

RUBÉN DARÍO Y SU *FLÂNERIE* EN SANTIAGO DE CHILE*

RUBÉN DARÍO AND HIS *FLÂNERIE* IN SANTIAGO
DE CHILE

JAIME GALGANI**, PAULINA DAZA***

RESUMEN: En el contexto del estudio de la formación de la crónica latinoamericana, el presente artículo se propone abordar un texto de Rubén Darío destinado a ser el prólogo de una obra no publicada del escritor chileno Narciso Tondreau. Por sus características, dicho prólogo reúne elementos que se acercan al género cronístico que, más tarde, desarrollaría el poeta nicaragüense. Desde el punto de vista temático, se escogen los pasajes relacionados con los comentarios que Darío hace de la ciudad de Santiago, con el fin de ejemplificar la *flânerie* dariana según las características que presenta Dorde Cuardic García, a saber: 1) La noción de peregrinaje cultural a los santuarios de la cultura, 2) la mirada turística de la *flânerie* dariana, y 3) la evaluación del espacio público. Se concluye que la ciudad dariana representa las determinaciones que abren el camino al escritor moderno como artista y periodista al mismo tiempo.

PALABRAS CLAVE: Crónica latinoamericana, Rubén Darío, *flânerie*, Santiago de Chile.

ABSTRACT: In the context of the study of the foundations of the Latin-American chronicle, the aim of this paper is to look into a Rubén Darío's texts, originally intended as a prologue to an unpublished work of the Chilean writer Narciso Tondreau. The characteristics of the prologue bring it closer to the genre of the chronicle, which the Nicaraguan poet will develop later. Thematically, the passages that are related to the comments Darío makes on the city of Santiago are chosen, with the aim of exemplifying the Darain *flânerie*, following the characteristics that Cuardic presents. Namely, 1) the notion of cultural pilgrimage to the sanctuaries of culture, 2) the touristic perspective of the Darain *flânerie*, and 3) his assessment of the public space. The paper concludes

* Artículo asociado al proyecto de investigación Fondecyt regular N° 1190517: "Origen y formación de la crónica periodística chilena en el siglo XIX (1840-1870)".

** Doctor en Literatura. Investigador responsable del proyecto 1190517. Académico del Departamento de Castellano de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), Santiago, Chile. Correo electrónico: jaime.galgani@umce.cl. Orcid: 0000-0002-0051-332X

*** Doctora en Literatura. Co-investigadora del Proyecto 1190517. Académica del Departamento de Castellano de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), Santiago, Chile. Correo electrónico: paulina.daza@umce.cl. Orcid: 0000-0001-9217-7759

that the Darian city represents the determinations that open up the path of the modern writer as an artist and journalist at the same time.

KEYWORDS: Latin-American chronicle, Rubén Darío, *flânerie*, Santiago de Chile.

Recibido: 20.03.2020. Aprobado: 09.09.2020.

INTRODUCCIÓN

A POCO TIEMPO DE HABER llegado Rubén Darío a Chile (1886), entró en contacto con Narciso Tondreau (1861-1949), hijo de un matrimonio franco-canadiense avecindado en Chile desde 1850. Tondreau era profesor de latín y de gramática y, aunque titulado como abogado, no ejerció dicha profesión. Fue colaborador en periódicos y revistas del país y tuvo alguna participación en política, aunque “dedicó la mayor parte de su vida a la enseñanza” (Irving, 1970, p. 885). Junto con establecer una amistad ampliamente destacada por el joven poeta nicaragüense, colaboró con su inserción en el medio intelectual chileno. Tondreau consideraba que el diario *La Época* tuvo una importancia fundamental para Darío, pues “esa influencia fue decisiva para su orientación lírica hacia las nuevas escuelas francesas” (como se cita en Irving, 1970, p. 886). Publicó un libro de poemas, *Penumbras* (ver Tondreau, 1887), el mismo año en que Darío publicó *Abrojos* (1887). Posteriormente, Darío conoció un conjunto de poemas de Tondreau, titulado *Asonantes*, para el cual escribió un prólogo bastante extenso que fue publicado en varias revistas¹ y que constituye la materia central del estudio que propone este artículo.

