



JACLR

*Journal of Artistic
Creation & Literary
Research*

JACLR: Revista de Creación Artística e Investigación Literaria (Journal of Artistic Creation and Literary Research) es una publicación bianual de la Universidad Complutense Madrid que aparece en texto completo, acceso abierto, y revisada por pares. La revista, publicada y editada por estudiantes graduados, ofrece trabajos de investigación, tesinas de grado y de master, junto con contribuciones originales de creación artística. El objetivo es que los estudiantes aprendan el proceso de edición de una revista científica. Los autores cuyos trabajos se publican mantienen los derechos de autor sobre los mismos para su publicación posterior en otros lugares.

Volumen 4 Número 2 (Diciembre 2016) Artículo 8

Azusa Tanase

“La idea de la originalidad en el pensamiento poético de Rubén Darío”

Para citar el artículo

Tanase, Azusa. "La idea de la originalidad en el pensamiento poético de Rubén Darío" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.2 (2016): 80-90

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

El texto ha sido revisado por 2+1 expertos del área.

Volumen 4 (2016) coordinado por Ana González-Rivas Fernández. Número 2 editado por Ana González-Rivas Fernández y José María Mesa Villar. Monográfico del I Encuentro de Jóvenes Investigadores SELGYC (Sociedad Española de Literatura General y Comparada).

Resumen: Este artículo aborda el análisis de la idea en torno a la "originalidad" en el pensamiento poético de Rubén Darío (1867-1916). Su idea sobre el concepto de la originalidad se formó en una situación de "asincronía", según terminología de Ricardo Piglia, entre el centro y la periferia de la modernidad. En la periferia, a la que pertenecieron Darío y los modernistas hispanoamericanos, la asincronía produjo los conflictos entre lo moderno y lo original. Dentro de su idea de la originalidad hay tres orientaciones: hacia lo individual y hacia lo colectivo, que son, respectivamente, la creación hispanoamericana y la modernidad universal que la contextualiza. Según esta clasificación se examinarán las crónicas y los prólogos de Darío en los cuales el autor expresa sus opiniones sobre el mundo moderno, la literatura y el arte. Como resultado se verá que en su idea hay un punto de inflexión que subvierte la asincronía de la modernidad. El análisis de su idea de la originalidad también presentará una nueva caracterización de Edgar Allan Poe en la concepción de Darío.

Palabras clave: Rubén Darío; originalidad; imitación; modernidad periférica; Edgar Allan Poe; "The Philosophy of Composition"

Azusa TANASE

La idea de la originalidad en el pensamiento poético de Rubén Darío

1. La problemática: la asincronía de la modernidad

Tenemos en un extremo la premisa borgiana de que la originalidad no es un valor estético¹. No obstante, no cesa aún en el arte la demanda de la originalidad que se inició en el Romanticismo europeo. Nuestro interés fundamental en este artículo radica en la cuestión de cómo puede conceptuarse la originalidad cuando un escritor se encuentra bajo la influencia ineludible de la literatura de otros debido a un desequilibrio socio-cultural². La razón por la que los críticos siguen desconcertados al discutir la originalidad de Rubén Darío es porque su obra y actividad actuaron como mediadoras entre las corrientes artísticas extranjeras y la literatura hispanoamericana. Lo que Darío denominó Modernismo fue el dinamismo dialéctico que se formaba entre el arte innovador de otra tierra (París especialmente, que fue la capital del siglo XIX según la calificación de Walter Benjamin) y los escritores hispanoamericanos que lo consideraban como la forma futura de su propio arte. Ellos tuvieron el modelo de lo moderno fuera de su tierra, aceptando en cierto modo la unilinealidad de la evolución artística, de ahí los conflictos entre ser moderno y ser original. La circunstancia que los rodea coincide con la que designaron Beatriz Sarlo y José Joaquín Brunner con el término de "modernidad periférica"³. Para especificar la problemática que trataremos, es pertinente explicar lo que Ricardo Piglia definió como "asincronía". Piglia utilizó este término en un seminario que dictó en 1990 para referirse al estado de la literatura argentina del siglo XIX en comparación con la europea de entonces, teniendo en cuenta que los debates literarios predominantes en Argentina ya se habían considerado como caducos en Europa⁴: "en más de un aspecto asistimos a una literatura que nace en una situación de asincronía entre los grandes debates de la literatura en otras lenguas y los que se estaban dando simultáneamente en la Argentina" (14). El pensamiento poético de Darío se formó en una situación de asincronía entre el centro y la periferia de la modernidad. En la periferia la asincronía produjo los conflictos entre lo original y lo moderno.

La famosa polémica sobre *Los raros* (1896) entre Darío y el escritor franco-argentino Paul Groussac es una muestra de los temas alrededor de esa problemática. *Los raros* es una compilación de 19 monografías literarias escritas por Darío que originalmente se publicaron en la prensa de Buenos Aires⁵. Groussac censuró a Darío en la reseña de ese libro ("Los raros",

¹ Beatriz Sarlo afirma: "Para Borges [...] el aprendizaje de la literatura se hace a partir de la traducción y la versión, que son modalidades mayores de la producción de textos. Este principio sólo puede autorizarse en otro: la originalidad no es un valor estético. Por eso, la expresión de la subjetividad [...] tampoco garantiza nada: la literatura se escribe en contra de esa subjetividad que, desde el romanticismo, pretende mostrar una originalidad sustentada en el individuo y no en el texto" (*Borges* 86).

