

Darío, Groussac y la crítica latinoamericana

Facundo Ruiz
UBA – CONICET

El sueño de Rubén Darío, dice él mismo, era escribir en lengua francesa; pero –el juicio es también suyo– “cometió” algunos versos en dicha lengua que, mereciendo perdón, lo alentaron a no repetir la experiencia. Esta reflexiva confesión de vocabulario casi policial, o simplemente judicial, es hecha a Paul Groussac en el diario *La Nación* a fines de noviembre de 1896. Forma parte, como se sabe, de la respuesta de Darío a la crítica reseña que el entonces director de la Biblioteca Nacional había dedicado, poco antes, a su libro *Los Raros*. Y señala, además de un vínculo delicado pero histórico entre lengua y justicia (más o menos religiosa), una de las líneas argumentales más ricas de su texto –y más persistentes en América Latina–, como es la que enlaza experiencia y escritura según acontezcan o no en una misma lengua: pensar en francés y escribir en castellano, dice Darío; escribir en castellano hablando quechua, dirá Arguedas; comentar al español en su lengua, había dicho el Inca y, poco más tarde, su coterráneo Espinosa Medrano demostraba la virtud poética insoslayable que resultaba de usar la sintaxis del latín para escribir en castellano. Y otro tanto podría especularse con el francés de Copi o de Moro, el italiano de Wilcock y el inglés de Martí, e incluso con el argentino de *Ferdydurke*, el alemán de *La Casa de Cartón* o el español de algún Bolaño póstumo, como el de *El secreto del mal*.

Pero siendo ésta una de las líneas matrices de la argumentación dariana e incluso de su poética (cf. Caresani), vale decir: no repetir una experiencia en la misma lengua o no repetir la lengua de una experiencia, no ha sido la más atendida. O, quizá, no lo ha sido de forma dominante –indicando el *quid* de la cuestión–, como sí parece haber sido el ligeramente similar asunto de la tensión entre original y copia. ¿A *quién podré imitar para ser original?*, es el ingenuo verso de Coppée que Groussac no sólo convierte en divisa, para

endosar a Darío y la literatura de sus *ratés*, sino en consigna, para pensar y organizar la “literatura española” y su bizantina promesa “para el arte nuevo americano” (1896: 480). De esta manera, un francés en castellano cuestiona a un nicaragüense afrancesado la ecolalia de su literatura, y puntualmente, el considerar que alcanzará virtud alguna el “eco servil” de expresiones mediocres o, literalmente, decadentes.

Mi intención hoy, aquí, es presentar este problema bajo una perspectiva distinta, para lo cual parto de la siguiente hipótesis: las lecturas de la “polémica” entre Darío y Groussac no han hecho sino “responder” al segundo y “coincidir” con el primero. O, dicho de otro modo, las lecturas del intercambio de pareceres críticos entre Darío y Groussac no sólo atienden menos –se detienen menos en– la respuesta de Darío sino que dan por buena la razón o presupuesto de Groussac. Pero esta hipótesis es, quizá, rápidamente comprobable: en primer lugar, cuantitativamente, por simple hecho de que la mayor parte de las lecturas han enfatizado un “antagonismo” –del orden de la ruptura estética (cf. Siskind 2006)– donde se establecía un “diálogo”, del orden de la simultaneidad en proceso de un campo intelectual y sus búsquedas de conciliación o reconocimiento (cf. Colombi 2004), o también, un sencillo “intercambio” de perspectivas, del orden de la discontinuidad de la lectura propia del historia literaria latinoamericana (cf. Zanetti 1987); y en segundo lugar, cualitativamente, esta hipótesis se comprueba en el “objeto” mismo que estaría siendo puesto en cuestión: la tensión entre original y copia y su efecto ideológico, la dominación colonial o clausura de negociación cultural con su inevitable subordinación artística (cf. Schaeffer 2012).

