diana de Versalles (que Luis XIV llevó a su palacio y después devolvió a Le Louvre), la ninfa Amaltea (Pierre Julien, 1731-1804, Le Louvre), y muchas más, rodeadas de una exuberante y ornamentada topografía vegetal, lo trasladaron mentalmente, no a la cumbre vecina del Aconcagua (6,962 m/22,841 pies) sino, del modo más contundente e irreversible, al tiempo encantado de un *transpirineo* reino greco-francés.



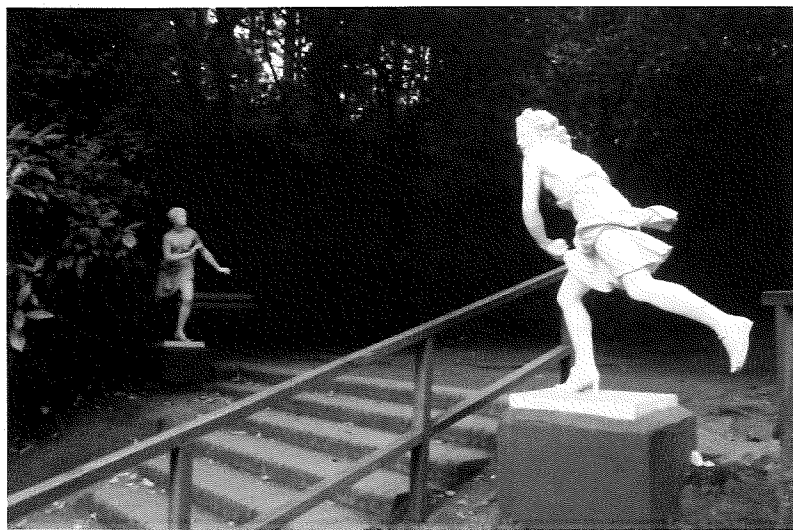
"La ninfa Amaltea"



"El niño del cordero"

Fueran obras originales o reproducciones exquisitas ¿qué importaba? Bajo el domo azul del verano chileno Darío, por azares del destino y gracias a un hada mágica, había quedado maravillosamente atrapado en el corazón *ciclorámico* de "El año lírico" de la Francia imperial. En él, aterido de gozo, su Simbad nicaragüense consumó su conversión cultural, se encarnó estéticamente en Hipómenes y corrió tras Atalanta:

Corre, Atalanta, corre, y tus rosas al viento  
dejen de su perfume la embriagadora estela;  
corre, Atalanta, corre, vuela, Atalanta, vuela  
veloz como el relámpago o como el pensamiento.



"Hipómenes y Atalanta"

Deja atrás las montañas pintorescas,  
en donde Diana  
y sus ninfas hermosas,  
al triunfo de la lírica mañana,  
se coronan de rosas  
frescas.



“Diana de Versailles”

Y cuando hayas dejado el terrestre elemento,  
vuela sobre la mar como las golondrinas,  
y bajo las estrellas que en su azul firmamento  
se coronan de rosas diamantinas.

Y en lo azul infinito, detén tu raudo empeño  
cuando llegues a la isla en donde mora  
la princesa que un día vio un Simbad del Ensueño  
que se guió por la huella del carro de la Aurora.

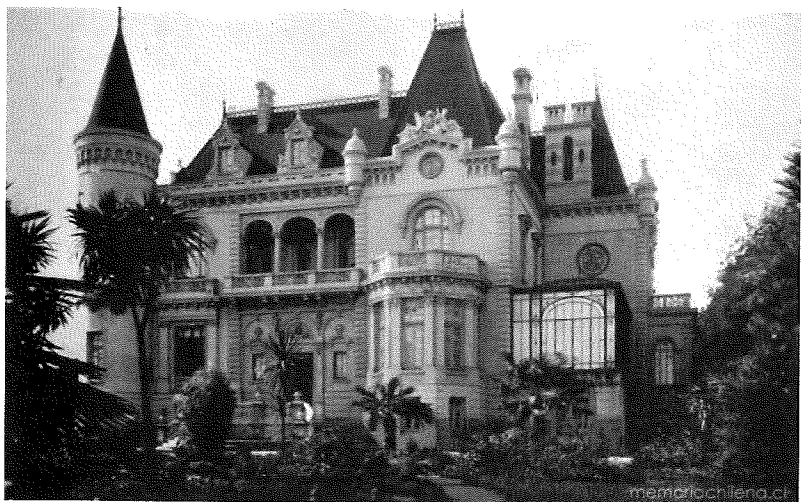


"Atalanta"

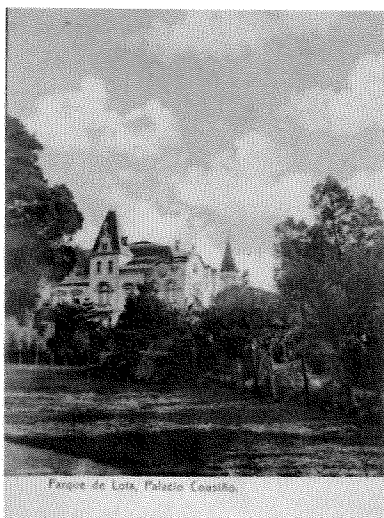
¡Atalanta, alma mía!  
¡Alma mía, Atalanta!  
Es allí donde eternamente canta  
su noche un ruiseñor, una alondra su día.

Hay un jardín, y en el jardín hay una  
fuente donde se abrevan  
pavorreales del Sol y cisnes de la Luna.  
Limoneros fragantes sus azahares nievan  
y regula las horas una invisible lira.

Y en un palacio de oro maravilloso mira  
a la bella señora  
que nostálgica mora;  
y dile de mi parte si ha llegado la hora  
que mi espíritu anhela...



Vista posterior del Palacio Isidora Cousiño



Fachada del Palacio Isidora Cousiño

Y si dice que sí, ven al momento.  
Corre, Atalanta, corre; vuela, alma mía, vuela  
veloz como el relámpago y como el pensamiento...<sup>35</sup>

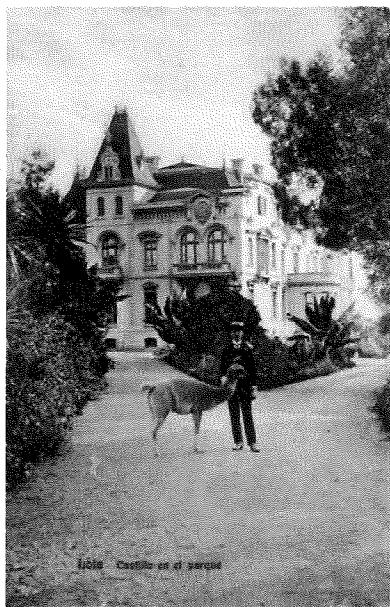
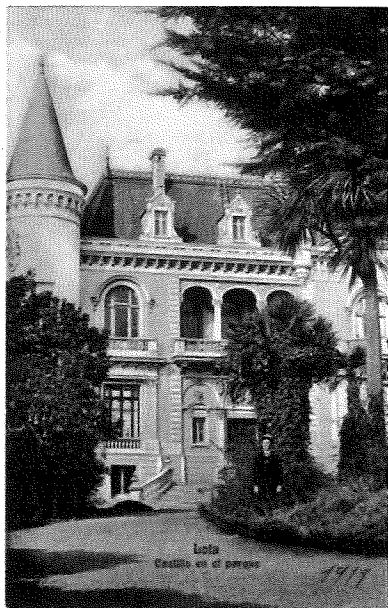
Sobre esta experiencia extática Darío entresacó largos párrafos de una carta de Pedro Balmaceda para hacer presente el referido "país azul" descrito más en detalle por su amigo. Sin prestar atención al asiento minero contiguo al palacio, asocia a Pedro a su asombrosa experiencia lírico-visual, donde se envolvió en los pausados giros de aquel fragante "aire suave". Sin embargo, no entrega la información completa al lector, pues sólo cita fragmentariamente el texto de su amigo suprimiendo la fecha.<sup>36</sup>

De Lota, mansión espléndida que la señora de Cousiño posee en el Sur de Chile, [Pedro Balmaceda] me escribió lo siguiente una vez: ... y así contemplo a un lado la nota verde, siento la melodía amplia y sonora de los grandes pinos y de los copudos alerces, el *aire suave* de los eucaliptos, el cabeceo majestuoso de las araucarias y el remolino pardo-oscuro de los robles. ¡En pleno parque de Lota! "Por aquí se entra al cielo".<sup>37</sup>

<sup>35</sup> "Album", Rubén Darío, *Lira Póstuma*, en *Obras Completas*, Madrid, Administración Editorial "Mundo Latino", 1919, vol. XXI, pp. 21-23. Poema fechado en Madrid, 1899(?). La entrada al palacio, presidida por la fuente de Venus, estaba escoltada por los dos leones míticos en que quedan transformados Hipómenes y Atalanta, como castigo por haber profanado eróticamente el templo de Júpiter.

<sup>36</sup> Ya se ha indicado que los reportes biográficos de Darío poseen "gordos anacronismos". Véase Raúl Silva Castro, *op. cit.*, p. 167 y de Enrique Anderson Imbert, *Rubén Darío, Autobiografías*, Buenos Aires, Marymar Ediciones, 1976, pp. 15-17. El mismo Darío lo confiesa: "Al llegar a este punto de mis recuerdos, advierto que bien puedo equivocarme, de cuando en cuando, en asuntos de fecha, y anteponer, o posponer, la prosecución de sucesos. Quizás ponga algo que aconteció después en momentos que no le corresponde y viceversa". Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío*., p. 79.

<sup>37</sup> El subrayado es mío. Ver la carta citada en Rubén Darío, *A. de Gilbert*..., pp. 201-205.



El Palacio a fines del siglo xix  
y comienzos del xx

Y, adentrándose nuevamente con Pedro, evoca ese Versalles andino (con alegorías turcas, kioscos chinos y visos del Alhambra), donde conviven fuentes azuladas, estatuas griegas, jarrones satíricos, cisnes en lagunas surcadas por piraguas indígenas, pájaros de la India, avestruces africanos e inocentes vicuñas. Es allí donde él mismo vio, en raptó estético sumo, cómo “los azules horizontes del arte” envolvían acogedores al “Caupolicán” de Nicanor Plaza.





"Plazoleta Caupolicán" alrededor de 1909.<sup>38</sup>

El texto de Balmaceda citado merece reproducirse en su integridad, por ser espejo de la intoxicación artística experimentada por Darío, quien culminó su recorrido con el fervor vertiginoso de un iluminado:

¡Vamos! Si quisiera describirte la vegetación y la belleza que encierra esta suave colina, que de pronto cambia y se interna en el mar, agria y cortada a pico por un lado, como los cimientos de un viejo castillo y en otros toma la forma de un *square* inglés, declinado blandamente

<sup>38</sup> Postal editada por Carlos Bivort, ciudadano Belga, dueño del desaparecido Hotel Comercio de Lota, quien en 1910 trasladó su residencia a Concepción. El hotel atendía a los visitantes del parque, el cual alcanzó su época de oro hacia 1898.

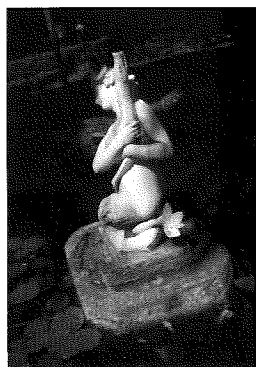
hasta las cercanías de las riberas; más allá impenetrable y oscura por las ramas de los árboles; los helechos y las madreselvas que se abrazan a los troncos; aquí un quiosco [chino] edificado en la copa de un maitén, que se balancea en el aire y produce vértigos; cerca de mí una Venus griega, una palizada formada de rústicos y caprichosos ganchos de árboles, que encierra una mesa de madera y unos bancos de greda; un puente colgante, que comunica dos colinas, deja ver en el vacío una elegante procesión de estatuas de bronce; [...]



“La poesía”



“Porta antorcha”



“Sirena”



“Kiosko chino”

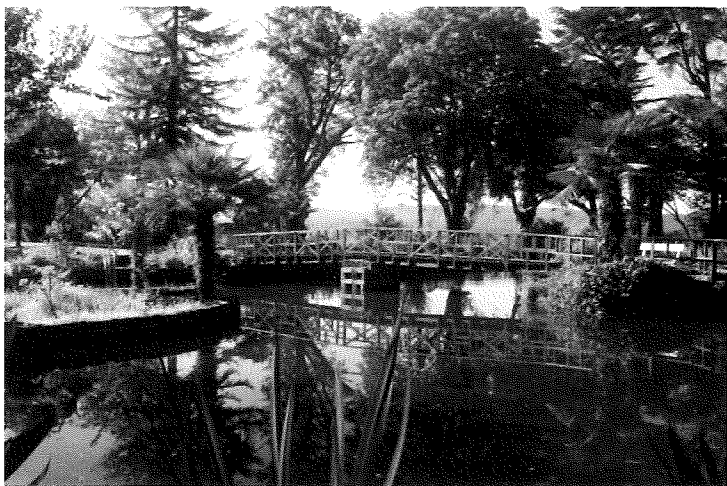


“Bancos de greda”



“Puente Isidora”

[...] una cascada que se despeña entre lianas y arbustos del cerro; una hamaca, colgada de dos encinas, columpia a los soñadores, desde una altura increíble, y cuando se inclina de un lado, se divisa el mar, y el hada de los precipicios viene a besar nuestras frentes; el corazón se oprime. Allá hay un sendero que lleva a un pabellón turco; enormes avestruces africanos, vicuñas y pájaros de la India, se pasean en sus jaulas de alambre, mientras la atmósfera libre de un invernadero, hecho de cristales, lleva perfumes de mandrágoras, jazmines, camelias y heliotropos. La laguna tiene cisnes, y piraguas indígenas del Cabo de Hornos. [...]



“Ponte japonés”

[...] Una fuente de porcelana de colores azulados, como los relieves del Alhambra, anuncia la proximidad de un criadero de helechos; [...]



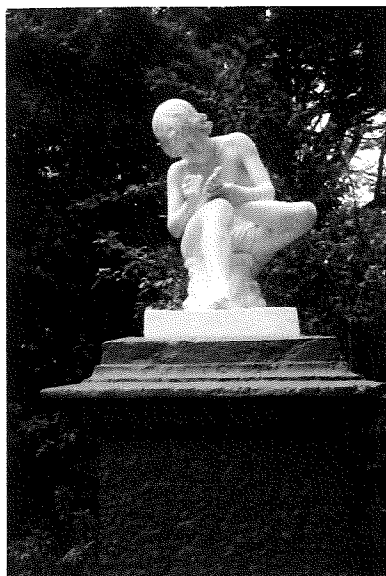
“Conservatorio de plantas”



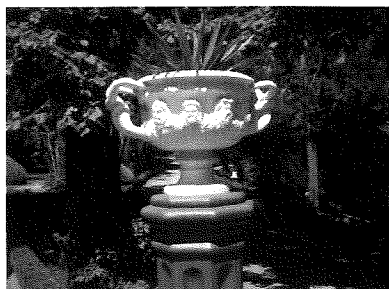
“El kiosko árabe”

[...] allí crecen, se estrechan, se ahogan, se confunden y se enamoran las hojas caprichosas que viven en las quebradas, los finos encajes verdes de las islas del Cabo de Buena Esperanza, la ramazón fuerte y vigorosa de los canales de Smith, la pelusilla tenue de las laderas de Escocia, los ramos esponjados de las riberas del Rhin y las enredaderas perezosas de nuestras cascadas.

Si quisiera describirte todo esto, necesitaría ser pintor, haber palpado la Naturaleza, conocer los secretos y *horizontes azules del arte*, (subrayado mio), haber luchado en la escultura con las formas abruptas de la roca, y los griegos modelados de los jarrones satiriacos [...]. Yo tengo aquí entre las cejas todas las impresiones que he recibido, revueltas; me han tomado de sorpresa y estoy medio ciego. Dejaremos que el arroyo se aclare, y entonces te vaciaré mis apuntes.



El niño de la espina



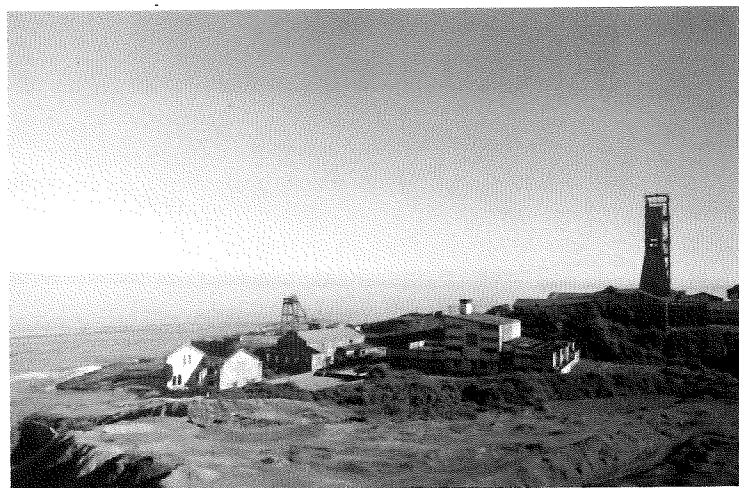
Jarrón satirico

*SUB TERRA* Y EL PALACIO ISIDORA COUSIÑO:  
“LABOR OMNIA VINCIT”

Pero, como se ha indicado, el exótico *escenario transpirineo* del “país azul” también ofrecía, mirando hacia el norte, una vista panorámica de las minas de carbón. En efecto, el choque tajante entre la obscena opresión humana y el distraído derroche era el emblema de Lota. Allí, en esa zona digna del más acabado cuadro naturalista de Zola, laboraba, en ese entonces, un joven escritor de vida verdaderamente azarosa, Baldomero Lillo.



Vista al norte desde el parque: asiento carbonífero



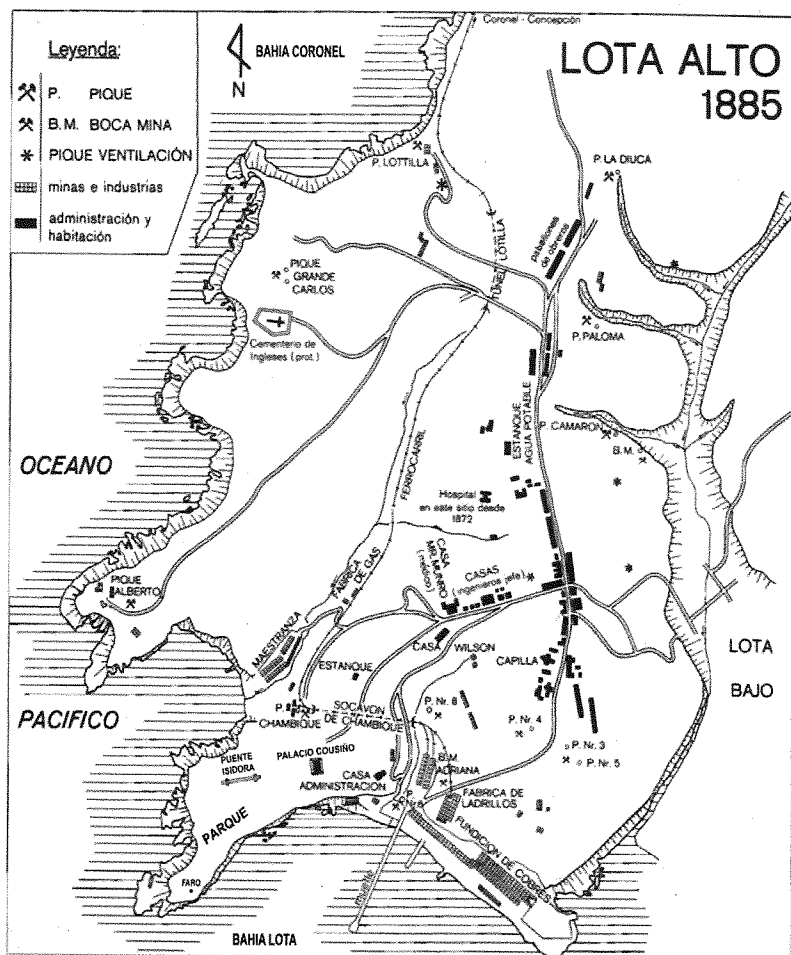
Theodore Child, aunque era un testigo crítico de los excesos miméticos de la aristocracia chilena en Santiago, en el reporte de su viaje a Lota optó por presentar benignamente el mundo minero chileno a su audiencia norteamericana. Con tal fin, en-

fatizó el potencial productivo de la zona.<sup>39</sup> Pero en realidad, pocos lugares hay en América donde la opulencia y la explotación humana estén separados sólo por una cañada. Así lo ha descrito Fernando Alegría:

En el sur de Chile, en las cercanías de la dinámica y progresista ciudad de Concepción, hay una costa de dramáticas configuraciones: allí se ven colinas plantadas de pinos, lujurosamente verdes, cubiertas por viejos helechos; se ven acantilados abruptos, suaves y escondidas playas bañadas por una marea tupida de cochayuyo y otras algas marinas, apacibles botes de pescadores trenzados en una vasta acumulación de redes; allí las gentes transitan en una atmósfera de paz y lejanía, y, a menudo, se pierden en dunas solitarias. En ciertas zonas se alzan construcciones gigantescas donde reina una actividad que el observador no identifica de inmediato. En la cima de unas amplias colinas existe un parque fabuloso, el Parque de Lota, y entre plantas de vieja alcornia chilena hay una fastuosa mansión del más depurado estilo dieciochesco. La mansión está permanentemente vacía. Nunca fue ocupada por sus dueños. Entre los senderos floridos se divisa un muelle. Una inmensa maquinaria lleva, entre el fragor de grúas y cadenas, la carga que se van tragando lentamente los barcos: el oro negro, el carbón chileno. Esa mansión vacía y ese muelle sumido en nubes de vapor y de hollín son el símbolo de un mundo que encontró su expresión en la obra del escritor más patéticamente vigoroso que ha producido la literatura chilena: Baldomero Lillo.

