

RUBÉN DARÍO, LECTOR DE NOVELAS. CIRCUITOS UNIVERSALES
DE LA NOVELA LATINOAMERICANA EN EL FIN DE SIGLO

Alejandra Laera
Universidad de Buenos Aires/ CONICET
Buenos Aires, Argentina
alelaeralit@yahoo.com

Si alguien hubiera dicho que Rubén Darío elegiría los folletines populares de Eduardo Gutiérrez como sus novelas americanas preferidas, nadie lo habría creído. Nada más lejos, al menos desde una mirada superficial, que las historias novelescas de Gutiérrez, con gauchos y bandidos, de la sensibilidad finisecular del poeta. Sin embargo, en un artículo en el que resume el panorama de la novela hispanoamericana no duda en señalar que “el primer novelista americano o el único hasta hoy ha sido el primer novelista argentino: Eduardo Gutiérrez” (Darío, 1987: 272).

Escrito desde Madrid para *La Nación* de Buenos Aires, “La novela americana en España” integra el volumen *España contemporánea*, publicado en París en 1901, en el que el propio Darío recogió los artículos allí escritos y enviados al diario porteño entre principios de 1899 y mediados de 1900. O sea: desde la capital cultural europea, pero con el punto de vista asumido en el umbral de Europa y en castellano, Darío devuelve a Buenos Aires, con dimensión americana, una mirada sobre el estado de la novela argentina. Darío mira hacia el otro lado, que por su trayectoria es un modo de mirar hacia atrás, hacia el ya concluido periplo

Este artículo propone explorar la ampliación de la circulación de la novela hispanoamericana en entresiglos, así como el modo en que las diferentes posiciones de los escritores en el mundo cultural de entonces inciden en su concepción del género. Para ello, se focaliza la actividad crítica de Rubén Darío alrededor de la producción novelesca en la América hispana, en particular los artículos escritos en España para el diario *La Nación* de Buenos Aires y reunidos en volumen. En el pasaje del periplo por América a su instalación en Europa se advierten diversas modulaciones en su modo de leer novelas y de pensar su función en el interior del mundo de la cultura.

Palabras clave: circuitos de la novela, novela americana, modernidad, modernismo.

Recibido: 10 de diciembre de 2007
Aceptado: 19 de marzo de 2008

A. Laera. Rubén Darío, lector de novelas...
Estudios 15:29 (enero-junio 2007): 143-162

americano, en los inicios de un nuevo periplo, el europeo, que imaginado desde España, su primer destino, es puro futuro¹. Sin tener en cuenta esas condiciones de producción y de publicación del artículo, difícilmente pueda explicarse la elección de Eduardo Gutiérrez como “primer novelista americano” junto con la afirmación concluyente de que “la novela americana no ha pasado de una que otra feliz tentativa” (1987: 271). Pero lo que redobla la importancia de la afirmación es que ella tiene lugar en el marco de la discusión estético-ideológica que Darío entabla con escritores y artistas españoles durante su permanencia en Madrid, y que su difusión en la Argentina es altísima ya que aparece en el diario *La Nación*, sin dudas el de mayor alcance por esos años y donde Darío sigue siendo el referente intelectual más importante. Es decir que Darío interviene doblemente con este artículo en el campo cultural de entresiglos (en España y en la Argentina), y actualizará esa intervención cuando ya en París lo publique en volumen, formato que no siempre llegaba a tener sus colaboraciones periodísticas y que garantiza una nueva circulación y una incidencia en el largo plazo.

El motivo que da lugar a la escritura del artículo conduce a Darío a una situación paradójica: frente a la iniciativa de un editor madrileño de publicar una colección de novelas americanas con el consejo de José María Pereda, Darío critica duramente a los españoles el desconocimiento de las letras en América a la vez que traza de ellas un panorama pesimista en el que echa por tierra la naturaleza misma de la empresa. No sólo es cierto, como dice citando a Pereda, que en la Península

Rubén Darío, Reader of Romances. Universal Circulation of Latin American Romance at the Fin-de-siècle

This article explores the expansion of the circulation of the Spanish American novel at the turn-of-the-century, as well as the manner in which different positions of writers in the cultural world of the period influenced the concept of genre. For this purpose, it focuses on the critical activity of Rubén Darío with respect to novelistic production in Spanish America, in particular the articles that he wrote in Spain for the Buenos Aires newspaper *La Nación*, collected in book form. During the course of his journey through America until he settled in Europe, different inflections in his way of reading novels and of perceiving their function within the world of culture can be noted.

Key words: Circulation of the Novel, American Novel, Modernity, Modernism.

no se conoce el movimiento literario hispanoamericano (ni la situación política y social, agrega); también lo es que Pereda ignora que en el terreno de la novela ese movimiento literario aún no existe. Para demostrarlo, apela a un sencillo método comparativo: “no diviso yo, desde Méjico hasta el Río de la Plata, no digo nuestro Balzac, nuestro Zola, nuestro Flaubert, nuestro Maupassant (¡oh, perdonad!), sino que no encuentro nuestro Galdós, nuestra Pardo-Bazán, nuestro Pereda, nuestro Valera” (1987: 271).