² El flujo de influencia literaria entre distintos países o idiomas opera con frecuencia de modo unilateral e ineludible cuando uno está menos desarrollado que el otro con respecto a la experiencia de la modernidad socio-cultural.

³ Véanse *Una modernidad periférica* de Sarlo y "Modernidad: centro y periferia" de Brunner.

⁴ Piglia explica esta condición mediante una comparación de la visión literaria de Sarmiento y Flaubert. Los dos contemporáneos discrepan respecto a la posición social de la literatura. Mientras Flaubert plantea la completa autonomía de la literatura, oponiéndose a todas las exigencias utilitaristas de la sociedad, Sarmiento reclama la eficacia y la utilidad de la escritura como elemento central de la derrota del rosismo (15-16).

⁵ Los escritores tratados en *Los raros* son los siguientes, según el orden del capítulo, con el país natal y los años de nacimiento y muerte: Edgar Allan Poe (Estados Unidos, 1809-1849), Leconte de Lisle (Francia, 1818-1894), Paul Verlaine (Francia, 1844-1896), Villiers de L'Isle-Adam (Francia, 1838-1889), León Bloy (Francia, 1846-1917), Jean Richepin (Francia, 1849-1926), Jean Moréas (Grecia, 1856-1910), Rachilde (Francia, 1860-1953), Georges d'Espèrès (Francia, 1863-1944), Augusto de Armas (Cuba, 1869-1893), Laurent Tailhade (Francia, 1854-1919), Domenico Cavalca (Italia, 1270-1342), Édouard Dubus (Francia, 1864-1895), Théodore Hannon (Bélgica, 1851-1916), Comte de Lautréamont (Uruguay, 1846-1870), Max Nordau (Hungría, 1849-1923), Henrik Ibsen (Noruega, 1828-1906), José Martí (Cuba, 1853-1895), Eugénio de Castro (Portugal, 1869-1944). Se agregaron los capítulos sobre Camille Mauclair (Francia, 1872-1945) y Paul Adam (Francia, 1862-1920) en la segunda edición (1905).

La Biblioteca, Buenos Aires, XI-1896), puesto que el libro, según su juicio, invitaba a la imitación de los franceses y estorbaba la creación original. En Groussac la idea de la originalidad se vinculaba a la autoctonía, por lo que la originalidad y la imitación eran vistas como opuestas:

[F]inalmente, faltaría después averiguar si la imitación del neo-bizantinismo europeo puede entrañar promesa alguna para el arte nuevo americano, cuya poesía tiene que ser, como la de Whitman, la expresión viva y potente de un mundo virgen, y arrancar de las entrañas populares, para no tornarse la remedada cavatina de un histrión. El arte americano será original—o no será. ¿Piensa el señor Darío que su literatura alcanzará dicha virtud con ser el eco servil de rapsodias parisienses, y tomar por divisa la pregunta ingenua de un personaje de Coppée?

Qui pourrais-je imiter pour être original? (156)⁶

Al parecer, Groussac planteó la multilinealidad de la evolución del arte. Pero en realidad su discurso fijó la jerarquía del origen en la modernidad unilineal, a lo cual dio legitimidad su propio origen francés, como señala Mariano Siskind (205).

Darío refutó a Groussac en "Los colores del estandarte" (*La Nación*, 27-XI-1896), retomando con agudeza la irónica cita de François Coppée:

Qui pourrais-je imiter pour être original?

me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. (*Obras completas* IV: 876)

Cuando Darío dice que imita "a todos", es evidente que él ve una posibilidad positiva en una clase de imitación. Por eso Ángel Rama la llamó la "imitación aplicada" distinta a la "imitación directa" ("La modernización" 16)⁷. Pero no vamos a discutir sobre la habilidad / inhabilidad para la imitación a la que nos suelen conducir estas expresiones. Prestaremos atención al hecho de que en esta polémica Darío, en contraste con Groussac, hace una diferencia entre la originalidad y la autoctonía—"la novedad, ¿cuál ha sido? El sonado galicismo mental" (*Obras completas* IV: 874) — mostrando a la vez una clara identificación con el continente natal cuando habla de su esperanza del desarrollo colectivo de la literatura hispanoamericana.

La interpretación de Siskind de esta polémica es importante para nuestro argumento, pues Siskind detecta en la afirmación de la imitación de Darío el carácter subversivo y necesario para la periferia de la modernidad:

Turning the quotation from Coppée into a banner for his *modernista* aesthetic, he reformulates the meaning of "originality" to encompass inventive, proactive forms of imitation and in turn reconciles creative imitation as the subversive and necessary means of modern cultural production for cultures relegated to the margins of French universality. (211)

En este artículo encontraremos en los discursos de Darío sobre la originalidad literaria el elemento que pretende subvertir la asincronía de la modernidad. Los estudios previos sobre Darío y la originalidad, desde el de Enrique Anderson Imbert hasta el de Francisco Solares-Larrave, han analizado las influencias de autores precedentes en la poesía dariana y han afirmado el valor estético propio de la misma. Nuestro acercamiento será desde el plano teórico, tomando en consideración el hecho de que Darío impulsó el Modernismo no sólo

⁶ Las cursivas en las citas son originales.