De aquí, entonces, mis modestos (o acotados) objetivos: por un lado, atender a ciertos pasajes de la respuesta de Darío, puntualmente aquellos donde rápidamente se desentiende del asunto del original y la copia, señalando que allí no hay ningún problema artístico o estético, menos aún en términos de *su* literatura; y por otro lado, pensar brevísimamente por qué se da por buena y, epistemológicamente se convierte en “objeto” crítico insoslayable, la cuestión del original y la copia, por qué en la crítica latinoamericana es tan frecuente y problemática la cuestión de la imitación y del modelo, por qué –a fin de cuentas– nuestra crítica sigue siendo tan sensible al planteo de Groussac, que –cabe recordar– no niega al “arte nuevo americano” su originalidad, a condición –ciertamente no

generosa— de que se reconozca allí, ya la ausencia de ideas, es decir un arte “frívolo e infantil”, “a la manera de cigarreros y perfumistas” (un arte como objeto mercantil) (1896: 475), ya la presencia de un modelo mayor o “cultivado”, lo que deja a la originalidad americana dos opciones claras y definitivas: la de una “virginidad” natural entrañable, la de una “minoridad” cultural incordiosa (1896: 480).

Dudo que esto haya sido pasado por alto por Darío. En cualquier caso, en “Los colores del estandarte” esa insidiosa pregunta con que cerraba Groussac su texto no sólo es retomada, y en cierta manera reescrita —pues Darío la encarna o personifica, desplazando al personaje de Coppée y emplazando, una vez más, públicamente su intimidad de forma reflexiva: “Qui pourrais-je imiter pour être original?, *me decía yo*” (Darío 2013: 308-9, cursivas mías); sino que es respuesta en poco más de un párrafo (de los casi 30 que tiene el texto) y casi como al pasar, como si fuera obvio que, para ser original, hay que copiar “Pues a todos” (2013: 309), ya que en la multitud se diluye lo individual —como narrara Poe— y bien podría decirse que quien copia a todos no copia a nadie.

Pero Darío, que en ese “Pues a todos” abre la senda que transitarán diversamente Henríquez Ureña, Reyes y finalmente Borges, no deja el asunto ahí y agrega, o explica: “A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte: los elementos que constituirán después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original.” (2013: 309) La sencillez del razonamiento, de una matemática básica (una ecuación de una sola incógnita) y de una coloquial sintaxis de remate misterioso (lo paradójico de lo real: *y el caso es que resulté...*), es la primer respuesta.

No obstante ninguno de los verbos seleccionados por Darío es “copiar”, ni “imitar”. Vale decir: a la pregunta de *a quién podré imitar...* responde, primero, elidiendo el verbo (“Pues a todos”) y luego con una serie de verbos que ni lo sustituyen ni lo presuponen, sino que describen una acción distinta o, más aún, simplemente *lo que él ha hecho*: aprender, agradar, cuadrar, constituir y resultar. La selección es también elocuente en su orden. Se aprende antes de agradar, como quien estudia el terreno donde se actuará; y nada resulta sin haber constituido algo antes, porque siempre hay “algo” antes: nadie crea de la nada. Y no obstante articular todo esto con enfáticas y reiteradas marcas de primera persona (aprendía

lo que *me* agradaba y *me* agradaba lo que cuadraba a *mi* sed de novedad y *mi* delirio de arte...), el mecanismo descrito es notablemente impersonal y, sobre todo, de impersonalización: en primer lugar, se trata de tomar tal o cual elemento no por la autoridad o jerarquía que tenga o que le haya concedido quien los ha producido sino sólo por el deseo de quien los toma; en segundo lugar, se trata de hacer de esos “elementos”, es decir, de esos meros “componentes” (sin firma ni conjunto de sentido) “un medio” posible de expresión individual, vale decir, de manifestación de aquel deseo como unidad de sentido y, más aún, de *sentido propio*. “Y el caso es que resulté original”. Ciertamente, de recomponer un sentido o hacer que un conjunto de elementos más o menos arbitrariamente preferidos lo adquiriera a “resultar original” el pasaje no es tan simple, sobre todo porque supone algo distinto de lo individual y del deseo y sentido propio. Como bien dice Darío, si *Azul...* resultó un “libro revolucionario” a punto de dar “la nota inicial”, ese fenómeno no puede desligarse de las “sonrisas oficiales” que lo precedieron, y luego acompañaron y encumbraron. Y a tal punto, que Péladan, escritor francés, llegó a imitar “francamente mi *Canción del oro*” (2013: 309). Es notable no sólo que, ahora sí, el verbo sea “imitar”, sino que se encuentre acompañado de “francamente”: imitar francamente es lo que hace cualquiera, cualquier lector deseoso que –además– escribe, pues eso que francamente imita es lo que ha cuadrado a su sed de novedad y a su delirio de arte, sed y delirio que lavan francamente lo imitado de nombres propios; pero también, según como se entone el “francamente”, imitar francamente es copiar palmaria y hasta deliberadamente, imitar tan sin cuidado que cualquiera –francamente– podría notarlo. La diferencia en cualquier caso ya no es estética, o ya no es sólo estética, pues es también o sobre todo ética, ya que supone el modo en que cada artista concibe su comunidad y el modo de participación en ella. Y es entonces cuando, casi sin mediaciones, el asunto se torna político. Ha dicho Real de Azúa (1977): toda política tiene su ética, pero no siempre la ética se torna política, y eso es lo que sucede con la estética del Modernismo: tiene su ética, no su política. Pero esto también, cabe agregar, tiene sus momentos o bemoles: ahora, en “Los colores del estandarte” (1896), Darío dice esto (Péladan me imitó francamente) y pasa a otra cosa; pero en 1913, también en *La Nación* donde aparece parte de lo que sería *Historia de mis libros*, dice algo más: dice –primero, y casi parafraseando lo que ha dicho en 1896– que él envió *Azul...* a París y que “tiempo después” apareció el texto de Péladan, “más que semejante al mío.

