



Rubén Darío: supervivencia y mutación de las formas clásicas

Beatriz Colombi¹

Resumen. Las crónicas que Darío escribe sobre la exposición universal de París de 1900, reunidas luego en *Peregrinaciones*, interrogan a la cultura moderna en sus puntos ciegos. Darío usa como prisma para su diagnóstico la supervivencia y mutación de las imágenes del mundo clásico revisitada por la cultura de fin de siglo. El trabajo se centra en este momento reflexivo y melancólico del 900, cuando la percepción de la obra de Auguste Rodin coloca a Darío frente a la encrucijada de lo nuevo, donde la figura clásica, o su ruptura, opera como parámetro de su estética, tensionada por modernidades desfasadas.

Palabras clave: Rubén Darío; formas clásicas; Auguste Rodin; modernidades desfasadas.

[en] Rubén Darío: survival and mutation of classical forms

Abstract. The chronicles that Darío writes about the Paris Universal Exposition of 1900, published in *Peregrinaciones* afterwards, interrogate modern culture in its blind points. Darío uses as a prism for his diagnostics the survival and mutation of the images of the classical world revisited by the end of the century culture. The work focuses on this reflective and melancholic moment of the 900, when the perception of the work of Auguste Rodin places Darío in front of the crossroads of the new, where the classical figure, or its rupture, operates as a parameter of his aesthetics, tensioned by lagged modernities.

Keywords: Rubén Darío; classical forms; Auguste Rodin; lagged modernities.

Sumario. 1. La pervivencia de las formas clásicas. 2. Auguste Rodin: "una faunosa que a primera vista os parece una rana". 3. Ninfas, larvas, muñecas.

Como citar: Colombi, B. (2017) Rubén Darío: supervivencia y mutación de las formas clásicas, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 46, 31-40.

1. La pervivencia de las formas clásicas

De *Peregrinaciones* (1901), el conjunto de crónicas que Darío escribe con motivo de la Exposición Internacional de París de 1900, surge un enunciador particular. Maravillado y falsamente ingenuo, receloso, agudo, desconfiado, irónico, mordaz. Construir ese registro fue un modo de situarse como poeta y escritor americano en un escenario supranacional. Si la exposición del 900 traducía la beligerancia y los

¹ Universidad de Buenos Aires.
E-mail: beacolombi@yahoo.com.ar

resquemores entre las potencias que competían por el dominio del escenario mundial, Darío confrontaba en otro espacio simbólico no menos tensionado: el de la República de las Letras, que era también para esos días casi una esfera planetaria, como el *Grand Globe Céleste*, ubicado próximo al Champ de Mars, imagen reproducida en uno de los afiches más conocidos del evento.

Peregrinaciones es un diagnóstico del estado de la literatura y del arte de su tiempo, donde, una vez más, el nicaragüense traza variados *paisajes de cultura* partiendo del mundo objetual parisino del fin de siglo, cargado de nuevos mensajes y desafíos. Al gesto alborotador de *Los raros* (1896), libro con que el joven poeta realiza la mejor campaña intelectual que cualquier extranjero haya aspirado a emprender en Buenos Aires (Colombi 2004b), sucede ahora un escritor y cronista reconocido y aplaudido, que administra su prestigio y le toma el pulso a la gran ciudad rectora del arte. Esgrime así un discurso crítico que renace de *Los raros*, que resurge de esa celebración y duelo de los poetas muertos. Pero ahora es otra pérdida, falla o falta lo que detecta a su alrededor. *Peregrinaciones* proyecta un corte que atraviesa a todos los estratos del arte y de la industria cultural de su tiempo: literatura, arquitectura, diseño, propaganda, urbanística, objetos del mercado. En este espacio plagado de entes artísticos, pseudoartísticos o antiartísticos Darío plantea una permanente reflexión sobre lo “eterno del arte” y sus inquietantes transmutaciones, simulacros o llanas sustituciones.

