

Orientalismo y modernismo *

El orientalismo fue una moda francesa del siglo XIX que terminó por extinguirse con el siglo. Victor Hugo, el gran genio que transformó él solo la poesía y la prosa moderna, publicó *Les Orientales* en 1829. Chateaubriand y Lamartine, el siglo anterior, habían sido viajeros por el Oriente. El Oriente estaba presente en casi todos los poetas, por no decir en todos, si es tan cierta la afirmación del orientalista francés Jules Janin, cuando en 1837 escribe: «No existen veinte versos franceses o no franceses en los cuales hoy en día no se hable del Oriente.»¹

El orientalismo, sin embargo, no fue una moda que se impuso como *escapismo* de concebir una literatura de *evasión* o *exótica*. Mucho se ha escrito a cerca de lo oriental como *exotismo*, sin reparar en las causas, su origen y evolución. Escritores y analistas del siglo pasado han contribuido grandemente en la exposición de conceptos tomados a la ligera, por aquella idea decimonónica de que cuanto más exótico más original, contribuyendo equivocadamente a establecer unos encasillamientos que la crítica literaria de este siglo, y sobre todo actual, sigue manteniendo como vigentes, sin cuestionar ni rebatir. Tanto en Francia como en los países de habla española hemos arrastrado este error.

El mundo civilizado, en este caso Francia, entraba en una concepción universal y cosmopolita de las ideas, el arte y la filosofía, que exigía una perspectiva más amplia, menos finita que la existente desde el Renacimiento². El

* Texto correspondiente al libro inédito *Génesis y renovación del Modernismo*, que obtuvo en Nicaragua el segundo Premio Nacional de Ensayo «Rubén Darío» 1996.

¹ Jules Janin, «Prefacio», en Antoine Galland: *Les mille et une nuits*. París, P. M. Pourrat, 1837, p. V.

² A partir del Segundo Imperio de Luis Felipe de Orleans, Francia sufre una transformación económica y social, motivada por el naciente poder de la burguesía, que impuso el lujo y el coleccionismo. «L'aristocratie voit dans le fait de collectionner une manifestation suprême de

mundo occidental entraba, pues, en un proceso de transformación. Comenzaba a dar sus primeros pasos la nueva era de la maquinaria, el progreso, la industrialización y con todo ello hacía su entrada el positivismo.

El positivismo, en tanto pensamiento de orden filosófico y pragmático, no encontró en los poetas ni la literatura la acogida que generó en el cambio social que pregonaba. La pugna fue, si no frontal, desigual. El poeta, para ahondar en el valor de la espiritualidad tuvo que sondear nuevas probabilidades, espirituales y simbólicas, que no eran extrañas a su más reciente tradición. Es decir, el orientalismo. Estaba en su pasado. Sólo tuvo que mirar un poco hacia atrás.

El siglo XVIII marca el inicio del orientalismo literario francés. Melchisédech Thévenot (1620-1692), bibliotecario del rey en París, es uno de esos sabios obstinados en el saber erudito y viajero por países del Oriente, que tuvo el mérito de realizar en su casa las primeras asambleas de sabios, convertida luego en la Academia de Ciencias. Su libro *Relación de diversos viajes curiosos que no han sido publicados* (1663-1672), editado en París, en 1695, marca el inicio de esta tradición.

Contemporáneo de Thévenot es Barthélemy d'Herbelot (1625-1692), propiamente el primer orientalista francés, conocedor del árabe, hebreo, persa, turco, sirio y caldeo. En París fue nombrado intérprete del rey para las lenguas orientales, y el gran duque de Toscana le envió toda una biblioteca de libros orientales. Más tarde el rey lo nombró profesor de sirio en el Colegio Real. Su obra más importante es la *Biblioteca Oriental o diccionario universal*, publicado, en París, en 1697, donde recoge el conocimiento de los pueblos de Oriente, su historia, tradición, religión, sectas, política, ciencia y artes³. Esta edición póstuma fue reunida por su discípulo Galland, autor del «Prefacio».

La *Biblioteca Oriental o diccionario universal* es una de esas obras raras, de gran formato y más de mil doscientas páginas, dispuesto a modo de diccionario. Tiene su precedente en otro libro de igual título, *Biblioteca Oriental*, pero de menor dimensión, del suizo Juan Enrique Hottinger (1620-1667), erudito, estudioso de lenguas orientales y autor de otro libro: *Etimología Oriental*, publicado en Heidelberg, en 1661, de donde procede la estructura y obtiene parte de información la obra de Herbelot.