<sup>39</sup> Véase Theodore Child, *The Spanish-American Republics*, capítulo VI, "Coal-mining in Chile", pp. 139-150.





Península del Parque de Lota en pleno asiento minero

El microsmos minero era un ambiente de hormiguero, aun más explosivo y sórdido que el que originaba los violentos enfrentamientos entre capitalistas y trabajadores en Estados Unidos, reportados por Martí en 1886 y 1887, en la primera página de *La Nación* de Buenos Aires. Con la gran diferencia, además, que las

“grandes huelgas” y los “motines obreros” del norte que luchaban por reducir el horario laboral a ocho horas y por subir el salario de uno a dos dólares al día, quedaban en Lota totalmente abolidos por una draconiana disciplina que hacía posible la explotación impune, pues la prensa oficial chilena silenciaba sistemáticamente el problema laboral minero del país.<sup>40</sup> Nos dice Alegría:

Ese mundo minero, tal como lo conoció Baldomero Lillo, fue durante una época fuente de grandes riquezas, que no siempre sirvieron para el progreso del país. Sus dueños ambicionaban el poder y la fortuna para incorporarse a la lujosa decadencia europea de fines de siglo. Cuando quisieron trasladar ese lujo a la tierra nativa e incrustarlo como una corona sobre el pequeño imperio negro de sus minerales, el país había adquirido ya conciencia de sus contradicciones sociales y económicas; el intento resultó vano, anacrónico, suicida. A poca distancia del hermoso parque y de la principesca mansión existía un mundo de diferente carácter, dantesco en las proporciones de su miseria: era el mundo de los mineros. Allí vivían en covachas minúsculas e infectas, amontonados, enfermos, estrangulados por el hambre. Sus salarios eran vergonzosos; no gozaban de legislación social alguna; la ley se aplicaba tan sólo para proteger a las compañías; las autoridades hacían la vista gorda frente a los innumerables abusos; el gobierno—lejano, politiquero—no se interesaba, en todo caso, no iba a corregir.

Aquí vemos cuán sarcásticamente errada puede resultar la crítica tradicional *hagiográfica* cuando recurre al cuento “El fardo” y, peor aún, a “El rey burgués (cuento alegre)” como evidencia de una vena de denuncia social en *Azul*. El Palacio Cousiño de Lota no era sino producto del trabajo forzado de un

<sup>40</sup> Afirma Juan Rafael Allende en *El Padre Padilla* del 6 de setiembre de 1888: “Aunque es mucha la ansiedad del público por conocer los detalles del motin de Lota, hasta hoy Gobierno i prensa han enmudecido. Al presente no se sabe más que el primer día. Como que hubiera interés, en todos los círculos políticos i sociales, en echar tierra sobre aquella manifestacion del descontento popular. Sólo *La Libertad Electoral* ha escrito editorialmente sobre tan grave asunto. ¡Pero con qué criterio!” Véase “EL MOTÍN DE LOTA” en el Anexo 10.

disimulado "campo de concentración". La amarga realidad es que quien está a puertas del palacio real no es el joven poeta pobre con su organillo sino, callado, el esclavizado obrero. Alegría, cita a Ernesto Montenegro:

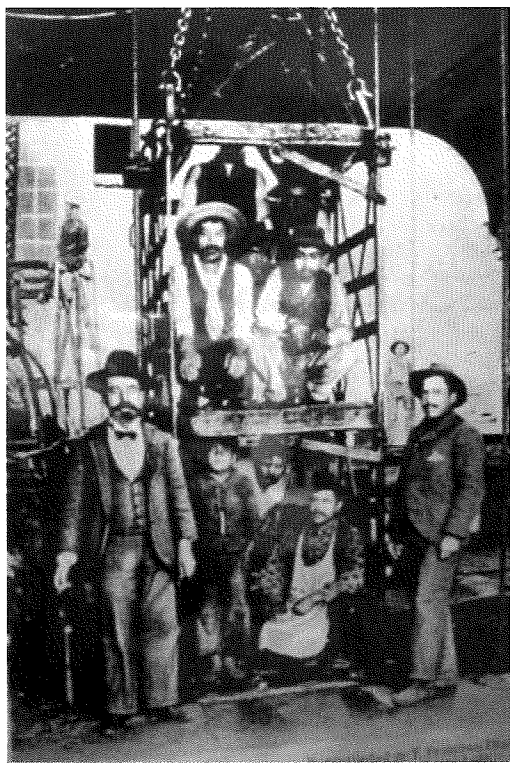
En la región carbonera de Arauco —ha escrito el distinguido ensayista Ernesto Montenegro— la flor de la juventud ha ido a gastarse en el molejón de una faena más áspera que ninguna. En los días en que el autor [Lillo] vive cerca de ellos, los mineros se hallan confinados en el Campamento igual que en un campo de concentración. Con virtuosa prudencia la Compañía ha cortado las comunicaciones con el mundo de fuera, a fin de que sus obreros no caigan en las tentaciones de la chingana y el garito. La Compañía se daba sus leyes y acuñaba moneda propia, como si fuese un principado extranjero enclavado al margen de la soberanía de la nación. Las multas y los recargos por materiales completaban el despojo, manteniendo así al trabajador en forzada servidumbre.

Así como el minero por su labor quedaba preso en las paredes rocosas de los socavones que se internaban en el subsuelo del mar, cuando salía a la superficie quedaba encajonado económicamente en las cuatro paredes de la estación minera:

Esclavo de la Compañía, el minero trabajaba como un topo en piques submarinos, arriesgando su vida a cada instante, ya fuera bajo amenaza de maderámenes carcomidos, apolillados o insuficientes, o bajo la amenaza del temido gas grisú. Encadenado por las deudas que contraía en los almacenes de la Compañía, donde era su obligación comprar, no llegaba nunca a reunir los medios que le permitieran independizarse. Daba su vida al consorcio minero y con él sepultaba a su familia. Los niños se incorporaban al trabajo de la mina a los diez o doce años de edad. Una vez arrastrados a las tenebrosas catacumbas, su destino estaba sellado.

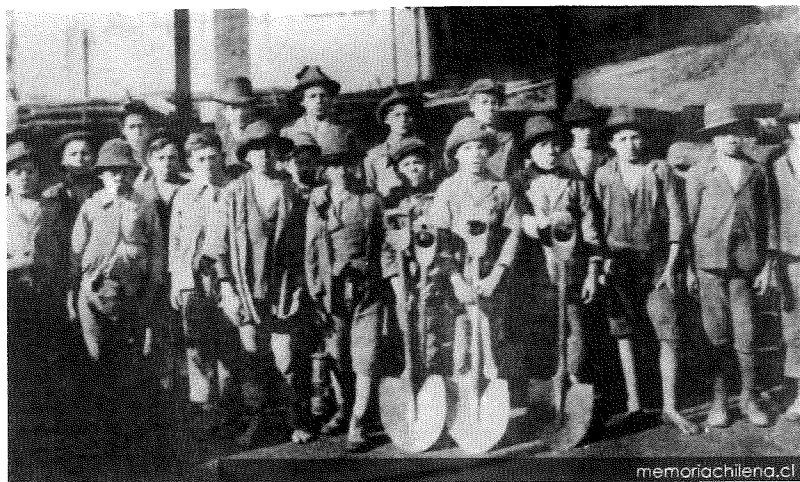
La siguiente foto aunque ilustra la vida minera, carece del impactante realismo de los tugurios neoyorquinos retratados por Jacob Riis (1840-1914) en su libro *How the Other Half Lives*

(1890), pues para su composición se ha escogido en la superficie la plataforma de descendimiento a los socavones y no el trabajo subterráneo; asimismo, a los mineros se les ha dispuesto luciendo su traje dominguero. Pero la tragedia de este submundo se logra filtrar y queda documentada en los pies descalzos del niño obrero (abajo, segundo de la izquierda).



Empleados y mineros de asueto

La fotografía que sí posee el verismo documental de Riis y habla por sí misma, es la que muestra una cuadrilla infantil de trabajo.



Niños mineros

Llegados a este punto es posible apreciar cómo Darío, al instalarse en la órbita cultural burguesa del país, queda estéticamente ciego y mudo ante las circunstancias sociales que en ese mismo momento forzaban al mundo industrial occidental a abolir los aspectos más inhumanos de la jornada laboral. Baldomero Lillo, que como un alter ego antitético de Darío seguramente presencié el arribo de Sarah Bernhardt a Lota, ignora a propósito el palacio y el parque. En sus cuentos no los menciona jamás. Sumergido en la *sub terra* del mundo infrahumano, absorbe por todos los poros y de la manera más genuina la bestializada situación del trabajador minero:

Baldomero vivió esta miseria. No fue un obrero, pero trabajó junto a ellos como empleado de pulpería. Respondió a esa condición social de un modo que pudiera considerarse típico de su generación. A fines del siglo XIX se desarrollaba una revolución industrial que había de cambiar la fisonomía de la nación chilena. Las repetidas crisis económicas, el despilfarro de las riquezas nacionales, en especial de la salitrera, el centralismo absurdo que patrocinaban los

gobiernos desentendiéndose de la suerte de las provincias, el absoluto dominio político que ejercía una clase social privilegiada, llevaron a las masas del país a interesarse en los programas revolucionarios que patrocinaban el socialismo y el anarquismo europeos y a agruparse luego en instituciones de carácter cultural y político que, a la larga, aceleraron el advenimiento al poder de la clase media chilena. A la vez que la clase media comenzaba a desplazar del gobierno a la clase alta —en su mayoría terratenientes—, el proletariado de las ciudades adquiría una buena medida de poder político a través de sindicatos, federaciones y asociaciones de marcado tinte socialista.<sup>41</sup>

Para no ceder al abstraccionismo letrado ni al palabreo ideológico, es necesario precisar la conexión operativa entre el campo minero y el reducto recreacional galante. En verdad, el correr de una vena de agua, alimentada incesantemente por el sudor obrero daba vida al esplendoroso vergel:

<sup>41</sup> Alegría, Fernando: "Introducción a los cuentos de Baldomero Lillo", I. "Ambiente histórico". En *Las fronteras del realismo: la literatura chilena del siglo xx*, Santiago, Empresa Editora Zig-Zag, S.A., 1962, pp. 19 y 22. Y más precisamente nos informa Armando Donoso: "Poco más de diez y seis años tenía Lillo cuando su padre, después de algunos negocios fracasados en los lavaderos de Caramávida, regresó con toda su familia a Lota. Entonces se inició en la vida de Baldomero un período nuevo, lleno de sinsabores y sorpresas crueles. Hostigado por la curiosidad vivió durante días enteros en el fondo de las minas, en trato frecuente con los capataces y los maquinistas de los ascensores, como para darse cuenta cabal de todos los tejemanejes de aquel trabajo endiablado y cruel. Más de alguna vez, sobre su cabeza, sintió los estampidos violentos de los barrenos y las explosiones del grisú en el fondo de las galerías, y como espectador ávido de sensaciones extrañas, estuvo á punto de ser el blanco de una desgracia irreparable. Todo el conjunto de aquella vida de explotación negra y sin tregua, fue destilando en su espíritu un residuo de dolor y amargura que más tarde habían de estallar en los arranques soberbios de sus cuentos como una venganza justiciera a favor de las muchas víctimas que vieron sus ojos, en las pupilas vueltas hacia el cielo y los puños crispados por el horror, en el último rincón de la tierra negra". Armando Donoso, *op. cit.*, pp. 33 y 34.

Al parque se llegaba por la calle de Chambeque, y cruzando una reja, aparecían de inmediato los jardines. Dos cuadras hacia el poniente se construyó la mansión, de dos espaciosos pisos, con vastas dependencias. Desde allí se dominaba la población, el mar, la fundición de cobre, los piques y el ferrocarril que servía para transportar el carbón hasta el muelle. Las caballerizas se situaron al fondo de la quebrada, y *al lado norte de las casas se construyó una torre con forma de faro, cuyo objeto principal era sostener un depósito de agua para el riego de los jardines y los requerimientos de la casa. Una bomba movida por las máquinas del pique Chambeque, elevaba el agua, obtenida de una vertiente.* [...] El parque tiene una superficie aproximada de catorce hectáreas: en su mayor longitud, desde la entrada principal hasta el mirador del extremo poniente, algo más allá del faro, mide un kilómetro, y su ancho —irregular— varía entre 100 y 300 metros. El riego es con agua potable que circula por cañerías subterráneas que datan de aquella época, cruzándolo en todas direcciones.<sup>42</sup>

Por ello, el aspecto más injurioso del *ciclorámico* “país azul” que embriagó estéticamente a Darío es el puente colgante erigido sobre el verde cañón donde reside el “Año Lírico” de Auguste Moreau, situado frente a la fuente de Neptuno y Amphytrite en el corazón artístico del parque. El arco de uno de sus extremos consigna el nombre “Puente Isidora” y la fecha de construcción, “1874”.

<sup>42</sup> Alfredo Gaete Briceño, *op. cit.*, pp. 9-11. El subrayado es mío.



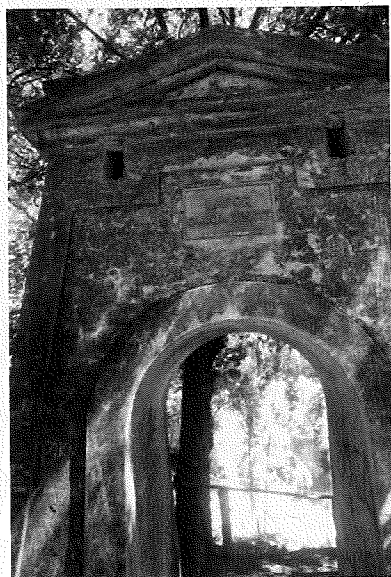
Puente Isidora, 1874

Y el otro en la entrada principal, al borde opuesto del desfíladero, proclama la consigna de todo el asiento minero. Es una fórmula *en latín* aplicada por los dueños con exquisito cinismo, consigna que posteriormente sería readaptada en alemán en los campos de concentración nazis: "*labor omnia vincit*".





*"Labor omnia vincit", "El trabajo todo lo vence"*



Entrada principal al puente del parque Isidora Cousiño

De ahí que Baldomero Lillo contraponga simbólicamente a los Cousiño, "Juan Fariña", el protagonista de uno de sus cuentos más paradigmáticos, empleando también un apellido trisilábico de origen lusitano. En el momento climático del cuento, Juan, un veterano minero ciego, encabezando una venganza ancestral, es el encargado de dinamitar el complejo minero, cerrando para siempre la fuente de agua dulce del parque. Lillo describe el encendido del cartucho en pleno socavón:

Delante de él un leve chisporroteo interrumpía apenas aquel silencio de muerte, cuando súbitamente un estampido seco retumbó como un trueno y uno de los pilares cortado en dos voló en astillas bajo la bóveda. Segundos después una terrible explosión empujaba violentamente el aire y un enorme montón de maderos destrozados interceptó la galería. Por unos instantes se oyeron chasquidos de roca, seguidos de bruscos desprendimientos: primero trozos pequeños que rebotaban sordamente en la derribada mampostería, y luego después, como el tapón de una botella vacía, sumergida en aguas profundas, cedió de un solo golpe la techumbre del túnel: lívidos relámpagos serpentearon un momento en la oscuridad y algo semejante al galope de pesados escuadrones resonó con pauroso estruendo en los ámbitos de la mina.

El relato termina narrando la aparición de las primeras luces de la mañana, cuando los obreros pueden establecer la envergadura del desastre de la noche anterior. El mar ha anegado el pozo y ha vuelto a entrar en sus dominios:

Hacia el amanecer disminuyó la fuerza de la tempestad y el obrero que se hallaba junto al pozo sintió de pronto en el canal de desagüe fuertes golpes, como si algo viviente se agitase en él. [...] Tomó con presteza un candil colgado en una de las vigas de la cabria y su sorpresa se convirtió en espanto: lo que saltaba allí era un pez vivo, una corvina de plateado vientre. [...] El agua del mar llenaba toda la mina y subía por el pozo hasta quedar a cincuenta metros de los bordes de la excavación. El nombre de Fariña estaba en todos los labios, y nadie dudó un instante de que fuera el autor

de la catástrofe que los libertaba para siempre de aquel presidio donde tantas generaciones habían languidecido en medio de torturas y miserias ignoradas.<sup>43</sup>

El cuento, además de su impactante realismo, resulta ser un cabal ejemplo de la literatura anticipándose a la historia, pues ya muy entrado el siglo veinte y obedeciendo a los designios subterráneos dantescos de Juan Fariña, el fastuoso palacio quedó literalmente demolido a cercén, arrancado de la faz de la tierra. Dada la miseria de Lota, el fastuoso edificio celebraba una escandalosa insensibilidad social. Los descendientes de la indolente dueña así lo entendieron y no se sintieron cómodos en él. Hoy, el perímetro donde se erigía el Palacio está ocupado por el “valle de las rosas” y todo el entorno, sin el palacio, se llama a secas “El parque Isidora Cousiño”.



“Valle de las rosas”, antiguo lugar del palacio

<sup>43</sup> Baldomero Lillo, *Obras completas*, Santiago, Nascimento, 1968, pp. 172 y 173.