Los signos de lo moderno son de variado carácter: atractivos, confusos, alarmantes, pero nunca desplazan la primacía de lo clásico en su paradigma estético. Como Goethe, a quien cita en la primera entrega, Darío piensa que el retorno a la antigüedad es la garantía de la pervivencia de la literatura y el arte universal. La supervivencia de las imágenes del mundo clásico oficia como contraparte de las imágenes-síntoma (Didi-Huberman) de la desestetización del arte que percibe a cada paso en la feria del 900. Las artes gráficas, magazines, afiches, mobiliarios, pintura, escultura, decoración, arquitectura y por cierto la literatura de fin de siglo muestra siluetas ondulantes que privilegian el fluir rítmico de las formas y la vibración de las líneas, en una nueva ola de renacer de las formas clásicas que propaga el *art nouveau*.² En la Exposición, la pintura simbolista, que palpita en la misma sintonía, tiene un apreciable lugar, y en el pabellón de Arte decorativo brillan los artistas volcados al diseño moderno atravesados por los mismos principios, como Alphonse Mucha. Hasta el hierro mostró al mundo su imprevisible plasticidad estética en el París de la Exposición. Darío fue un espectador entusiasta de estos cambios, donde el arte inundaba la vida y no viceversa.

El mito clásico había sido reinstalado en la literatura finisecular por decadentes, parnasianos y simbolistas, mientras que en los salones parisinos los pintores académicos fundían Grecia y Roma en una antigüedad verosímil aunque libremente intervenida. Como intervinieron Friedrich Nietzsche o Sigmund Freud esa misma tradición para una radical y nueva interpretación de su sentido. Para la misma época, el historiador de arte Aby Warburg investigaba un motivo clásico en

² Sobre la relación entre el *art nouveau* y Rubén Darío véase el Diálogo Severo Sarduy, Tomás Segovia y Emir Rodríguez Monegal (1967).

particular, la imagen de la ninfa en la cultura florentina y su reaparición en épocas posteriores.

El tema de la supervivencia de las formas clásicas también obsesionó a Darío, que por otras vías diferentes aunque no del todo distantes, construyó series de íconos culturales inspirados en ese universo, adosándoles una cuota de modernidad para adaptarlos a los nuevos tiempos, de allí su predilección por “la Grecia de la Francia”. En uno de los cuentos de *Azul...*, “La ninfa (Cuento parisiense)” publicado en *La Época* de Santiago el 25 de noviembre de 1887, Darío instaura a la ninfa y a la estatuaria clásica como una de las claves de su literatura y un motivo donde se funden materia y forma, originalidad y repetición. El cuento, escrito bajo la invocación de Catulle Mendès o Armand Silvestre, está ambientado en París, en un rico palacio donde un grupo de artistas y pensadores debate sobre la efectiva existencia de los seres mitológicos. La anfitriona es Lesbía, una extravagante actriz y moderna Aspasia animadora del encuentro. Entre sesudas y eruditas consideraciones sobre la mitología clásica que parten, no casualmente, de la mención de dos escultores, el clásico Mirón de Eléuteras y el contemporáneo Emmanuel Frémiet,³ Lesbía -que prefigura a Eulalia con el *leit motiv* de su risa-confiesa su predilección por los sátiros y centauros. El narrador, que es también poeta y personaje del cuento, revela su inclinación por las ninfas aunque se lamenta de su desaparición. En una tercera sección del relato, mientras el narrador realiza un paseo solitario por el parque colmado de efigies clásicas, encuentra, para su sorpresa, a una ninfa real en el estanque de los cisnes. Como toda ninfa que se precie de tal, escapará asustada ante la presencia del extraño. En la sección final, que retoma la charla amena de los artistas, el relato da a entender que la insólita aparición es la propia Lesbía, quien se ha disfrazado (o desnudado) de ninfa para corregir la incredulidad del poeta. El cuento sostiene, con esta alegoría, que la racional modernidad no puede negar a la mítica antigüedad. Y postula algo más: la ninfa es un fragmento de ese pasado cuya supervivencia es necesaria para la comunidad de los artistas, motivo central de *Azul...* La imagen de la ninfa del cuento se reitera en Darío creando una verdadera serie femenina: Venus, Onfalia, “las hermosas/ Ninfalias” de “Divagación”, niñas, princesas, lectoras, Eulalia, Isadora Duncan, “La bailarina de los pies desnudos” de *El canto errante*, así como se multiplicaba la presencia de este motivo en la cultura de su época, a través de semanarios, estampas, posters y, particularmente, la pintura de los prerrafaelitas. La ninfa y sus repeticiones evoca en su obra el prestigio de la estatuaria clásica. Aunque adquiera variados perfiles, nombres y vestimentas siempre connota la ideología dariana del “arte eterno”. La imagen femenina, virgen o bacante, es el fósil de un lenguaje perdido que renace y alegoriza el arte mismo en vías de disolución, así como la princesa triste del cifrado y emblemático poema dariano, que se erige como una suerte de Gorgona de la poesía.