La dimensión mundial en la que se ubica la novela hispanoamericana responde a un criterio comparatista que, si bien no involucra la idea de reproducción o importación de poéticas europeas, al apelar a la analogía reproduce las jerarquías más previsibles: la novela de Francia es superior a la de España que es superior a toda la de América. Esta comparación sería previsible, sin embargo, si no se tratara de una figura como Darío: porque la misma jerarquía que le resulta válida para describir la situación de la novela no lo es para la poesía. En el mundo de la poesía, de hecho y como lo explicitan una y otra vez los artículos de *España contemporánea*, Francia e Hispanoamérica llevan la delantera, mientras España se resiste a incorporar las innovaciones poéticas que el propio Darío encarna y hace circular a lo largo de su periplo. Más todavía: Darío, quien no pierde oportunidad de resaltar la ausencia de “todo soplo cosmopolita” y de “expansión individual” en España (“El modernismo”, 1987: 254), hace una valoración completamente diferente al momento de diagnosticar el estado de la novela. Esto supone que los resultados de la comparación de la América hispana con España y con Francia obedecen no a una suerte de complejo de inferioridad cultural sino a la convicción de que existe un campo literario mundial en que se ponen en relación y se confrontan manifestaciones y proyectos artísticos. Desde ya, la dimensión mundial que le da Darío al espacio de circulación del libro se restringe a la América hispana y a los países centrales de Europa occidental, particularmente España y Francia; es decir que no sólo no responde a la categoría más amplia de una “literatura mundial”, sino que tampoco coincide con la propia idea dariana de cultura mundial o, mejor dicho, universal, que abarca Occidente pero también lo que se conoce como Oriente, y que comprende tanto lo contemporáneo como las tradiciones pasadas².

Ahora bien, es tan evidente que la poesía hispanoamericana se ha renovado en la última década del siglo XIX, renovando con ella a la poesía en

A. Laera. Rubén Darío, lector de novelas...
Estudios 15:29 (enero-junio 2007): 143-162

lengua castellana en su conjunto, como lo es que Darío tiene una concepción de la novela muy diferente a la que tiene de la poesía y que no espera lo mismo de ambas. Si lo que define a la poesía americana es del orden de lo universal (lo cosmopolita, la expansión individual, la libertad, el anarquismo artístico, o sea: el modernismo), lo que define a la novela americana es lo propiamente americano.

Sobre lo americano en la novela

De entre la “considerable cantidad de buenas intenciones” publicadas a lo largo del siglo XIX (1987: 271), Darío destaca esa “rara excepción” que es *María* de Jorge Isaacs (Colombia, 1867). Pero no lo hace en tanto posible modelo a seguir sino poniendo de relieve, precisamente, que sólo puede tratarse de una excepción: “Es una flor del Cauca cultivada según los procedimientos de la jardinería sentimental del inefable Bernardino. Es el *Pablo y Virginia* de nuestro mundo” (271). Darío elogia la novela de Isaacs pero antes que encontrar en ella lo genuinamente americano, la presenta como la adaptación local de un modelo universal: la novela sentimental. La buena recepción que tuvo *María* entre críticos y lectores en Colombia pero también en España y otros países, no parece suficiente para convertirla en la “novela americana”, quizás por ese mismo componente sentimental que la acerca a lo “eterno” (la palabra la usa Darío citando a Pereda), a aquello que supera toda localización y toda temporalidad³.

Darío continúa el recorrido mencionando los diversos países hispanoamericanos: en Chile el mejor novelista ha sido Alberto Blest Gana pero es poco interesante; en Perú y en Venezuela no puede darse a ninguno ese nombre; en México hay muchos novelistas pero, igual que en Colombia, la novela mexicana no se ha escrito todavía (es llamativo, en ese aspecto, cómo descarta a Ignacio Altamirano y Federico Gamboa que, al menos por algunas temáticas que tocan, sí podrían ser considerados “americanos”). La Argentina, a la que le dedica más atención porque es el destino del artículo y, también, por mejor conocimiento de la producción novelesca local, es un caso aparte.

Para empezar, Darío hace a un lado *La gran aldea* (1884) de Lucio V. López, a la que no puede ver como “representante de la novela americana” (1987: 271). La lista sigue con la mención de su ya desaparecido amigo Julián Martel,

poeta bohemio y periodista, y de su novela *La Bolsa* (1891), publicada como folletín en el mismo diario *La Nación* para el que escribe Darío y cuyo argumento se centra en el crack económico financiero de 1890 y en las consecuencias sociales que acarrió entre la elite porteña; aunque le parece una obra prometedora, la considera un “pastiche” (1987: 271), o sea que elige privilegiar el aspecto formal y el estilo frente a la denuncia del materialismo y la defensa de una sensibilidad artística que hace la novela. A continuación, descarta otras posibilidades, ya sea porque el autor es europeo o vive en Europa (Paul Groussac, Carlos María Ocantos), ya sea porque se trata de meras adaptaciones de la escuela europea (Antonio Argerich y su *¡Inocentes o culpables!*), ya sea porque tras el valor histórico de la obra sólo hay mediocridad (*Amalia* de José Mármol), ya sea porque el libro apenas “anuncia” el futuro de la novela argentina (las novelas de Francisco Gradmontagne). Más aún: así como es claro para definir el valor de las novelas de Eugenio Cambaceres (“producción a la diablo, vibrante, valiente, chispeante”), no lo es tanto para señalar sus problemas (le falta “la gloria del arte, virtud de inmortalidad”). Sin embargo, en el paso de la novela histórica a la novela moderna, de la novela realista a la naturalista, de la finisecular a la europeizante, parece ser que a lo largo de la lista algo se teje entre el tema, el estilo y la forma de las novelas aludidas que es lo que no consigue cuajar en la fórmula “novela americana”.

Justamente después de ese panorama, Darío menciona a Eduardo Gutiérrez y elogia sus novelas populares:

Ese bárbaro folletín espeluznante, esa confusión de la leyenda y de la historia nacional en escritura desenfadada y a la criolla, forman, en lo copioso de la obra, la señal de una época en nuestras letras. Esa literatura gaucha es lo único que hasta hoy puede atraer la curiosidad de Europa: ella es un producto natural, autóctono, en su salvaje fiereza y poesía va el alma de la tierra. El poeta de ese momento embrionario es Martín Fierro, y en esto estoy completamente de acuerdo con el señor de Unamuno (1987: 272).