He aquí, pues, el testimonio más palmario que el *abuso* estereotipado de las categorías de *Modernismo*, *Modernidad* y *Posmodernismo* por la crítica eurocéntrica, no ha hecho sino simplificar, frivolar y falsear nuestra historia literaria. Así lo muestra claramente el siguiente ejemplo en el que se nos pontifica sobre lo “imposible” con orondo triunfalismo:

Por esto ya no se debate que fue un error tildar al modernismo como corriente escapista que, enamorada de lo extranjero, se olvidaba de lo nacional. El enfoque crítico contemporáneo, que ve su escritura como una respuesta más a las diversas modalidades reactivas a la llamada modernidad, ha permitido aclarar y ampliar los parámetros, y redescubrir recursos temáticos y discursivos que los estudios coetáneos no supieron apreciar. Al rechazar el realismo y el romanticismo, el modernista no se alejaba de la realidad —cosa imposible por lo demás— sino que buscaba otras facetas y otros medios para escudriñar al ser humano.<sup>44</sup>

Al amparo de un Marx diluido, esta gloriosa visión ahistórica echa al aire la acostumbrada nube de palabras. Finalmente, *sin base textual suficiente ni métodos verificables*, se nos quiere deslumbrar retóricamente con el infaltable despliegue institucional de autoridades. Teniendo en cuenta la siniestra divisa “*labor omnia vincit*”, erigida en el Parque Isidora Cousiño de cara al campo minero ante el cual *escapa física y líricamente* Darío, las

<sup>44</sup> Gabriela Mora, *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, op. cit., pp. 15 y 16. En esta misma línea crítica, llevando el juego verbal hasta el absurdo, se ha intentado atemperar la *miopía* de Darío presentándola oximorónicamente como una actividad *visionaria*: “Aunque Pedro Salinas en su fundamental lectura de 1948 *La poesía de Rubén Darío (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta)* vio persuasivamente que el tema central de esa poesía es el erotismo, hoy podríamos proponer que la poética que alienta en la obra es una concepción de la poesía como sueño y ensueño. Esto es, la idea del arte como *creatividad visionaria*. Esta postulación final, por lo demás, vertebrará la vida del poeta y su obra, haciéndose ésta en aquella y adquiriendo aquella vida plena en el poema”. El subrayado es mío. Véase de Julio Ortega, *Rubén Darío*, Barcelona, Omega, 2003, p. 40.

siguientes líneas constituyen una muestra cabal de los fuegos artificiales de la "ciudad escrituraria" contemporánea:

Como se estima hoy, el modernismo no fue una literatura de evasión, sino una respuesta complicada a los cambios abruptos y rápidos que imponían los avances de la ciencia, la industria y la técnica, movidos por la burguesía capitalista en el poder. En otras palabras, una respuesta a la modernidad, como lo han probado últimamente, entre otros, Gutiérrez Girardot, Iris Zavala o Fernando Burgos.<sup>45</sup>

PEDRO BALMACEDA:

LA PROMOCIÓN DEL REALISMO EN CHILE

En este punto del análisis es conveniente volver a la carta de Pedro Balmaceda, citada profusamente por Darío para describir el parque de Lota. Ella requiere de contextualización pues, sin duda, preserva una experiencia estética que, por su contigüidad al campo minero, repercutió de modo conflictivo en la sensibilidad artística de su amigo chileno. Aunque Pedro formaba parte de la élite dirigente del país, ideológicamente se sumaba a la corriente populista de su padre, el presidente, crítica de la plutocracia minera. Hablaba francés e inglés y tenía gustos finos pero se encontraba a fin de cuentas en suelo patrio. Y, aunque estaba muy al tanto del pulso literario europeo, por su natural apego al terruño y un mínimo sentido zonal, quedaba prevenido contra los desbordes letrados. Crítico dotado para el ensayo y la narración, hubo de encausar su energía intelectual en sus póstumos y precoces *Estudios i ensayos literarios*.<sup>46</sup> Entonces, el hijo

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 61. La lista hubiera sido más efectiva si se hubiera referido a dos nombres verdaderamente pioneros: para la literatura europea a Walter Benjamin y para la literatura latinoamericana a Ángel Rama. Desde los años ochenta gran parte de la crítica de la modernidad se ha limitado a reformular gananciosamente las ideas de estos autores.

<sup>46</sup> Pedro Balmaceda Toro (A. de Gilbert), *Estudios i ensayos literarios*, Santiago, Imprenta Cervantes, Calle de la Bandera, 73, 1889.

de un dirigente tan nacionalista como José Manuel Balmaceda (1840-1891),<sup>47</sup> no era, como pretende Darío en "Parnasianos y decadentes" (abril, 1888), un cofrade devoto de Catulo Mendez, autor de *segunda categoría*, ni un mecenas afrancesado resignado muy a su pesar a vivir en suelo chileno. Su muy citada declaración en *A de Gilbert* es:

¡Oh, cuántas veces en aquel cuarto [de La Moneda], en aquellas heladas noches, él y yo, los dos soñadores, unidos por un afecto razonado y hondo, nos entregábamos al mundo de nuestros castillos aéreos! Iríamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès, le preguntaríamos a éste por qué se deja en la frente un mechón de su rubia cabellera; oíríamos a Renán en la Sorbona y trataríamos de ser asiduos contertulios de madame Adam; y escribiríamos libros franceses!<sup>48</sup>

<sup>47</sup> José Manuel Balmaceda fue un conductor prominente de la Guerra del Pacífico. Posteriormente, elegido presidente (1886), se suicidó después de enfrentar a los miembros del Congreso, los cuales estaban sujetos al monopolio salitrero inglés que, aliado con la Marina chilena, llevó a ese país a la guerra civil de 1891.

<sup>48</sup> Darío, Rubén, *op. cit.*, p. 40. Darío en 1887, dada su afición cortesana, le dedica al padre de Pedro, en ese entonces presidente de la república, su *Canto Épico a las Glorias de Chile*. "Sr. D. J. Manuel Balmaceda. Presente. Muy respetado señor mío, he querido darme la honra de dedicar a U. mi *Canto Épico a las Glorias de Chile*, publicado en *La Epoca* del domingo. Si tal dedicatoria fuese de su agrado, no habrá mayor satisfacción para mí, y quedaré comprometido a seguir produciendo mis pobres frutos; y procurando, con mis pocas fuerzas, servir a Chile, mi segunda patria. Saluda respetuosamente a U. su afmo. S.S. Rubén Darío. Stgo., Oct. 9/87". Raúl Silva Castro, *Panorama literario de Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1961, p. 533. Después que la revolución de 1891 derroca al presidente, Darío reduce enormemente su admiración por él en "Balmaceda, el presidente suicida". El texto es relevante porque allí deja ver que las visitas a Pedro en La Moneda nunca llegaron ser tan exclusivas. Fueron más bien como un miembro más de las tertulias de amigos de Pedro en un estudio de La Moneda. En efecto, no llegó a conocer al presidente sino hasta enero de 1887 y no en La Moneda: "Tal era el pobre y desgraciado jefe caído del gobierno de Chile [el presidente Balmaceda]. Recuerdo la primera vez que le vi. Era en su mansión de Viña del Mar". *O.C.*, t. 4. p. 1149.

Todo lo contrario. Dada su posición social, es mucho más congruente pensar que si Pedro hubiera querido tomar distancia de la cultura de su país (y las circunstancias políticas, familiares y de salud lo hubieran favorecido), no habría vacacionado en Viña del Mar sino en París. Solo. Además, como *preceptista*, Pedro Balmaceda era uno de los jóvenes críticos latinoamericanos más lúcidos y, por el hecho de estar versado en el arte y la literatura franceses, era muy exigente con sus compatriotas. Miembro de la cúspide gubernativa era sí un intelectual refinado, atento al gusto europeo de la hora, pero, consciente de la producción nacional como Bello y Lastarria, estaba absolutamente comprometido en la consecución de un arte nacional no subsidiario de Europa. En el terreno personal de lector tal vez hubiera diseñado en su cuarto "castillos aéreos", pues "su idioma favorito era, a no dudarlo, el francés".<sup>49</sup> Incluso puede haber jugado un poco a la moda de "la capital del Arte" para galantearse ante sus amigos y fingir reportar la vida cultural francesa desde París con el seudónimo de A. de Gilbert o Jean de Luçon. Pero el hecho de fondo es que, aunque de alta posición, con un mínimo de innato nacionalismo mantuvo los ojos plenamente abiertos al cuadro social de su país: una cosa era sentir justo aprecio por la cultura francesa y otra la admiración esclava. Consecuentemente, cuando ese año de 1887 la Universidad de Chile convocó a un certamen "de ensayo sobre el papel de la novela social contemporánea, contrariando los consejos de Darío, se presentó al certamen".<sup>50</sup> Sabía que en sus viajes al sur

<sup>49</sup> Así lo sostiene Manuel Rodríguez Mendoza. Ver de Pedro Balmaceda Toro, *op.cit.*, p. XI.

<sup>50</sup> Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1977, t. II, p. 135. El ensayo de Pedro Balmaceda "La novela social contemporánea" fue presentado en agosto de 1887. Dice Darío: "Yo quise persuadirle de que no arrojase su clámide para vestir el levitón del precepto: sé artista; no quieras ser sabio. Pinta, cincela. Al poco tiempo, la Memoria para el certamen universitario estaba concluida. En ella daba a entender algo de su credo literario, al par que estudiaba el difícil asunto de *La Novela Social Contemporánea*". Rubén Darío, *op. cit.*, p. 86.

no le correspondía hospedarse en los exquisitos aposentos palaciegos ocupados por Sarah en Lota y con sumario realismo anotó el dramático contraste social del entorno. Le escribe a Darío:

Vivo en un costado del parque, en la casa de la Administración. Da al mar, por el lado de los establecimientos de fundición, la fábrica de ladrillos, la bahía [de Lota Bajo], los muelles y los vapores de chimeneas rojas. A un lado, los caprichos de una mujer; al otro, la pujanza y el trabajo emprendedor de un hombre. Aquí el oro que brota; allá, el oro que se derrama y se gasta. Aquí la vida; allá la fortuna que se pierde. Se está construyendo una nueva casa. Es un palacio-castillo, por el estilo del castillo de Chantilly. Costará 3 000 000 pesos. ¿Qué tal? Los diarios me dicen que has lanzado la circular para el *Romancero*. Me alegro. Es una obra que tiene buen viento.<sup>51</sup>

Entonces, lo más significativo de este periodo de 1887 es que antes de escribir la carta de noviembre citada por Darío, Pedro ya había disertado sobre *La novela social contemporánea* el 29 de agosto, cuyo objeto fue exaltar no "las leyendas de hadas de Catulle Mendes" sino la amplitud del *espectro realista* de "Flau-

<sup>51</sup> Rubén, Darío, *op. cit.*, pp. 204 y 205. Ver mapa de Lota Alto. Darío había empezado a visitar Lota a partir de enero de 1887. Si nos atenemos al contexto, esta carta es probablemente del mes de noviembre de 1887, pues en ese entonces, entusiasmado con el premio del *Certamen Varela* por su *Canto Épico a las Glorias de Chile*, seguía promoviendo el *Romancero de la Guerra del Pacífico*, un proyecto patrioterico anunciado en la prensa el 15 de noviembre de 1887. Véase Silva Castro, *op. cit.*, p. 290. La circular sobre el proyecto decía: "Hemos concebido [Tondreau y Darío] la idea de formar una colección de romances históricos, que constituyen el *Romancero de la Guerra del Pacífico*, obra que sea un reflejo de las hazañas llevadas a cabo por el ejército chileno en las heroicas campañas [invasoras contra Bolivia y Perú] que empezaron en 1879 y terminaron en 1883; siempre con éxito brillante y lisonjero para las armas de Chile". Citado por Evelyn Urhan Irving, en "Narciso Tondreau: Close Friend of Rubén Darío en Chile", en *Hispania*, vol. LVII, núm. 4, diciembre 1969, p. 868. Sobre el impacto de la Guerra en la evolución de la obra martiana ver *Martí y Blaine*, en la bibliografía final.



bert [quien] con sus libros perfeccionó a Balzac".<sup>52</sup> Es más, el año anterior ya había reclamado a sus compatriotas la carencia de creatividad individual cuando criticó el monocromatismo pictórico visto en el "Salón de 1886":

Un país nuevo, sin vida literaria, es el cristal que espera el rayo de sol para producir el arcoíris. Con más razón que en ninguna parte tenemos derecho para exigir buenas telas, mármoles atrevidos, algo de la exuberancia natural de las selvas vírgenes.

Aunque adolecía de la mentalidad androcéntrica de la época, indicó valientemente que en Chile no hay escuelas porque "los hombres faltan". Y sobre el pintor Errázuriz sostiene ácidamente que su problema consiste precisamente en el daltonismo de su fijación europea *azulina* que aspira "con su bagaje de polémica a plantar tiendas en nuestro país":

[...] posee unas pupilas por demás orijinales, las pupilas azules de la escuela *intransigente*. Parece que trabajase sus cuadros a la luz temblorosa de una llama de alcohol desteñida, pálida i con reflejos

<sup>52</sup> Específicamente con *Madame Bovary*. Véase Balmaceda Toro, *op. cit.*, pp. XXVI y 168. Además, Pedro en su ensayo "La religión en el arte" sostuvo: "El arte nace de la civilización: en cada pueblo adquiere el carácter peculiar de sus instituciones i de sus principios, i mientras no vuelvan a repetirse los antiguos sistemas de gobierno; mientras las antiguas religiones no vuelvan a enseñorear sus doctrinas, no volverán tampoco las artes de los griegos, de los romanos i de los árabes. Así se explica el fenómeno curioso de las academias de arte, en todos los países del mundo, que deseando conservar como supremo tipo de belleza el tipo griego, anulan los esfuerzos del arte moderno i retardan su legítimo desarrollo. Hai que despedirse de los griegos; la inmovilidad de los dioses es la negación del carácter primordial del arte contemporáneo: hoy el ideal es el movimiento, es la expresión, es la vida real en todas sus manifestaciones, en sus detalles infinitos. [...] No está en mis manos trazar el cuadro del desarrollo científico de nuestra época. Yo he querido hacer notar simplemente el hecho de que estas evoluciones han enjendrado el espíritu moderno. Hoy aplicamos todas nuestras fuerzas, nuestras energías, a la investigación, al conocimiento de las cosas. La religión misma sufre esta corriente del espíritu positivo. Hoy buscamos la realidad i la verdad". *Ibid.*, pp. 142, 143, 154 y 155.

azulados [...] Se me ha dicho que en Europa el cielo suele presentar esos colores. Puede ser. Prefiero el cielo de Chile, menos comprometido para la paleta del pintor i más lleno de poesía para el temperamento de un artista. [...] Pero, ¿qué pensar de una tendencia desgraciada que tiende a suprimir los tonos en vez de aumentarlos, que empequeñece la graduación del arco iris? ¿Es eso una escuela? ¿A qué principio definido responde esa cólera azul, que hace soñar en los mundos absurdos de Edgardo Poe, o en los viajes al centro de la tierra escritos por M. Julio Verne? ¿Qué dice, qué horizontes descubre? ¿Son las pequeñas impertinencias de la novedad; son los mónstruos indianos i los abanicos chinoscos del arte de la pintura! [...] Se las ha llegado a encontrar bellas [a las escuelas decadentes], porque así lo aseguraban críticos de salón, porque salían de lo común, porque tenían el *cachet* europeo, algo de novedad, mucho de extraño, i... porque son las únicas que han llegado con su bagaje de polémica a plantar tiendas en nuestro país.

Y el mismo año de la publicación de *Azul*, en “El salón de 1888”, rechaza contundentemente el colonialismo intelectual europeo: “nosotros, hombres nuevos, que concebimos bajo la absoluta independencia de criterio” notamos que:

Se quería infiltrar en una sociedad nueva toda la médula de una sociedad vieja, ya caduca, sin afinidades con nuestros propósitos, con nuestros ideales renovados. [...] Todo esto viene a demostrarnos, resumiendo las observaciones anteriores, que la pintura chilena no ha pasado por ninguna de estas horcas caudinas del sectarismo; que los artistas no tienen que respetar una tradición que embarace su progreso, ni maestros que los obliguen a producir en contra de sus fuerzas o de sus necesidades morales; que el clima o la vegetación, el ambiente de nuestra tierra, todo contribuye a desarrollar entre nosotros toda una escuela de pintores realistas, de un colorido brillante i observadores siempre finos i atentos de estos mil secretos i combinaciones que la naturaleza guarda para los que la buscan i la estudian asiduamente. [...] Atravesamos justamente ese período en que los pintores chilenos deben formar la escuela chilena.

Pedro Balmaceda era consciente de que, sobre los grandes valores artísticos de la cultura europea, había que dejar que hable por sí solo al campo visual chileno, con todos sus desgarradores contrastes. Es decir, sin ignorar “las miserias de la pobreza”, pues “el centro” del arte no era otro que el sujeto social. La siguiente “enumeración caótica” no ignora el arte de Watteau ni los tapices de Luis XIV, pero no se queda allí, los desborda caleidoscópicamente. El ensanchamiento ocular exigido por Pedro nos recuerda los finales rapsódicos de “El principio poético” de Poe y “El Poeta” de Emerson. Asimismo, podemos contemplar al “mendigo que se detiene bajo la arcada del palacio”, motivo readaptado por Darío para elaborar su cuento “El rey burgués”:

Ahora no buscamos efectos de conjunto en la historia de Grecia o de Roma, —la muerte de Sócrates o el rapto de las sabinas, —ni hacemos la anatomía de los santos de la Edad Media, al uso de Filippo Lippi, ni nos interesa el convencionalismo de las leyendas bíblicas; tampoco nos llama la atención el simbolismo pagano de la mitología, a no ser en las acuarelas de Watteau o en los tapices que se remontan a Luis XIV. Ni dioses ni santos; nada más que el hombre. Esa es la característica del movimiento contemporáneo; i por lo tanto, movimiento de personalización, en que el artista descubre motivos i asuntos en las trivialidades de la vida, en las miserias de la pobreza, susceptibles de anotación personal en toda las esferas de la actividad humana, en el campo i el taller, en la bohardilla húmeda, tamizada de musgos verdes i en el *boudoir* cuajado de rayos de sol, donde la alegría esponja sus alas i esparce esa luz tibia que no conocen los desheredados de la fortuna; en las soledades del dolor i en los paisajes aborrecidos de la tempestad, en la violeta que crece, en el trigo que germina, en la savia que murmura bajo la corteza de los árboles, en el miserable que pasa por nuestra puerta, en el mendigo que se detiene bajo la arcada del palacio, en las claridades polvorosas del estío, en la frase de amor, en el párrafo de historia que relata la conquista de un pueblo; todo lo que sentimos, todo lo que pensamos, todo lo que tiene un matiz, una línea que encierra una idea, que sorprende nuestra imaginación desbordada; en fin, todo lo que cruza por el kaleidoscopio de la

vida: -lo inverosímil i lo tierno; lo que parece un sueño i lo que es una realidad. Sí, todo... *Toute la lyre!*...

Y concluye su juicio sobre el salón de pintura con la siguiente ilustración, que es también una amonestación:

Un hindú gastó su vida en buscar una perla, que, según un derviche, tenía cerca de sí; el hindú murió en las excursiones... i no encontró la joya: la perla de su corazón. Mucho me temo que nuestros pintores busquen en tierra extraña la perla que llevan en su propia cabeza, en su cerebro.<sup>53</sup>

A propósito, no ha de olvidarse que Pedro no promocionó activamente *Azul* sino el realismo de *Abrojos*.<sup>54</sup> Así, el *corpus preceptista* de sus ensayos da a entender que no fue una grotesca alusión a su joroba por parte de Darío lo que precipitó el rompimiento entre ambos. Más probable es que ocurriera porque Darío: (a) caricaturizó a Pedro (junto con Daniel Riquelme, 1857-1912) como émulo chileno de Catulo Mendez en "Parnasianos y decadentes" y, desde el título, con *Azul* se afilió a una

<sup>53</sup> De Balmaceda, *op. cit.*, pp. 41-48 y 69-82.

<sup>54</sup> Cuando Pedro comenta *Abrojos*, no se le pasa por la cabeza que el joven *emigrado* Darío pudiera de alguna manera representar una escuela literaria chilena. Acogió benevolentemente su poemario, más que por su autoctonía, por reflejar *realistamente* el desgarramiento individual del locutor, quien además de su disloque social da muestras de ponerse al día de la marcha literaria europea. Sin identificarse con él, protege afablemente al hablante *foráneo* de *Abrojos* destacando el carácter "deslumbrador" de su fuga a *Saint Germain des Prés*: "¿Qué decir del tono jeneral del libro? Es una poesía nueva entre nosotros, es la virgen de los hielos, las rubias ondinas de los bosques de Alemania, que han emigrado a nuestro país; i por los mismo, que allá en el polo de la inspiración seduce, aquí, llenos de sol, de aire, tiene atractivos y magnificencias deslumbradoras. Es Bécquer, con cielo de Sevilla; es un poco de Musset con la tristeza aristocrática de *faubourg Saint Germain* [...] Darío es el primer cantor de la nueva escuela que ha llegado a nuestras playas. F. Copeé, A. Silvestre, Arène i todos los *parnasians* del gran barrio de París, si comprendiesen el español, dirían que Darío es su hermano". *Estudios i ensayos literarios...*, pp. 215, 216 y 219.