Discípulo de Herbelot fue Antoine Galland (1646-1715), el más popular de los sabios orientalistas que ha tenido Francia. Popular también como novelista, es al mismo tiempo poeta. Fue el primero en descubrir, en las arenas del desierto de Arabia, el mundo encantado de heroísmo, de hadas y topa-

ses privilèges traditionnels, de son ancien faste et de son hégémonie d'élégance», comenta Pol Neveux en el apéndice del libro de Edmond de Goncourt: *La maison d'un artiste*, vol. II. París, Flammarion, s.a., pág. 317.

³ El contenido del libro se expone así: «contenant generalment tout ce qui regarde la connoissance des peuples de l'orient. Leurs histoires et traditions, religions, sectes, politique, science, art» (París, J. E. Dufour, editeur, 1776) (sic).

cios, de oro y seda, que él tradujo en doce volúmenes con el título de *Las mil y una noches*, publicado en París entre 1704 y 1711.

Este introductor de lo oriental que fue Galland, vivió, a su vez, un ambiente de estudios orientales en París. Lo que demuestra la preocupación de esa época por dichos temas. En la Sorbona empieza su pasión estudiando con el doctor Petitpied. Otro guía y maestro fue el doctor Godouin, profesor de hebreo en el Colegio de Francia y quien propuso a Galland como secretario en Constantinopla del Embajador Nointel durante el reinado de Luis XIV. Luego Galland sería Embajador y ese contacto con el Oriente le convertiría en el puente más importante entre dos culturas.

Puede decirse que a partir de Galland el orientalismo se convierte en el descubrimiento de un mundo que se antoja exótico a los escritores franceses del siglo XVIII. Pero, es el XIX el siglo más brillante de la tradición orientalista. Parnasianos y naturalistas convergen su inspiración hacia motivos alegóricos y festivos que hacen alusión al arte oriental.

Théophile Gautier (1811-1872), cabeza de fila de Parnasianos, encuentra en el lujo oriental, en el detalle y la perfección de la orfebrería, la mejor expresión de su estilo. Gautier proclama la teoría de «El arte por el arte» en defensa del rigor y exactitud del lenguaje descriptivo⁴. Un lenguaje selectivo que opera en grado sinestésico. La palabra debía fijar en la literatura el rasgo y el color de la pintura, de donde venía él antes de iniciarse a la escritura. Cada palabra también tenía su equivalente con las piedras preciosas. Había para él palabras diamantes, zafiro, rubí o esmeraldas. En *Avatar*, publicado en París en 1857, Gautier desarrolla con perfección su teoría de «El arte por el arte»⁵. Un libro ambiguo en donde lo oriental lo representa su filosofía. El título del libro es palabra sánscrita que significa *bajada* o *descenso*. Entre los hindúes designa cada una de las encarnaciones de Vishnú. La novela de Gautier es esto: un juego rabioso con la belleza de las palabras ordenadas en frases, mediante escalas rítmicas que configuran párrafos sinfónicos, para contar la historia del doctor Cherbonneau, un mago regresado de la India, que po-

⁴ La escritura como arte es una preocupación en Théophile Gautier desde la publicación de su primera novela *La señorita de Maupin* (1835), donde afirma: «Sólo lo que no sirve para nada es bello», haciendo referencia al lujo. La publicación de *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, en 1852, abrió una vía hacia la poesía objetiva, y en su prefacio ofrece la línea estética a seguir. «Venerad el arte», proclama. Gautier en su poema «L'art», publicado en *L'artiste* el 13 de septiembre de 1857, dice: «Todo pasa. El arte solamente es eterno».