La caracterización de Darío plantea varias cuestiones que, aparte de mostrar un perfil menos conocido del poeta, sirven para pensar sobre el lugar de la Argentina y de América en el campo cultural del 900. Los folletines de Eduardo Gutiérrez vienen a ofrecerle a Darío por lo menos dos elementos im-

portantes: una cantidad considerable de novelas y un tema unificador original. Lo “copioso de la obra”, de hecho, diferencia de entrada a los folletines de la excepción propia de *María*. Es como si Darío encontrara en la misma condición folletinesca de las novelas de Gutiérrez, que sus contemporáneos criticaban impiadosamente, aquello que les permite constituirse en una obra que sirve a la vez como representante de una época y como modelo de otras novelas⁴. Justamente Gutiérrez, que era considerado por críticos contemporáneos como Ernesto Quesada y Martín García Mérou, un simple escritor de “obra periodística”, “sin especial preocupación de arte” (Rubione, 1983: 137) y “cuyo estilo marcha de vulgaridad en vulgaridad” (Mérou, 1886: 14).

A modo de complemento, *Martín Fierro* (1872 y 1879), aunque más el narrador gaucho en primera persona que el poema de José Hernández, aparece como la manifestación poética embrionaria de las historias en prosa de Gutiérrez. Si al reconocer el valor de *Martín Fierro*, como lo aclara, coincide con Miguel de Unamuno, es sólo porque la coincidencia destaca, por omisión, la discrepancia entre ambos alrededor de la naturaleza del poema y, en consecuencia, de las relaciones entre España y la América hispana. Una vez más, el hecho de que Darío elija, de entre tantos textos de autor argentino sobre *Martín Fierro*, el artículo de Unamuno subraya cómo en entresiglos la cultura argentina, y americana, comienza a pensarse en dimensión internacional. En ese sentido, Darío, gracias a la particular posición que ocupa, no plantea una discusión unilateral sino que interviene en un debate más amplio. El texto de Unamuno, de 1894, se escribe como réplica de un artículo de Juan Valera de 1888 en el que equívocamente se define a Hernández como payador, y tendrá, en las décadas siguientes, fuerte influencia en la discusión sobre las relaciones entre Argentina y España y sobre la constitución del canon nacional⁵.

Allí, Unamuno señala la importancia del *Martín Fierro* argumentando, con apego a la historia y la filología, que retoma la mejor tradición popular de la poesía española. Unamuno hispaniza decididamente el poema gauchesco y discute su interpretación como libro que pertenece “a una literatura *privativamente argentina*, brote de un espíritu nuevo que diferencia a los argentinos de los demás españoles” (1967: 35). Por eso mismo, cuando, casi como al pasar, Darío dice coincidir con Unamuno, es imposible no darse cuenta de que, en el fondo, está discrepando con él, ya que el valor del *Martín Fierro* está en contener embrionariamente lo gauchesco, o sea “lo autóctono” de las novelas de

Eduardo Gutiérrez. Que *Martín Fierro* sólo pueda ser visto por Darío como el representante poético de un “momento embrionario” que parece haber quedado en el pasado, mientras la “literatura gaucha” de Gutiérrez mantiene su valor americano, responde a su concepción de la poesía y requiere de otro marco explicativo, pero es indicativo, de todos modos, de su apuesta a pensar en términos mundiales la literatura americana. Igual a como ubicaba su diagnóstico de la novela americana como comentario, y discusión, de las declaraciones de Pereda sobre su desconocimiento en España, se apoya en Unamuno, y toma distancia de él, para introducir la función del tema americano.

Entra así en juego el otro elemento fundamental para la elección hecha por Darío de los folletines de Gutiérrez como novela americana: el tema unificador de una obra copiosa, es decir lo que le da un sentido a la cantidad, radica en “lo natural y autóctono”. En eso constituye la originalidad que hace, de una novela argentina, una novela americana. En una definición en la que parecen confundirse características de la narración novelesca con características de la tierra y de sus habitantes (la barbarie lo es del folletín y de sus protagonistas gauchos), en la que asoma una suerte de esencialismo argentino (una suerte de identidad “a la criolla”), las novelas de Gutiérrez alcanzan un estatuto que supera lo regional (hay que notar que Darío no habla nunca de novela “nacional” sino que usa los toponímicos) para representar lo americano. A diferencia de lo que sucede con la poesía, y que de nuevo ilustra en la misma compilación su artículo “El modernismo”, el requisito americano de la prosa no pasa por el orden de lo formal o del estilo sino por el orden del contenido y de la lengua. En ese punto, la poesía y la novela se manejan con parámetros universales disímiles, porque mientras ambas circulan en el campo cultural mundial, las condiciones propias de la novela americana que señala Darío deben restringirse a lo local⁶.

Si se compara el artículo dedicado a la novela en América con el artículo en el que se detiene en la novela española, las coincidencias al momento de caracterizar el género son más que las previsibles. Por lo pronto, allí Darío discrepa decididamente de quien duda de la existencia de la novela española debido a la pérdida de las costumbres nacionales a partir del siglo XVII. A pesar de haber sido influenciados los escritores por corrientes literarias extranjeras, señala Darío, “a través de la imitación ha permanecido visible el carácter na-

cional” (“Novelas y novelistas”, 1987: 185). En el somero recorrido por la novela decimonónica, Darío hace a un lado las meras impostaciones o los ejemplos más débiles para recortar un amplio y variado conjunto de textos que conforman, aun pese a sus preferencias personales, toda una tradición novelésca, en cuyo interior distingue la novela española (de Galdós, Palacio Valdés, Valera o Alas Clarín) y la novela regional (de Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Pereda o Unamuno).