⁷ Rama tomó estos términos del prólogo de Manuel Ugarte a *La joven literatura hispanoamericana* (1906).

mediante su práctica sino también mediante su pensamiento poético. Darío expresó sus opiniones sobre el mundo moderno, la literatura y el arte en los prólogos a los libros suyos y de terceros y numerosas crónicas que publicó en prensa a partir del 1882. Haremos un análisis de esos textos para descubrir cómo era la idea de la originalidad en su poética. Se verá que la idea de la originalidad de Darío está formada sobre el equilibrio inquieto entre tres orientaciones: hacia lo individual y hacia lo colectivo, que son la creación hispanoamericana y la modernidad universal que la contextualiza. El análisis también nos permitirá revisar la caracterización de Edgar Allan Poe en el registro literario de Darío, puesto que Poe es, en Darío, la figura en la que convergen esas tres orientaciones de la originalidad literaria.

2. La idea de la originalidad en el pensamiento poético de Darío

Comenzaremos este estudio siguiendo el rastro del pensamiento de Rubén Darío sobre la originalidad individual. Los artículos periodísticos de su juventud en Nicaragua (1882-1886) recopilados por Diego Manuel Sequeira no contienen nada relevante en lo que respecta al pensamiento del poeta sobre la originalidad en la literatura. El concepto todavía no está asociado de manera evidente con el valor estético. Por otra parte, se nota el interés por el perjuicio que causan las convenciones establecidas, al cual se uniría después el ensalzamiento del individuo para formar el fundamento consistente de su poética. Conforme a este interés, Darío critica el purismo del castellano planteado por el escritor nicaragüense Enrique Guzmán en "El idioma español" (*El Porvenir de Nicaragua*, 29-IV-1882): "Uno de los principales defectos de la vetusta Real Academia, es rechazar tercamente toda reforma que la diferencia de costumbres, las nuevas ideas del siglo i el uso han realizado en el idioma" (Sequeira 66); asimismo contradice los ataques al neologismo en "De cómo Enrique Guzmán se va a tragar la simpatía derramada, el candor, y más que verá quien leyere" (*El Imparcial*, Managua, 29-I-1886) y "El águila no caza moscas" (*El Imparcial*, 9-II-1886).

En las críticas publicadas durante la estancia en Chile y Centroamérica (1886-1893), empiezan a aparecer los discursos programáticos que tienen la intención de ilustrar a los intelectuales hispanoamericanos⁸. La originalidad adquiere el valor estético dentro de la poética de Darío. En "A propósito de un nuevo libro" (*La Época*, Santiago de Chile, 16-XI-1888), da una definición del poeta original al comentar *Siluetas* de Pedro Nolasco Préndez:

Así como en la inmensa variedad de la raza humana, a pesar de combinaciones no hay dos cuerpos iguales en todo, así en el misterioso yo, en lo íntimo del alma, son todos los hombres distintos, y llevan su pequeño mundo interior, el cual tan solamente puede ser contemplado por los propios ojos del mismo espíritu que nos anima. La inspiración habita en ese mundo del alma de los poetas, y por eso los poetas más originales son los que, sin sentir influencia ajena alguna, sacan de lo profundo de sus ser lo que nadie conoce sino ellos, y lo exponen triunfantemente con la fuerza del arte, y entonces aquello desconocido y extraño, mueve a la admiración y llama el aplauso. (*Obras desconocidas* 252)

La concepción del "mundo interior" del individuo como la fuente de la originalidad se repite en "El libro 'Asonantes' de Narciso Tondreau" (*Revista de Artes y Letras*, Santiago de Chile, tomo XVI, 1889): "Busquemos, pues, ese procedimiento exquisito de los artistas de la palabra escrita, y que cada escritor muestre el pequeño mundo interior que lleva en su alma, con manera artística" (*Obras desconocidas* 290).

En el período que vivió en Buenos Aires (1893-1898), las opiniones de Darío comienzan a ser vistas como el manifiesto del Modernismo. Darío, para evitar que el Modernismo acabe

⁸ Véanse "Apuntaciones literarias. *Penumbras* (Poesías de Narciso Tondreau)" (*La Época*, 14-I-1887), "Catulo Méndez [sic]. Parnasianos y decadentes" (*La Libertad Electoral*, 7-IV-1888), "La literatura en Centro América" (*Revista de Artes y Letras*, año 1888, tomos XI y XII) en Darío, *Obras desconocidas*, y "Fotografiado: Ricardo Palma" (*Diario de Centro-América*, 23-VIII-1890) en Darío, *Obras completas* II.