Como ha sucedido con otros prólogos famosos que han excedido la fama del libro que los inspiró (por ejemplo, el Prólogo de José Martí (1882) a *El Poema del Niágara*, de Juan Antonio Pérez Bonalde), se tiene aquí un documento interesante de revisar desde varios puntos de vista, particularmente –para el interés de este artículo– con respecto al tipo de *flânerie* del poeta nicaragüense en Santiago, una *flânerie* que, al encontrarse en su fase de iniciación, es más espontánea y menos madura que la que posterior-

¹ “Francisco Gavidia, gran amigo de Rubén Darío, publicó el prólogo por primera vez en *Repertorio Salvadoreño*, en julio de 1889. Algunas partes salieron más tarde en las *Obras completas* de Darío publicadas por Afrodisio Aguado. El último párrafo del prólogo saluda a Tondreau a través de las millas desde el ardiente trópico (El Salvador) y le manda sus deseos de que Chile, su segunda patria (como lo denomina), siga adelante, que sea más glorioso, y que triunfe más” (Irving, 1970, p. 891). En *Artes y Letras*, versión aquí utilizada, aparece también en 1889.

mente practicará en las grandes capitales de la cultura. Se encuentran varios estudios sobre las crónicas viajeras de Darío, pero pocas menciones a sus recorridos urbanos por esta capital latinoamericana, y menos aun con respecto al texto que aquí se analiza. No obstante, hay varios estudios que conviene considerar para comprender el marco en el cual se inscriben los viajes de Darío. Así, por ejemplo, el estudio y antología publicado por Graciela Montaldo (2013), *Rubén Darío. Viajes de un cosmopolita extremo*, que, aunque apenas dedica unas pocas líneas para indicar que Darío, antes de su viaje iniciado en 1893 y que lo llevaría a Argentina, tras pasar por Panamá y Nueva York, ya había visitado América Central y que había estado en Chile en 1886 (p. 11), ofrece interesantes indicaciones sobre la importancia que el viaje, esa “pasión dormida”, tenía para los intelectuales y artistas durante el siglo XIX.

Los dos fenómenos (...) que permitieron el desarrollo de los viajes fueron, por un lado, la expansión del capital europeo que descubría y conquistaba nuevas zonas del mundo a ser exploradas/explotadas y luego visitadas; por otro lado, aparecieron nuevas posibilidades de viajar gracias a la rapidez que introdujeron, después de la Revolución Industrial, los ferrocarriles y las modernas embarcaciones transatlánticas. (Montaldo, 2013, p. 19)

Seguido a la experiencia del viaje, estaba el relato que lo refería, el “libro de viaje” o, como ocurre con Darío, “la crónica”, género que adquiere en este período una madurez textual de la cual el poeta nicaragüense es un claro exponente. Según Montaldo, “[c]asi todas sus crónicas periodísticas están atravesadas por la experiencia del viaje tradicional o turístico, porque Darío escribe para un público que no convive con él (...) escribe para dar a conocer una ausencia, un desconocimiento, que tiene que cubrir de interés” (p. 22), lo que da cuenta de la conciencia que tiene con respecto a sus destinatarios y las expectativas que debe cumplir con la narración de su experiencia viajera. Interesante resulta notar que, si bien para la mayor parte de sus recorridos por las grandes ciudades de la cultura, él contaba con una “guía de viaje”, verdadera “aliada del escritor viajero” (p. 23), para su recorrido en Santiago, tal ayuda no le era accesible. Su conocimiento de esta ciudad está mediado por el camino que va diseñando gracias a las noticias previas de la vida intelectual santiaguina y a la compañía de los amigos que conoció en Chile, entre los cuales, Narciso Tondreau cumplirá un rol importante. Schmigalle (2006), por su parte, permite entender que hay un camino en las crónicas de Darío que pasa por la instalación de un discurso