También para el caso español, por lo tanto, Darío da importancia a lo “autóctono” o lo propio del lugar (que acá sí remite finalmente a lo “nacional” porque ésa es la unidad mayor a la que la novela debe representar, a diferencia de lo que sucede en el caso de los países hispanoamericanos). Sólo que las “costumbres” locales (de la región o del país) siguen suponiendo el previsible corte geográfico entre lo “salvaje” y aquello que no lo es. La zona en la que más acercan lo propio de América y de España, sin embargo, es también la zona en la que, de manera sorprendente, mejor se adecuan la forma, el contenido y el estilo de la novela. Porque en el mismo artículo, tras mencionar la época en la que “reinó el folletín” y criticar “la explotación de esos antiliterarios filones”, defiende la figura de Manuel Fernández y González, el novelista español más popular de mediados del siglo XIX:

Puesto muy distinto es el de don Manuel Fernández y González, una especie de Dumas viejo, fecundo y brillante de imaginación, productor incansable, tonel de cuartillas, al que la pobreza soltaba la espita, intrigador colosal y cuyo espíritu galopante no deja de encenderse de tanto en tanto con bellas chispas de arte (“Novelas y novelistas”, 1987: 186).

Leer esta afirmación sobre Fernández y González junto con la valoración de Eduardo Gutiérrez permite ver algo, en la elección de este último como novelista americano, que excede el aspecto esencialista que se sospecha tras la categoría de “lo autóctono”: la importancia de la intriga y la aventura en la narración.

Para empezar, hay que tener en cuenta que la relación entablada por Gutiérrez con Fernández y González al momento de ponerse a escribir sus historias abarca diversos aspectos constitutivos del relato. Ambos novelistas escriben de manera seriada: con el formato de la novela por entregas, Fernández y González; con el del folletín, Gutiérrez. Ambos narran la vida de famosos

bandidos locales ficcionalizando un caso real: Juan Palomo, Diego Corrientes o los “niños de Écija” son los protagonistas de Fernández y González; Juan Moreira, Juan Cuello o Pastor Luna, los de Gutiérrez. Ambos fueron tan populares entre los lectores que seguían las aventuras y desventuras de sus héroes, como criticados por sus contemporáneos aduciendo desprolijidad en el estilo o repetición de recursos narrativos⁷. Todo esto, que sobrevuela en las afirmaciones de Darío, no va en desmedro, sino que en cambio refuerza, la prominencia de la acción. En ese punto, lo autóctono es interesante, podría decirse, cuando se procesa a través de episodios de alta intriga o de una secuencia de aventuras.

Ahora bien, ese tema autóctono parece tener, antes que nada, una función no exactamente estética (para usar una palabra afín a la poética dariana): suscitar la curiosidad del lector europeo. Darío plantea así una especie de doble juego, ya que el tema local representativo de lo americano viene a garantizar la circulación mundial de la literatura americana. Sólo que, al hacerlo, lo autóctono (que de otro modo podría entenderse únicamente en términos de concepción estética, una concepción con resabios románticos por la cual la novela debe poner de manifiesto la esencia de un pueblo) se transforma, también con regusto romántico pero con otras motivaciones, en puro color local, en mero producto entregado a la circulación internacional. Y lo hace, además, transformándolo en algo similar a aquello mismo que niega, al comienzo del artículo, cuando se refiere al desconocimiento que de lo americano se tiene en Europa: “Y en literatura, todo lo nuestro es irremediabilmente tropical o cubano. Nuestros poetas les evocan un pájaro y una fruta: el sinsonte y la guayaba. Y todos hacemos guajiras y tenemos algo de Maceo. Tal es el conocimiento” (Darío, 1987: 270).

“Lo nuestro” es claramente lo americano, pero lo americano, sugiere Darío, es diverso y variado. Tan diverso y variado es, podría agregarse, que lo criollo lo representa igual de bien que lo tropical. A la larga, aquello que suscita críticas cuando se piensa en la poesía hispanoamericana termina siendo útil, aunque extendido y diversificado, en relación con la novela. Pero el hincapié puesto en la acción dramática le quita peso a la pura descripción, al mero costumbrismo descriptivo, para reforzar la relación entre medio, personaje e intriga. En novela, lo que seduce y despierta el interés europeo es lo americano, pero el mejor modo de contarle viene a ser el relato de aventuras.

A. Laera. Rubén Darío, lector de novelas...
Estudios 15:29 (enero-junio 2007): 143-162

Todo un mundo: América, España, París

La función que Darío le da a la novela recuerda el pregón de Sarmiento en el *Facundo* (1845): hacer una literatura que llame la atención de Europa. Ya entonces, y por primera vez en esos términos, Sarmiento intentaba deslindar temas y tópicos americanos:

Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia: lucha imponente en América, y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman, los usos sorprendentes y originales los caracteres (Sarmiento, 1986: 39).

Como haría Darío medio siglo después, Sarmiento distingue en cada país o región aquello que pueda tener estatuto americano y ser dado a conocer como tal. En ese sentido, el imperativo sarmientino estaba orientado por dos necesidades: por un lado, constituir una literatura nacional que acompañara el proceso de constitución de la propia nación (de allí que Sarmiento use insistentemente el sintagma “literatura nacional” y que opte en ciertas ocasiones especiales por el topónimo ‘americano’); por otro lado, forjar un nombre europeo para el llamado “escritor americano” (cuyo mejor ejemplo está en América del Norte y es Fenimore Cooper).