‘escuela casi exclusivamente francesa’”, reacio al proyecto emancipador de Lastarria; (b) recurrió a la *institución española* (Valera) para promocionar el libro; y (c) encabezó su texto con la dedicatoria a Varela, senador anti balmacedista.<sup>55</sup>

ISIDORA COUSIÑO, FEDERICO VARELA  
Y LOS “RASTROJOS” DE J. R. ALLENDE

Como se ha procurado mostrar, el efecto *ciclorámico* del Parque Isidora en Darío es fundamental pero, obviamente, no absoluto. Corona sí el impacto figurativo que en él tuvo el arte europeo durante su estadía chilena, agilizando visualmente la recepción de sus lecturas francesas (el mayor o menor muestreo asequible de Mendes, Gautier, Daudet, Leconte, Silvestre, Banville, Coppée, Verlaine, etc.) dotándolas de cuerpo en su imaginario estético. Un ejemplo sintomático de este proceso de tejido en *Azules* el cuento “El rubí”.<sup>56</sup> Asimismo, es importante advertir que el encuadre visual del parque condiciona, por ejemplo, la composición espacial de

<sup>55</sup> Daniel Riquelme (Inocencio Conchalí) enfermo de tuberculosis viajó a París. Tanto Riquelme como Pedro eran escritores más bien realistas, distantes del preciosismo formal, rebuscado, efectista y brillante. Respecto a Varela, ver la nota 61.

<sup>56</sup> Informa Silva Castro: “Quien haya leído *El Rubí* encontrará interés a la noticia que sigue. El 5 de noviembre de 1886 *La Epoca* de Santiago publicaba con el título de *El Rubí. El arte de fabricar grandes piedras con pequeñas*, un informe de C. Friedel a la cámara sindical de joyeros de Nancy, en el cual no sólo toca el problema de la falsificación de piedras preciosas sino también se explica el procedimiento de fabricación sintética del rubí”. Y más adelante relaciona el cuento con *Pensamiento de Otoño* de Armand Silvestre. Silva Castro, *op. cit.*, p. 210. Como se dijo, también debe tenerse en cuenta el *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse, que se había presentado en Francia a partir de 1865 y servía de monumental referencia literaria internacional. Era un medio excepcional para acceder directamente a la mitología, a las literaturas clásicas y, especialmente, a la literatura moderna francesa. Sin duda era muy superior al *Diccionario de galicismos* de Baralt que Darío afirma “saber de memoria”.

"El rey burgués" y la focalización temática de "La canción del oro". Aún más, el encuentro con el arte estatuario greco-francés de Lota sirve de punto de partida a "La ninfa, cuento parisiense", donde temáticamente se ilustra: a) la presencia real de ese ser mitológico y b) la transmigración literaria del narrador latinoamericano al orbe galante a fines del siglo XIX. Primero se presenta el asombroso encuentro con la figura femenina:

¡Las ninfas existen ya tú verás!

Era un día primaveral. Yo vagaba por el parque del castillo, con el aire de un soñador empedernido. Los gorriones chillaban sobre las lilas nuevas y atacaban a los escarabajos que se defendían de los picotazos con sus corazas de esmeralda, con sus petos de oro y acero. En las rosas el carmín, el bermellón, la onda penetrante de perfumes dulces: más allá las violetas, en grandes grupos con su color apacible y su olor a virgen. Después los altos árboles, los ramajes tupidos llenos de mil abejas, las estatuas en la penumbra, los discóbolos de bronce, los gladiadores musculosos en sus soberbias posturas gímnicas, las glorietas perfumadas, cubiertas de enredaderas, los pórticos, bellas imitaciones jónicas, cariátides blancas y lascivas, y vigorosos talamones de orden atlántico con anchas espaldas y muslos gigantescos. Vagaba por el laberinto de tales encantos cuando oí un ruido, allá en lo oscuro de la arboleda, en el estanque donde hay cisnes blancos como cincelados en el alabastro y otros que tienen la mitad del cuello del color del ébano, como una pierna alba con media negra.

Llegué más cerca. ¿Soñaba? ¡Oh, Numa! Yo sentí lo que tú, cuando viste en su gruta<sup>57</sup> por primera vez a Egeria.

Estaba en el centro del estanque, entre la quietud de los cisnes espantados una ninfa, una verdadera ninfa, que hundía su carne de rosa en el agua cristalina. La cadera a flor de espuma parecía a

<sup>57</sup> "¡Oh, amada mía! Es el dulce/ tiempo de la primavera./Allá hay una clara fuente/que brota de una caverna,/ donde se bañan desnudas/las blancas ninfas que juegan". "Primaveral", "El año lírico", Rubén Darío, *Azul y otras obras...*, p. 156.

veces como dorada por la luz opaca que alcanzaba a llegar por las brechas de las hojas.<sup>58</sup>



"Gruta de los espejos"



Ninfa frente a "Neptuno  
y Amphitrite"

Luego de la apoteosis visual la exaltación creativa se despeja, dejando al hablante transformado en fauno y, de este modo, literariamente incorporado al mundo mitológico evocado:

De pronto huyó la visión, surgió la ninfa del estanque, semejante a Citerea en su onda, y recogiendo sus cabellos que goteaban brillantes, corrió por los rosales tras lilas y violetas, más allá de los tupidos árboles, hasta ocultarse a mi vista, hasta perderse ¡ay! por un recodo; y quedé yo, poeta lírico, fauno burlado, viendo a las grandes aves alabastrinas como mofándose de mí, tendiéndome sus largos cuellos en cuyo extremo brillaba bruñida el ágata de sus picos.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 75 y 76.



"Fauno tocando flauta"

Darío, cuyo espíritu de campanario "había concebido desde joven naturalizarse francés, y específicamente parisiense",<sup>59</sup> sigue en Chile un rumbo estético-intelectual completamente dispar al de Lillo y de Balmaceda. Más bien consume en Lota un "rito de pasaje" lírico *transpirineo* iniciado en el Teatro Santiago y en el palacio Cousiño de la capital. Eleva un homenaje reverente a la dueña de los magníficos predios, Isidora Cousiño (Chile, 1836-París, 1897), considerada la mujer más rica del mundo a mediados del siglo XIX. Con los Andes miniaturizados por el entorno palaciego, siguiendo a pie juntillas la preceptiva franco-europea, la evoca como a Monalisa, quien funge como *tota pulchra mater mea*:

<sup>59</sup> Jorge Eduardo Arellano, "El proyecto cultural de Rubén Darío", en *Mapocho. Revista de Humanidades*, núm 44, 2º semestre, 1998, Santiago, p. 29.





Isidora Goyenechea, esposa de Luis Cousiño  
Hall Central: Palacio Cousiño, Santiago

"Dama"

*A una chilena*

Como son cosas de niño  
y de visión y de ilusión  
recordar el parque Cousiño  
como una divina visión.

Recordar las frondas espesas  
la opulencia de los carruajes,  
y aquellas damas en sus trajes,  
que eran a mí todas marquesas.

Y no haberte visto señora,  
encarnación de poesía,  
saludarte en nombre del día  
y besarte en nombre de aurora.

Brindarte por el sol y el agua  
y por el granizo y el trueno,  
una chispa de sol chileno  
en un verso de Nicaragua.

La ideal figura guía al Dante latinoamericano hasta el anhelado paraíso artístico:

Tú eres la luz y eres el templo  
cuando con tu manto chileno  
sabes hacer al hijo bueno  
y brindas belleza y ejemplo.

Perla pura entre perlas buenas,  
dulce belleza hecha de bien,  
tu beldad nos viene de Atenas,  
tu bondad de Jerusalén.

En ti veo paloma y honda,  
todo misterio y poesía,  
la sonrisa de la Yoconda  
hecha por la Virgen María.

Si hay alguien que te llama bella  
buscando el adularte, dile:  
—¡Yo soy la más hermosa estrella  
sobre la bandera de Chile! <sup>60</sup>

Arrastrado por la fiebre del país encantado, también le dedica *Azul* a otro personaje millonario minero, Federico Varela (1826-1909), promotor político y financiero de la Guerra del Pacífico como los Cousiño. Sabía que Lastarria, fundador de la Academia de Bellas Letras (1873), le había dedicado a Varela sus *Recuerdos*

<sup>60</sup> Rubén Darío, *Lira póstuma...*, pp.135-137.

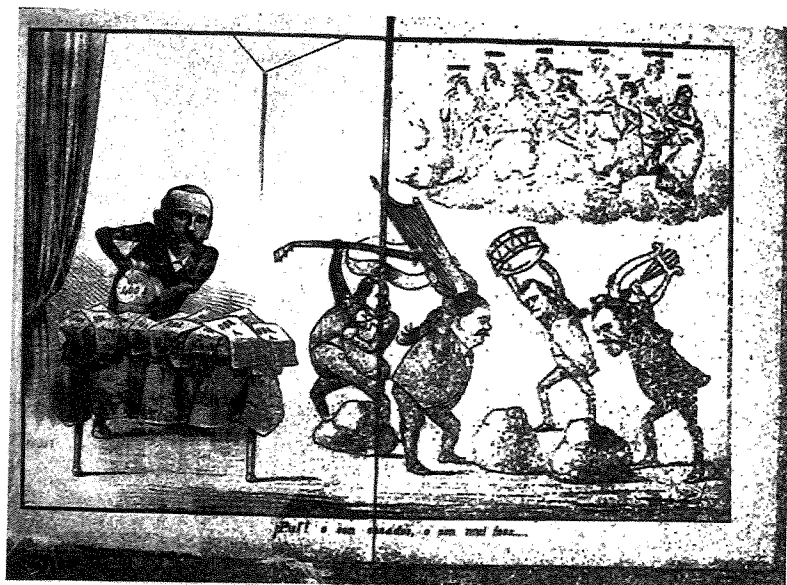
*literarios* en agradecimiento por su mecenazgo, pero Darío en su halago se sobreexpone. Sin preocuparse demasiado de la cultura homofóbica reinante en el entorno chileno de la época, no le envió al financiador del *Certamen Varela* (junio-agosto, 1887) sus “yerbas pobres”, sino que jardinerilmente le enroscó en las encinas “su enredadera de campánulas” (ver grabado “¡Puf! O son casados, o son mui feos”):

A D. Federico Varela

Gerón, rey de Siracusa, immortalizado en sonoros versos griegos, tenía un huerto privilegiado por favor de los dioses, huerto de la tierra ubérrima que fecundaba el gran sol. En él permitía a muchos cultivadores que llegasen a sembrar sus granos y sus plantas. Había laureles verdes y gloriosos, cedros fragantes, rosas encendidas, trigo de oro, sin faltar yerbas pobres que arrostraban la paciencia de Gerón. No sé qué sembraría Teócrito, pero creo que fue un citiso y un rosal. Señor, permitid que junto a una de las encinas de vuestro huerto, extienda mi enredadera de campánulas.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Sobre el *Certamen Varela* de 1886 ver arriba el grabado “¡Puf! O son casados, o son mui feos” y el texto en el Anexo 4. Darío envió a Varela el único ejemplar especialmente confeccionado para él en papel Japón. Para el grupo inmediatamente inferior en la pirámide social, preparó cuarenta ejemplares numerados, en papel Holanda. Varela era senador por Valparaíso y junto con el resto del Congreso se oponía al presidente Balmaceda. Como se ha señalado, la guerra civil de 1891 que llevó al suicidio al padre de Pedro asilado en la embajada argentina, tuvo como principal gestora a la Marina de Guerra estacionada en Valparaíso, aliada a los magnates mineros. Respecto a Varela, ya el 2 de enero de 1886 Juan Rafael Allende lo había satirizado quevedianamente empleando el tono rudo y machista del habla popular. Ver la contraposición masculina del “roto” al homosexual en el artículo de Salinas Campos, Maximiliano: “Los ‘rotos’ y la nación: Juan Rafael Allende entre la Guerra del Pacífico y la Guerra Civil de 1891”. En *Mapocho. Revista de Humanidades*, núm 55, 1º semestre, 2004, Santiago, pp. 253 y 254. Sobre el erotismo en Juan Rafael Allende ver del mismo autor, “Erotismo, humor y transgresión en la obra satírica de Juan Rafael Allende”. En *Mapocho. Revista de Humanidades* núm 57, 1º semestre, 2005, pp. 199-248.

Varela, quien obviamente se consideraba promotor del arte nacional, ante tal avance de afectación lírica no le contestó.



El Certamen Varela de 1886 en *El Padre Padilla*: "¡Puf! O son casados, o son mui feos"

Así, pues, Rubén, a diferencia de Pedro, sin raíces chilenas ni fidelidades nacionales de que cuidarse, procedió a atesorar líricamente "a los veinte años" el arrobo visual experimentado en Lota primero en *Azul* y luego en *Prosas profanas*. Tan es así que después de haber escrito ambos poemarios, le explica a Unamuno el paradójal proceso de creación que en 1888 desconcertó a Valera. Había cuajado al degustar *à la parisienne* los dramas franceses a orillas del Mapocho y de cohabitar, ajeno al campo minero, con seres mitológicos campestres en los ultra refinados reductos ornamentales de la familia Cousiño. El 21 de abril de 1899, Darío le informa al adusto español que él se en-

cuentra más allá de cualquier suelo patrio porque *piensa ideográficamente*. Hace de *Azul* un parte de aguas espacial y le informa que la suya es una estética *transpirinea* fundada en una *situación vital* (*Sitz im Leben*) netamente *proscénica*:

En cuanto a mí, le agradezco sus amables juicios, pero creo ser un desconocido suyo igualmente. Le confesaré, desde luego, que no me creo escritor *americano*—subraya Darío—. Esto lo he demostrado en cierto artículo que me vi forzado a escribir [“Los colores del estandarte”] cuando Groussac me honró con su crítica. Mejor que yo ha desarrollado el asunto el señor Rodó [en su ensayo “Rubén Darío” de ese año], profesor de la Universidad de Montevideo. Mucho menos soy castellano. Yo ¿Le confesaré con rubor? No pienso en castellano. ¡Más bien pienso en francés! O mejor, pienso ideográficamente; de ahí que mi obra no sea castiza. Hablo de mis libros últimos. Pues los primeros [incluyendo textos de Chile como *Emelina*, “Canto Épico a las Glorias de Chile”, *Rimas* y *Abrojos*] hasta *Azul*, proceden de innegable cepa española, al menos en la forma.<sup>62</sup>

Entonces, el presente análisis al recalcar la importancia estética del parque no pretende ignorar el mayor o menor impacto de las lecturas francesas en Darío. Su propósito es más bien hacer presentes elementos desatendidos de la dinámica creativa de Darío antes de 1898 y, especialmente, *restaurar el marco zonal* que la cohesiona. Por ello, será precisamente la poesía y no la prosa la que definirá en adelante el perfil del joven escritor. El contexto sociocultural descrito contribuye, asimismo, a poner en perspectiva la recepción de la obra de Darío cuando éste se encontraba en Chile. Ya son bastante conocidos los elogios de Pedro Balmaceda a *Abrojos* y los desaires de Eduardo de la Barra en *Rimas y contra-rimas* y en el prólogo de la primera edición de *Azul*.<sup>63</sup> Todos ellos son comentarios que pro-

<sup>62</sup> Alberto Ghirardo, *op. cit.*, pp. 47 y 48. Respecto a la recepción de *Prosas profanas* por parte de Valera ver la nota 83 del capítulo II.

<sup>63</sup> No es el caso de examinar el contenido irónico del prólogo de Eduardo de la Barra a la primera edición de *Azul*, pero sí cabe indicar la admiración irrestricta

vienen de representantes de la clase académico-ilustrada sobre los cuales no hace falta insistir. Pero, lo que no se ha puntualizado a cabalidad hasta ahora, es la recepción de la obra de Darío por parte de los voceros populares; especialmente la de uno de los más prestigiosos periodistas, poetas y dramaturgos satíricos chilenos, Juan Rafael Allende (1848-1909), quien en 1887 fundó el Partido Democrático, primera agrupación política de obreros y trabajadores de Chile. Significativamente, el 28 de diciembre de 1895, después de la muerte de Martí ocurrida en mayo de ese año, este cronista popular lamentó la falta de asistencia de las repúblicas latinoamericanas a la independencia cubana.<sup>64</sup> Su simpatía por la causa libertaria le llevó a protestar por la falta de apoyo latinoamericano y presentar una ilustración en *El Padre Padilla* en la que mientras Estados Unidos le tiende una mano a Cuba, España le enseña un puñal.

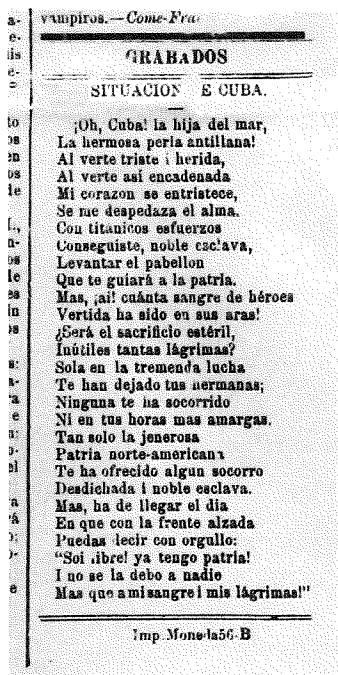
que su autor profesaba por el llamado de emancipación intelectual de Francisco Bilbao, quien, frente al oscurantismo colonial había manifestado que la literatura novoiñglesa era "la más pura y la más original de las literaturas modernas". Eduardo de la Barra consideraba a Bilbao "genio, redentor y profeta". Véase Armando Donoso, *El pensamiento vivo de Francisco Bilbao...*, p. 9. Además de defender a Bilbao en la prensa, cuando fue condenado por publicar en *El Crepúsculo* su artículo *La sociabilidad en Chile*, de la Barra le dedicó posteriormente en 1872 una incondicional apología: *Vida de Francisco Bilbao: refutación de un folleto de sacristía* (Reeditado en 1873, Santiago, Imprenta Nacional, 106 pp.).

<sup>64</sup> Allende probablemente no sabía que el héroe peruano Leoncio Prado, de la misma edad de Martí (1853-1883), hacía años había solicitado licencia de la Marina del Perú para incorporarse a la revolución cubana: "[Leoncio Prado] Participó en la Guerra de los diez años [1868-1878]. Entonces estuvo bajo las órdenes de Máximo Gómez y al lado de jefes como Antonio y José Maceo, Guillermo Moncada y otros en el frente de Oriente. Casi sin armas ni municiones supieron esos hombres improvisar tropas y obtener la adhesión y la obediencia de ellas por su coraje frente al enemigo, su audacia y sus aptitudes de inteligencia y mando. Del campamento, la trinchera y la cabalgata pasó luego Leoncio Prado a la lucha marítima. Capturó el vapor Moctezuma con diez hombres izando en él la bandera cubana y bautizándolo con el nombre de Céspedes (noviembre de 1876) [...] En la convención reunida en Nueva York el 3 de mayo de 1878, fue a propuesta suya que se designó a la comisión de quince patriotas que debía escoger el Comité revolucionario de la Emigración Cubana;



El Padre Padilla, Santiago, 28 de diciembre de 1895

y en la asamblea del 17 del mismo mes, en la misma ciudad, su nombre fue aclamado, junto con Lamadriz, Parra, Rodríguez y Martínez para integrar el batallador Comité o Grupo de los Cinco que debía arbitrar recursos económicos y de guerra con el fin de mantener en alto, en reto contra el destino, el amor a la libertad". Véase Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú*, 7 vols., Lima, Peruamérica, 1964, vol. V. pp. 2633 y 2634. Leoncio Prado tuvo que renunciar a sus actividades pro-cubanas al estallar la Guerra del Pacífico en 1879. En julio de 1883, al final de la guerra, cuando la resistencia peruana se batió en las sierras de Huamachuco, Leoncio Prado murió sin claudicar: "tres días después de la batalla, se le encontró herido en un rancho de los alrededores, y se le fusiló [en su lecho por estrictas órdenes de la dirigencia chilena]. Murió con el sereno valor que había exteriorizado en toda la campaña". Véase Antonio Encina, *Historia de Chile, Santiago, Nascimento*, 1951, vol. XVIII, p. 95. Si no se hubiera desatado la Guerra del Pacífico y no hubiera sido asesinado, Leoncio Prado hubiera llegado a ser *sin duda* el brazo derecho de Martí en la conspiración y la revolución desde 1880. El senador chileno Varas que participó en la Conferencia Panamericana de 1890 en Washington fue el promotor de su fusilamiento. Con secreto dolor así lo reporta Martí durante la Conferencia Panamericana: "Va a hablar del proyecto contra la guerra, el pueblo de guerra. El senador que pidió la muerte de un prisionero, cuando el conflicto con el Perú, está de delegado en la conferencia" (t. VI, p. 93).