En “Yo persigo una forma”, pieza capital aparecida en la segunda edición de *Prosas profanas* (1901), Darío despliega una escenografía similar a la del cuento *La ninfa* para situar dos temas icónicos de su imaginario: Venus y el cisne. Ambos operan como cristalización de la forma por condensación de un motivo, como es el cuello del gran cisne blanco que cierra el poema. Estos motivos clásicos (leídos en

³ Autores, respectivamente del famoso *Discóbolo* y de *Gorila llevándose a una mujer*.

clave ornamental por la estrechez de cierta crítica) otorgan a su escritura ese carácter de *extrañeza* estética que su obra aspiraba a producir para proclamarse moderna, además de borrar los límites rigurosos entre original y repetición, entre centro y periferia, entre cultura hegemónica y dependiente. Pero el espectáculo de París le ofrece entidades contradictorias, inestables, heterogéneas, y la convivencia desconcertante de materiales y formas heteróclitas. La propia arquitectura de la feria, simulacro de tiempos y espacios superpuestos, profundiza su estupor y desesperanza ante el porvenir del arte.

Las formas clásicas, que son en su estética el resguardo del arte, como dijimos, se funden con otros vestigios que Darío vuelve emblemas de un pasado irrenunciable. Darío intuye que debe encontrar en el seno de estos motivos clásicos revividos y en su convivencia con otros, americanos (Netzahualcoyotl, Cuahutémoc, Caupolicán) e hispánicos (El Quijote, el Cid), un núcleo de resistencia del arte ante los embates del mundo moderno. En estas repeticiones, fusiones y reapropiaciones siempre persiste un impulso apolíneo, un gesto apacible y contenido. La identificación con un clasicismo “sereno” es garantía de lo bello eterno que controla la pulsión vital, violenta y caótica, temáticamente aludida en su obra, pero formalmente controlada. Los motivos báquicos, asociados con el culto al desorden, al erotismo y a la fealdad, siempre se revuelven de modo apolíneo en la escritura de Darío. No propongo que las fórmulas clásicas en Darío sean un modo de afiliación con un arte tradicional, clasicista, académico y afirmativo (del cual pretende distanciarse) sino una manera de afirmar el “arte eterno” y trabajar en paridad con estos materiales respecto a otros productores centrales para asegurarse de este modo el nexo y el engranaje de su literatura (periférica, americana, diferente) con la literatura y el arte universal. Quizá ninguna fórmula más representativa de este propósito que la estrofa de “Los cisnes” de *Cantos de Vida y Esperanza*, donde interpela a todos los cisnes-poetas de la tradición occidental. Pocos poetas americanos antes de Darío lo habían proclamado así; habrá que esperar a Alfonso Reyes o Jorge Luis Borges para que estas palabras se volvieran un programa continental:

Yo te saludo ahora como en versos latinos
te saludara antaño Publio Ovidio Nasón.
Los mismos ruseñores cantan los mismos trinos,
y en diferentes lenguas es la misma canción. (Darío, 1951 II: 649)

2. Auguste Rodin: “una faunesa que a primera vista os parece una rana”.

Un momento central de *Peregrinaciones* es la serie de crónicas destinadas a Auguste Rodin con motivo de la gran exhibición de la obra del escultor francés realizada en la Place d'Alma en 1900 (Colombi 2016b). En ellas aparece la pregunta por las formas y la operación selectiva dariana, que se aparta tanto del deslumbramiento provinciano como del espíritu conservador y refractario ante la novedad, lo que no le impide mostrar incompreensión y desazón frente a su obra. Rodin es para Darío “caos y cosmos”, “rudos esbozos”, “larvas de estatuas”, “creaciones deliberadamente inconclusas”, análogas a “rocas de los campos”,