⁵ *Avatar* de T. Gautier vio la luz, primeramente, en publicaciones por entregas en *Le moniteur universel*, París, entre el 29 de febrero y el 3 de abril de 1856. La primera edición en libro apareció un año después en París, Michel Lévy, 1857. La preocupación central de la novela reside en la belleza, como perfección de lo que describe el narrador y en la manera de describir. El mundo exterior es bello, como lo es la heroína de la novela, condesa Prascovia Lavinsky, su marido el conde Olaf Lavinsky, que representan la aristocracia, el poder y el lujo, frente al extraño doctor Cherbonneau, «una creación grotesca», que representa el espíritu deformado de la ciencia. Esta división del mundo establece en la novela dos planos narrativos, claramente diferenciados en la descripción de dos planos diferentes.

see el secreto de transmutar el alma humana, valiéndose de una compleja maquinaria. Esta antítesis entre espiritualidad y ciencia, en donde la primera es superior y está por encima de la segunda, fue uno de los principios que rigieron al movimiento parnasiano. Después de la muerte de Gautier vio la luz, en 1877, su libro *L'Orient*, en dos volúmenes, donde se recogen sus escritos de viajero por la China y el Japón.

Louis Bouilhet (1822-1869) siguiendo la influencia oriental pública en 1859, *Poésies, Festons et astragales*. Aquí destacan poemas que encuentran su inspiración en objetos de arte o costumbres de la China.

Edmond de Goncourt (1822-1896), en *La maison d'un artiste*, dos volúmenes publicados en París, en 1881, elabora una prosa precisa, rica y adornada, con que describe objetos de arte oriental, sean estos pintura, escultura o cerámica. El capítulo titulado *Cabinet de l'Extrême Orient* es un largo recorrido por las estanterías de su gran casa llena de objetos decorativos, que el escritor describe minuciosamente, con la mejor prosa del naturalismo ⁶.

Dos escritores del siglo XIX en quienes lo oriental domina toda su producción literaria, son Judith Gautier (1846-1917) y Pierre Loti (1850-1923). Judith, hija de Théophile, viajó y vivió en la China y el Japón. Aprendió sus lenguas y tradujo poesía china en *Le livre de jade* (1867); escribió la novela *Le dragon imperales* (1869) ambientada en la China, con personajes orientales. Publicó dos libros muy importantes, resultado de su conocimiento de aquellas culturas, con descripciones detalladas de su arte, titulados *El Japón* y *La China*, al estilo del libro de Goncourt.

Pierre Loti, es el caso más sorprendente: escribió toda su amplísima obra narrativa inspirado en lo oriental. Algunos títulos son orientales, como *Aziyadé* (1879) y *Rarahn* (1880), las dos primeras novelas que publicó.

Tanto la crítica literaria francesa como de lengua española han visto, equivocadamente, en esta corriente oriental el punto de partida para homologar y definir, a la ligera, términos como *exotismo* o *escapismo*, sin tener en cuenta que lo oriental es una tradición, venida de fuera, aunque incorporada a la literatura francesa desde el siglo XVII; por lo tanto, no nueva ni extraña. Debe verse desde la perspectiva de la integración de una cultura, en un momento en que la literatura estaba necesitada de otros horizontes para enriquecer la nomenclatura de sus registros envejecidos por la tradición. Lo que

⁶ *La maison d'un artiste* de Edmond de Goncourt describe objetos de arte, o simplemente objetos de colección, desde grandes piezas de arte hasta una simple concha marina. Está descrito en lenguaje claro porque pretende la representación visual, y sabe captar la atmósfera del entorno. Esta manera de escribir, de describir, llamó la atención por la brevedad en una época ávida de experimentalismo en la prosa. Junto al poema en prosa ensayado, entre otros, por Baudelaire y Catulle Mendès, produjo una especie de alianza literaria, y dio como resultado una escritura breve, origen del relato corto moderno, donde desaparece la acción y hasta el protagonista del personaje, con el fin de comunicar una sensación de los sentidos, a la manera impresionista. Una especie de golpe de efecto que afecta a los sentidos, que recibió el nombre de «cuadro». Son conocidos los doce «cuadros» del cuento «En Chile» de Rubén Darío, aparecidos en *Azul...* (1888), que fueron las primeras muestras en nuestra lengua.

supone, a la vez, la entrada del hombre moderno en el contexto cosmopolita de la literatura. Algo similar a la corriente italianizante que invadió la cultura europea del Renacimiento. Rechazada primero, pero, a la postre, admitida, porque de lo contrario el concepto caduco del arte no se habría superado ni dado lugar a la modernidad ⁷.