Poema de Allende a Cuba<sup>65</sup>

Como se verá en los Anexos de este estudio, el autor chileno arremete contra la literatura canónica castellana y contribuye a explicar, desde otro ángulo, la situación paradójica de que en su país, siendo cuna gestora de *Azul*, el Modernismo nunca llegó a constituir una corriente literaria de arraigo y envergadura. En cuanto a los textos que conformaron *El año lírico-Azul*, Ernesto Mejía Sánchez resume el momento productivo a partir del verano de 1887 de la siguiente manera:

<sup>65</sup> Allende también publica el poema patriótico "A Cuba" de J. Jerez en el que se menciona a Martí: Si tu destino hoy es rudo,/Si te es contraria la suerte/I si tu duelo es a muerte/Con el ibero sañudo,/Cuba, libre te saludo/I venero a tus patriotas/Que entre las selvas ignotas,/O bien, bajo un sol ardiente/Combaten heroicamente/Por ver tus cadenas rotas!//Tu libertad yo deseo/Con ardiente frenesí,/Patria de José Martí,/De los Gómez y Maceo [...].



Las seis piezas en verso del primer *Azul* fueron escritas en Valparaíso y publicadas en *La Epoca*, de Santiago, entre el 11 de febrero y el 25 de septiembre de 1887, muy presumiblemente en el orden en que se escribieron: la primera "Ananke", cuyo reprochado final no es más que la consecuencia de los *Abrojos* santiaguinos de fines de 1886 y principios de 1887, ya está fechada en Valparaíso, y la segunda, "Pensamiento de otoño", con fecha al pie de 1887, se publica el 15 de febrero. Siguen después "Idilio y drama", retitulada "Estival" (15 de marzo), "Autumnal" (14 de abril) e "Invernal" (5 de junio). Sobreviene una interrupción impuesta por el desarrollo de los temas para concursar en el Certamen Varela: *Canto épico y Rimas*. La sexta pieza es "Primaveral", publicada el 25 de septiembre, cuando Darío ha vuelto a Santiago. *La Epoca*, 15 de octubre, anunció el proyecto reedición individual de "El año lírico", que seguramente contendría las composiciones dedicadas a las cuatro estaciones y que vino a ser la sección final y del mismo título de *Azul*; el 16 de noviembre el proyecto cambia de nombre y contenido: ahora es *El rey burgués*, que saldría aproximadamente para el 1 de enero de 1888, con "los artículos en prosa y verso y los cuentos que han dado a luz *La Epoca* y la revista de Artes y Letras". Estamos a un paso de la edición de *Azul*, realizada por fin en Valparaíso, con prólogo de Eduardo de la Barra (pp. III-XXXIV) y terminada de imprimir el 30 de julio de 1888.<sup>66</sup>

El primer texto paródico de Allende se produce a la salida de *Abrojos* y aparece en tres partes, el 10, el 12 y el 14 de mayo de 1887, en el periódico que él dirige, *El Padre Padilla*. Para ese entonces Darío ya había publicado el cuento más antiguo de *Azul*, "El pájaro azul" (diciembre 7, 1886) y el más realista, "El fardo" (abril 14, 1887). *Abrojos* había salido a la venta el 16 de marzo,<sup>67</sup> cuando se hallaba en Valparaíso, de regreso de trabajar en *La Epoca* de Santiago. Pedro Balmaceda lo comenta en ese diario el día 20 y, unos días más tarde, el 29, también le consigue, a

<sup>66</sup> Rubén Darío, *Poesía*, p. LVIII. Leconte de Lisle, el mayor líder parnasiano, heredó el sillón de Hugo en la Academia Francesa en marzo de 1887. Darío aprovechó esa hora de preeminencia de "l'Art pour l'Art", para lanzar su *Azul*. Ver "Parnasianos y decadentes".

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. LV.

través de su padre el Presidente y el Ministro de Hacienda (Agustín Edwards, dueño de *La Epoca*), un puesto en la Aduana de Valparaíso.<sup>68</sup> Pero contra lo que afirma Darío, este poemario no fue bien recibido.<sup>69</sup> En efecto, el martes 10 de mayo de 1887, dos meses después de aparecido *Abrojos* y a semanas de aparecidos los primeros poemas de "El año lírico" (marzo-abril), Juan Rafael Allende publica *Rastrojos* en la primera página de *El Padre Padilla* de Santiago, columnas 2, 3 y 4, en la sección "Cordonazos", parodiándolo desde el título.

*El Padre padilla*, periódico de caricaturas de *El Partido Demócrata*, salía los martes, jueves y sábados, y criticaba satíricamente a la oligarquía y a la jerarquía eclesiástica. Su narrador es un fraile criollo, el padre Padilla, reivindicador del sentir popular: regordete, llano, extrovertido y muy ilustrado. Reproduciendo crudamente el cuadro jerárquico de clases sociales vigente, se presenta acompañado de un hermano lego negro—coadjutor/sirviente suyo—, a quien frecuentemente reconviene por su idiolecto picaresco e irreverente, por sus traviesos juegos verbales, por sus alusiones racistas e indirectas sexuales. Estamos frente a una readaptación santiaguina inversa y jocosa de las *Tradiciones Peruanas* (1872) de Ricardo Palma, que devuelve la crítica social a la voz popular. En el presente caso, con este formato satírico se hace una mordaz tomadura de pelo que recuerda la ácida actitud crítica de Poe en Estados Unidos, con la diferencia que el negocio literario y el contraste entre lo

<sup>68</sup> Silva Castro, *op. cit.*, pp. 130, 152 y 290.

<sup>69</sup> Dice Darío: "El libro fue bien recibido, y el artículo de Pedro, mi querido editor, el mejor de todos los que trataron el asunto, y uno de los más lindos cincelados por aquel orfebrero de la literatura, fascinador en su rara policromía de la palabra". Rubén Darío, "Historia de mis 'abrojos'" en *A de Gilbert...*, p. 30. Aunque *Abrojos* no tenía el vuelo poético que hubiera deseado, Pedro, "el orfebrero de la literatura", en realidad lo apoyó por ser un ejercicio poético autobiográfico. Pero para Darío sacar acordes de *toute la lyre* era, sin duda, un camino fatigoso. Por ello, de acuerdo con la fiebre francesa en boga, a partir de entonces prefirió responder el llamado del país azul: celebró sus veinte años mecido con sonos de la *fête galante* del escapista jardín Cousiño de Lota.

pobre del contenido y lo impositivo del formato se impugnan con el gracejo jocosos de la más fidedigna habla coloquial, *sin adecentarla en nada de sus prejuicios y defectos*. Después de un intercambio introductorio, el hermano lego le lee al Padre Padilla los primeros dieciséis *Rastrojos* que ha compuesto, los cuales parodian uno a uno (I-XVI) los *Abrojos* de Darío.<sup>70</sup> Para dar una idea de la dinámica mordaz del escrito se incluyen a continuación el diálogo inicial y los cuatro primeros poemas. En un contexto crudamente racista y arribista la conversación juega con el contraste entre lo blanco del libro y el narrador negro y alude, por extensión, a los rasgos dejados "por la gota de sangre Africana" del autor que parodia.<sup>71</sup> El diálogo iniciado por el hermano lego se inicia así:

"RASTROJOS"

- Padre, sospecho que en pocos días más saldremos de apuros i peladuras<sup>72</sup>
- ¿Vas a recibir alguna herencia de tu abuela?
- De mi abuela no, Padre, sino de este<sup>73</sup>.....
- ¿De quién, Negro?
- De este pajarito que tengo encerradito aquí.
- ¿Tienes un pájaro encerrado en el cráneo?
- Sí, Padre, i ese pajarito se llama Jenio.
- ¡Hola! ¿Algún parto de tu inteligencia?

<sup>70</sup> Se pueden cotejar *Abrojos* y *Rastrojos* en el Anexo 5.

<sup>71</sup> Asimismo, Eduardo de la Barra en sus *Rimas y contra-rimas* se refiere a Darío como "oscuro turpial". En 1896 Darío aludirá al color de su piel en sus conocidas "Palabras liminares" de *Prosas profanas*: "¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre Africana, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer". Tanto en Chile como en Argentina la población negra es mucho menor que en otros países latinoamericanos y por ello está más estigmatizada socialmente.

<sup>72</sup> Estrecheces económicas.

<sup>73</sup> Por los puntos suspensivos el lector se imagina el pene, pero después el Padre Padilla aclara que apunta a la cabeza.

- No, Padre... Mas bien es un aborto, porque el niño es pequeñito, sietemesino.
- ¿I se llama.....
- “Rastrojos”
- ¿Qué es eso de Rastrojos?
- ¿Qué nunca ha sido buei de engorda<sup>74</sup> Su Paternidad?
- ¡Atrevidazo! ¿Yo buei de engorda? ¡Espérate nomás! Voi a acariciarte los lomillos!...<sup>75</sup>
- Perdone Su Paternidad este error de imprenta... Quise decir si nunca había visto Su Paternidad a un buei de engorda en los rastrojos.....
- Sí, hombre, sí; he visto bueyes i rastrojos. I ¿qué hai con eso?
- Hai que hai un don Darío Rubén o un don Rubén Darío (que bien no sé adonde tiene el apelativo ese caballero, si adelante o atrás-)<sup>76</sup> que ha publicado un libro con el título de “Abrojos”, 600 i tantos versos, distribuidos en 128 pájinas, esto es, a razón de 5 versos por pájina; libro que más parece libro de apuntes que libro de poesías. I viendo yo que no es mal negocio publicar libros en blanco, salpicados aquí i allá con unas versainas homeopáticas y microscópicas, me puse a la tarea de escribir unos “Rastrojos”, para venderlos al público a 2 pesos el ejemplar.
- ¿I cuántos versos has escrito?
- Entre 40 i 50 Padre.
- ¿I con 60 versos piensas hacer un libro?
- Sí, Padre, un libro de 200 pájinas.
- ¡Badulaque! Eso sería un robo escandaloso...
- Como en el robo iré en buena compañía...
- ¿Tienes abí los orijinales?
- Sí, Padre.
- Léeme tus versainas.

<sup>74</sup> La figura del Padre Padilla es regordeta. Buey de engorda, que come y no trabaja.

<sup>75</sup> Castigarlo con su cordón en las espaldas.

<sup>76</sup> Juego de nombre y apellido por indefinición. Alude sexualmente a por adelante o por detrás del cuerpo.

*-Le advierto, Padre, que la edición será elegante, en satinado papel inglés, con una portada mui chic i con el folio al pié de las páginas. Antes de la portada habrá 6 páginas en blanco para hacerle las entrañas al lector; i después de la portada, otras 6 tan blancas como aquellas para que el lector siga haciéndose a la blancura de mi libro. Luego vendrá un prólogo que dice así:*

PROLOGO

*Al que este libro lea  
Buena salud desea.  
El Autor.*

*-El prólogo no puede ser más lacónico Negro. I después del prólogo, ¿qué viene?*

*-Vienen, Padre, otras 6 páginas en blanco.*

*-¿I tras de tanta blancura?*

*-Viene el título de las poesías "Abrojos", en un tipo grandecito, llenador.*

*-¿I luego?*

*-La primera composición, que es ésta:*

I

*Día de dolor  
Aquel en que no vende sus libracos  
Un mal trovador!*

*A continuación de esta versaina, las en blanco de cajón, i ¡zás! La segunda composición, que será como sigue:*

II

*-¿Cómo decía, amigo mío?  
-Decía que temblando estoi de frío.*

*I luego una mano de blanquete, i en seguida las otras, que a leerle paso:*

III

*Pues tu cólera estalla  
Al río vete a reventar, canalla!*

V

*En el kiosco bien oliente  
Besé tanto a mi odalisca  
En la boca i en la frente,  
Que al fin se me puso olisca.*

El jueves 12 de mayo Allende publica en *El Padre Padilla* la "Continuación" de *Rastrojos* (XVII-XL, p. 1, c. 3 y 4) y el sábado 14 la "Conclusión" (XLI-LVIII, p. 1, c. 2 y 3). En esta última reanuda el diálogo que satiriza *Abrojos* como una venta engañosa de escaso contenido envuelta en una apariencia ostentosa. La sátira está dirigida otra vez al blanqueo del lenguaje, atajo fácil y corto, para "subir al Parnaso" a "tres zancadas":

*-¿Qué tal mi amo?*

*-Fenomenalmente estúpido, Negro.*

*-No importa.*

*-¿Cómo que no importa?*

*-Digo que no importa porque la impresión asegurará el éxito del libro.*

*-¡La impresión!*

*-Sí, Padre, la impresión hará en el lector tan buena impresión, que olvidará el grano para irse a la paja.<sup>77</sup>*

*-¡Ah! ¿Escribes para seminaristas o para los bueyes?*

*-Escribo o, mejor dicho, blanqueo para los que me compren el libro, que serán aquellos que gusten más de la parte tipográfica de la obra que de su contenido.*

*-No te vayas a querer clavar algún clavo, Negro, por querer clavar a los demás.*

<sup>77</sup> Paja se refiere a yerba seca desechable, también a ripio y, además, a masturbación.

- En todo caso, el clavo se lo metería Jover,<sup>78</sup> quien será mi editor, el que mejores trabajos de imprenta da en Chile a la publicidad.
- Te engañas: Jover, si no cobrara adelantado, estaría hoy en el Hospicio, i no al frente de un espléndido establecimiento tipográfico como el suyo. Jover no fia.
- Entonces, correré suscripciones, i con ellas...
- ¡Nada! En Chile quedan mui pocos de esos zorzales, porque todos están cabrestos<sup>79</sup> con las jugadas de los editores trapalones<sup>80</sup> i sin conciencia.
- ¿I qué hago para publicar mi libro, si no encuentro editores ni suscritores de grandes orejas?<sup>81</sup>
- Puedes reunir el dinero i luego...
- Nó, nó, nó! Prefiero no publicar nada a quedarme con toda la edición, que sospecho es lo que ha pasado a mi amigo i colega Rubén.
- ¡Bravo! Eso se llama cordura.
- Eso se llama pobreza, Padre, porque, si yo tuviera dinero disponible, de tres zancadas me subía al Parnaso, i el Diabolo que después me bajara de arriba, donde me pasaría en agradable charla i en amoroso picheoleo con las nueve Mozas.....
- Con las Musas querras decir, Negro media lengua.
- Eso es: con las nueve Musas.
- Mira: anda a darle una mano de quillai<sup>82</sup> a esos hábitos i deja de levantar castillos en el aire.
- ¡Oh, desencanto! Que un poeta de mi ajuste.....
- De mi fuste, hombre, de mi fuste.
- ¡Que un poeta de mi fuste se ocupe en quillasear hábitos viejos i sucios! ¡Ai! Esta es la que no le cabe al buel! Hí, hí, hí!.....
- ¡Ea! No más lloriqueos, ¡i a calentar el quillai!

<sup>78</sup> La Editorial Jover.

<sup>79</sup> Molestos.

<sup>80</sup> Facinerosos.

<sup>81</sup> Grandes orejas como, entre otros animales, los burros.

<sup>82</sup> Planta usada popularmente como jabón blanqueador. En su artículo para la *Opinión Nacional* de Caracas del 20 de abril de 1882 Martí la describió así: "—Tiene Chile un árbol muy curioso, que se llama *Quillaja saponaria*, cuyo





J. R. ALLENDE: "CATULO MENDEZ"

EN LOS VERSOS A PEDANCIO

El 10 de abril de 1888 Allende escribe su segunda parodia poética, "Rubén Darío", casi un año después de haber publicado *Rastrojos* y a los tres días de haber aparecido "Parnasianos y decadentes", que, junto con "Los colores del estandarte", es considerado uno de los manifiestos estéticos más importantes de Darío. Como se sabe, al comentar la obra del escritor parnasiano francés Catulle Mèndes (1841-1909), Darío presentaba por adelantado los principios básicos de la estética de *Azul*. Ahora Allende, que estaba profundamente comprometido con la promoción del arte nacional,<sup>83</sup> con gran soltura creativa, usa el discurso de Darío para desacreditar lo que considera una pose arribista dentro del poder letrado institucional. Además de identificar claramente a Darío como un escritor de espaldas al pueblo, los aspectos que más le critica son la falta de pasión vital y la presuntuosa imitación afrancesada, comparándolo a un loro o papagayo. Puesto que Allende toma la materia prima de "Parnasianos y decadentes" (*La Libertad Electoral*, Santiago, 7 de abril de 1888),<sup>84</sup> es necesario incluir al menos el comienzo del ensayo. El lector puede cotejar ambos textos en el Anexo 9 y ver el entretejido del poema paródico en toda su extensión. El léxico extraído por Allende se destaca en negrita con números que ayudan a visualizar su transposición al poema.

<sup>83</sup> Su artículo del 10 de junio de 1887 elogia a Virgilio Arias, escultor de origen humilde ("huasito" discípulo de Nicanor Plaza) que obtuvo en esos momentos un premio en Francia. Ver el Anexo 8.

<sup>84</sup> Raúl Silva Castro, *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros...*, pp. 166-172.

CATULO M E N D E Z  
 PARNASIANOS Y DECADENTES  
 (Especial para La Libertad Electoral)

*En las comidas de Víctor Hugo, aquellas en que el maestro se rodeaba de poetas como un pontífice de sacerdotes, o como un Sócrates de discípulos en clásicos ágapes<sup>1</sup> había siempre al lado de Lockroy, cerca de Coppée, buscando siempre oír bien la palabra del "dios", un poeta rubio, joven, gallardo, que a los postres solía hacer lindas fábulas en verso, en las que casi siempre llamaba al gran Hugo, águila o encina. Aquel poeta se llamaba Catulo Mendez.*

*El apellido, como se ve, es portugués, y en verdad corren algunas gotas de sangre lusitana en las venas de ese rimador exquisito.<sup>2</sup>*

Allende, usa el lenguaje engolado del texto para equiparar quevedescamente a Darío con "Pedancio" (pedante/ventoso), el escritor impostor rimbombante, ridiculizado en la tradición castellana por Leandro Fernández de Moratín (1760-1828). El poema apareció, en la primera página del *Padre Padilla*, columnas 3 y 4, en la sección "Cordonazos":

"Rubén Darío"

Después de algunas *clásicas agapas*<sup>1</sup>  
 En que alzar buenas copas me permito,  
 Aunque de Bello nunca vi las tapas,  
 Me creo el *rimador* más *esquisito*.<sup>2</sup>  
*Amo el símbolo* i amo  
*La metáfora* en mil *plasticidades*  
 I otras mil *desusadas vaguedades*,  
 Que trenzo con cogollos de retamo.  
 Yo, que en las nubes vivo,  
 Valgo todo un tesoro,  
 Ya que, sin pluma, *con buril escribo*,  
*Como en luz, como en seda, como en oro.*  
 Pues yo no pertenezco, se concibe,

A esa *escuela* infernal, *burguesa i chata*  
Que con la mano escribe:  
A mi escribir me gusta con la pata.<sup>85</sup>  
*Fraseador admirable,*  
*Al pan no llamo pan, ni al vino, vino:*  
Llamo *serrucho* al *sable*  
Como apellido *plátano* al *pepino*.  
Cuando noto que el estro se me entume  
Doi sonido a las rosas  
*A los astros, perfume.*  
*I así aprisiono el alma de las cosas.*  
Al buen sentido impongo atroz martirio,  
Al *diccionario* no le pido venia,  
I para que mi *estilo* esté *en delirio*,  
Hago una *tentativa primojenia*.  
Me llaman los *gramáticos* protervo  
Porque *hablo como loro*  
I no cuido del *fondo* ni del *verbo*  
Por producir *desbordamientos de oro*;  
Mas, mis doctrinas, que no son utópicas,  
Buscar me mandan jiros caprichosos,  
*Frases kaleidoscópicas,*  
*Engastes luminosos,*  
*Irisados detalles,*  
Que nunca conoció la ciencia empírica  
Que su estultez pasea por las calles;  
I con todo eso yo hago *salsa lírica*.  
Pobre de ti, Pedancio, si penetras  
Al *cerco burilado*,  
Do suelo hacer *combinación de letras*  
Que jenio sin meollo me ha dictado!  
Disputa allí los Góngoras entablan,  
I, oyendo disensiones tan sesudas,  
Los *papagayos hablan*

<sup>85</sup> Como un loro.