“árboles de los caminos”, “lienzo arrugado”, “manchas que la humedad forme en los muros y en los cielos rasos”, sumado a lo que llama el “descuido del detalle”. En resumen: una obra que se desvía de la tradición apolínea de la escultura clásica para dar paso a producciones donde emerge la naturaleza, la vida, un cierto residuo mimético, la “complicación de formas y de movimientos” y el factor azar en su ejecución. El único parámetro que Darío encuentra para dimensionar la magnitud del cambio que introducen tales rasgos es el pensamiento de Nietzsche. Este autor había cuestionado la presunta “serenidad” de la cultura griega, para enfatizar, en cambio, su otro componente, silenciado y relegado en Occidente, es decir, el dionisiaco, argumento que suponía también una radical revisión de presupuestos filosóficos, similar al giro que imprime Rodin en el campo de las formas. Darío asocia a Nietzsche con Rodin -relación que no aparece explícita en otros críticos y comentaristas en esta época, sino años más tarde- y cita textualmente en su nota el “Ensayo de autocritica”, prólogo a la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia* de 1886, para argumentar que Rodin lleva al espacio de la plástica el ideario del filósofo:

El obliga a inclinarse ante su fuerza, ante su estupendo gozo dionisiaco. Aplico la palabra en el sentido nietzschiano; pues si Rodin demuestra una innegable tendencia a lo feo, ello vendrá de lo que Nietzsche denomina la necesidad de lo feo -absolutamente griega- “la sincera y áspera inclinación de los primeros helenos hacia el pesimismo, hacia el mito trágico, hacia la representación de todo lo que hay de terror, de crueldad, de misterio, de nada, de fatalidad, en el fondo de las cosas de la vida.” (87)

Darío ya había expresado atracción y reticencias hacia Nietzsche quien, como sabemos, fue excluido de *Los raros*, conjunto que podría haber presidido ya que la crónica que le dedica en 1894 anunció el título de lo que será su libro de 1896 y por tratarse, además, de una de las primeras notas de divulgación de esta figura en el Río de la Plata.⁴ Si el arte era para Nietzsche el puente entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre lo escultórico y lo musical, entre el sueño y la embriaguez, en continua antítesis y discordia, Darío incorpora intuitivamente esta lucha en su temprana y nada improvisada lectura del filósofo. En las crónicas sobre Rodin, que no pretendo plantear como parámetro del grado de modernidad dariana sino más bien como un síntoma de *modernidades desfasadas*,⁵ se percibe un umbral de alternativas inciertas frente a lo nuevo donde el “más allá del bien y del mal” es, sin lugar a dudas, su límite.⁶ Recordemos las andanadas de Nietzsche contra la moral cristiana, que reitera en el prólogo citado por Darío en su nota, una de las fisuras más profundas que lo separan del filósofo. No obstante, si pensamos la crítica de Nietzsche a la modernidad, la racionalidad, el utilitarismo, la democracia y la ciencia, encontraremos muchos puntos en común entre ambos. Gonzalo

⁴ “Los raros. ‘Filósofos finiseculares’. Nietzsche. Multatuti”, publicado en *La Nación*, 2 de abril de 1894.

⁵ Tomo el concepto de Hommi K. Bhabha (2006), quien discute la idea de la modernidad como un tiempo homogéneo y simultáneo, administrado desde Occidente, y propone, en su lugar, la consideración de temporalidades transicionales y disyuntivas.

⁶ Como ha señalado Rivas Bravo: “La difícil asimilación de la vertiente dionisiaca de su alma con su cristianismo esencial fue, sin duda, la cruz de su martirio” (s/p).

Sobejano ha identificado el aristocratismo dariano con el nietzscheano y varios estudios críticos han reconocido otras conexiones posibles entre el filósofo y el poeta.⁷ Se podría sostener que, en las crónicas sobre Rodin, Darío continúa su lucha irresuelta con Nietzsche, de quien se acerca y se aleja, con ambigüedad y reticencias. Estas crónicas también permiten pensar modernidades de diversa índole e intensidad, lo que produce un desfase en la sintonía de diálogos y asimilaciones. Si, como el mismo Darío manifiesta explícitamente en estas crónicas sobre Rodin, no es ningún lector ingenuo de la literatura y el arte modernos y cita, para convalidar sus dichos, a Mallarmé, Odilón Redon, Rops, y hasta su propia incursión en la gran novedad que significó *Los raros*, ¿qué podría separar al primer escritor moderno latinoamericano del escultor más innovador de su tiempo?