La palabra *exotismo* entró en la terminología del siglo XIX por la ligereza de autores, como Gautier, que no cuestionaron su repercusión histórica, cuando escribió: «Eso que nos distingue, es el exotismo; hay dos clases de exotismo: el primero nos da el gusto de lo exótico en el espacio, el gusto de la América, el gusto por las mujeres jóvenes, lozanas, etc. El gusto más refinado, una corrupción suprema, es el gusto del exotismo en el tiempo.» La definición de Gautier es correcta como búsqueda del hombre moderno de una nueva sensibilidad tomada de ámbitos exteriores ⁸; pero, a la vez, no nueva en su tradición literaria. Por lo tanto, no puede en este caso manejarse correctamente el término *exotismo*.

Siguiendo las direcciones de la nueva crítica norteamericana hay que citar al profesor Iván A. Schulman, para quien, en lugar de hablar de *exotismo* o *escapismo*, se debe utilizar correctamente el término *apoderación* de otra cultura ⁹. Sobre todo, cuando esta *apoderación* es el proceso lento y dilatado de asimilación que late en el espíritu de la época. Es decir, la moda.

Esta corriente oriental francesa, que domina a todo el siglo XIX, que viene desde Victor Hugo (*Les Orientales*, 1829) y entra en el XX con Judith Gautier y Loti, produce un trasvase, como de vasos comunicantes, de una lengua a otra. En este caso concreto a la española de España y de América Latina. Las *Orientales* de Zorrilla de 1852 es el ejemplo más notorio de esta influencia en España, donde el puritanismo laico de una crítica literaria inflexible, salvaguarda de la vieja tradición, imposibilitó la entrada de corrientes nuevas, sobre todo francesa, por eso de que el galicismo corrompía la pureza de la lengua, y es responsable de que la literatura española, anclada en el más ancestral pasado, no entrase en el concierto del nuevo cosmopolitismo ¹⁰.

⁷ Es el caso de la entrada a la métrica española del *endecasílabo*, que originó una polémica que dividió a los cultivadores del nuevo verso, contra quienes se oponían y apelaban al continuismo de la tradición. Este fenómeno humano de *evolución* e *involución* se ha dado a lo largo de toda la historia literaria, porque la *evolución* supone una forma de atentar contra los principios establecidos dentro de un orden.

⁸ T. Gautier —hoy un olvidado en Francia, y un desconocido en España— encontró en las palabras del brillante crítico Gustave Lanson el justo reconocimiento: «L'importante de Gautier est grand dans notre littérature: d'une part, par sa haine du bourgeois, il a dégagé le romantisme excentrique, malsain, nauséabond, qui pose pour la férocité et l'immoralité: il a engendré Baudelaire. D'autre part, son exactitude de peintre ou de graveur l'a fait sortir du romantisme: il a renoncé au lyrisme sujetif pour s'asservir à l'objet, au modèle» (Gustave Lanson: *Histoire illustrée de la littérature française*, v. I. París, Hachette, 1923, pág. 277).

⁹ Iván A. Schulman, «Registro alternativo en la obra de Darío», en *Recreaciones: Ensayo sobre la obra de Rubén Darío*. Hannover, Ediciones del Norte, págs. 29-46.

¹⁰ Razones políticas y económicas imposibilitaron la entrada de España en un nuevo orden de desarrollo, que tuvo su influencia decisiva en la literatura. En ese orden de cosas entraba el

En América Latina las oligarquías de nuevo cuño liberal del cono Sur, durante el último cuarto del siglo XIX, conocieron la estabilidad política, que contribuyó en el desarrollo económico de Argentina y Chile. Pero, como el caso de todas las oligarquías, el desarrollo se centró en sus capitales: Buenos Aires y Santiago. Aquí surgió una nueva burguesía adinerada y elitista, que hizo gala de derroche: copió modelos de París, llámense éstos palacios, salones, lujo, carruajes o moda. Poco a poco fueron copiando estructuras aristocráticas, arquitectónicas o grandes decorados, de moda entonces en París, produciéndose un *transplante* de la cultura francesa al Sur del trópico ¹¹. Así como en la corte rusa de los zares lo francés era modelo de refinamiento, hizo también su entrada en Buenos Aires y Santiago esa corriente oriental latente en París, que había conquistado el corazón de Europa y llegaba en los libros impresos en la capital de Francia. Es así cómo el suntuoso decorado de los salones de París adquiere en las dos capitales sudamericanas igual brillo: porcelanas y jarrones, tibores y lacas, espejos y abanicos, máscaras y animales raros, alabastros y biombos y un sinfín de objetos de arte, como si de la descripción de un libro de Gautier, Goncourt o Loti se tratara, invadió los salones con un lujo solemne.