En los tiempos en los que Darío imagina el mundo cultural y piensa la función de la novela, lo que ha cambiado son las circunstancias nacionales (para América, porque es el tiempo de la consolidación de los Estados nacionales y por su mayor participación económica y política en la escena mundial; para España, porque atraviesa una intensa crisis imperialista provocada por la pérdida de sus últimas colonias en América); lo que se sigue buscando denodadamente, por su parte, es el reconocimiento universal del escritor americano (apuesta cuyo mejor ejemplo es el propio Darío). Estos cambios provocan algunos ajustes importantes en el modo en que el escritor se relaciona con el

mundo cultural y en el modo de pensar la producción literaria. Mientras Sarmiento se sitúa en el Río de la Plata para pensar desde allí América, Darío se sitúa en América y piensa desde allí cada país. Con esas diferentes perspectivas y más allá de intentos frustrados o desilusiones, es que Sarmiento advierte y reconoce el mundo literario cultural europeo al cual quiere ingresar, en tanto Darío da por supuesto un mundo literario cultural conformado por Europa y América y en el cual pretende intervenir. En esas condiciones, tanto en los momentos de constitución de la nación a mediados del siglo XIX como en el momento cosmopolita de entresiglos, y aunque uno apueste al ensayo y el otro a la poesía, ambos ven en la novela una fuerte carta de exportación de lo nacional y lo americano.

En ese sentido, hay que tener en cuenta que, pese a que en entresiglos ya se detecta en América latina la formación de un mercado de novelas, éste es de orden interno (si se quiere, nacional) pero de ningún modo coincidente con la real y potencial circulación de los libros en el mundo de la cultura imaginado por Darío. Más todavía, el tipo de circulación que Darío espera para su poesía es ante todo del orden de lo simbólico, con lo cual las expectativas sobre la circulación (y la capacidad de exportación) de la novela están claramente orientadas en una dirección que no es ni mercantil ni artístico simbólica. En cambio, pasa ante todo por la difusión de los contenidos americanos, sin olvidar la forma y el estilo que hacen posible una difusión eficaz, y por la participación en igualdad de condiciones en ese mundo cultural a través de la figura de los novelistas. Así, el tipo de competencia cultural que se entabla a través de la novela, y que busca el reconocimiento de lo americano a gran escala, es, podríamos decir, internacional, mientras la competencia en la que participa la poesía postula posiciones universales (y no nacionales).

Éste es otro de los efectos que tiene el desinterés de España por la producción literaria americana, en el que tanto insiste Darío en sus artículos. Recién llegado a Madrid, Darío no sólo había anunciado la ignorancia total de lo americano sino, también, el desconocimiento de su propia figura ("Madrid", 1987: 48). A ese desinterés, le agregaba el de los mejores escritores americanos por divulgar su obra en España, dejando su lugar a los mediocres y profundizando la ausencia de circulación y divulgación. En ese marco es que, en los artículos de la *España contemporánea*, Darío enuncia desde un "nosotros" que no remite al grupo de poetas sino a un colectivo americano que, mientras convive con el

yo del artista, refuerza con creces la pertenencia continental⁸. Si a esto se le suman los juicios negativos sobre su obra poética emitidos por Leopoldo Alas Clarín y el dictamen también negativo de Unamuno sobre la literatura argentina, que pueden resumirse en el “parisienismo”, se explica mejor la tensión entre lo cosmopolita y lo autóctono presente en la producción crítica de Darío; en la asignación de contenidos y funciones, el cosmopolitismo es a la poesía lo que lo autóctono es a la novela⁹.

“Hemos tenido necesidad de ser políglotas y cosmopolitas” (126), dice Darío en la respuesta a Unamuno que cita en el artículo de la *España contemporánea*, refiriéndose evidentemente a la poesía pero no a la novela. Es el mismo cosmopolitismo que causa sorpresa y ambivalencia en Juan Valera, quien había defendido el *Azul* en la sexta de sus *Cartas americanas*, del 22 de octubre de 1888, o sea apenas difundido el libro: “Usted es usted; con gran fondo de originalidad, y de originalidad muy extraña. Si el libro, impreso en Valparaíso en este año de 1888, no estuviese en muy buen castellano, lo mismo pudiera ser de un autor francés, que de un italiano, que de un turco o de un griego. El libro está impregnado de espíritu cosmopolita. Hasta el nombre y apellido del autor, verdaderos o contrahechos y fingidos, hacen que el cosmopolitismo resalte más” (“Azul”, 1958: 290). Ese cosmopolitismo que parece abarcarlo todo, que selecciona contenidos, modela formas y se cuela en la lengua, no excluye la presencia de lo americano, como ya lo ha dejado claro Ángel Rama destacando una suerte de americanidad urbana¹⁰; pero quiero destacar que esa presencia no coincide exactamente con la petición americanista que Darío le hace a la novela hacia fines de siglo. Si en la poesía postulada por Darío desde finales de la década de 1880 lo autóctono es reconfigurado, novedosamente, por lo moderno (la lengua, la forma, el ritmo), por formas modernas percibidas como universales, el requisito autóctono de la novela enunciado hacia finales de siglo privilegia definitivamente el nivel de los contenidos. Más todavía: no se trata tanto de un “compromiso” entre la influencia formal occidental y los materiales locales que sería una suerte de ley evolutiva de la novela moderna de las culturas que pertenecen a la periferia del sistema literario (Jameson: 1986 y Moretti: 2000). En cambio, se trata sobre todo, por un lado, del tipo de patrones formales “universales” elegidos para relacionar con los contenidos autóctonos, que no responden casi nunca a los patrones formales más modernos de la novela, y por el otro, de que

cuando esos contenidos autóctonos se combinen con un estilo (entre universal y local, podría decirse pensando en la particularidad de la *novela popular con gauchos* de Eduardo Gutiérrez) se alejarán aún más de las formas universales modernas.