Georg Simmel, que presenció la exposición de Rodin en Praga, encontró que su obra expresaba "la actitud del alma moderna frente a la vida" (1988: 157). Consideró al escultor el artista más importante de su tiempo, ya que su obra expresaba el movimiento, la fluidez y lo cambiante moderno frente a la resolución de *reposo* de la estatuaria antigua o de *equilibrio armónico* de la renacentista. Después de Miguel Ángel, nadie había aspirado a tanto. Para Simmel, Rodin capta lo fugaz, fragmentario y contradictorio, aquello que la obra escultórica clasicista no podría transmitir. En su crónica, Darío confronta continuamente la estatuaria de Rodin con la clásica, revelando su apego y respeto por lo "apolíneo" de esta última: "Por la tanto, os perturban, os desconciertan, labores como ese *Genio del Reposo eterno*, que encontráis frusto e incomprensible, sobre todo cuando recordáis el Praxiteles del Louvre en idéntica interpretación" (87-88). Si la fragmentación de la estatuaria clásica es fruto del paso del tiempo, el fragmento rodiniano es, en cambio, un procedimiento buscado e impenetrable para Darío, como un poema inconcluso. El motivo clásico tergiversado promueve una nueva afrenta a su concepción, así Darío señala "una faunesa que a primera vista os parece una rana".

Confrontado con estos modelos, la estatuaria de Rodin es una ecuación que Darío no podrá resolver. Rodin representa la ruptura de la forma acabada y perfecta y del equilibrio de raigambre clásica y renacentista frente al imperio riesgoso de fuerzas disolventes. Para quien ha proclamado a la armonía (apolínea) como su principio rector, la escultura rodiniana lo coloca frente a la naturaleza, a la animalidad, a las pulsiones tectónicas, a lo dionisiaco, a la representación por exceso, a las formas afectivas y primitivas, a una flagrante desproporción. La armonía pretende presentar reconciliado aquello que no lo está y por consiguiente puede ceder un riesgoso espacio al encubrimiento, pero también, como recuerda Theodor Adorno, no oculta el universo desgarrado del cual procede.⁸ Esa es la armonía dariana: producto dialéctico de un mundo en pugna y no cándida mirada sobre la realidad, como a veces se ha querido leer. Pero el exceso de la estatuaria rodiniana, tal como la percibe Darío, produce una fisura insalvable. Y si bien ciertos motivos parecen acercar al escultor parisino y al poeta americano, como la

⁷ Sobre la relación de Darío y Nietzsche, véase Gonzalo Sobejano, Noel Rivas Bravo, Javier García Cristóbal, Thomas Ward.

⁸ "La armonía estética nunca está consumada, sino que es pulimento y balance; en el interior de todo lo que en el arte se puede considerar con razón armónico sobrevive lo desesperado y contradictorio" (Adorno, 2004: 151). Ángel Rama leyó en la armonía dariana, como en la martiana, un intento de síntesis de contrarios, una dialéctica de la superación de las contradicciones de la modernidad.

impronta sexual y erótica, faunos y faunas, ninfas, Venus, Adonis, Apolo, tritones, es la idea de la forma la que los separa y coloca en evidencia esa modernidad desfasada y de tiempos discontinuos de la que ambos participan. La energía de Rodin está demasiado cerca de la hipérbole y demasiado lejos del autocontrol, demasiado cerca del yeso y el bronce, materiales privilegiados por el autor de “La puerta del infierno”, y cada vez más lejos del mármol, materia insignia del deseo de perfección dariano.

3. Páginas de sombra y espanto.

Según Darío, la estatua rodiniana es una “larva de estatua”. La palabra no puede pasar desapercibida. El cuento de Darío que lleva ese nombre, “La larva”, publicado en *Caras y Caretas* en 1910, refiere a una representación que atormenta al personaje del relato, como la incomprensible estatua rodiniana desveló al cronista en París. “La larva” cuenta la historia de Isaac Codomano, un heterónimo del autor, quien narra ante su auditorio un recuerdo adolescente ambientado en algún tradicional pueblo centroamericano. El cuento se inicia con una mención a Benvenuto Cellini lo que ofrece una doble clave de lectura: la referencia al Renacimiento y su tenor autobiográfico. El personaje adolescente rememora la fuga de la casa de su abuela para salir al encuentro prohibido de las serenatas y fiestas nocturnas. En su escapada, sorprende a una figura femenina, totalmente cubierta por su manto, sentada en la plaza de la Catedral, la plaza de León en Nicaragua, según aclara luego Darío. El joven aborda a la embozada e intenta seducirla, pero todo termina del modo más inesperado:

Y cuando ya creía lograda la victoria, aquella figura se volvió hacia mí, descubrió su cara, y ¡oh espanto de los espantos! aquella cara estaba viscosa y deshecha; un ojo colgaba sobre la mejilla huesona y saniosa; llegó a mí como un relente de putrefacción. De la boca horrible salió como una risa ronca; y luego aquella 'cosa', haciendo la más macabra de las muecas, produjo un ruido que se podría indicar así:

- ¡Kgggggg!... (Darío, 1983: 366)

La larva es al mismo tiempo atractiva (una variante de la ninfa a la que el joven poeta-fauno podría arrebatar) y repulsiva, un ser sin rostro y deforme. Una anti-Eulalia con sus “risa ronca” y casi una imagen expresionista en su traza. El breve relato ofrece muchas pistas para una lectura intencionada: la tensión entre el deseo y el rechazo de la primera sexualidad, la represión provinciana, los temores infantiles. El horror de “La larva” es también el que produce lo familiar-nacional, que reaparece una y otra vez en sus duplicaciones, recreaciones y renacimientos. En el cuento se asocia a este espantable personaje femenino con las sobrevida de “lo misterioso autóctono” americano, en leyendas que vuelven también como un fósil de un pasado silenciado.⁹ El cuento y la percepción de la obra de Rodin están

⁹ Darío no tuvo proximidad con el psicoanálisis, como lo demuestran sus última serie de artículos sobre Edgar Allan Poe, donde se vale de versiones biologists de la psiquis de dos estudios recientes sobre el poeta

relacionados: ambos escenifican el horror, ya no al vacío, sino a lo informe y prelingüístico: la larva es una “cosa” privada de lenguaje. La obra artística en Darío es construcción, simetría, armonía, valores con los que pretende fundar un arte americano casi sin pasado. Entre “La ninfa” de 1887, pasando por Rodin en 1900 y “La larva” de 1910 se despliega su lucha por la consecución de este objetivo.

Pero los límites se vuelven porosos y Darío transita el camino hacia la fragmentación. En “Lo fatal”, último poema de *Cantos de vida y esperanza*, el sujeto lírico desea fundirse con la rama, con la piedra y, en el borde de la disolución, volverse un ente inanimado. Podría pensarse: como esas estatuas de Rodin, incompletas e informes. El poema es el envés de “Yo persigo una forma” y cierra simbólicamente un ciclo dariano. Si en “Yo persigo una forma” el poema lanza la pregunta angustiada por la forma al mismo tiempo que la construye, en “Lo fatal” es el propio sujeto del poema quien desea su auto-desfiguración (¿pulsión dionisiaca de olvido de sí?), mientras el soneto se desarmoniza y desestructura, como el yo que lo enuncia, en sus líneas finales. Ambos poemas plantean la incertidumbre del arte, que de un modo u otro nunca es totalidad y siempre es duda y negatividad. Pero si en “Yo persigo una forma” lo que inquieta es la pregunta por lo inaprensible, en “Lo fatal” Darío descubre, como Nietzsche, que el pensamiento trágico (y dionisiaco) está en el origen de la forma artística, que el equilibrio apolíneo es una ilusión, y repite las palabras de la duda que lo acercan al pensamiento trágico del filósofo: temor, terror, espanto, fatalidad.

Italia será el próximo destino de Darío ese mismo año, en un paréntesis que se toma de París, huyendo, como dice muy bien Justo Sierra en su prólogo a *Peregrinaciones*, de la fatiga o pesadumbre que le ocasiona la gran feria del 900. Pretende escapar de la obligada crónica parisina, recomponer el campo de referencias y alimentarse nuevamente de lo bello clásico, de Virgilio, de Dante, de la “antigua huella apolónica”. Emprende, como Goethe, el viaje a Italia para el encuentro (o reencuentro) con el mundo clásico, garantía de la existencia de una literatura universal.¹⁰ Vuelto a París y ya en el final de ese año publica la crónica “Noel parisiense” fechada el 26 de diciembre de 1900. La feria ya ha dejado a la ciudad, pero no su halo de consumismo y fantasmagoría, y mucho menos su impacto sobre la sensibilidad del poeta americano. En los desbordantes almacenes navideños se detiene en la contemplación de los juguetes y, entre ellos, las muñecas, otra variante de la ninfa, pero también de la autómatas, con su halo siniestro, que Darío percibe en premonitoria coincidencia con Freud. Las lujosas muñecas son una sinécdoque del fetichismo del consumo y se contraponen a los trabajadores de la exposición que, por esos días, ya se han convertido en mano de obra desocupada, como medita apesadumbrado Darío. Las muñecas se multiplican en las vitrinas y le producen sensaciones de ensueño (apolíneo) pero también de embriaguez (dionisiaca). Darío imagina entonces una insólita danza entre ellas y los sucesos variopintos de ese especial año parisino. Todo se confunde en la ensoñación, o pesadilla, así como todo pierde su lugar estable en el mundo