modernista y que continúa –en particular con las que él mismo recoge (período 1901-1906), en las cuales se observa que “el afán del modernismo ha pasado” (p. 9), y que podría constituirse en una suerte de postmodernismo *avant la lettre*. En este entendido, el prólogo que se analiza en este artículo correspondería a una fase de instalación de la crítica modernista por cuanto contiene, al comentar los poemas de Tondreau, un extenso planteamiento estético en dicha clave. Caresani (2013), en tercer lugar, formula que “el nomadismo dariano perfila el ansia de modernidad de un proyecto estético sin precedentes en la lengua castellana” (p. 9), lo cual no resulta ajeno al prólogo de la obra de Tondreau, puesto que el proyecto consiste en un pronunciamiento general sobre la lengua y, específicamente, sobre la lengua poética y las transformaciones que está experimentado a esas alturas del siglo XIX latinoamericano. Lo demás, incluso la *flânerie* del poeta por la ciudad, están inscritas en ese caminar que, tal como concluye este artículo, termina siendo un paseo por la escritura del “otro”, es decir, una crónica viajera que deviene en crítica literaria. En este sentido, “[n]o parece casual que una de las vías de reflexión más explotadas en los asedios a la crónica modernista sea la que relaciona esta textualidad con los atributos de la experiencia urbana en el fin de siglo” (Caresani, 2013, p. 10).

No obstante las reflexiones que, por extensión, se puedan analizar en múltiples críticos de Darío y de sus crónicas posteriores, cabría pensar y estudiar más detenidamente que, si bien se reconoce la estadia de Rubén Darío en Chile desde el punto de vista de lo que significó para la instalación de su nombre como escritor, se lo conoce menos en su faceta de viajero en Valparaíso y Santiago. He aquí la motivación para efectuar un análisis que permita entender no solo su iniciación literaria, sino también su iniciación como cronista urbano.

Un aspecto importante para considerar en el análisis del texto en estudio consiste en el hecho de que no se puede calificar la *flânerie* dariana en Santiago de Chile del mismo modo que la que realizará después en las grandes ciudades que visitará en Estados Unidos y Europa. En primer lugar, porque la información que tiene con respecto a la capital latinoamericana, aparte de no estar contenida en una guía de viajes, es definitivamente disímil. Sus preconcepciones sobre la ciudad son puestas en análisis gracias a su experiencia cotidiana como paseante, como visitante, como tertuliano de los círculos culturales a los que es invitado. En segundo lugar, considerando que, si bien se advierte admiración por la ciudad que imita los centros de la modernidad europea, Darío sabe que Santiago no es París, ni tampoco Londres. De algún modo, esta ciudad contribuye a la formación de sus estrategias paseantes, a su modo de conectarse con sus propias expectativas y

a contrastarlas con la realidad, a su capacidad de evaluar el espacio público en relación con la intimidad de su pequeña habitación en las instalaciones del diario *La Época*.

Cuvardic (2012), en su libro *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*, después de revisar el concepto de *flâneur* como “categoría social y estética”, siguiendo a Engels, Simmel, De Certeau y a Benjamin, y de revisar las modalidades concretas con que se manifestó en la literatura francesa, alemana, anglosajona; después de estudiar la *flâneuse* en la historia de la cultura occidental y de ver cómo las categorías del *flâneur* y de la *flâneuse* se expresan no solo en la literatura sino también en la fotografía y el cine, hasta llegar al *flâneur* posmoderno, hablando incluso del *ciberflâneur*, dedica un amplio apartado para el estudio de la *flânerie* en España y América. Es interesante ver cómo establece distintas modalidades de *flânerie* en Gómez Carrillo, Julián del Casal, Amado Nervo, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Arturo Ambrogi y Rubén Darío. Con respecto a Rubén Darío, afirma tres características bastante evidentes en sus viajes por Europa. A saber: 1) La noción de peregrinaje cultural a los santuarios de la cultura, 2) La mirada turística de la *flânerie* dariana, y 3) La evaluación del espacio público.

El curso metodológico escogido para este artículo considera la propuesta de Cuvardic con el fin de hacerla dialogar con el texto propuesto para su estudio, revisando en qué medida es posible aplicar, al recorrido del poeta nicaragüense por Santiago, las mismas variables que se hacen presentes en sus viajes a otras ciudades.