En ese punto, el viaje y la instalación de Darío en Europa resultan fundamentales porque le ofrecen una nueva perspectiva y posición para observar las distintas zonas de la producción de los países americanos. En los pocos artículos que tocaban la cuestión de la novela americana escritos en Buenos Aires durante la década de 1890, asomaba como una salida posible la novela de corte modernista; esto es: una novela en la que despuntaba la sensibilidad moderna, encarnada en el narrador y/o en uno de los personajes, a través de una prosa con un repertorio de imágenes y temas afines a los de ese tipo de poesía. Así por ejemplo, Darío se había detenido en varias oportunidades en su amigo Julián Martel (José Miró), autor de *La Bolsa* (1891), que había publicado a modo de folletín el diario *La Nación*, ilustrando la crisis económico financiera provocada por la caída de la Bolsa en 1890; pese al buen juicio que le merece la novela, lo que Darío destaca de Martel es su figura de poeta, su sensibilidad moderna. La crítica a la sociedad materialista de finales de siglo, la presencia marginal de un poeta que anticipa la ruina futura y la representación de una ciudad babélica en la que todo es pura exhibición explican la valoración positiva inicial de Darío, tanto como explicarán que, años después, diga que la novela es un “*pastiche*” por su imitación y mezcla de estilos. En verdad, ya antes había señalado la condición de *pastiche* de *La Bolsa*, pero restándole importancia a la copia y resaltando su calidad:

La Bolsa, pastiche de Daudet. *¿Pastiche?* Pero mirad cuán bien comprendida y ejecutada la arquitectura de la novela. Si me hacéis una copa como Heredia, os aplaudiré, aunque más me contentaríais si me virtieseis una gota de vuestro vino. Si me hacéis una ciudad como Daudet, o casi como Daudet, y me llenáis con vuestra gente, os ofrezco mi completa estimación (Darío, 1968: 104).

Para ponerlo de otro modo: aquello que, desde Buenos Aires y en el marco de una determinada sociabilidad cultural parecía, al menos, prometedor, desde España sólo se deja ver como mera imitación.

Darío representa, en el mapa de la “república mundial de las letras” que diseña Pascale Casanova, uno de esos intelectuales que “dan a los ‘jugadores’ nacionales bazas para entrar en el juego mundial sin retraso temporal y les ofrecen, mediante una gigantesca apropiación indebida de capital, el acceso a las últimas innovaciones estéticas” (Casanova, 2001: 137) ¿Cuáles son esas “bazas”?, cabe preguntarse; ¿cuáles son, más particularmente, las bazas novelescas que, desde la particular posición de Darío hacia el novecientos, le permitirían a la novela americana (hispanoamericana) circular como tal? ¿Cuáles son, en consecuencia, las que les ofrecerían a los novelistas americanos un acceso al espacio mundial de la cultura? En ese movimiento de actualización, que evidentemente privilegia a la poesía haciéndola “modernista”, los contenidos autóctonos, americanos, no sólo ingresan a la literatura tamizados por lo moderno o en clave urbana.

Según se infiere de los comentarios y caracterizaciones de diferentes novelas que hay en la *España contemporánea*, Darío recupera, junto con esos contenidos, algunos elementos que habían sido descartados por la cultura letrada nacional, por ejemplo en la Argentina: la aventura, la intriga, la peripecia. Con esta revalorización del puro relato, viene a compensarse la necesidad de exportar americanismo, desde el momento en que se lo da a circulación sin los moldes tradicionalistas o costumbristas promovidos en el interior de los países de la América hispana. Basta pensar, por ejemplo, en las series de *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma y en el reclamo novelesco que le hace Darío (1987: 272), en confrontación con la “literatura de cimiento criollo” que encuentra en *La Australia argentina* de Roberto Payró o en “las obras del popularísimo e interesante Fray Mocho”. En el caso de la prosa novelesca, Darío parece prestar atención a un aspecto que no ingresa directamente en su proyecto poético: lo popular, ya sean sus vías de transmisión, la popularidad, los temas o la función de entretenimiento. Así, la novela encuentra en la propuesta de Darío un modelo que no es la mera trasposición a la prosa de la lógica poética modernista¹¹. Ambas cosas explican que, estando aún en Buenos Aires, recomiende quemar casi todas las novelas americanas, pero que “si al echar el montón al fuego encontráis *Los amores de Giacumina*, os pido que me la remitáis” (1968: 104)¹².

Pero si los folletines de Gutiérrez son el ejemplo retroactivo que da Darío de la novela americana, ¿cuál es la novela contemporánea que puede tildarse

de tal? Casi a modo de coda, Darío ofrece, en el mismo artículo, la reseña de una “novela americana” (1987: 273) que acaba de publicarse en Madrid. Se trata de *Todo un pueblo* (1899), del escritor venezolano Miguel Eduardo Pardo¹³. Aunque sin indicación explícita, *Todo un pueblo* es una sátira social de la vida en Caracas que retrata el creciente materialismo, la tendencia caudillista, la improvisación intelectual y la decadencia de las costumbres. Considerada ejemplo de novela naturalista en la historia de la literatura venezolana, probablemente por cierto hincapié en el origen de los personajes y en la influencia del medio, *Todo un pueblo* encuentra su mejor tono, sin embargo, cuando se aleja tanto de los fundamentos del naturalismo como de los restos del romanticismo más convencional. Lo más interesante de la novela radica en la descripción de la ciudad de Villabrava (capítulo VIII) y en el sostén ideológico que presenta una conferencia dada por el protagonista (capítulo X).

En cierto sentido, *Todo un pueblo* viene a estar más cerca del “pastiche” de *La Bolsa* criticado por Darío, que de los folletines de Gutiérrez declarados como únicas novelas nacionales en el mismo artículo. ¿Qué hay en esa novela que pueda interesarle a Darío, entonces? ¿Qué del orden de lo americano, de lo moderno, de lo popular? ¿Le atrae la historia narrada, el tono de sátira, la crítica social que presenta, el desprecio a la burguesía, la reivindicación de lo indígena frente a los “mestizos enriquecidos”, la alegoría hispanoamericana, o el itinerario del propio Manuel Eduardo Pardo que, como él, viaja por América, pasa por España y termina instalado en París?