La literatura francesa era la moda. Se leía a los autores citados, parnasianos y naturalistas, pero con preferencia a los escritores de *Le conte parisien*, como Catulle Mendès, Armand Silvestre, Maizeroy, Banville, Coppée, etc., quienes escribían una prosa enojada, aérea, ágil y rítmica, ligera y sensual, tocando casi el sutil erotismo, que pronto se convirtió en moda entre los más jóvenes escritores del Sur de América ¹².

lujo, que fue la primera fuente de inspiración parnasiana, como luego lo fue del modernismo. Un poeta dotado de talento como Salvador Rueda, conocedor de los ritmos modernos, estuvo falto de modelos de lujo en su sociedad que dieran a su poesía la inspiración de los franceses o del Dario en la nuestra. Esto convirtió su libro *En tropel* (1892) en un modelo de métrica, pero contando cosas pasadas. Sin embargo, *La bacanal*, del mismo año, es un libro simbólico, lleno de alegorías y belleza estatuaría, a la manera de los franceses.

¹¹ Véase José Luis Romero: *El ciclo de la revolución contemporánea*. Buenos Aires, Losada, 1956.

¹² Las innovaciones parnasianas, que se inician en 1852, significaron para la literatura francesa una puerta de libertad, que se abría, y generaba nombres y tendencias. La aplicación de la música de Wagner en la prosa de *Avatar* llevó a Baudelaire a abandonar la poesía después de publicar *Las flores del mal* (la edición de 1857 llevaba la siguiente dedicatoria: «Al poeta impecable, al perfecto mago de las Letras Francesas, a mi muy querido y muy venerado maestro y amigo Théophile Gautier, con los sentimientos de la más profunda humildad, dedico estas flores enfermicas. Ch. B.»).

Desde entonces, Baudelaire se entrega por completo a escribir —a investigar en solitario— el poema en prosa. Verlaine, que fue parnasiano, salió del grupo tras descubrir el misterio de la música, para escribir bajo la consigna de «la musique avant toute chose». Los hermanos Goncourt, siguiendo el método experimental parnasiano, crean el naturalismo con la novela *Germine Lucerteux* (1856), como una visión opuesta a la mirada de la belleza parnasiana. Es un momento en que los escritores, incluso los poetas, seducidos por la novedad de *Avatar* concentran su creación en la prosa. De esta manera la narrativa, en la segunda mitad del siglo XIX, desplaza a la poesía y se convierte en la gran protagonista. Surgen nuevas corrientes, que conviven.

Cuando Rubén Darío (1865-1916) llega a Santiago de Chile en 1886 se encuentra con este esplendoroso panorama literario y social que, a su vez, convive con una sociedad marginal y empobrecida. Para un provinciano como Darío, que llega de un país de estructura social y económica postcolonial, en las postrimerías del XIX, es de suponer que aquel ambiente de refinado lujo y cultura elitista, produjo en él, primero el deslumbramiento propio de quien procede de una sociedad inferior y, más tarde, la rápida asimilación de aquellas estructuras, propia de quien iba en busca de nuevos horizontes. Para Darío este descubrimiento supuso un *reencuentro* con la literatura francesa que leía. Hay que tener en cuenta que en Darío sólo estaba a su favor el incipiente conocimiento de algunos escritores franceses, sobre todo Hugo, Gautier y Mèndès¹³. Pero, con todo, su cultura seguía siendo fuertemente española, y así queda constancia en los primeros libros que publicó en Chile. En *Abrojos* de 1887 está latente la influencia de *Campoamor* y en *las Rimas* de 1888 la de *Bécquer*.

Azul..., publicado en 1888, es otra cosa. Es el producto de su experiencia y conocimiento chilenos. Aquí Rubén Darío inicia la *integración* de la cultura oriental en la literatura latinoamericana y, por lo tanto, en la tradición de lengua española, de la que en lo sucesivo se verá invadida, en mayor o menor medida, a ambos lados del océano, sin que por ello tengamos que hablar de *exotismo* o *escapismo* al leer un *hai-ku*, por ejemplo.