Coincidencia posiblemente”; pero enseguida agrega que no quiso “tocar el asunto, porque entre el gran esteta y yo no había esclarecimiento posible, y a la postre habría resultado, a pesar de la cronología, el autor de *La canción del oro* plagario de Péladan.” (Darío 2013: 309, nota 27) Otra vez el léxico toma una coloración policial o judicial (esclarecimiento, plagario), pero lo que interesa –en términos del asunto de “original-y-copia”– es el criterio político, geopolítico incluso, que usa Darío para referirlo, puesto que la cuestión del original y la copia no se dirime ni organiza ni se entiende con una cronología (primero el original y luego la copia), sino según cierta topografía en la que Francia o Europa siempre *estará antes*, como quien dice “en el origen” o donde lo “original” o el “modelo” tienen su legítimo lugar; mientras que América, se sabe, *viene después*, pero una vez más, no cronológicamente sino topológicamente, pues aquí se encontraría lo originado (no lo original), lo legitimado (no lo legítimo), el esclarecimiento (no lo esclarecido). Y ese es un asunto político, no estético, o no únicamente estético, de política cultural quizá pero sin duda no de expresión literaria. La imitación es –tradicionalmente incluso– un asunto estético, y sobre eso intercambia pareceres con Groussac; el plagio –que supone la legítima distinción entre original y copia– no, pues implica un tercero –la justicia– que dirime la legitimidad del reclamo o la acusación. Lógicamente, Darío percibe que Groussac busca cruzar ambos campos, ser “Juez y parte”; pero antes que discutirle tal presunción, Darío decide no aceptar el lugar de enunciación que el francés quiere asignarle a su respuesta: no hablará según aquella topografía, por la misma razón que –en *Los Raros*– también cuestiona a Martí su “patriótica locura”, el haber seguido una triste, engañosa estrella (Darío 1994: 271). No se trata de ser francés o cubano, sino de ser escritor.

Éste es el lugar que la crítica latinoamericana no siempre elude, el lugar que suele hacer de América –en la enunciación crítica– un eterno devenir, el mito de un archivo, el exceso o el resto de otra cosa, el lugar de las rupturas y excepcionalidades de continuidades o regularidades más o menos localizables en otra parte, el espacio dilecto para las versiones, perversiones e inversiones de modelos autorizados y significantes paternos y patentes, según también una cronología de desencuentros y modernidades desviadas. Este lugar funciona, espacialmente, como un mapa de originales y copias o centros y periferias, pues se trata de una topografía jerárquica de lo original y lo originado y no –como dice Darío– de una cronología de antes y después. Vale decir: lo original y lo originado pueden