La descripción, completamente selectiva, que hace Darío de la propuesta novelesca de Pardo, aproxima una respuesta inicial:

En este libro de literato hay el pensamiento de un sociólogo. La tragedia que anima la narración tiene por escenario un pedazo de esas Américas cálidas, con sus ciudades semicivilizadas y sus campañas pletóricas de vida, sembradas de bosques en que impera la más bravía naturaleza y en donde se refugia el alma del indio, el alma libre del indio de antaño (274).

Lo semicivilizado, por lo tanto, y el descendiente de indios convertido en un héroe problemático, serán los dos puntales de la valoración de Darío. A ello se le suma “el problema de la regeneración” que encuentra en la novela y que, aunque no lo diga, remite hacia el fin de siglo español al pensamiento de

Ángel Ganivet cuyo *Ideario español* (1897) es fundamental para la llamada “generación del 98” que anima la escena cultural al momento de la llegada de Darío¹⁴. Es entonces en esa línea que encuentra del otro lado de la decadencia o degeneración la posibilidad de la regeneración, que Darío lee *Todo un pueblo*. Este aspecto se potencia con algo que no encuentra en los ensayistas, porque si bien Pardo “es escritor de prosa violenta, algo desenfadada”, Darío señala también que “se ve que ama el arte por los lujos verbales que ostenta” (1987: 274-5).

Claramente, *Todo un pueblo* le permite a Darío destacar aspectos propiamente americanos, que *La Bolsa* no logra. De algún modo, esa misma modernidad que Darío dice encontrar en Buenos Aires, y que la aleja de la Villabrava de Pardo, es la que parece restarle a la ciudad “Bolsa” de Martel casi todo rasgo autóctono (particularmente, según se alude en el comentario, las costumbres semicivilizadas, el elemento indígena y el caudillismo político). Por otra parte, como novelista (y también como poeta), Martel ya sólo puede ser una promesa debido a su prematura muerte a mediados de la década del 90, mientras Pardo está realizando por esos años el periplo que, al menos potencialmente y según la propia experiencia de Darío, puede resultar consagratorio: Venezuela, recorrido americano, España, París. Que Pardo no cumpliera con las expectativas de Darío y no llegara a ser nunca un “novelista americano”, tanto por su obra como por su también temprana muerte en 1905, excede la lectura de *Todo un pueblo* incluida en el artículo sobre la novela americana de la *España contemporánea*.

Las opiniones y los postulados sobre la novela vertidos por Darío en sus artículos no hablan tanto de su propia producción artística, o no importan tanto por eso, como del modo en que un desplazamiento, un cambio de posición, permite asumir una nueva mirada sobre la cultura americana. Si, por un lado, el viaje a Europa resulta coherente con el cosmopolitismo dariano, por otro lado hace posible revisar la importancia de lo autóctono para acceder a la circulación universal. Habría, en ese sentido, diferentes modos de moverse, circular y competir en el campo de la cultura mundial; modos diferentes de acuerdo con, entre otras cosas, el tipo de textos y el tipo de escritor o artista de que se trate. En Europa —y ello es claro tanto en el artículo sobre la novela americana como sobre la novela española—, Darío deja de leer desde el marco que dan las escuelas literarias (romanticismo, realismo, naturalismo,

simbolismo, etcétera), para leer desde una doble coordenada temporal (lo tradicional y lo moderno) y espacial (lo autóctono y lo cosmopolita). Todos estos cruces, que cuajan perfectamente en la propuesta de un arte modernista, dan respuestas diversas pero igualmente necesarias acerca de cómo se imagina la novela cuando se deja de pensar en términos de novela nacional, de canon local y de identidad nacional, para pensar la circulación de formas, contenidos y sujetos en un mundo cultural, en una cultura mundial, que el artista moderno considera urgente diseñar y habitar.

Notas

- ¹ Es preciso recordar con detalle ese periplo: de Nicaragua a El Salvador, después a Chile y de vuelta a su país, desde donde inició un intenso recorrido centroamericano; finalmente, y tras pasar por Nueva York y hacer un primer viaje a Europa, se instala en la Argentina entre 1893 y fines de 1898. Recién cuando deje Buenos Aires partirá una vez más para Europa: vivirá primero en España y después fijará su residencia en París, aunque siempre sigue haciendo viajes a España y a América. De hecho, muere en Nicaragua, en 1916, durante uno de esos viajes. Sobre París como “configuración de deseo” en Darío, ver Battilana (1996).
- ² Para un acercamiento a la categoría de “literatura mundial”, ver en principio el ineludible artículo de Franco Moretti, “Conjectures on World Literature” (Moretti, 2000). Para marcar las diferencias en la concepción de lo mundial, y su historicidad, debe señalarse, por ejemplo, que Darío no pone en consideración la desigualdad de la literatura mundial entre el centro y las periferias, aspecto que es central para las reflexiones de Moretti; más bien, Darío parece suponer una circulación “mundial” a la que el ingreso de la América hispana amplía y reaviva.
- ³ Sobre la recepción de *María* en América, ver Zanetti (2002). Al explicar la constitución de la novela de Isaac en un clásico hispanoamericano, Zanetti destaca la valoración que Darío hace de la misma, pero no considera el hecho de que, para el poeta, caracterizarla de “rara excepción” significa que no ve en ella ninguna posibilidad de erigirse en modelo americano del género novelesco, lo que atenúa, dado el marco de ese comentario, la propia valoración de *María*.
- ⁴ Para un estudio de la recepción crítica de los folletines de Gutiérrez en la década de 1880, que permite que podamos apreciar mejor el gesto escandaloso de Darío al elegir hacia fin de siglo a su autor como el “primer” y “único” novelista americano, ver Prieto (1988) y Laera (2004).