Exotismo y *escapismo*, así como *afrancesamiento*, sinónimo de *galicismo*, desde el primer momento son registros lingüísticos que utiliza con ligereza don Juan Valera, en 1888, en su crítica a *Azul...*¹⁴ Son términos que adquieren pronto categoría de *cuño* y se mantienen hasta hoy en los manuales de historia y crítica literaria. Aunque Valera no es el primero en acuñar los términos de *exotismo* o *escapismo*, al igual que Eduardo de la Barra, primer prologuista de *Azul...*, hacen alusión a ellos, los aluden al referirse a la literatura francesa, y en el caso de De la Barra esta alusión roza a los *decadentes*¹⁵.

como el orientalismo, el cuento ruso, el cuento griego, el cuento parisiense, el cuento erótico, el cuadro, el drama social del naturalismo. Todos ellos alentados por la búsqueda cosmopolita de nuevas experiencias que comunicar.

¹³ En Nicaragua Darío leyó con pasión a Víctor Hugo, Gautier y Mèndès. En el primero encontró la inspiración iluminada, volcánica y torrencial; en los otros, la novedad del estilo y la precisión del lenguaje. «Gautier es el gran estilista del siglo», escribió Darío antes de salir de Nicaragua.

¹⁴ Alguna de las críticas de Juan Valera a *Azul...*, dice: «La única materia extraña al artista es el diccionario con las reglas gramaticales que siguen las voces en su combinación; pero como ni palabras ni combinaciones de palabras pueden darse sin sentido, de aquí que materia y forma sean en poesía y en prosa creación del escritor o del poeta...» (Juan Valera, «A D. Rubén Darío», en *Azul...* Guatemala, Imprenta Unión, 1890, págs. XI-XII). En otro lugar escribe: «Con el *galicismo mental* de usted no he sido sólo indulgente, sino que le he aplaudido por lo perfecto» (*Ob. cit.*, pág. XXXIII).

¹⁵ «Los *decadentes* no sólo olvidan el significado recto de los vocablos, sino que los enlazan sin sometimiento a ninguna ley sintáctica, (sic) con tal que de ello resulte alguna belleza a su manera, la cual bien puede ser una alegoría para los no iniciados en sus gustos» (Eduardo de la Barra, «Azul... por Rubén Darío», en *Azul...*, *ob. cit.*, pág. XLIX).

Estamos, por supuesto, haciendo referencia a una época en que todavía la crítica carecía de todo rigor de conocimiento para enjuiciar, y se movía más por impulsos de tradición o de corazón que de modernidad para emitir sus juicios, como son los casos de De la Barra y Valera. Que a estas alturas sigamos manejando una terminología impropia, inadecuada, acuñada con ligereza, es cuestión en la que han contribuido otros ilustres críticos más recientes, y a partir de ellos se ha seguido repitiendo.

Uno de estos críticos, el norteamericano Erwin K. Mapes (1884-1961), en su libro *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío*, originalmente publicado en francés en 1925, es el primero en dar una lista de autores orientalistas franceses que influyeron en la redacción de los cuentos de *Azul...*, donde se describen objetos de arte oriental. Escribe Mapes: «*Les peuples étrangers, Le livre de jade y Le dragón impériale*, por Judith Gautier, todos publicados antes del año 1880, comprenden no pocos capítulos sobre el Oriente, en particular sobre la China. Loti, en *Madame Chrysanthème*, describe su vida en el Japón. *Les dernières chansons* de Bouilhet, contienen una parte consagrada a poemas sobre China. Darío, entonces, encontró, en los libros franceses que le eran accesibles, numerosos ejemplos del empleo del Oriente como tema de composición¹⁶». Se permite Mapes dar la fuente del cuento *La muerte de la emperatriz de la China* de Darío, estableciendo semejanzas con un párrafo del «Cabinet de l'Extrême Orient» del segundo volumen de *La maison d'un artiste*, que la crítica actual sigue citando sin verificar su autenticidad¹⁷.

En casi todos estos casos, en muchos o algunos de ellos, la fuente es Darío mismo. Es decir, que el motivo de su inspiración no es libresco, no procede de lecturas, sino que ha sido tomado de la realidad, visto por el propio Darío en los suntuosos salones de Santiago de Chile. Al igual que la larga lista de objetos de arte Oriental que Darío describe en *El rey burgués*, tampoco pertenecen a ninguna serie libresca, su referencia es testimonial; es decir, Darío copió cuanto vio, reprodujo la realidad, ofreció testimonio de una época¹⁸.