Tanase, Azusa. "La idea de la originalidad en el pensamiento poético de Rubén Darío." JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.2 (2016): 80-90
<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
©Universidad Complutense de Madrid, Spain

como una escuela autoritaria, declara que la premisa del arte nuevo es la acracia en "Palabras liminares" a *Prosas profanas* (1896): "proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción" (*Obras completas* V: 761). Rama juzga que el único rasgo que unifica a sus escritores "raros" es "la exacerbación del yo" (*Rubén Darío* 13), pues en "Los colores del estandarte" el mismo Darío dice que ser "raro" es no ser igual a ninguna otra persona:

No son los *raros* presentados como modelos; primero, porque lo *raro* es lo contrario de lo normal, y después, porque los cánones del arte moderno no nos señalan más derroteros que el amor absoluto a la belleza —clara, simbólica o arcana— y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad. Sé tú mismo: esa es la regla. (*Obras completas* IV: 880)

Asimismo, Darío recalca la individualidad de sí mismo con respecto a su propia obra. Si se mira de nuevo el párrafo arriba citado donde Darío dice que imitaba a todos, nos daremos cuenta de la marcada repetición de posesivos y complementos de la primera persona singular. El poeta utiliza la misma retórica en "Palabras liminares":

Yo no tengo literatura "mía" [...] para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wágner, a Augusta Holmés, su discípula, dijo un día: "Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí". Gran decir. (*Obras completas* V: 761-762)

Darío retoma la frase en su "Prefacio" a *Cantos de vida y esperanza* (1905): "Cuando dije que mi poesía era mía, en mí, sostuve la primera condición de mi existir" (*Obras completas* V: 860). De igual modo, en 1907 dice en el último párrafo de "Dilucidaciones"⁹, resumiendo su pensamiento poético: "No hay escuelas; hay poetas" (*Obras completas* V: 960).

La idea de la originalidad de Darío está separada de la autoctonía. Sin embargo, su constante conciencia crítica de la actualidad de la literatura hispanoamericana refleja su firme identificación como escritor hispanoamericano. De esto se deduce que en Darío la identidad del escritor y la muestra de los elementos autóctonos en la obra son dos temas de diferentes dimensiones. Es obvio que Darío no niega el valor estético de la autoctonía, puesto que en una crónica de *La Nación* (17-V-1899) elogia las obras contemporáneas de cimiento criollo, refiriéndose a los escritores coetáneos argentinos como Martiniano Leguizamón, Roberto Payró y Fray Mocho (*Obras completas* III: 156). No obstante, en la literatura hispanoamericana del fin de siglo todavía no dejaba de existir la repetición continuada de los temas planteados en la época de la Emancipación, tales como gestas de la Independencia, la naturaleza americana y el pasado precolombino. Darío explica esa situación en el ensayo "Prosas profanas" (*La Nación*, 1-VII-1913), mencionando "La victoria de Junín" (1825) de José Joaquín Olmedo¹⁰ y "La agricultura de la zona tórrida" (1826) de Andrés Bello:

no se tenía en toda la América española como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana: un eterno canto a Junín, una inacabable oda a la agricultura de la zona

⁹ El último párrafo ("Resumo: ...") no apareció en la versión original publicada en *El Imparcial* y se agregó al integrarse en *El canto errante*.

¹⁰ Con respecto a "La victoria de Junín" de Olmedo, Galo René Pérez dice: "El romántico argentino Olegario Víctor Andrade dejó percibir la resonancia olmediana en su poema 'El nido de cóndores' (un canto a San Martín), publicado medio siglo después de 'La Victoria de Junín'. El extraordinario novelista José Eustasio Rivera, tan celebrado por 'La Vorágine', compuso versos admirables en algunos de los cuales persistía el acento de Olmedo. Algo más, Rubén Darío, el gran renovador de la lírica de lengua castellana, sentía la necesidad de poner término en América a esa perduración resonante de la oda a Bolívar. Su efecto aún no había desaparecido" (7).

tórrida, y décimas patrióticas. No negaba yo que hubiese un gran tesoro de poesía en nuestra épica prehistórica, en la conquista y aun en la colonia; mas con nuestro estado social y político posterior llegó la chatura intelectual y períodos históricos más a propósito para el folletín sangriento que para el noble canto. (*Obras completas* I: 206)

Los temas autóctonos que se forjaron en la exaltación de la identidad local ya se habían convertido en un molde. Darío, que no consideró la autoctonía como la causa de la originalidad, quiso ser "raro" en el grupo de hispanoamericanos y no los trató en su obra.