*I las águilas callan* como mudas.  
 Cuando el sol luces i color esparce,  
 Antójaseme a mi (¿seré discreto?)  
*Tener luz i color en un engarce,*  
 I atrapar *de la música el secreto.*  
*En la trampa de plata*  
 De la fina *retórica.*  
 (Este venció a Manuel Antonio Matta  
 En hacer jerga rítmico-gongórica!)  
 Hago de invierno en los más fríos meses  
*Rosas artificiales,*  
 Aunque me las deshojan (¡qué animales!)<sup>86</sup>  
*Las frases de cartón de los burgueses.*  
 I como alguna de mis pretensiones  
 No florezca ni casje,  
*En el arte i la ciencia hago irrupciones*  
*Detrás del áureo polvo i del encaje.*  
 I no Méjico escribo, sino México  
 Por no imitar a la *burguesa* chusma,  
 Que, como yo, no *busma*  
*Del vocablo en el léxico.*  
 Cuando escribiendo como *charla un loro,*  
 Alguien ver mi caletre toma a empresa,  
 Me calo el *casco de oro*  
 I a nadie muestro *el pelo de la dehesa.*  
*Orífice pintor,* si pinto un pulpo  
 Me creo un hipopótamo apoplético;  
 I, si músico ser pretendo, *esculpo*  
 Todo un paisaje *químico poético.*  
 Si mi Musa despótica  
 Me manda *martillear un consonante,*  
 Lo busco, i entremezclo en un instante  
 La *raíz griega* con la *base exótica,*

<sup>86</sup> Alusión a *Rosas andinas. Rimas y contra-rimas por Rubén Darío y Rubén Rubí* de Eduardo de la Barra.

I, si alguien me apellida de salvaje  
I me dice: "Hombre ¡cómo desatinaste!"  
Yo le respondo: "Hai *letras diamantinas*  
I *cristalizaciones del lenguaje*,"  
Cuando sandeces zurce un pelagatos  
Que a producir llegó *angulosidades*  
*Se quiebran*, lector, *formando biatos*  
*Cacofonías* i otras necedades.  
Ni deberá permanecer tranquilo  
Si no *produce chispas* en su mengua  
Frotando el duro *acero del estilo*  
*En esa piedra de la vieja lengua*.  
—Dime: ¿has podido descifrar, Pedancio,  
Lo que acabas de decir?  
—No, Rubén mío.  
—Pues otro día, libre de cansancio,  
Yo te diré algo de Rubén Darío.  
Darío Rubén

*El Padre Padilla*, 10 de abril de 1888

**El Padre Padilla**  
Miguel Padilla  
y familia

**El Padre Padilla**  
Miguel Padilla  
y familia

**El Padre Padilla**  
Miguel Padilla  
y familia

# El Padre Padilla

**ÓRGANO DEL PARTIDO DEMOCRÁTICO.**

IMPRESA Y LITOGRAFIA CALLE DE SANTA ROSA, 40.

**PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:**

Un trimestre 3.00  
Un semestre 5.00  
Un año 10.00  
Extranjero 15.00

---

**El Padre Padilla.**  
—**COMUNICACIÓN, 10 DE ABRIL DE 1908.**

**A LOS ALIADOS**  
—**DE LOS ALIADOS**

El Padre Padilla, al recibir la noticia de la muerte de don Juan Manuel, se sintió profundamente afectado, y se puso a llorar. En ese momento, se le ocurrió escribir este artículo, para que los aliados se enteraran de lo que le había pasado. Este artículo es una muestra de su dolor y de su amor por los aliados.

**EL MENESTRO DEL DOMINIO.**  
—**DE LOS ALIADOS**

El Padre Padilla, al recibir la noticia de la muerte de don Juan Manuel, se sintió profundamente afectado, y se puso a llorar. En ese momento, se le ocurrió escribir este artículo, para que los aliados se enteraran de lo que le había pasado. Este artículo es una muestra de su dolor y de su amor por los aliados.

**CORDONAZOS.**  
—**DE LOS ALIADOS**

El Padre Padilla, al recibir la noticia de la muerte de don Juan Manuel, se sintió profundamente afectado, y se puso a llorar. En ese momento, se le ocurrió escribir este artículo, para que los aliados se enteraran de lo que le había pasado. Este artículo es una muestra de su dolor y de su amor por los aliados.

**RUBÉN DARÍO.**  
—**DE LOS ALIADOS**

El Padre Padilla, al recibir la noticia de la muerte de don Juan Manuel, se sintió profundamente afectado, y se puso a llorar. En ese momento, se le ocurrió escribir este artículo, para que los aliados se enteraran de lo que le había pasado. Este artículo es una muestra de su dolor y de su amor por los aliados.

**POUNCE FERRER.**  
—**DE LOS ALIADOS**

El Padre Padilla, al recibir la noticia de la muerte de don Juan Manuel, se sintió profundamente afectado, y se puso a llorar. En ese momento, se le ocurrió escribir este artículo, para que los aliados se enteraran de lo que le había pasado. Este artículo es una muestra de su dolor y de su amor por los aliados.

**EN LA CÁMERA DE VALPARAÍSO.**  
—**DE LOS ALIADOS**

El Padre Padilla, al recibir la noticia de la muerte de don Juan Manuel, se sintió profundamente afectado, y se puso a llorar. En ese momento, se le ocurrió escribir este artículo, para que los aliados se enteraran de lo que le había pasado. Este artículo es una muestra de su dolor y de su amor por los aliados.

“Rubén Darío” por Juan Rafael Allende

Allende era un hombre instruido, conocedor de las letras castellanas. Los “Epigramas” de Leandro Fernández de Moratín a los que alude son como siguen:

A Geroncio  
Pobre Geroncio, á mi ver  
Tu locura es singular:  
¿Quién te mete á censurar  
Lo que no sabes leer?

Pedancio á los botarates  
Que te ayudan en tus obras,  
No los mimes ni los trates:  
Tú te bastas y te sobras  
Para escribir disparates.

Al mismo  
Tu crítica majadera  
De los dramas que escribí,  
Pedancio, poco me altera;  
Más pesadumbre tuviera  
Si te gustaran a ti.<sup>87</sup>

Como se puede apreciar, Allende, testigo presencial y receptor directo de la obra de Darío en Chile, difícilmente hubiera aceptado, como postula Ángel Rama, que el "cuento parisién" de Catulle Mendès era el vehículo expresivo más adecuado para expresar las crudas contradicciones sociales en Latinoamérica. Ante el clamor de la opresión humana de los socavones de Lota, dramatizada también por Baldomero Lillo, el altruismo teórico de Rama pasa por alto las *específicas* circunstancias políticas e históricas chilenas. El discurso de Darío no es de ninguna manera manifestación artística de una conciencia superior sino la *feroz* expresión de la *alienación* dentro de la *alienación*:

Si Darío había venido reflexionando sobre la poesía y su fundamentación consciente, ahora debe reflexionar sobre el poeta y su funcionamiento en la sociedad, lo que motiva el amplio territorio que ocupa este tema en los cuentos y en los poemas del periodo chileno. Pero comprende que la explicación discursiva romántica que había empleado antes y la racionalización realista de "abrojos" de ahora, eran incapaces de revelar la entera conflictualidad de la situación y que su visión de ella no podía incorporarse a la socie-

<sup>87</sup> Leandro Fernández de Moratín, *Obras sueltas*, Madrid, Aguado, Impresor de Cámara de S.M. y de su real casa, 1831, p. 291.

dad sino mediante un discurso contradictorio en sí mismo. De hecho, construyendo una paradoja. [...] como hace Catulle Mendès (así descrito poéticamente, por Darío “escribir como con buril, como en oro, como en seda, como en luz”) implica trasladar la contradicción al propio texto y aun duplicar su ferocidad. [...] desde el periodo chileno su escritura ya está ganada para una solución que reconoce la instauración de una nueva sociedad, la forja de un nuevo público, la aplicación de un nuevo sistema de producción en la hora universal. Reconoce y hace suya una estética de la novedad; una pugna dentro de la alienación instaurada, la necesidad de inventar en todas sus piezas un paraíso artificial en el cual sin embargo fuera posible lo imposible: resguardar la subjetividad más viva.<sup>88</sup>

En realidad, el escritor modernista, en oposición al romántico, no había perdido una audiencia como sostiene Rama. Por el contrario, el periódico y la revista le habían multiplicado su acceso a ella. En Valparaíso Darío, el “prestidigitador poético”—las palabras son de Rama—, por propia confesión acondicionó su pluma con mayor intención galante para acceder al público femenino. En consecuencia, compulsada con los juicios de Allende, a los que se pueden añadir los de Baldomero Lillo y Pedro Balma-ceda, las siguientes aseveraciones sobre el proceso de escritura de Darío, aunque promulgadas de buena fe, no responden a la realidad. Rama *presupone* la existencia de una solidaridad entre la mónada ornamental *ciclográfica* de Darío y el majestuoso paisaje americano evocado por sus antecesores literarios románticos. Si nos atenemos al contexto histórico, el bardo nicaragüense en su experiencia chilena más bien canjeó *conscientemente* la sobrecogedora naturaleza *andina* suramericana y el explosivo entorno social por una *transpirinea* tarjeta postal del “país azul”:

[...] ahora [Darío] reivindicaba como la Liuba de *El jardín de las ce-rezas* la pura belleza no productiva de las cosas, la literatura también daría un giro copernicano similar. Desde un neoclásico como

<sup>88</sup> Ángel Rama, *Rubén Darío. Poesía...*, pp. XXI-XXIII.



Andrés Bello, cuya *Silva a la agricultura de la zona tórrida* es de 1826, hasta un tardío y ya becqueriano romántico como Juan Zorrilla de San Martín, cuyo *Tabaré* es del mismo año de *Azul*... la norma fue siempre la naturaleza: fijaba el modelo artístico porque era el testimonio de un orden viviente cuya clave seguía siendo la divinidad; proporcionaba al tiempo los elementos de composición y el régimen de proporciones que permitían construir lo bello. La poesía la enunciaba explícitamente como su asunto central y además, gracias a su incorporación a los tropos como elementos de comparación de un sistema simbólico generado artificialmente para la cultura, como es la lengua y la poesía, a un sistema decididamente natural.<sup>89</sup>

Darío, a diferencia de Allende, mediante “el jardín ornamental” no perseguía ningún propósito reivindicativo. El contexto histórico vuelve a ser de gran importancia, pues el jueves 6 de setiembre de 1888, un mes después de publicarse *Azul* (30 de julio), Allende denuncia en la primera página de *El Padre Padilla* (c. 1 y 2) los alcances de “EL MOTÍN DE LOTA”, a causa del intempestivo despido de “centenares de mineros”. Los propietarios de las minas, para mantener el precio alto del cobre, limitaron su producción y, con ésta, también la del carbón:

El cobre había subido extraordinariamente en el mercado inglés; había llegado a obtener un precio doble del que ántes tenía; íbamos a tener en abundancia un solicitado artículo de retorno; por consiguiente, el cambio, según las leyes económicas, tenía necesariamente que mejorar. Esa perspectiva no halagaba mucho a los que lucran con el cambio bajo: ajiotistas i hacendados. Era preciso barajar el golpe. ¿Cómo lo barajaron? Limitando la producción del cobre. ¿Cómo limitarla? Limitando a su vez la del carbón de piedra, elemento sin el cual el cobre no puede producirse. Pues bien; de la noche a la mañana, fueron licenciados centenares de mineros, que se ocupaban de las faenas, i de este modo el cambio, que ten-

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. XXV. Ver la descripción de “El país azul” por Darío en la nota 94.

día a subir con el alza del cobre, se quedó fluctuando entre los 25 y 26 peniques.

Pero el motín no sólo fue ocasionado por el despido masivo sino porque la compañía minera quería suplir a los obreros locales huelguistas importando en sus buques mano de obra portuguesa:

Los dueños de los yacimientos carboníferos de Lota, para aprovechar el inter-regno de trabajo habido allí, pensaron traer de Portugal trabajadores para las minas; de ahí el ensañamiento del pueblo contra la propiedad del cónsul portugués.<sup>90</sup>

<sup>90</sup> Ver el Anexo 10. Darío manejaba una visión burguesa de la sociedad chilena. En "Balmaceda, el presidente suicida" cita a Vicuña MacKenna: "Balmaceda, confiado o engañado, olvidó que estaba su gobierno entre dos fuerzas, si en todas partes incontrastables, en Chile terriblemente arrolladoras: arriba, el millonario; abajo, la masa, el roto. El millonario, es decir, la potencia principal en aquella sociedad aristocrática y opulenta; el roto, es decir, un elemento ciego, cruel, desbordado, esa 'indómita cruza de potros españoles en vientres de Arauco', según la frase de Vicuña Mackenna". Darío, quien había dedicado *Azul* a Federico Varela, el plutócrata minero senador por Valparaíso, cita también a Santiago Arces, para describir los resortes del arribismo chileno. Dice que la aristocracia "es ignorante y apática y admite en su casa al que la adula y la sirve". Luego incluye un comentario donde los sectores proletarios son la cuna de los males sociales: "Hoy, [a raíz de la revolución de 1891 la aristocracia] con mayor vigor y poderío, ha apoyado a un Congreso opuesto al Ejecutivo, ha halagado al bajo pueblo, ya aficionado con virus socialistas y de revuelta, al extremo de dar en la América del Sur el espectáculo de desastrosas huelgas, y ha vencido después de inundar al país de sangre". *O. C.*, t. 4, pp. 1150 y 1151.



“EL MOTÍN DE LOTA” por Juan Rafael Allende,  
6 de setiembre de 1888

En cuanto a la noticia biográfica de Allende, cuyo nombre completo es Juan Rafael Allende Astorga, González de Saavedra, Vasconcellos, Calvo del Corral y Casa Verde, es conveniente tener en cuenta el siguiente resumen:

En 1884 fundó *El Padre Padilla*, publicación que como *El Padre Cobos*, le dio fortuna y celebridad. Un corto plazo vivió alejado de la prensa, por dedicarse a negocios particulares; pero en 1890 vol-

vió a sus antiguas labores periodísticas, fundando el periódico *Don Cristóbal*, y en seguida el *Pedro Urdemales*, en los cuales atacó al presidente Balmaceda; pero convencido luego de su error, cambió repentinamente y completamente de frente, dando a luz *El recluta*, durante el curso de la Revolución [de 1891], desde cuyas columnas defendió enérgicamente al gobierno de Balmaceda [contra los plutócratas mineros apoderados del Congreso]. Triunfante la Revolución [opositora], fue saqueado su hogar, su imprenta y litografía, y reducido a prisión fue llevado a la Intendencia de Santiago, donde se le ataron las manos por la espalda, se le remachó una barra de grillos, y así, en esta situación fue expuesto al público para que fuera befado y escarnecido. Aún más, sin proceso ni sentencia alguna de Tribunal, se le quiso fusilar en la Intendencia misma de Santiago, o en la Plaza de Armas. Mas, se recapacitó a tiempo: se dio orden de suspender la ejecución, a causa de la indignación popular que había producido en Valparaíso el fusilamiento del periodista Lavín [también Balmacedista], y de la Intendencia se llevó a Allende a la Penitenciaría.<sup>91</sup>

<sup>91</sup> Véase "Juan Rafael Allende por Arturo Blanco" en *Memorias de un perro escritas por su propia pata. Vida y milagros de un pije*. Santiago, Tajamar Editores, 2002, pp. 163 y 164. Allende mismo relata en detalle: "Después he sabido que mi imprenta fue saqueada a las 8 de la mañana del día 29 de agosto, destruyendo con un combo las máquinas que no pudieron los saqueadores destruir a mano. [...] Lo único que sabía era que mi imprenta y mi litografía habían sido saqueadas, y saqueada mi casa hasta no dejar en ella piedra sobre piedra. [...] Cuando en el Club de la Unión se supo en la mañana del 3 de septiembre que habíamos sido aprehendidos mi hermano y yo, y que seríamos fusilados en Santiago, como el desventurado León Lavín en Valparaíso, como consagración, hecha por la Revolución triunfante, de la libertad de prensa, se comunicó por teléfono al intendente del vecino puerto, don Eulogio Altamirano, la plausible noticia de que los hermanos Allende serían ejecutados ese día en la capital. Entonces Altamirano, por teléfono también, habló con la Junta de Gobierno, diciéndole que suspendiera la ejecución hasta no hablar con ella, para lo cual tomaría un tren especial que lo conduciría a Santiago. En efecto, a la 1 pm. don Eulogio estaba en La Moneda, y les decía a los señores de la Junta: -El asesinato, que no fusilamiento, de León Lavín, ha producido muy mal efecto en las colonias extranjeras de Valparaíso, que califican de salvaje a este país, donde son fusilados los periodistas por hacer uso de un derecho que les acuerda la Constitución. No sería cuerdo, pues, repetir en la capital el escándalo de Valparaíso. No manchemos con más sangre el triunfo de la Revolución". *Ibid.*, pp. 166, 175 y 176.

Finalmente, en cuanto a la recepción de Martí en Chile, habría que indicar que Allende también había tenido la oportunidad de leer sus crónicas obreras en la primera plana de *La Nación* y hoy, en el corazón de esa tierra minera se erige, significativamente, un busto de Martí cuya leyenda dice: "Ser culto para ser libre".