ser simultáneos, y el siglo XVI podría pensarse como un punto capital de esta topografía y esta historia no lineal, pues Europa “descubre” América al mismo tiempo que América “hace” Europa tal cual hoy es y nunca antes había sido; pero aun siendo simultáneos, lo original y lo originado no tienen el mismo valor, no ordenan de la misma forma, no dan origen a efectos similares: siempre lo original reclamará haber estado antes; y no habrá inicio que sea legítimamente un principio si lo original no lo avala. Lo originado está destinado a reconocer lo original si pretende tener alguna legitimidad: cuando Casanova, casi un siglo después, describe la literatura de Darío –enunciativamente– vuelve a ocupar el lugar que Groussac había pretendido y el nicaragüense había preferido ignorar, vale decir, cierta aduana del gusto o tribunal crítico, y por eso ella no habla de influencias angustiosas ni de recepciones fallidas sino de un “desvío de capital” (2006: 81), de un Darío que –tras reconocer una capital literaria y un capital simbólico: París– se decide a re-crearlo, *à la* latinoamericana. Dicho de otro modo: en tanto reconoce una jerarquía (París, el simbolismo), Darío puede avanzar legítimamente. Al César lo que es del César. Y este mapa, esta topografía imperial, tampoco parece alterarse demasiado en el planteo de Moretti (2000, 2003 y 2006): se trata, sin duda, de una enorme mejoría de circulación y sentido, de una ingeniería crítica realmente sugerente, pero que funciona o puede hacerlo sólo en un terreno balizado por centros y periferias, y por un antes y un después que –decía Darío– no señala cronología alguna sino que se presta rápidamente al juego, literaria y críticamente improductivo, de los originales y copias. ¿Los latinoamericanos fueron románticos antes que los españoles? ¿El Modernismo cambió la dirección de influencias? ¿El Boom alteró el mapa de centros y periferias? ¿Beckett –como dice Kristal– “le debe mucho a la poesía de César Vallejo” (2006: 110)? Cambia el César pero no el sistema de deudas, ni el mapa impositivo, ni el orden imperial. En ese sentido Darío, como luego Ureña –pero no todo Ureña, aunque siempre Ureña–, han trazado un mapa distinto para las corrientes literarias americanas; porque, y creo que en esto sor Juana es fundamental, nunca han respondido desde el lugar que el interlocutor les asignaba o según el mapa o modelo que de sí mismos tenían los demás. Podría decir Darío, recordando a sor Juana, al responder a Groussac: No soy yo el que pensáis, / sino es que vos me habéis dado / otro ser en vuestras plumas / y otro aliento en vuestros labios.-

Bibliografía

Caresani, Rodrigo. “Potencia y desfiguración de la écfrasis modernista: Julián del Casal y Rubén Darío”, en Jorge Eduardo Arellano (comp.), *Repertorio Dariano 2013-2014*, pp. 181-200 [en prensa].

Casanava, Pascale (2006). “La literatura como mundo”, en Sánchez Prado, Ignacio M. (ed) *América Latina en la “literatura mundial”*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, pp.63-87.

Colombi, Beatriz (2004). “En torno a Los raros: Rubén Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”, en Susana Zanetti (comp.), *Las crónicas de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1893-1916*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 61-82.

Darío, Rubén (2013). *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*, Buenos Aires, Colección Libros de Cátedra, Facultad de Filosofía y Letras-UBA (edición, prólogo y notas de Rodrigo Javier Caresani).

---- (1994). *Los Raros*, Buenos Aires, Losada.

Groussac, Paul (1896). “Boletín Bibliográfico *Los raros* por Rubén Darío”, en *La Biblioteca*, I (6), pp. 474-480.

Kristal, Efraín (2006). “‘Considerando en frío...’ Una respuesta a Franco Moretti”, en Sánchez Prado, Ignacio M. (ed). *América Latina en la “literatura mundial”*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, pp.101-116.

Moretti, Franco (2006). “Dos textos en torno a la teoría del sistema-mundo”, en Sánchez Prado, Ignacio M. (ed), *América Latina en la “literatura mundial”*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, pp.47-61.

---- (2003). “Nuevas conjeturas sobre la literatura mundial”, en *New Left Review* (edición en español), 20. Disponible: <http://www.newleftreview.es/?getpdf=NLR25402&pdflang=es>

---- (2000). “Conjeturas sobre la literatura mundial”, en *New Left Review* (edición en español), 3. Disponible: <http://www.newleftreview.es/?getpdf=NLR23503&pdflang=es>

Real de Azúa, Carlos (1977). “El modernismo literario y las ideologías”, en *Escritura. Teoría y crítica literarias*, 2 (3), pp. 41-75.

Schaeffer, Jean-Marie (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo*, Buenos Aires, Biblos.

Siskind, Mariano (2006). “La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac”, en *La Biblioteca*, 4-5, pp. 352-362.

Zanetti, Susana (1987). “La lectura en la literatura latinoamericana”, en *Filología*, 2:175-189.