El pensamiento de Darío es anti-clásico /romántico en cuanto a la exclusión de reglas y convenciones¹¹. Pero a partir del período de Buenos Aires, se mantiene apartado de la concepción romántica de la originalidad que se apoya en la inspiración, es decir, el instinto y la sensibilidad del genio, por la idea de que es indispensable en la creación original un estudio totalmente intencionado¹². Ahí radica la connotación de *imitar a todos para ser original*. En el ensayo "Prosas profanas" del 1913, Darío explica la necesidad del conocimiento y la erudición, además del talento:

Aun entre algunos que se habían apartado de las antiguas maneras, no se comprendía el valor del estudio y de la aplicación constante, y se creía que con el solo esfuerzo del talento podría llevarse a cabo la labor emprendida. Se proclamaba una estética individual, la expresión del concepto; mas también era preciso la base del conocimiento del arte a que uno se consagraba, una indispensable erudición y el necesario don del buen gusto. (*Obras completas* I: 205)

En efecto, Darío ejerce esta forma de composición. El resultado de esa práctica es la notable variedad en las fuentes de temas y formas de su poesía, que abarca desde la poesía moderna francesa y europea, la clásica y decimonónica española, hasta la grecolatina. Con respecto a la métrica, como señala Tomás Navarro Tomás, Darío es el poeta de lengua española que utilizó un repertorio métrico más rico y variado, pero son pocos los versos de su propia invención (201). Navarro Tomás concluye así: "Su actitud consistió en escoger entre las variedades especiales, antiguas y modernas, que encontraría en sus lecturas, aquellas que más particularmente atrajeron su interés" (202).

La voracidad en un aprendizaje concienciado y la distinción entre la autoctonía y la originalidad son lo que la crítica ha llamado el cosmopolitismo dariano. Conforme a tal concepción Darío pone la esperanza para el futuro de Buenos Aires en las posibilidades infinitas que traen los pueblos de diversos orígenes:

en el Río de la Plata se realizaba el fenómeno sociológico del nacimiento de ciudades únicas, cosmopolitas y políglotas, como este gran Buenos Aires, flor enorme de una raza futura. Y tuvimos que ser entonces políglotos y cosmopolitas y nos comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo. (*Obras completas* IV: 887) ("María Guerrero", *La Nación*, 12-VI-1897)

¹¹ El Romanticismo es una sensibilidad reaccionaria contra el dogmatismo neoclásico, y como señala David Viñas Piquer, significa "libertad absoluta en todos los ámbitos: la única ley que acepta el romántico es que no tiene que existir ninguna ley, tal y como lo explicita Friedrich Schlegel en el célebre fragmento 116 del *Anthenäum*" (267).

¹² El concepto de la inspiración es la explicación más antigua, más difundida y más persistente de la invención poética que se basa en la atribución de la poesía a los dictados de un visitante sobrenatural. Por otro lado, también existe desde la Antigüedad la concepción de la poesía como un procedimiento intencionado sostenido por técnicas y reglas. Los clasicistas y neoclasicistas en los siglos XVII y XVIII dieron importancia a técnicas y normas, pero el concepto de la inspiración sobrevivió incluso entre ellos, y en la época del Romanticismo se unió a la figura del poeta genio que compone según su instinto y sensibilidad. (Abrams, *The mirror and the lamp* 184-225).

Cuando visita España después de la Guerra hispano-estadounidense, forma un juicio contrastante con el de arriba sobre la situación literaria del país:

El formalismo tradicional, por una parte; la concepción de una moral y de una estética especiales, por otra, han arraigado el españolismo [...]. Esto impide la influencia de todo soplo cosmopolita, como asimismo la expansión individual, la libertad, [...] el anarquismo en el arte [...]. (*Obras completas* III: 300-301) ("El Modernismo", *La Nación*, 29-XII-1899)

Del mismo modo, observa que la razón por la que las renovaciones literarias ocurrieron en Hispanoamérica antes que en España es "por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo" (*Obras completas* III: 304) ("El Modernismo")¹³.

Al descubrir que los innovadores catalanes como Ramón Casas y Santiago Rusiñol están al tanto del arte moderno universal, pone énfasis en la importancia de tal aprendizaje en el desarrollo de la originalidad individual:

Se le señalan [a Casas] maneras imitadas de autores extranjeros [...]. Lo que hay es que tanto Casas como Rusiñol y los "nuevos" de la joven escuela catalana, como los escritores, están al tanto de lo que en el mundo entero se produce de las evoluciones del arte universal contemporáneo y siguen lo que se debe seguir el pensamiento extranjero [...]. Después se desarrolla la concepción individual en el ambiente propio, en el medio propio. (*Obras completas* III: 319-320) ("El cartel en España", *La Nación*, 8-IX-1899)

Naturalmente, la *universalidad* para Darío no tiene una estructura plana. El arte universal en su cognición es un orden jerárquico que tiene a la cabeza el arte europeo, y en particular el parisino. Por consiguiente, Darío expresa su sueño de que los europeos reconozcan el arte hispanoamericano, comparándolo con el descubrimiento de Colón:

El día en que un escritor argentino casi desconocido, Sicardi, escribiese sus obras con el respeto que merece nuestro noble idioma y juntase a su poderoso numen el dominio de la lengua, ¿sabe el ilustre Menéndez y Pelayo, que quizá sería descubierta en Europa la América mental? Y con Sicardi algunos otros que forman hoy la esperanza de una futura gloria para el pensamiento hispanoamericano. (*Obras completas* IV: 809) ("Menéndez y Pelayo", *La Nación*, 8-III-1896)

El objetivo final de Darío, sin embargo, era que los hispanoamericanos formaran parte de esa universalidad y, que en consecuencia, manifestaran su individualidad en ella. Su deseo no consistía en seguir la pista de la literatura de otras lenguas, sino en finalmente rebasarla. Si es imposible una evolución multilineal del arte, la separación del concepto de la originalidad y de la autonomía y la adopción voraz del arte universal son la única manera de realizarlo. Por eso, se puede ver en su poética el punto de inflexión a través del cual subvierte el orden del centro y la periferia de la modernidad.