Monumento a Martí en la Plaza Mayor de Lota Bajo

## VALLEJO, ALDAO, HUIDOBRO Y LAS ALAS DEL CISNE

Algún crítico suspicaz podría pensar que rescato los textos paródicos de Allende y los de Balmaceda para atizar la abundante escritura negativa dirigida hacia Darío. De ninguna manera. De esa tarea *periférica* ya se han encargado tempranamente y con sobrada amplitud, para nombrar dos casos, el español Leopoldo Alas, Clarín (1852-1901) y su rival, el cubano Emilio Bobadilla, Fray Candil (1862-1921). Aquí se trata de responder documentadamente al propósito que ha guiado este libro: retratar el contexto sociocultural continental que enmarca y origina el divergente proceso de escritura seguido por Martí y por Darío antes de 1898, sin omitir ni escamotear sus complejas y crudas aristas. En este último capítulo se han consignado las críticas al mimetismo francés, planteadas, cada cual a su manera, por observadores de procedencia y cultura dispares: un viajero internacional, Theodore Child, y un autor netamente popular, Juan Rafael Allende. Asimismo, se ha dado cuenta del llamado al realismo chileno, proclamado por Pedro Balmaceda y Baldomero Lillo. El reclamo de todos ellos surge de auscultar atentamente una específica realidad social. Así, pues, no se trata de descalificar a Darío por puro entusiasmo martiano ni de denostar su memoria como ejercicio de lucimiento académico. El encargo que nos llega desde Bello y sigue vigente hoy es ser cultural e intelectualmente coherentes con las raíces nutritivas de la identidad latinoamericana. Dice José María Arguedas en una reflexión referida al Perú pero que se puede aplicar, cambiando protagonistas y trayectorias históricas, a diferentes áreas geográficas del hemisferio:

No, no hay país más diverso, más múltiple en variedad terrena y humana; todos los grados de calor y color, de amor y odio, de urdimbres y sutilezas, de símbolos utilizados e inspiradores. No por gusto, diría la gente llamada común, se formaron aquí Pachácamac y Pachacutec, Huamán Poma, Cieza y el Inca Garcilaso, Tupac

Amaru y Vallejo, Mariátegui y Eguren, la fiesta de Qoyllur Riti y la del Señor de los Milagros; los yungas de la costa y de la sierra; la agricultura a 4,000 metros; patos que hablan en lagos de altura donde los insectos de Europa se ahogarían; picaflores que llegan hasta el sol para beberle su fuego y llamear sobre las flores del mundo. Imitar desde aquí a alguien resulta algo escandaloso.<sup>92</sup>

Vistas las cosas de este modo, el continuo desencuentro estético-ideológico de Darío con Martí, no surge primariamente de su *americanismo celeste* ni de su titubeo político, los cuales son perceptibles y evidentes en sí mismos, sino, conviene reiterarlo, de su concepción *grafolátrica transpirenea* de la escritura. Más específicamente, cuando se aplica a la obra de Darío antes de 1898 una evaluación *contextual comparada* con la de Martí, su *abjuración* consiste en concebir y practicar la escritura no como un proceso *hipérico* sino como un ejercicio *mimético afrancesado de espaldas a los Andes*. O sea, geográficamente hablando, como un proyecto intelectual *proscénico contra-andino*, caracterizado por su *acatamiento* a los dictados del poder institucional europeo de la época. Dentro de esa perspectiva, es necesario ahondar en uno de los objetivos rectores del marco conceptual del análisis que se lleva a cabo: compulsar la tesis de *emancipación indirecta* del clásico libro de Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano* de 1970, replanteada posteriormente en el "Prologo" a *Rubén Darío, Poesía* (Biblioteca Ayacucho, 1977). En primer lugar, se puede decir que a la luz de los textos y contextos considerados en los capítulos anteriores, adquieren aún mayor valor sus certeras palabras acerca de la vida del poeta nicaragüense:

Toda en ella resulta pequeño si se compara con la energía arrolladora de Martí, el signo trágico de José Asunción Silva, la militancia

<sup>92</sup> José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 283.

política de González Prada, el agresivo dandismo de Chocano o Blanco Fombona: sucesión de historias triviales, en ocasiones tristes, en ocasiones sórdidas, en torno a las miserias de la vida literaria, las angustias económicas, los cargos diplomáticos que varían con los reveses de sus protectores, las galeras de la tarea periodística, la carne (frecuentemente de alquiler) que tentaba con frescos racimos, el temor a lo desconocido disfrazado con el oropel oculista, la tristeza de las fiestas. Pocas vidas con menos grandezas.<sup>93</sup>

En segundo lugar, es posible observar que así como en otra ocasión Rama atribuyó equivocadamente a Darío la sarcástica pregunta de Coppée utilizada por Paul Groussac "*Qui pourrais-je imiter pour être original?*", su siguiente conclusión acerca de una supuesta "restauración de la conciencia" carece de suficiente sustento probatorio (*evidentiary support*), al ser cotejada con el "taller ornamental" escapista del parque Isidora Cousiño de Lota y su escandaloso lema *ciclorámico* "labor omnia vincit":

Había llegado el tiempo de los que se llamaron "los cerebrales" y aunque pueda parecer contradictorio con la altísima sensualidad verbal que signó su obra, Darío fue perfecto exponente de esa reciente valoración del trabajo intelectual que impuso un profundo corte a la historia literaria y contuvo la desmayada concepción de que el arte era meramente expresión, pues a eso había ido a parar

<sup>93</sup> Ángel Rama, *Rubén Darío. Poesía*, pp. IX-X.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. XI. No es, como sostiene Rama, que pueda parecer contradictorio. Es contradictorio asumir que "la altísima sensualidad verbal fue muestra de la reciente valoración del trabajo intelectual". El proceso exteriorista *antiintelectual* que enlaza estéticamente los enclaves franceses en Santiago y Lota, *absolutamente divorciado de su contexto social*, lo consigna precisamente el mismo Darío en su "Carta del país azul. Paisajes de un cerebro", publicado en *La Epoca* el 3 de febrero de 1888, poco antes de aparecer *Azul* (julio). La visita del narrador al estudio de Nicanor Plaza fusiona ambas ciudades y las exime de todo el drama social minero subterráneo: "El escultor es un poeta que hace un poema de una roca. Su verso chorrea en el horno lava encendida, o surge inmaculado en el bloque de venas azulejas, que se arranca de la mina". Luego en su "viaje cerebral" sale de noche de un templo en Santiago y su "altísima



la estética romántica en el continente.<sup>94</sup> Se trataba de la restauración de la conciencia como campo de producción de la obra de arte, verdadero taller donde se estudiaba y componía; se examinaban las lecciones poéticas nativas o extranjeras, muchas veces con alarde de precisión técnica; se exploraban las reclamaciones más que las superficiales las profundas, del medio cultural; se vigilaba la elaboración responsable y cuidadosa del objeto estético que debía colocarse en el seno de la sociedad.

---

sensualidad verbal" lo transporta al seno del *hortus conclusus* sureño añorado: "Salí a respirar el aire dulce, a sentir su halago alegre, entre los álamos erguidos, bañados de plata por la luna llena que irradiaba en el firmamento, tal como una moneda argentina sobre una ancha pizarra azulada llena de clavos de oro. El asceta había desaparecido de mí: quedaba el pagano. Tú sabes que me place contemplar el firmamento para olvidarme de las podredumbres de aquí abajo. Con esto creo que no ofendo a nadie. Además los astros me suelen inspirar himnos, y los hombres, yambos. Prefiero los primeros. Amo la belleza, gusto del desnudo; de las ninfas de los bosques, blancas y gallardas; de Venus en su concha y de Diana, la virgen cazadora de carne divina, que va entre su tropa de galgos, con el arco en comba, hasta la pista de un ciervo o de un jabalí. Sí, soy pagano. Adorador de los viejos dioses, y ciudadano de los viejos tiempos. Yo me inclino ante Júpiter porque tiene el rayo y el águila; canto a Citerea porque está desnuda y protege el beso de dos bocas que se buscan; y amo a Pan porque, como yo, es aficionado a la música y a los sonoros ditirambos, junto a los riachuelos armoniosos, donde triscan las náyades, la cadera sobre la linfa, el busto al aire, todas sonrosadas al beso fecundo y ardiente del gran sol. En cuanto a las mujeres, las amo por sus ojos que ponen luz en el alma de los hombres; por sus líneas curvas, por sus fuertes aromas de violeta y por sus bocas que parecen rosas. Otros busquen las alcobas vedadas, los lechos prohibidos y adúlteros, los amores fáciles: yo me arrojo ante la virgen que es un alba, o una paloma, como ante una azucena sagrada, paradisíaca. ¡Oh, el amor de las torcaces! En la aurora alegre se saludan con un arrullo que se asemeja al preludio de una lira. Están en dos ramas distintas, y Céfiro lleva la música trémula de sus gargantas. Después, cuando el cenit llueve oro, se juntan las alas y los picos, y el nido es un tálamo bajo el cielo profundo y sublime, que envía a los alados amantes su tierna mirada azul". Al cabo de este recorrido de ensueño nocturno por la costa sur el hablante regresa a Santiago y se sienta al alba "en un banco de la Alameda". Rubén Darío, *Obras Completas*, Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1948, pp. 421-425. La única referencia anfibológica (dibujo/relato) en *Azul* al entorno minero de Lota la encontramos en "IV. Al carbón", uno de los relatos del "Album Santiagués". Rubén Darío, *Azul y otras obras...*, pp. 151 y 152.

Los siguientes párrafos ahondan la incongruencia. Teniendo en el oído el chasquido subterráneo de los picos mineros contra las paredes oscuras del Pique Chambeque y el radical *desacato* planteado por los líderes intelectuales norteamericanos y latinoamericanos considerados en este estudio, especialmente Martí, queda claramente manifiesta la *aporía* exegética de Rama o, mejor dicho, lo que Alejandro Losada describió como instancias analíticas donde colisiona "Rama contra Rama". Aunque su trágica muerte le impidió investigar el tema más a fondo, resulta nuevamente *una contradicción* postular abstractamente que el autor de *Azul y Prosas profanas* "se situó en el punto justo" y que escribe desde "el plano concreto de la experiencia real del hombre americano":

De un extremo a otro de su obra no dejó de alertar sobre esta indispensable cerebración (consciente o inconsciente) que era una de las justificaciones de la profesionalización requerida para el nuevo arte: la admonición más severa de sus "Palabras liminares" de *Prosas profanas* no fue el desdén por lo burgués americano de su tiempo que tanto agitó, sobre todo a los espíritus antiburgueses, sino su comprobación de que eran justamente los renovadores, es decir, los directamente responsables de la nueva literatura quienes se encontraban "en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran". Eso ponía en peligro el proyecto de autonomía intelectual del continente sobre el que tanto se venía declamando y tan poco haciendo desde la independencia [...].

Aquí, nuevamente, el acierto de Darío está en haberse situado en el punto justo, el real y auténtico de la experiencia artística que le permitía hacer su época, pues, Darío no asume una actitud artificial, ni se integra a una cultura europea, sino que vive naturalmente la captación del objeto cultural y por ende artificial perteneciente al vasto universo, desde el plano concreto de la experiencia real del hombre americano [...].<sup>95</sup>

<sup>95</sup> Ángel Rama, *Rubén Darío. Poesía...*, pp. XI, XXVI. Los subrayados son de Rama.

Obviamente, Rama en su visión del proceso de *modernización* latinoamericano buscaba altruistamente incorporar a Darío en la trayectoria americanista de Bello. Y en ese punto preciso su honda visión culturalista difiere de la de Borges, en cuyos planteamientos geopolíticos está conspicuamente ausente la obra de Martí. Es el hasta ahora proscrito contexto minero de Lota el que demuestra que, a veces, hasta un finísimo escritor metafísico puede ceder por inercia ideológica al convencionalismo crítico y al ditirambo. Borges, en un ejercicio de cosmética retroactiva, apático al legado de Martí, confunde hiperbólicamente el talento caligráfico de Darío con la voz profética de "El Poeta" emersoniano:

Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y sus lectores. Su labor no ha cesado y no cesará; quienes alguna vez lo combatimos, comprendemos hoy que lo continuamos: lo podemos llamar el Libertador.<sup>96</sup>

Entonces, siguiendo un criterio histórico regulador más preciso, se puede afirmar que el mérito literario de Darío antes de 1898 no consiste tanto en llevar a plenitud con *Azul* (y desde luego, su secuela estética *Prosas profanas*), el llamado intelectual de emancipación americana de Bello, Emerson, Gutiérrez, Bilbao, Lastarria y Martí, lo cual constituiría a ojos vista un oxí-

<sup>96</sup> Citado por Susanna Zanetti, *Ruben Darío en La Nación de Buenos Aires...*, p. 9. No es de extrañar que en Chile el grupo joven de "Los Diez", capitaneados por Pedro Prado se pronunciara en 1917 en la siguiente forma: "[...] de acuerdo con nuestra concepción de la poesía y no con la de otros, colocamos allí [en la *Antología de poetas contemporáneos*] a todo el que creemos poeta, al que es poeta para nosotros, no al versificador de lugares comunes o al repetidor de añejos de museos. Nada tenemos que ver tampoco con Rubén Darío, ni con sus hijos espirituales; hemos tomado en cuenta la personalidad de cada autor, su diferenciación de los demás, su originalidad de pasión y de pensar, es decir, su inconfundible calor de propia vida". Raúl Silva Castro, *Panorama literario de Chile...*, p. 552.

moron cultural. El *gran aporte* de Darío, propio de él, consiste en testimoniar agudamente que las adversas circunstancias económicas, sociales, políticas y culturales de fines del siglo XIX latinoamericano, por más arduas que éstas hubieran sido, no desecaron la prodigiosa pluma de un poeta nato y errabundo. Como artista *americano*, Darío en Chile se tuvo que abrir paso en medio de un adverso entorno social, que sin reconocer a cabalidad su excelencia, lo zahería. De ello será testigo el doctor Galleguillos Lorca, quien, a diferencia de sus amigos letrados, le proporcionó en un momento de honda tribulación y pobreza una intimidad sincera y afectuosa. Por primera vez el cariño disipó la afectada pose afrancesada del escritor nicaragüense. Con Galleguillos, Darío se internó animoso, renovado, no en un socavón minero sino en los recovecos fétidos del mundo del hampa de Valparaíso.<sup>97</sup> Así, pues, acorralado por la academia institucional (de la Barra) y por la acerada escritura popular, subalterna y contrahegemónica (Allende), su don poético se abre paso y florece dentro de la *imitatio*. En consecuencia, *comparada con la de Martí*, la producción de Darío, con todo su consumado acabado formal, no descuella por ser *el más elevado* ejemplo de emancipación intelectual. Ella es un testimonio genuino de la supervivencia vocacional de *un virtuoso poeta americano* asido, en "la vida y el tiempo en que le tocó nacer", al *establishment* académico colonial, o sea, al escalafón literario de la Real Academia de la Lengua. Francisco Mostajo señaló con bastante exactitud que el excursu europeo modernista no pudo entregarse maniqueamente a la *imitatio*:

Además no se crea que los literatos americanos imitan ciegamente a los príncipes del Arte de París. No. Imprimen a los patrones venidos de allá el sello caliente de sus personalidades. En muchas composiciones modernistas se notan chispazos de americanismo. *Estival* de Rubén Darío i varios cuadritos de Ambroggi son una

<sup>97</sup> Darío se ocupa del doctor Galleguillos Lorca en casi todo el capítulo XVII de *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo*, op. cit., pp. 80-84.

prueba de ello.<sup>98</sup>

Más entrado el siglo xx es Ventura García Calderón, de larga estancia en París y amigable a la obra de los modernistas, quien puntualiza con serena precisión, como lo hace Pedro Henríquez Ureña, la *abjuración momentánea* de Darío. Haciéndose eco de "Nuestra América" de Martí, señala claramente que el paso de la *imitatio* a la *hiperia* en la obra del nicaragüense ocurrió después de 1898. Utiliza como hito "clásico de América" no otro texto que *Cantos de vida y esperanza* (1905) cuando le responde a Hugo D. Barbagelata:

Antes de cometer indiscreciones sería bueno saber a punto fijo lo que entiende usted por modernismo artístico, desde qué fecha considera que hay modernidad exportada a nuestra América, si entiende usted por clásicos, a los de la más remota antigüedad o si quiere hablar de "clásicos de América". [...] Las siete plagas de Egipto y todas las filoxeras retóricas han "proliferado" en nuestra América. Injerte usted en la selva del Amazonas una vara de rosal y se le convierte en árbol vocinglero con papagayos, monos racionantes y miel de abejas negras. Todo es buena cosecha, diría nuestro Rubén, para el más singular de los continentes. Nuestros termómetros de uso íntimo debieran tener cuarenta y cinco o cuarenta y ocho grados de fiebre. [...] ¿Qué llevaron los trasatlánticos durante la última década de esta América, tendida en el mapa como una mujer de anchas caderas, dispuesta a concebir ángeles y monstruos? Le han llevado toda la gama, toda la lira y toda la paleta. [...] En Francia, esta evasión de la juventud hacia los espejismos de lo extravagante y de lo raro no tiene la mayor importancia. [...] En América nos ocurre lo contrario. Sentimos honda afición a la extravagancia, nuestro regocijo íntimo consiste en alambicar la frase; nuestro enemigo común es la simplicidad. El gongorismo surge ahí de la tierra fácilmente y sobrenada como el petróleo. Por eso, exportar poesía enigmática y retorcida prosa a América es empresa tan divertidamente inútil como llevar lechuzas a la Atenas clásica o

<sup>98</sup> Francisco Mostajo, *op. cit.*, p. 26.

traer mujeres elegantes a París. [...] Vea usted cómo, a pesar de todo, los verdaderos Sarmiento, Bolívar, Palma, Rodó, Martí, González Prada, *el Rubén Darío de los Cantos de vida y esperanza*; Amado Nervo. [...] ¿Qué actitud debemos aconsejar a los jóvenes de Hispanoamérica con respecto a las escuelas modernistas? Ninguna, amigo mío, o, mejor dicho, la peor, que es la saturación, el empacho y el rebuzno. Un día, milagrosamente, después de embarcarse para las islas de Apollinaire, después de ensayar mil actitudes en la feria, halla el cantor su secreta verdad, la que trata luego de expresar con palabras medidas en una balanza de telarañas. Entonces en la playa sonora, como el argonauta de Rubén, se tapa las orejas, desoye el canto aprendido para sólo escuchar, en ritmo de su corazón, la voz profunda de su alegría desesperada.<sup>99</sup>

De ahí que otro descolocado ambulante, César Vallejo, conocedor de *Ismaelillo*, *Versos sencillos* y *Versos libres* publicados por Quesada (*Obras* de Martí, vol. XI, 1913), considerara la extraordinaria musicalidad de la obra de Darío sin ignorar sus limitaciones contextuales. Se dio perfecta cuenta de “La incompreensión de España sobre los escritores sudamericanos que, *por miedo*, *no osaban ser indoamericanos*, sino *casi totalmente* españoles (*Rubén Darío* y otros)”.<sup>100</sup> Consciente de todas las abjuraciones provocadas por el fórceps del imperialismo pacífico, se conduele en “Retablo” del retraimiento *celeste* de Darío:

Dios mío eres piadoso porque diste esta nave,  
donde hacen estos brujos azules sus oficios.  
Darío de las Américas celestes! Tal ellos se  
parecen a ti! Y de tus trenzas fabrican cilicios.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Véase Ventura García Calderón, “Una literatura de América”, en *Páginas escogidas...*, pp. 553-558.

<sup>100</sup> César Vallejo, *Contra el secreto profesional*, Lima, Mosca Azul Editores, 1973, p. 98. El subrayado es mío. En este caso Vallejo tiene en mente el españolismo que relaciona a Darío con otros modernistas peruanos como Chocano (“Los caballos de los conquistadores”).

<sup>101</sup> César Vallejo, *Obra poética completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 58, 1979, pp. 39 y 40. Desde luego, el problema del *americanismo* es para cualquier es-

Y, pasada la moda modernista, será precisamente el idiolecto andino del poeta muerto "en París con aguacero" y no el de Darío, el que lleve el *Renacimiento Latinoamericano*, iniciado por Martí en 1882, a su máxima expresión.<sup>102</sup>

Por otra parte, Valera, sin haber tenido la lucidez de Pedro Balmaceda, y muy hecho a deslizarse sobre superficies, hubo de quedar atrapado en el centelleo del puro oropel. No podía

critor nacido en América *una cuestión de grado* y, en su versión mínima, *inextinguible*. Por ello Vallejo también sostuvo: "Rodó dijo de Rubén Darío que no era poeta de América, sin duda porque Darío no prefirió como Chocano y otros, el tema, los materiales artísticos y el propósito deliberadamente americanos en su poesía. Rodó olvidaba que, para ser poeta de América, le basta a Darío la sensibilidad, cuya autenticidad, a través del cosmopolitismo y universalidad de su obra, es evidente y nadie puede poner en duda". *César Vallejo, Crónicas*, t. II, p. 191. En efecto, Vallejo, *no sabía* que Rodó en su ensayo *refutó* específicamente al *alarde americanista* de Darío en la antología *Joyas poéticas americanas* preparada con Romagosa en Córdoba. Es decir, Rodó se refería a que el afrancesamiento fervoroso de Darío *desnutrió* su americanismo sin suprimirlo. Una cosa era ser *poeta de América* y otra *el poeta de América*. Y así como ocurrió en Chile, en la generación peruana siguiente Augusto Aguirre Morales (1888-1957), miembro del grupo *Colónida* e íntimo amigo de Abraham Valdelomar, explorará mediante la crónica y la historia "otra ruta americanista que diera sello propio a nuestro arte" en su novela *El pueblo del sol*: "Ser o no ser. Definitivamente. Para ser a medias, tanto valía cuatro sonetos llorosos, como nuestros antecesores, tundir el bombo en libros cotizables o dedicarse al socorrido verbalismo seudo filosófico, que tiene la ventaja de no ser comprendido y sobre cuya obstrusa y misteriosa base, fabrica el vulgo, el gran vulgo intelectual, sabrosa reputación útil para la vida política en estas tierras de América. Y dejé de comprender los libros de mis compañeros que corrían locos en pos de Darío o de Silva, que se sentían malsanos, más que Lorraine o divinamente danunzianos". Augusto Aguirre Morales, *El pueblo del sol*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1927, pp. XIII-XIV.