norteamericano. Ángel Rama sugiere que Darío habría sido reacio a la teoría de Freud de haberla conocido. No descartamos que interviniese el azar o la recepción anacrónica en su círculo intelectual, pero la ausencia de esta variable dentro de la gran curiosidad del intelecto dariano es todavía una incógnita (Colombi, 2015).

¹⁰ Victor Klemperer sostiene que el viaje a Italia de Goethe supuso un regreso a la Antigüedad, y que sin tal regreso “[...] no se habría originado el nuevo concepto de literatura universal” (2010, p. 10-11).

moderno. Como Simmel o Freud, Darío es consciente de ese malestar o tragedia de la cultura moderna, y lo expresa en sus *Peregrinaciones*, texto reflexivo y melancólico, donde intentará entender el ritmo alocado de las formas como síntomas apremiantes de su tiempo.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética. Obra completa*, 7. Edición de Rolf Tiedemann, trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.
- Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Trad. de Antonio Gimeno Cuspinera. Madrid: Pre-Textos, 2010.
- Bhabha, Homi K., "Race, Time and the Revision of Modernity", en *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. London and New York: Routledge, 2006, pp. 219-223.
- Colombi, Beatriz. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004a.
- "En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires", en Susana Zanetti (ed.). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1982-1916)*. Buenos Aires: Eudeba, 2004b, pp. 61-82.
- "Rubén Darío y el mito Poe en la Literatura Hispanoamericana", en Rocío Oviedo (comp.). *Rubén Darío en su laberinto*. Madrid: Visor, 2014, pp. 223-238.
- "Peregrinar en París. Darío y la Exposición Internacional del 900", *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, n.º 3. Número especial: Rubén Darío, la sutura de los mundos. Homenaje a cien años de su muerte (1916-2016), Febrero de 2016a, pp. 4-27.
- "Rubén Darío y Auguste Rodin: modernidades desfasadas", *Celehis*, n.º 33 (2016b).
- Darío, Rubén. *Peregrinaciones*. Paris: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901.
- *Cuentos completos*. Ed. y notas de Ernesto Mejía Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1983 [1950].
- *Obra completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950-1955.
- *Poesías completas*, tomos I-II. Ed., intr. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1951.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- García Cristóbal, Javier, "Una aproximación a la influencia de Friedrich Nietzsche en la obra de Rubén Darío", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 32 (2003), pp. 103-114.
- García Morales, Alfonso, "Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (documentos y cartas inéditas)", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33 (2004), pp. 103-173.
- Klemperer, Víctor. *Literatura Universal y Literatura Europea*. Trad. del alemán de Jorge Seca. Barcelona: Acontilado, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1981 [1871].
- Rivas Bravo, Noel, "Un raro excluido de Los raros", en *Crear en Salamanca* [en línea]. Disponible en: <http://www.crearensalamanca.com/dario-y-nietzsche-un-raro-excluido-de-los-raros-por-noel-rivas-bravo/> [fecha de consulta: 15 de enero de 2016]
- Sarduy, Severo, Tomás Segovia y Emir Rodríguez Monegal, "Nuestro Rubén Darío", *Mundo Nuevo*, n.º 7, enero de 1967, pp. 33-48.

- Simmel, Georg, “Sobre personalidades artísticas”, en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Trad. de Gustau Muñoz y Salvador Mas. Barcelona: Ediciones Península, 1988, pp. 132-170.
- Sobejano, Gonzalo. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.
- Ward, Thomas, “Los posibles caminos de Nietzsche en el Modernismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. L, n.º. 2, julio-diciembre de 2002, pp. 489-515.
- Wardburg, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.