3. Edgar Allan Poe: modelo simbólico y teórico

Las tres orientaciones que conciernen a la originalidad empujaron a Darío a escribir críticas sobre escritores y artistas de los países hispanos y no hispanos: el interés por el individuo, la identificación con la colectividad hispanoamericana y el ansia de inscribirse en otra colectividad

¹³ Respecto al problema del casticismo, además de las crónicas citadas, véanse "Madrid" (*La Nación*, 6-II-1899), "Los inmortales" (*La Nación*, 2-XI-1899). Sobre el arte catalán, véanse "En Barcelona" (*La Nación*, 30-I-1899), "Cyrano en casa de Lope" (*La Nación*, 27-II-1899) en *Obras completas* III.

que es la modernidad universal. Dentro de ese registro dariano, queremos estudiar a Edgar Allan Poe como una figura que las une.

Poe fue uno de los escritores por los que Darío sentía una simpatía especial. Darío publicó dos monografías: "Edgar Allan Poe" (*Revista Nacional*, I-1894), que después se incorporó en *Los raros* con el subtítulo "Fragmento de un libro futuro" (tenía el plan de escribir un libro sobre Poe, aunque nunca lo realizó), y "Edgar Poe y los sueños" (*La Nación*, 8-V, 20-VII, 24-VII-1913) que revela el amplio conocimiento que tenía el poeta sobre la obra de Poe. En otras crónicas y poemas hizo alusiones a Poe con no menos frecuencia que a otros de sus favoritos, como Paul Verlaine y Victor Hugo.¹⁴

Respecto a la relación entre Darío y Poe, John Englekirk (193-210), Marjorie Johnston (273-278) y Lucía Ungaro de Fox (81-83) encontraron similitudes entre sus técnicas e imágenes poéticas y sus ideas estéticas. En estos estudios, la simpatía de Darío está explicada por la influencia de la recepción francesa de Poe y la semejanza de los gustos personales. Beatriz Colombi, por su parte, analizó el proceso a través del cual Darío y otros escritores hispanoamericanos posteriores heredaron la identificación con la imagen de Poe como *ángel caído* ("Edgar Allan Poe"; "Rubén Darío y el mito Poe"). Colombi sitúa esa identificación en la misma línea de los franceses, pues la califica como "el recurso de la identificación con su imagen, inaugurado por Baudelaire, quien consideraba a Poe su doble" ("Edgar Allan Poe" 51)^{15,16}

Se puede señalar un aspecto en la concepción de Darío sobre Poe que los estudios anteriores no han recogido: Poe es uno de los primeros autores norteamericanos que manifestó su originalidad en la modernidad universal. Por ejemplo, en "Almafuerte" (*La Nación*, 3-V-1895) Darío primero expresa su deseo sobre la apreciación de los hispanoamericanos en la universalidad:

No ha podido aún la América que habla español, hacer que los ojos de Europa se conviertan hacia nosotros a causa de una de esas manifestaciones que hacen comprender la vitalidad espiritual de una raza. (*Obras completas* IV: 776)

A continuación hace resaltar el paralelismo entre la América del Sur y la del Norte en la relación con Europa, nombrando a Poe:

Somos más viejos que el yankee; pero nuestro Emerson no se ve por ninguna parte; y lo que es nuestro Poe o nuestro Whitman... (*Obras completas* IV: 776)

Una reflexión similar está en "Los anglosajones" (*La Nación*, 30-IX, 3-X-1900), donde "Europa" está sustituida por el "mundo": "Los hispanoamericanos todavía no podemos enseñar al mundo en nuestro cielo mental constelaciones en que brillen los Poe, Whitman y Emerson" (*Obras completas* III: 426).¹⁷

¹⁴ Colombi dice, basándose en los estudios de Englekirk, Anderson Imbert y Barcia, que la inclinación de Darío por Poe comenzó en Chile cuando leyó en inglés la poesía de los autores norteamericanos gracias a sus amistades, pero fue en Buenos Aires donde Darío empezó a entusiasmarse aún más por su obra (224-225).

¹⁵ Colombi dice lo mismo en "Rubén Darío y el mito Poe": "el recurso de la identificación con su imagen, inaugurado también por Baudelaire quien consideraba a Poe su doble" (227).