EL PEREGRINAJE CULTURAL A LOS SANTUARIOS DE LA CULTURA

Cuvardic (2012) afirma que, “[e]n una época caracterizada por la crisis de *fin de siglo* en Occidente, por un regreso a la espiritualidad, las metáforas religiosas empapan el ‘alma’ aristocrática de artistas, literatos e intelectuales” y que “Darío encuadra sus viajes y su escritura como *peregrinaje cultural*” (p. 385). Se entiende que este término supone una apropiación de las categorías religiosas tradicionales de peregrinación, generando un concepto pagano-religioso, cuya finalidad consiste en facilitar una experiencia estética que va más allá del simple reconocimiento cultural o el paseo turístico. De este modo:

[e]l viajero latinoamericano venera la Belleza y peregrina a sociedades que la practicaron, que estetizaron su vida cotidiana, que desarrollaban

una armonía entre el sujeto y el objeto (la Sociedad y la Naturaleza). El objeto de veneración sigue siendo milagroso. La Obra de Arte ya no sana el cuerpo, sino el alma. (Cuvardic, 2012, p. 385)

Naturalmente, cuando Darío conoce Santiago, no espera encontrar aquí los lugares de peregrinación cultural que sí buscará cuando llegue a Europa. No obstante, siendo Chile el primer país que recorre fuera del ámbito centroamericano, precisamente cuando aquí se practicaban innovaciones urbanas europeístas, Darío reconoce en algunos de los paseos santiaguinos esa conexión civilizatoria que supone la correcta combinación entre arte y naturaleza. Así, por ejemplo, refiriéndose a las renovaciones que Vicuña Mackenna hizo en el cerro Santa Lucía, dice:

es una eminencia deliciosa llena de verdores, estatuas, mármoles, renovaciones, pórticos, imitaciones de distintos estilos, jarras, grutas, kioscos, teatro, fuente y rosas. Edimburgo es la única ciudad del mundo que en su centro tenga algo semejante, y por cierto muy inferior. Santiago posee una obra hecha por la naturaleza y por el arte. *Ars et natura*. (Darío, 1889, p. 362)

Esa visión del parque urbano, como naturaleza domesticada por el ingenio de Vicuña Mackenna, a quien califica como “mago que hizo florecer las rocas del cerro Santa Lucía” (p. 362), permite advertir las claves del espacio revelador de un centro gravitante en donde la cultura se manifiesta como ámbito de creatividad y de renovación. El cerro Santa Lucía, entonces, cumple con las características de un santuario cultural, un espacio al que se va y se regresa siempre con la expectativa de quien espera algo más que una simple recreación.

En otro pasaje del “Prólogo” se presenta una relación muy íntima con un espacio santiaguino, la casa de Tondreau, la que, cada vez que es visitada por Darío, parece motivar los pasos de un ritual:

Tondreau vivía en una calle cercana a la Alameda. Muchas veces acontecía que al ir a buscarle, me detuviese en las escaleras, por no interrumpirle en alguna sonata que bajo sus dedos, cantaba lentamente, lentamente el piano. Luego le encontraba en su cuarto, chico y elegante, lleno de papeles y de libros de lujo apanopiados en las paredes, entre una que otra japonería que unas cuantas pesetas del diario, habían sacado de la Ville de París. (p. 369)

La visita a la casa del amigo, su llegada y su encuentro con él se muestran como analogía del acercamiento de un devoto a las escalinatas de un templo en donde el cosmopolitismo, la música, el clima cultural del espacio, suponen una actitud respetuosa y silenciosa propia de quienes esperan transitar, desde la cotidianidad pagana de la calle, a la singularidad reveladora del santuario estético-espiritual que constituye aquella habitación.

Darío también expresa, en el “Prólogo”, algunas palabras de admiración por la ciudad material. Así, por ejemplo: “la Alameda, soberbio lugar de palacios de piedra, estatuas de bronce y arboledas vastas” (p. 358), “El palacio de la Moneda es sencillo, pero fuerte y viejo” (p. 361); “Santiago es rica, su lujo es cegador” (p. 361). Esa admiración no constituye simple obnubilación del viajero frente al despliegue urbano de la ciudad visitada y vivida, sino que aquellos recorridos, aquellos rincones predilectos de Darío en Santiago, cumplieran lo que todo santuario pretende, es decir, constituirse en símbolo, en representación vicaria de la realidad añorada. Santiago le permitía imaginar París, u otra ciudad europea aún no conocida, como un templo que remite a las glorias que representa. La ciudad, desde esta mirada, responde a la necesidad reordenadora y sacral que materializa la representación del “cosmos” por sobre el “caos”, puesto que, como afirma Vilar (2013), “[m]ediante los rituales de orientación y fundación, la ciudad se convierte en un espejo del universo, una imagen del mundo, cuya construcción imita la cosmogonía” (p. 45).