- ⁵ El artículo de Juan Valera integra sus *Cartas americanas* y se titula “Poesía argentina” (1958).
- ⁶ No es que en Darío no aparezcan mencionados elementos considerados generalmente autóctonos, como ya puede observarse en *Azul* (1888), pero no constituyen el sustrato de su propuesta poética. Volveremos sobre la presencia de lo autóctono en la producción dariana más adelante.
- ⁷ La relación entre Gutiérrez y Fernández y González se puede ver cuando se presta atención a la crítica contemporánea a la publicación de los primeros folletines y, sobre todo, cuando se lleva a cabo una lectura atenta de las novelas por entregas del escritor español —para un análisis de esta relación, ver Laera (2004). Ya en sus *Cartas americanas*, Juan Valera, tomado como sostén por Darío en este mismo artículo para destacar el “españolismo” de la novela en España, había reconocido que “De novelas, yo sólo conozco la *Amalia*, de Mármol; pero el señor Daireaux cita *Pablo, o el hijo de las Pampas*, de doña Eduarda García, y varias otras novelas de don Eduardo Gutiérrez, como *Juan Moreira* y *El tigre de Quequén*, cuyos lances tremendos, crímenes y horrores, compara a los de Eugenio Sue” (“Poesía argentina”, 1958: 236).
- ⁸ En ese “nosotros”, la Argentina ocupa un lugar privilegiado, y en especial Buenos Aires, del cual dice, por ejemplo en “Madrid”, que “Hay que mirarlo de lejos para apreciarlo mejor” (Darío, 1987: 49); desde ya, en esa valoración de Buenos Aires no hay que perder de vista que los primeros y principales destinatarios de los artículos son los lectores del diario *La Nación*, o sea, argentinos.
- ⁹ Ver “La Pardo Bazán en París. Un artículo de Unamuno” (Darío, 1987: 125-127). Y también “Libreros y editores” (Darío, 1987: 170-178).
- ¹⁰ Rama parte de José Enrique Rodó y su denuncia del antiamericanismo dariano para demostrar que en Darío hay, en verdad, un americanismo de raíz fundamentalmente urbana en vez de rural (Rama, 1985: 173-194).
- ¹¹ Por supuesto, y dado lo coyuntural de la producción periodística, hay vaivenes en las opiniones de Darío sobre la novela; de hecho, unos años después dirá que Enrique Rodríguez Larreta, el autor de *La gloria de don Ramiro*, “está entre las pocas dominantes figuras de Hispanoamérica” y que su libro es “en su género, con la honesta abuelita *María* del colombiano Isaacs, lo mejor que en asunto de novelas ha producido nuestra literatura neomundial” (Darío, s/d: 52). Pero en *España contemporánea* puede leerse, a diferencia de lo que sucede en otros textos dispersos y teniendo en cuenta que estamos todavía en entresiglos y no había comenzado el aluvión novelesco característico de las primeras décadas del siglo XX, una suerte de historia y programa de la novela americana.
- ¹² Aunque es más conocido el sainete de Agustín Fontanella editado en 1906 con ese nombre, éste se basó en una novelita anónima que a mediados de la década de los

ochenta ya contaba con varias ediciones. Como puede inferirse, es a la novela *Los amores de Giacumina* a lo que se está refiriendo Darío en su artículo.

- ¹³ Si bien la obra más importante de Miguel Eduardo Pardo (Caracas, 1868 – París, 1905) fue *Todo un pueblo*, escribió además poesía (*Ecos de la lucha*, 1887) y teatro (*Edmeda*, 1888; *A tal culpa tal castigo*, 1888). Fue asimismo escritor de crónicas (*Viajeras*, 1892; *Al trote. Siluetas, croquis, rasgos, artículos literarios y descripciones de París y Madrid*, 1894; *Volanderas*, 1895).
- ¹⁴ De hecho, la representación de un drama póstumo de Ganivet en Granada le ofrece a Darío la oportunidad para hablar del “pensamiento nuevo en España” en otro artículo de la *España contemporánea* (1987: 89-97); allí, dice que Ganivet “era quizás la más adamantina expresión de ese pensamiento” (89).

Bibliografía

- Battilana, Carlos (1996) “Rubén Darío: la herida de París” en *Fronteras literarias en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, pp. 21-29.
- Casanova, Pascale (2001) [1999] *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- Darío, Rubén (1968) “Julián Martel y *La Bolsa*” (*Buenos Aires*, Nro. 155, 27/3/1898) en *Escritos dispersos de Rubén Darío* (estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 103-105.
- _____ (1987) [1901] *España contemporánea*. Barcelona: Lumen.
- _____ (s/d) “Enrique Rodríguez Larreta”, *Cabezas. Pensadores y artistas-políticos. Obras completas* Vol. XXII. Madrid: Mundo Latino.
- García Mérou, Martín (1886) “Los dramas policiales” en *Libros y autores*. Buenos Aires: Félix Lajouane, pp. 13-24.
- Jameson, Frederic (1886) “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. *Social Text* 15: 65-88.
- Laera, Alejandra (2004) *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Moretti, Franco (2000) “Conjectures on World Literature”. *New Left Review* 1. January-February.
- Pardo, Miguel Eduardo (s/d) *Todo un pueblo*. Madrid: Editorial América-Biblioteca Andrés Bello.
- Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rama, Ángel (1985) *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca.

A. Laera. Rubén Darío, lector de novelas...
Estudios 15:29 (enero-junio 2007): 143-162

- Sarmiento, Domingo F. (1986) *Facundo*. Buenos Aires: Ayacucho-Hyspamérica.
- Rubione, Alfredo, comp. (1983) *En torno al criollismo. Textos y polémicas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Unamuno, Miguel de (1967) *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Editorial Américalce.
- Valera, Juan (1958) *Cartas americanas. Obras completas*. Vol. III. Madrid: Aguilar, 211-312.
- Zanetti, Susana (2002) *La dorada garra de la lectura*. Rosario: Beatriz Viterbo.