¹⁶ Respecto al papel que Darío desempeñó en la recepción de Poe en Hispanoamérica, Englekirk sostiene que Poe se convirtió en una de las principales figuras en el nuevo movimiento poético de Hispanoamérica gracias a la monografía de *Los raros* (89-90). Barcia, por su parte, señala que cuando Darío llegó a Buenos Aires halló ya instalado un firme conocimiento de los cuentos de Poe, y pone énfasis en la contribución de las traducciones realizadas por Carlos Olivera y Edelmiro Mayer, la biografía de John H. Ingram traducida por Mayer y el estudio de Baudelaire, por Olivera (305). Acerca de la influencia de Poe sobre la literatura hispanoamericana en general, véanse Englekirk 152-417; Su. Levine, St. Levine 121-129.

¹⁷ En "Julián del Casal" (*La Habana Elegante*, Habana, 17-VI-1894) dice: "Tú sabes que en el Nuevo Mundo, después del alma de Edgard [sic] Poe, la tuya es la que ha volado más maravillosamente a la montaña del Arte" (*Obras completas* I: 692).

En la Hispanoamérica del fin de siglo era relativamente común la actitud de ver el paralelismo entre las dos Américas. Tal lógica también se ve en *Nuestra América* de José Martí y en el fragmento citado de Groussac donde menciona a Walt Whitman. Por eso mismo, al discutir el juicio de Darío sobre Poe no se debe pasar por alto el hecho de que Poe sea un americano.

A pesar de ser escritor del Nuevo Continente, Poe fue descubierto en Europa y ahí tuvo gran influencia en todos los géneros literarios. Por lo tanto, es una figura ideal para Darío que unifica sus tres orientaciones contradictorias; de ahí su simpatía especial. Podríamos establecer la hipótesis de que, cuando Darío se planteó la posibilidad de escribir un libro sobre Poe y colocó a la cabeza de *Prosas Profanas* el poema "Era un aire suave"¹⁸, tenía la intención de presentarlo como un modelo simbólico para la creación original en Hispanoamérica.

Nos interesa, asimismo, la similitud entre la idea sobre la originalidad de Darío y la de Poe, a la cual tampoco se ha prestado atención en los estudios anteriores. "The Philosophy of Composition" (1846) de Poe es un texto teórico singular, en el cual Poe, cuando explica el proceso de creación del poema "The Raven", insiste en que lo compuso conforme a un minucioso cálculo para realizar un efecto intencionado. Se trata de la teoría de la deliberación, que resultó ser el punto de arranque de la poética moderna después del Romanticismo¹⁹. En Francia, su teoría se convirtió en un principio parnasiano que es la soberanía de la forma (Cambiaire 86-87), y como argumentan T. S. Eliot (336-342) y M. H. Abrams ("Coleridge, Baudelaire and Modernist poetics" 131-144), condujo al cambio de foco en la composición del poeta al poema en sí mismo, lo cual engendró la poética vanguardista representada por la *poésie pure* de Paul Valéry.

En este texto Poe presenta la originalidad como el objetivo de todo el procedimiento —"Keeping originality *always* in view" (194); y en cuanto a la versificación, dice:

My first object (as usual) was originality. The extent to which this has been neglected, in versification, is one of the most unaccountable things in the world. Admitting that there is little possibility of variety in mere *rhythm*, it is still clear that the possible varieties of metre and stanza are absolutely infinite — and yet, *for centuries, no man, in verse, has ever done, or ever seemed to think of doing, an original thing*. The fact is, that originality (unless in minds of very unusual force) is by no means a matter, as some suppose, of impulse or intuition. In general, to be found, it must be elaborately sought, and although a positive merit of the highest class, demands in its attainment less of invention than negation. (203)

Según la poética dariana, la originalidad se conseguía mediante un aprendizaje deliberado de cuantas maneras existieran, no delimitadas por el marco de la autoctonía. Esta idea se puede considerar como una variante de la teoría de Poe, que propone la búsqueda intencionada de maneras infinitas en lugar del instinto como la forma de componer el verso original. La idea de Darío se formó respondiendo a la problemática de Hispanoamérica, así que es una variante esencialmente hispanoamericana. Darío no hizo mención a "The Philosophy of Composition", de manera que no se puede averiguar la influencia directa de la teoría de Poe sobre Darío. No obstante, dado que las dos ideas se asemejan, y que ambas se produjeron fuera del centro cultural de la época, quizá haya margen para reconsiderar la teoría de Poe, teniendo en cuenta la relación entre Europa y Estados Unidos.

4. Conclusiones

¹⁸ "Era un aire suave" es un homenaje al poema "Eulalie" de Poe (Colombi "Edgar Allan Poe" 50; "Rubén Darío y el mito Poe" 224).

¹⁹ Wellek explica el significado de la teoría de la deliberación de Poe: "Tras la gran fe romántica en el soplo de la inspiración, era necesario acentuar las notas de tanteo, experimentación, duro trabajo, artesanía, e incluso de teatralidad, enmascaramiento y simulación" (221).

Tanase, Azusa. "La idea de la originalidad en el pensamiento poético de Rubén Darío." *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.2 (2016): 80-90
<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
©Universidad Complutense de Madrid, Spain

El *descubrimiento* de la literatura hispanoamericana ansiado por Darío se hizo realidad en el campo de la narrativa, tomando el nombre del *boom*. Ese fenómeno se debió a los escritores que habían aprendido las técnicas de "todos", contemporáneos y antiguos, extranjeros e hispanos. Este hecho es una prueba de la vigencia de su idea sobre la originalidad.