Un aspecto simbólico más relevante constituye el hecho de advertir que Rubén Darío, al pisar tierras chilenas, traía consigo la expectativa de encontrar en sus ciudades, principalmente en Santiago y Valparaíso, a intelectuales que lo pusieran en contacto con el saber de los grandes centros de la cultura. Así, por ejemplo, declara en el “Prólogo”: “Á mi llegada á Chile en 1886, uno de mis mayores deseos era conocer á sus famosos hombres de letras. Todos en América Latina sabemos que aquel país posee una producción intelectual poderosa, y escritores y poetas renombrados” (p. 338). Ese propósito se concreta con el conocimiento directo de Eduardo de la Barra, Guillermo Matta, Carlos Toribio Robinet, José Victorino Lastarria, Miguel Luis Amunátegui, Zorobabel Rodríguez, Carlos Walker Martínez (Cfr. pp. 357-358). De algún modo, el conocimiento y la conversación con los actores culturales del momento representa, para el joven Darío, una suerte de *flânerie* espiritual e intelectual, y casi el privilegio de que, habiendo tenido la oportunidad de recorrer un lugar como un santuario, más lo es haber accedido al encuentro con quienes fungían como sus sacerdotes.

LA MIRADA TURÍSTICA DE LA *FLÂNERIE* DARIANA

Cuvardic (2012) advierte que “[e]ste *peregrinaje cultural* supone un *turismo aristocrático* [sic] que repudia el turismo masivo de las agencias de viajes” (p. 386). Señala que “[l]os turistas son descritos como individuos dirigidos por las agencias (‘rebaños’), que compran *souvenirs* de los estereotipos culturales que previamente les vendieron” (p. 386). Darío, evidentemente, se distancia de esa práctica que considera una “profanación” (de nuevo un lenguaje religioso). Sin embargo, tal intención es cuestionada por Cuvardic, quien plantea que el alejamiento que intenta Darío con respecto al turista supone un ejercicio de delimitación de posiciones entre el visitante refinado y espiritualmente aristocrático y el personaje gregario que representa el turista:

Aparece en Darío el desprecio por los turistas de las agencias que tienen una guía Baedeker bajo el brazo, sin asumir que él mismo adopta el papel de guía turístico para los lectores latinoamericanos. También asume un comportamiento turístico cuando está acompañado por un cicerone o guía, que en ocasiones será una amistad de la localidad que visite (táctica muy común también en Gómez Carrillo). La función que tiene el cicerone es facilitar su trayectoria por los lugares más representativos de las ciudades, aquellos que considere como los más pintorescos. Su función es discriminar lo que se debe visitar de lo descartable. Darío escribe muchas veces sobre ‘datos pintorescos’ (los monumentos, la cotidianidad de los trabajadores...). En este sentido, el ‘turismo aristocrático’ de Darío y Gómez Carrillo no es, en muchas de sus observaciones y apreciaciones, ni tan aristocrático, ni tan espiritual. Como ya hemos dicho, es una estrategia más que todo ideológica: el cronista debe diferenciarse, ante los lectores, de un actor social (el turista) al que por lo general no se le reconocen facultades intelectuales. (pp. 387-388)

Así, pues, si se leen los comentarios que hace sobre Santiago en el prólogo en estudio, y sobre sus escritores, su vida cultural, su periodismo, se advierte que el joven Darío no llegó a Chile con intenciones abiertas o desprejuiciadas, sino con el ánimo de confirmar las preconcepciones que ya albergaba dentro de sí. Y, si bien critica a los turistas que van con una guía bajo el brazo, él mismo parece estructurar su *flânerie* santiaguina con los ojos de un plan de paseo que corresponde al del viajero moderno, un poco turista y otro tanto –lo que él quería validar– viajero intelectual. Los resultados de ese paseo concluyen en crónica, memorias, diario de viaje o, como en este caso, una visión general de la ciudad después de un período de tres años de conocerla, una visión que muestra todavía el asombro y

entusiasmo del turista, pero que logra hacer presente el matiz del cronista, del periodista, del conocedor crítico del mundo.