<sup>102</sup> Desde el Perú no otro que José María Arguedas consignó su inserción propia en el denso *indoamericanismo* de Vallejo en "¿Ultimo diario? (20 de agosto, 1969)": "*Vallejo era el principio y el fin*. [...] Despidan en mí un tiempo del Perú; he sido feliz con mis insuficiencias porque sentía el Perú en quechua y en castellano. Y el Perú ¿qué?: Todas las naturalezas del mundo en su territorio, casi todas las clases de hombres. [...] Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrillatado y embrutecido por el egoísmo puede vivir feliz, todas las patrias". Véase José María Arguedas, *op. cit.*, pp. 270 y 271. El subrayado es mío.

sospechar que Darío hubiese experimentado el drama moderno francés de primera mano en Santiago, ni que se hubiese sumergido extasiado en los salones parisienses del Palacio Cousiño de esa ciudad. Mucho menos hubiera podido imaginarse que en un perdido pueblito minero costero austral cerca de Concepción, a unos kilómetros al suroeste del Aconcagua, Darío había respirado el *medio ambiente* parisino y había empuñado su pluma en el enclave más frondoso y directo de *Le Louvre* en el continente americano. Así, desde su claustrofóbico reducto madrileño se refugió en el asombro neutro:

Imposible me parecía que de tal manera se hubiese impregnado el autor del *espíritu parisiense* novísimo, sin haber vivido en París durante años. Extraordinaria ha sido mi sorpresa cuando he sabido Nicaragua sino para ir a Chile, en donde reside desde hace dos años a lo más. ¿Cómo, sin el influjo *del medio ambiente*, ha podido Ud. asimilarse todos los elementos del espíritu francés, si bien conservando española la forma que aúna y organiza esto elementos, convirtiéndolo en sustancia propia? <sup>103</sup>

Completamente ajeno a la vertiginosa experiencia audiovisual iniciática de Darío en Chile e imbuido de un españolismo pétreo, creía que la moda y la estética de Francia llegaban a Sud América, librescamente y a cuenta gotas, a través de España:

Yo no creo que se ha dado jamás caso parecido con ningún español peninsular. Todos tenemos un fondo de españolismo que nadie nos arranca ni a veinticinco tirones. [...] Ninguno de los hombres de letras de esta Península, que he conocido yo, con más espíritu cosmopolita, y que más largo tiempo han residido en Francia, y que han hablado mejor el francés y otras lenguas extranjeras, me ha parecido nunca tan compenetrado del espíritu de Francia como Ud. me parece: ni Galiano, ni don Eugenio Ochoa, ni Miguel de los Santos Alvarez. [...] Resulta de aquí un autor nicaragüense, que

<sup>103</sup> Rubén Darío, *Azul y otras obras*, prólogo de Eduardo de la Barra y Juan Valera, Santiago, Ediciones Ercilla, 1941, pp. 42 y 43. El subrayado es mío.



jamás salió de Nicaragua sino para ir a Chile, y que es autor tan a la moda de París y con tanto *chic* y distinción, que se adelanta a la moda y pudiera modificarla e imponerla.<sup>104</sup>

De todo ello se desprende que hay una gran tarea crítica aún por hacer: examinar, delinear y precisar la evolución literaria de Darío dentro de la *imitatio*. A ello habría que agregar que una *edición crítica* de sus obras acompañada de una biografía ideológica *cronológicamente orientada* sería el paso fundamental para llevar a cabo tal empresa.<sup>105</sup> No podemos seguir evaluando su obra su-

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 43, 45. El subrayado es de Valera. En cuanto a carencia de conciencia social, Manuel Pedro González ha descrito a Valera con rasgos muy similares a los del *dandy* modernista: "Don Juan Valera es quien da la tónica a las letras españolas por entonces. Auténtico señorito, muy culto y talentoso pero egoistón, ciego, sordo y mudo ante el dolor de España, la miseria de España, el hambre y la injusticia de España. Compárese su frivolidad con el agonismo redentorista de un Galdós o un Giner de los Ríos frente a la tragedia española. Don Juan vive feliz entre su coro de órondas marquesas y rechonchos reverendos —y bienquisto por ellos—. A diferencia de Galdós y de Giner, a don Juan no le quitan el sueño los dolores y las injusticias del mundo. Viva yo caliente y riase la gente era su divisa". Véase de Schulman y González, *op. cit.*, p. 105. En 1895 Clemente Palma lo había retratado así: "Don Juan Valera es un estilista brillante y un novelista, que antes que Bourget, había escrito novelas psicológicas de gran mérito como *Pepita Jiménez*. Como crítico es ya otra cosa; el crítico, vale menos que el novelista. Tiene pulcritudes y volubilidades de coqueta, inconsistencias y vacilaciones, ingeniosas siempre, con las que quiere ocultar la mala fe ingénita. Hay en Juan Valera gran erudición, talento clarísimo, y hasta buen sentido artístico; pero, en cambio es el hombre de más vericuetos en el espíritu y —esto es lo malo de don Juan— tiene un fondo un poquillo malévolo. Aparenta ser un volteriano literario, y lo niega. Cuando acaricia lo hace con cierta conmiseración que lastima. Finge una seriedad de *magister* cuando se está burlando. Creéis que está acorde con vuestro modo de pensar y sin embargo piensa de muy distinta manera. Este es el defecto de Valera: la falta de sinceridad y franqueza. [...] Valera es para mí una linda viborilla que muerde agudamente con dientes romos." Clemente Palma, *op. cit.*, pp. 53-54.

<sup>105</sup> Lamentablemente las *Obras Completas* de Darío editadas por Julio Ortega, aunque se proponen presentar la obra poética de Darío según un "principio" *cronológico*, en realidad lo contradicen. Más que seguir un criterio histórico optan por reforzar la *canonicidad* de los textos. Incluyen primero la "Obra Mayor" (*Azul, Prosas Profanas, Cantos de vida y esperanza, El canto errante, Poemas*

persticiosamente a partir de la canonización monárquica de 1892; es necesario adentrarnos en su contradictorio proceso genético.



Darío, Ministro de Nicaragua en España, 1908  
Uniforme confeccionado por el sastre parisien  
Vancoppenolle

---

*de otoño y otros poemas, Canto a la Argentina y otros poemas, 1888-1914*), seguida de "Libros de transición" (*Epístolas y poemas, Abrojos, Rimas, Canto épico a las glorias de Chile, Primeros poemas 1880 -1887, y Poemas dispersos, 1886-1916*). Ante este cuadro, diacrónicamente desfasado (y desligado de la obra en prosa, vol. II y III), el lector muy difícilmente podrá reconstruir y apreciar *crónológicamente* la génesis y evolución de la escritura poética de Darío. Véase *Rubén Darío, Obras Completas, I Poesía*, edición de Julio Ortega, prólogo de José Emilio Pacheco, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2007.

Para terminar de esbozar este contexto socio-literario de fines de siglo, habría que decir que Martí no necesitaba asomarse directamente a una contradictoria topografía (simbolizada por "El Parque Isidora Cousiño" y el "Chiflón del diablo" de Lota), para entender con hondura el ser y el deber ser de la literatura latinoamericana. Por su trabajo forzado en las canteras cubanas cuando era adolescente y su vida trashumante, experimentó con mayor antelación y lucidez que muchos intelectuales de la época, los abismos sociales y las disyuntivas que acosaban al escritor en Nuestra América. Por ello ya en 1885, antes de publicarse *Azul* había previsto didácticamente el papel secundario de la literatura importada (Barbey d'Aureville) en el continente:

Con nuestra clase fina cultísima, y nuestras clases bajas rudísimas, somos como un libro de Barbey d'Aureville en manos del hombre fresco de la selva. Tenemos cabeza de Sócrates, y pies de indio, pies de llama, pies de puma y jaguar, pies de bestia nueva. El sol nos anda en las venas. Nuestro problema es nuestro, y no podemos conformar sus soluciones a los problemas de nadie. Somos pueblo original: un pueblo desde los yaquis hasta los patagones. Como la cabeza socrática no gusta de abatirse, ni sabe cómo, ni puede, tenemos, si no queremos morir de mal de cabeza, que ponernos cuerpo en relación a la cabeza. Somos producto de todas las civilizaciones humanas, puesto a vivir, con malestar y náusea consiguientes, en una civilización rudimentaria. El choque es enorme; y nuestra tarea es equilibrar los elementos. La literatura debe afinarnos y entretenernos, no ser nuestra ocupación favorita y exclusiva: nuestra ocupación favorita ha de ser el estudio, ¡hondo y de prisa!, de nuestras condiciones peculiares de vida (t. X, p. 261).

De este modo, cuando Martí deja la literatura atrás, no descarga su revólver contra Europa. Apela, como Emerson, a ese océano íntimo pre-operativo, fuera del alcance de la cultura oficial continental donde, como la materia y la energía, el poder de la creación y el de la sinceridad convergen en un mismo impulso. Y, puesto que está hablando de actuar y de escribir desde

su mirador neoyorquino como “desprendimientos del ser”, simplemente desoye los ecos trasatlánticos: el imaginario patrio funde *hipéricamente* literatura y cultura. Sin sospechar que Darío lo leería por la magia del periódico moderno en la Alameda de Santiago o en los alrededores de Playa Ancha en Valparaíso, dice un mes después de haber salido a la venta *Azul*, el 30 de agosto de 1888:

El talento, es el deber de emplearlo en beneficio de los desamparados. Por ahí se mide a los hombres. Sólo es dueño exclusivo de que aquello se crea. El talento viene hecho, y trae consigo la obligación de servir con él al mundo, y no a nosotros, que no nos lo dimos. De modo que emplear en nuestro beneficio exclusivo lo que no es nuestro, es un robo. La cultura, por lo que el talento brilla, tampoco es nuestra por entero, ni podemos disponer de ella para nuestro bien, sino es principalmente de nuestra patria, que nos la dio, y de la humanidad, a quien heredamos. Es un ladrón el hombre egoísta. Es un ladrón el político interesado (t. XII, pp. 42-44).

Respecto a la recepción de Emerson en la Argentina, es conveniente indicar que, a pesar de los obstáculos informáticos del momento, la obra de Emerson podía llegar a Buenos Aires en traducción francesa, o comentada a través de las revistas literarias europeas. Pero es muy significativo que Paul Groussac, en el mismo número de *La Biblioteca* de enero de 1897 en el que comentó *Prosas profanas*, diera noticia de la traducción directa al castellano de la *Conducta de la vida* y de la *Primera Serie* de *Ensayos* de Emerson, hecha recientemente por Carlos A. Aldao, quien había residido en Nueva York y fue amigo de Martí.<sup>106</sup> Dice Groussac en “Libros Nuevos”:

<sup>106</sup> Ver la nota 57 del capítulo I. Es de lamentar que John Englekirk no haya incluido las traducciones directas de Emerson por Aldao. Ver su *Bibliografía de obras norteamericanas en traducción española*, México, 1944, pp. 34 y 35.

Al recomendar, hace algunos meses, la traducción de *La conducta de la vida*,<sup>107</sup> pedíamos al señor Aldao que completara su plausible propaganda, dándonos el traslado fiel de los ensayos, que contienen las páginas más bellas y profundas del pensador americano. Tenemos ya la primera serie, y si fuera ocioso encarecer la influencia moral y estética de escritos unánimemente admirados, nos será permitido al menos elogiar la primera traducción directa y correcta que del amigo y émulo de Carlyle se haya hecho en castellano.<sup>108</sup>

Aldao presentó su traducción de *The Conduct of Life* (I. Fate, II. Power, III. Wealth, IV. Culture, V. Behavior, VI. Worship, VII. Considerations by the Way, VIII. Beauty, IX. Illusions), precedida de un prólogo, que el *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* en su tomo XVIII de 1897 comentó de la siguiente manera:

La nueva traducción ha sido recibida con elogio. No es un ejercicio literario del traductor, sino un acto político en obsequio de la juventud argentina. La tendencia que ha inspirado al Dr. Aldao está revelada en el prólogo que precede á la traducción.

Discútese en él problemas sociológicos y políticos de nuestro país, y al indicar las soluciones, el Dr. Aldao revela cualidades distinguidas de escritor sagaz, de temperamento resuelto é independiente.<sup>109</sup>

Por su parte, Groussac volvió a mencionar la traducción de los Ensayos de Emerson en *La Biblioteca*, sección "Redactores de La Biblioteca", en el siguiente número de marzo de 1897:

[...] el señor Aldao ha publicado varios folletos sobre materia constitucional. Ultimamente ha traducido los *Ensayos* de Emerson con una propiedad y galanura que *La Biblioteca* ha señalado.<sup>110</sup>

<sup>107</sup> Traducida como *La guía de la vida* por Aldao.

<sup>108</sup> Citado por Jöelle Guyot, *La presse moderniste en Argentine de 1896 à 1905...*, p. 51.

<sup>109</sup> Ver "Apuntaciones", 199, en el *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, t. XVIII, Buenos Aires, 1897, pp. 86 y 87.

<sup>110</sup> *La Biblioteca*, t. III, marzo, 1897, pp. 483 y 484. La nota biográfica completa es como sigue: "Carlos A. Aldao (En la caverna de Mammoth). Nació en Santa Fe

En efecto, fue a raíz de estas traducciones directas al castellano que el legado de Emerson se hizo más accesible en todo el subcontinente. Como sostiene Joëlle Gullot, gracias a Aldao llegó a manos no sólo de José Ingenieros sino del chileno Vicente Huidobro (1893-1948), pionero del Creacionismo vanguardista, especialmente con su manifiesto romántico *Non Serviam* (1914) y sus poemas *hipéricos* "Adán" (1916) y "Altazor" (1931):

Esta declaración [de Groussac en La Biblioteca] es interesante por más de una razón. Nos muestra el papel exacto jugado por Paul Groussac en esta época. Es a partir de entonces "el maestro". Además, es importante notar la fecha de esta traducción "directa". Ciertamente los Modernistas conocían a Emerson con anterioridad. José Martí había sido uno de sus más grandes admiradores, no lo olvidemos, y él lo leyó directamente en sus textos originales. Pero entre los demás ¿habría alguna excepción? A través de traducciones de traducciones ¿como sucede todavía muy a menudo! ¿Qué quedaba entonces de Emerson? La traducción de Carlos Aldao posee otro mérito. Es a través de ella que Vicente Huidobro conocerá a Emerson, y se inspirará para elaborar algunas de las teorías del "Creacionismo", que es, en muchos aspectos, un "accidente" del movimiento modernista.<sup>111</sup>

el 5 de mayo de 1860. Después de cursar allí segunda enseñanza ingresó en la Facultad de Derecho de Buenos Aires, graduándose en 1884 con una buena tesis sobre *El Divorcio*, entonces de actualidad. Formó parte de la justicia de paz letrada desde su creación, primero como juez y luego como camarista. En 1892, fue nombrado secretario de la misión especial adscrita á la legación de Washington para el arbitraje de Misiones, y con este motivo ha dado á luz un importante estudio sobre dicha cuestión. A su regreso fue nombrado director del banco de la Provincia. Además de la obra citada y de su colaboración periodística, el doctor Aldao ha publicado varios folletos sobre materia constitucional. Últimamente ha traducido los *Ensayos* de Emerson con una propiedad y galanura que *La Biblioteca* ha señalado". Sobre la traducción de los *Ensayos* de Emerson por Aldao ver la nota 57 del capítulo I, las notas 94 y 97 del capítulo II, y la nota 153 del capítulo V.

<sup>111</sup> Joëlle Guyot, *op. cit.*, p. 51. No me voy a adentrar en la obra de Huidobro; baste anotar que confiesa profusa y fervorosamente su deuda con Emerson en el "Prefacio" al poema "Adán".

Dicho entusiasmo emersoniano dio origen a que no otro que Bartolomé Mitre, Director de *La Nación*, sin conocer aún *Ismaelillo* y *Versos sencillos*, se pregunte a continuación, en el siguiente número de *La Biblioteca* de abril de 1897: "¿Existe una literatura americana?", "¿existe una literatura hispanoamericana?". Y luego añade:

La literatura hispanoamericana no tiene un solo filósofo ni ha producido un solo pensador en los dominios de las ideas trascendentales que reflejen en sus páginas literarias, ya que no ideas madres y originales, siquiera las máximas concretas del buen sentido humano de Franklin, o las adaptaciones de Emerson en los altos vuelos del pensamiento humano con alas bastante robustas para volar, si no á lo futuro, al menos más allá de las fronteras nacionales. Ni aun dentro de ellas han podido caminar pedestremente.<sup>112</sup>

La nueva conciencia interamericana de *desacato* se irá imponiendo en Darío hacia 1900, cuando hayan desaparecido *La Biblioteca* y *El Mercurio de América*;<sup>113</sup> cuando Leopoldo Díaz, Enrique Larreta, Manuel Ugarte, Darío Herrera y él mismo hayan dejado la Argentina, la derrota española en Cuba haya sosegado el imperialismo pacífico y la corte de Madrid no cuente más.

<sup>112</sup> Ver su artículo "Letras Americanas", en *La Biblioteca*, año II, t. IV, abril-junio, 1897, pp. 75 y 76.

<sup>113</sup> Dice Guyot: "Qu'en 1900 Buenos Aires cesse d'être le principal centre du Modernisme, c'est evident. Il arrive à Buenos Aires ce qui arrivera un peu plus tard à Zurich. Le Dadaïsme, après y avoir fait un long séjour, ira briller ailleurs, à Berlin, Cologne, Barcelone, New York, Paris". Jöelle Guyot, *op.cit.*, p. 93.



Estatua de Martí en Central Park, Nueva York

Le será aún más evidente cuando Martí nuevamente se vuelva a poner de pie y reinicie la cabalgata literaria, gracias a la publicación de sus *Obras* por Gonzalo de Quesada, y tanto su heroico legado histórico como su revolución expresiva hayan empezado a correr sin ataduras por Nuestra América. Volviendo arduamente sobre sí tras su excursio *transpirineo*, Darío recordará el *dictum poetico* que *hace pensar* del *Certamen Varela* (1887) al dar inicio a *Cantos de vida y esperanza* (1905), para luego evocar el *Whim* subversivo de Emerson en el prólogo a *El canto errante* (1907). Posteriormente, en 1913, aunque su ingénita distorsión óptica evoque no *el campo de batalla* sino *el cisne en el jardín ornamental*, emitirá su juicio final, que es



también el relámpago más poético que le haya dedicado a aquel atareado hombrecito que conoció, veinte años atrás, en 1893. En el tráfigo de las prototípicas urbes modernas de América, Nueva York y Washington, símbolos institucionales de lo financiero y gubernamental, Darío vio triunfar de nuevo a la poesía gracias a la mirada *hipérica* de Martí:

El capricho [*Whim*] del gran cubano, en rima y ordenación, es lo más ordenado y de base clásica, y en señalados puntos, reminiscencia de sus relaciones con el parnaso inglés [norteamericano, encabezado por Emerson]. [...] Así habla el varón apostólico y sincero que pone el verso al par de la acción, y que sabe que su propia vida es su verso. Los Estados Unidos, con tipos como Whitman y Emerson, le sirvieron, en el hervidero de sus ideas, para fortificarse. E, intachable, noble —como le conociera el presidente Sáenz Peña, que fue su amigo y otros argentinos y uruguayos— a aquel arcángel de corazón de acero, se le vieron en ese tiempo, en Nueva York y en Washington, alas de cisne.<sup>114</sup>

Así, pues, situados en el siglo *xxi* y teniendo en cuenta el contexto intelectual hemisférico, podríamos decir que Darío en 1886, cuando leyó las primeras crónicas de Martí en Valparaíso, quedó expuesto al ejemplar “ethos” de la voz del cubano. Vio que, “no cultivó su estilo como un puro y simple logro literario sino más bien como un modo de elucidar un conjunto de grandes problemas éticos, espirituales y sociales que finalmente significaban para él mucho más que lo literario en sí”.<sup>115</sup> Todo lo cual permite concluir que es históricamente más congruente ver el desarrollo de la literatura latinoamericana de fines del siglo *xix* y comienzos del *xx* no como el auge del *Modernismo* cano-nizado en España en 1892 sino como la irrupción del *Renacimiento Latinoamericano* instaurado por Martí. Esta indetenible corriente subterránea, acallada en sus comienzos por el ruido

<sup>114</sup> Rubén Darío, “José Martí, poeta, II y III”, en *Archivo José Martí* (La Habana) 7, año IV, núm. 2, mayo-diciembre, 1943, pp. 339 y 350.

<sup>115</sup> Lawrence, *op. cit.*, pp. 2 y 3.

publicitario de la cultura oficial, se vigorizará después de la pausa modernista y saldrá a la superficie en la obra de otros innovadores radicales como el peruano César Vallejo y, gracias a Aldao, en la del chileno Vicente Huidobro. Aún más cálida y fresca a la vez anegará en ese país sureño la obra de una poeta esencial, Gabriela Mistral.