En el seminario del 1990 mencionado al comienzo de este artículo Piglia dijo acerca del estado estético de la literatura argentina: "[ahora] la literatura nacional no está en una relación asincrónica o de desajuste respecto del estado de la narrativa en cualquier otra lengua [...]. [D]iscutir hoy la poética de Saer o de Puig es lo mismo que discutir la de Thomas Pynchon o la de Peter Handke. [...] Estamos en sincro" (14-16). Actualmente se podrá decir lo mismo de la literatura hispanoamericana en general. Los escritores ahora persiguen su originalidad, dialogando con varias clases de tradiciones del mismo modo: la nacional, la hispana, la occidental y la universal.

Obras citadas

- Abrams, M. H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. 1953. London: Oxford University Press, 1971. Print.
- . "Coleridge, Baudelaire and Modernist poetics". *The correspondent breeze: essays on English Romanticism*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1984. 109-144. Print.
- Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967. Print.
- Barcia, Pedro Luis. "La recepción de Poe en la Argentina: Contribución a su estudio". *Boletín de la Academia Argentina de Letras* LXXV. 309-310 (2010): 285-312. Print.
- Brunner, José Joaquín. "Modernidad: centro y periferia". *Estudios Públicos* 83 (2001): 241-263. Web. 24 Jan. 2015. <http://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303184847/rev83_brunner.pdf>.
- Cambiaire, Pierre Célestin. *The influence of Edgar Allan Poe in France*. 1927. New York: Haskell House Publishers, 1970. Print.
- Colombi, Beatriz. "Edgar Allan Poe, de Rubén Darío a Andrés Caidedo". Ed. Hernán A. Biscayart. *Lecturas de travesía. Literatura latinoamericana*. Buenos Aires: NJ editor, 2012. 49-60. Print.
- . "Rubén Darío y el mito Poe en la Literatura Hispanoamericana". Ed. Rocío Oviedo Pérez de Tudela. *Rubén Darío en su Laberinto*. Madrid: Verbum, 2013. 223-237. Print.
- Darío, Rubén. *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Ed. Raúl Silva Castro. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1934. Print.
- . *Obras completas*. Ed. M. Sanmiguel Raimúndez. 5 tomos. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-1955. Print.
- Eliot, T. S. "From Poe to Valéry". *Hudson Review* 2.3 (1949): 327-342. Print
- Englekirk, John Eugene. *Edgar Allan Poe in Hispanic literature*. New York: Instituto de las Españas, 1934. Print.
- Johnston, Marjorie C. "Rubén Darío's acquaintance with Poe". *Hispania* 17.3 (1934): 271-278. Web. 27 Dec. 2013. <<http://www.jstor.org/stable/331916>>.
- Levine, Susan F., and Stuart Levine. "Poe in Spanish America". Ed. Lois Davis Vines. *Poe abroad: influence, reputation, affinities*. Iowa City: University of Iowa, 1999. 121-129. Print.
- Navarro Tomás, Tomás. "Ritmo y armonía en los versos de Darío". *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1982. 199-231. Print.
- Poe, Edgar Allan. *The complete works of Edgar Allan Poe*. Ed. James A. Harrison. Vol. XIV. New York: John D. Morris & Company, 1902. Print.

Tanase, Azusa. "La idea de la originalidad en el pensamiento poético de Rubén Darío." JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.2 (2016): 80-90

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Rama, Ángel. "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)". *Hispanamérica* 36 (1983): 3-19. Print.

---. *Rubén Darío y el modernismo*. 1970. Caracas: Alfadil, 1985. Print.

Rene Pérez, Galo. "José Joaquín Olmedo". José Joaquín Olmedo. *Obra poética*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. 1988. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003. Print.

---. *Borges, un escritor en las orillas*. 1993. Madrid: Siglo XXI, 2007. Print.

Solares-Larrave, Francisco. "La originalidad de las influencias de Rubén Darío". *Cuadernos del CILHA* 10.11 (2009): 138-148. Web. 30 Sep. 2015. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3706302.pdf>>.

Sequeira, Diego Manuel. *Rubén Darío criollo o raíz y medula en su creación poética*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1945. Print.

Siskind, Mariano. *Cosmopolitan desires: Global modernity and world literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press, 2014. Web. 18 Jul. 2015. <<http://escholarship.org/uc/item/8gx3h5hg>>.

Ungaro de Fox, Lucía. "El parentesco artístico entre Poe y Darío". *Revista Nacional de Cultura* 28.178 (1966): 81-83. Print.

Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002. Print.

Wellek, René. *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Los años de transición*. Trad. J. C. Cayol de Bethencourt. Tomo III. 1972. Madrid: Gredos, 1991. Print.

Perfil de la autora

Licenciada en Derecho (Universidad de Tokio) y Máster en Letras (Universidad de Tokio). Cursó sus estudios de doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid con el proyecto "Pensamiento crítico-poético de Rubén Darío".

Contacto: <azusa.tanase@gmail.com>