Santiago en la América latina [sic] es la ciudad soberbia. Si Lima es la gracia, Santiago es la fuerza. El pueblo chileno es orgulloso y Santiago es aristocrática. Quiere aparecer vestida de democracia, pero en su guardaropas [sic] conserva su traje heráldico y pomposo. Baila la cueca, pero también la pavana y el minué. Tiene condes y marqueses desde el tiempo de la colonia, que aparentan ver con poco aprecio sus pergaminos. Posee un barrio de San Germán diseminado en la calle del Ejército Libertador, en la Alameda, etc. El palacio de la Moneda es sencillo, pero fuerte y viejo. (Darío, 1889, p. 361)

El esquema de redacción –consistente en una serie de afirmaciones acompañadas de la conjunción adversativa “pero”– ayuda a separar la escritura de Darío del simple testimonio del turista. Su mirada es compleja, su *flânerie* es global, pero atenta a descender a aspectos concretos que permiten obtener, como resultado, una mirada crítica sobre el estado de la ciudad y sus particulares negociaciones entre el pasado colonial y la modernidad que intenta imitar. En este sentido, da cuenta, aunque sin pretenderlo y quizá no desearlo, de la naturaleza híbrida y postcolonial de la ciudad, tironeada por los impulsos polares de negación y afirmación.

Sin embargo, se advierte que el cosmopolitismo, el gusto por lo exótico y la fascinación por los brillos de la ciudad moderna impiden o simplemente eximen al joven Darío de observar los contrastes más crudos de la ciudad. No ve (o no muestra) el hacinamiento en que vive la gran parte de la población a pocas cuadras de la Alameda, ni las calles de barro, ni los desagües a la vista de desechos y de orines. No ve, o no le interesa, lo que está más afuera del “vecindario decente”. Se diferencia en esto de las crónicas de viaje de Sarmiento, quien, movido por su necesidad de demostrar su teoría, destacaba la coexistencia, en las mismas ciudades que visitaba, de elementos que hacían presente la dualidad “civilización” y “barbarie”².

Darío se siente atraído por la novedad de los edificios, por los paseos y por la ciudad en general. Sin embargo, no ignora que la ciudad en progreso también sufre la decadencia intelectual que la había prestigiado. Así, por ejemplo, después de nombrar a varios escritores, políticos, intelectuales, dice: “[y] así, llegué á conocer á casi todos los de la generación que dio

² Es interesante notar, por ejemplo, que Sarmiento, en sus crónicas de viajes por Chile, a menudo confronta los contrastes entre construcciones modernas y calles tormentosas para el viajero (Ver Sarmiento, 2013).

lustre al nombre chileno en la por desgracia concluida Academia de Bellas Letras” (1889, p. 360). También lo explicita, un poco más adelante, refiriéndose específicamente de la “vida literaria”, la cual, a su entender, “estaba en una especie de estagnación poco consoladora” (p. 361).

Llama la atención, además, la escasa referencia a mujeres en el texto. Según se colige, en este prólogo, Darío no tuvo diálogo académico, literario o simplemente cultural, con mujer alguna. Sus pocas referencias mencionan que “[t]oda dama santiaguina tiene algo de princesa” (p. 361), que

la dama santiaguina es garbosa, blanca y de mirada real. Cuando habla parece que concede una merced. A pie anda poco. Va á misa vestida de negro envuelta en un manto que hace por el contraste más bello y atrayente el alabastro de los rostros, en que resalta, sangre viva, la rosa de los labios”. (p. 362)

Apenas menciona a Sarah Bernhardt, Adelaida Ristori y María Colombier (p. 362).