Desde esta perspectiva nos encontramos con dos corrientes orientales paralelas, de alguna manera dependiente la una de la otra, pero independientes ambas y diferentes. La corriente oriental establecida en Santiago, copia de la parisiense, es producto de una *implantación*. Posee su propia autonomía y

¹⁶ Erwin K. Mapes: *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*. París, Librairie Ancien Edouard Champion, 1925, pág. 47.

¹⁷ Véase Raúl Silva Castro: *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid, Gredos, 1956, p. 120, quien fija la fuente del cuento «La muerte de la emperatriz de la China» de Darío, en un proyecto que no se realizó, junto a Pedro Balmaceda, de escribir ambos un cuento sobre «La emperatriz del Japón», a propuesta de Balmaceda.

¹⁸ El lujo y los decorados que aparecen en *Azul...* están tomados de la realidad de Santiago de Chile. Aquí están presente imágenes del Palacio de la Moneda, donde vivía Balmaceda, hijo del presidente; el palacio del diario «La Época», donde trabajó Darío; la casa de Carlos Toribio Robínct, *el chino Robinet*, hijo de comerciante de objetos de lujo importados del Oriente; la mansión de la familia de Luis Cousiño, entre otros.

ésta es su identidad; la identidad de progreso y desarrollo, lujo y cosmopolitismo que la sociedad burguesa quiso imprimirle, para ser similar a la parisiense, pero diferente de la latinoamericana, incluida la española. Este es el primer brote de cosmopolitismo en el seno de una sociedad todavía feudal y colonial; el primer paso hacia la integración de un mundo plural, en desequilibrio, que tuvo que romper las ataduras con el pasado, copiando modelos implantados, para integrarse en la modernidad y el progreso.

Cuando Rubén Darío traslada o transcribe a escritura los objetos de arte oriental de los salones santiaguinos está actuando mediante un proceso de *apoderación*, de que habla Schulman. Darío se *apodera*, en la transcripción, de una cultura de la que él es testigo y comparte; no es, por lo tanto, un acto de *escapismo* o *evasión*, como ha interpretado la crítica tradicional. A este respecto, escribe Schulman: «Mediante estos objetos, referentes a una tradición cultural consagrada, el artista alienado del mundo moderno descubrió los soportes tanto ideológicos como emocionales de que carecía el inestable universo contemporáneo»¹⁹.

El concepto tradicional de *exotismo* o *escapismo* es aplicable a aquella literatura que incorpora elementos extraños al escritor, por lo que el escritor escapa de su ámbito para situarse en otro, mediante una fuga o traslación. Es un viaje hacia fronteras culturales desconocidas, de donde toma elementos extraños a su tradición. En el caso del Darío en Santiago de Chile, es partícipe de una corriente importada de Europa e *implantada* en Santiago, que lleva el sello distintivo de la modernidad, por lo que ahora sabemos. Es decir, de lo nuevo, de lo moderno, de lo que involucra progreso del arte que mira hacia lo cosmopolita. Esta convivencia dentro de esa sociedad latinoamericana del fin de siglo es aprehendida por Darío, asimilada mediante el proceso de *apropiación* de otra cultura, a través de sus sentidos, de su experiencia humana, puesto que es algo que late y está vivo en esa sociedad.

Desde esta perspectiva no puede hablarse de *exotismo* o *escapismo* cuando nos referimos a la relación orientalismo/modernismo o a cada una por separado o cuando Darío utiliza en la prosa de algunos de los cuentos de *Azul...* elementos propios de la cultura oriental, porque en determinado momento, cuando él llega a Santiago, estos elementos constituyen uno de los resortes de la burguesía latinoamericana para la integración en el nuevo orden mundial del cosmopolitismo que se avecinaba. Y fueron, al fin y al cabo, los resortes que impulsaron y aceleraron la visión literaria de Rubén Darío, junto a otros nombres, hacia la integración de la poesía latinoamericana en el contexto mundial de la gran literatura. Supuso, también, la modernización de la prosa y la poesía de que estaba falta la vieja tradición española, anclada todavía en el letargo de sus poetas. Era lo moderno, la modernidad, el cosmopolitismo; lo que conformaría el modernismo, modelándolo, dándole forma y vida.

RICARDO LLOPESA

Instituto de Estudios Modernistas de Valencia

¹⁹ Iván A-Schulman, ob cit., pág. 43.