LA EVALUACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

Un tercer y último aspecto por señalar, y más profundo, por cierto, corresponde a la valoración del espacio público en función de las relaciones que se establecen entre la arquitectura urbana y las personas que habitan la ciudad. Aquí aparecen los pasajes, los cafés, las tiendas, los distintos rincones de la ciudad que la hacen particular, aun respondiendo a ciertos modelos de “globalización” *avant la lettre*. Para emprender esta revisión, se puede comenzar con algunos pasajes del prólogo estudiado que muestran, en términos generales, la atmósfera moderna de la ciudad. A saber:

Santiago juega á la Bolsa, come y bebe bien, monta á la alta escuela, y á veces hace versos en sus horas perdidas. (...) La alta sociedad es difícil conocerla á fondo, es seria y absolutamente aristocrática. (...) Su mejor sastre es Pinaud y su bon Marché la casa Pra. (p. 362)

Los hábitos de la moda, de las compras, de la equitación, la buena comida, la cotización de valores financieros, se observan como instalados ya en la sociedad santiaguina; y, en medio de ellos, también “los versos”, versos que parecen ser la expresión ornamental de una sociedad que agrega a sus lujos materiales estos otros beneficios espirituales. Ya no son los versos cargados de agonía, sufrimiento o libertad, propios del romanticismo; se trata,

en el fondo, de la efervescencia de un momento cultural en que incluso la escritura es vista por Darío como un lujo de la ciudad orgullosa en su abundancia. Se trata de un clima espiritual propio para el desarrollo del modernismo y, probablemente, el clima necesario de conocer para comprender la efervescencia de la creación literaria del propio Darío.

Sin embargo, probablemente el mayor valor de este “Prólogo” consiste en el momento en que se observa el desplazamiento desde la mirada asombrada –que bien podría ser la de un turista tradicional– a la de un crítico que contempla la ciudad, sus miembros y la relación que hay entre estos y el espacio que ocupan.

no es de extrañar que el club de los *mirlitons* tenga más miembros que la sociedad científica ó literaria, y que se vaya al hipódromo con más gusto que al Ateneo. Luego, las exigencias del medio social; la moda; las distintas amalgamas conformes con las tendencias y modos de ser; los empleados de banco y los strugforliferos de la prensa; *flirtation*, y temperamentos; falta de estímulo; y, por último, el ejemplo de hombres ilustres en la miseria. (pp. 360-361)

No es fácil desentrañar el sentido del adjetivo “*mirlitons*” en las expresiones de Darío. Claramente se entiende que alude a los jóvenes que gustan de participar de la membresía de los clubes donde acuden artistas y tertulianos a la usanza del así llamado “Cercle des Mirlitons”, apodo del “Cercle de l’Union artistique”, fundado en 1860 en la Place Vendôme, París. Según Caroline de Costa y Francesca Miller (2010), en dicho club participan pintores, escritores, músicos, y también abogados, banqueros, hombres de negocios (Cfr. p. 115). Agregan, además, que “[aunque] la membresía era altamente valorada; en el Mirlitons se podía encontrar a algunos de los hombres más interesantes de París, y la atmósfera era bastante menos sofocante que en su rival el Jockey Club” (p. 115, trad. propia)³. El nombre “*mirliton*” se refiere a la pequeña flauta similar, actualmente, al instrumento llamado “kazoo”, lo que parecería indicar una adjetivación despreciativa. Sin embargo, De Costa y Miller señalan que “a pesar de que el club sacó su nombre de la palabra de una flauta de juguete, no había nada cursi acerca de los Mirlitons” (p. 115, trad. propia)⁴. Estas consideraciones hacen pensar

³ “[m]embership was highly prized; at the Mirlitons could be found some of the most interesting men in Paris, and the atmosphere was much less stuffy than that at de rival Jockey Club”.

⁴ “though the club took its name from the word for a toy flute, there was nothing chintzy about the Mirlitons”.

que los “*mirlitons*” eran sujetos honestamente interesados en las artes, que buscaban un ambiente exigente pero no tan sofisticado como los del Jockey Club. Se ha intentado encontrar citas que refrenden el uso peyorativo que aparentemente Darío da al uso del término, demostrándose, así, que, veintinueve años después de la fundación del Club, que es cuando Darío escribe, hablar de “*mirlitons*” o “mirlitones” significaba aludir a una serie de diletantes, intelectuales superficiales que frecuentaban dichos círculos más por moda que por real interés, a diferencia de los miembros de la sociedad científica o literaria. Entonces, bien entendida la aplicación del término, ya habría ingresado, en el Santiago de 1886-89, la vanidad de la cultura, compañera de otros intereses de la juventud: la moda, el *sport*, exigencias todas del medio social.

Esos atributos caracterizan la ciudad moderna, no solo por los edificios, sino por los hábitos y quehaceres que representan, configurando las propiedades de una población –al menos la que Darío menciona–, despreocupada de las meras necesidades de la subsistencia o, aparentemente, liberada de ella. Cinismo, apariencias, simulación, encanto y buen tono –*snob*, en el fondo– son los rasgos decadentes que Darío advierte.

Siguiendo con esta evaluación del espacio público, es interesante constatar la atención que Darío pone a la ciudad laica: El Congreso, la Alameda, el cerro Santa Lucía, el palacio de La Moneda, el Teatro Municipal, etc. Apenas un comentario al edificio religioso principal, “una catedral fea: no obstante, Santiago es religiosa” (1889, p. 361), y ninguno a los templos de origen colonial. Los espacios canónicos asociados a la vida religiosa de la ciudad no tienen relevancia para el poeta nicaragüense y pasan inadvertidos a su vista, a sus descripciones y a sus valoraciones. Además, no hay, en este prólogo, mención alguna a las ceremonias de Semana Santa, del Corpus Christi, procesiones, navidades, etc. Se revela, así, la condición laica del poeta o, más bien, la confirmación de que su religiosidad, la que en algunas de sus creaciones literarias se manifiesta, corre por una vía paralela a los vínculos formales del cristianismo católico decimonónico, sumándose más bien a un cierto panteísmo espiritual, propio de las corrientes anejas al modernismo, consistente en el desplazamiento de las categorías religiosas al universo simbólico de la expresión artística y de los santuarios de la cultura, como se comentó anteriormente. Juan Cuadra (2015) plantea que “[e]l Dios de Darío, en el sentido práctico, era el mismo que el del filósofo alemán Arthur Schopenhauer: ‘Una voluntad intensa que anima todo el Universo’” (p. 11A). Darío, con respecto a lo religioso, realiza la apropiación de un lenguaje que, así como intenta sacralizar lo pagano (Vgr.

“santuarios de la cultura”), manipula con libertad sincrética conceptos que pretenden realizar la operación de una nueva fundación, a saber, la poesía como religión espiritual moderna. Así lo formula Darío Gómez Sánchez (2016) al decir que “el poeta nicaragüense hizo de su arte no sólo una forma de teosofía, sino que comulgó con la idea de hacer de la poesía una religión de la modernidad” (p. 27). Así, pues, resulta comprensible que, paralelamente al interés teosófico y neoespiritual de su poesía, se muestre tan poca atención a los monumentos, edificios y símbolos de la cultura religiosa en ciudades como Santiago de Chile, en sus crónicas y textos como el que se analiza en este artículo.

Llama la atención, además, la nula mención a las galerías santiaguinas, considerando que, a esas alturas, una ciudad que aspirase a la modernidad europea debía destacar por el refinamiento de sus galerías comerciales. Son los pasajes del *París de Baudelaire*, estudiados por Benjamin (2012) y que se desarrollaron especialmente en la década de los treinta del siglo XIX en diversas ciudades europeas. En Latinoamérica, los pasajes parisinos fueron también imitados años más tarde. En Santiago, cuando Darío vivía en Chile, destacaba por su lujo el Pasaje San Carlos, ubicado en la que ahora es la calle Phillips y que seguía el modelo semitubular característico, a veces parecido a un túnel, a una estación de trenes, a una basílica romana, y, por extensión, a una catedral; todas, en definitiva, estructuras caracterizadas por la perfección de la factura humana y destinadas al desplazamiento de los cuerpos, al movimiento y al paseo. Si la alegoría parece demasiado forzada, al referirse a una catedral como pasaje, léase el relato de Benjamin sobre la catedral de Marsella, asemejada, en su imaginación, a una estación de trenes celestial: “[e]sta es la estación religiosa de trenes de Marsella. A la hora de misa, aquí se despachan vagones dormitorio hacia la eternidad” (Benjamin, 2014, p. 88). No obstante el llamativo esplendor del pasaje San Carlos, es notable que Darío no haya dedicado una sola mención al mismo, ni en este prólogo ni en cualquier otro texto conocido suyo. Por esta razón, es pensable que la *flânerie* dariana no tuvo los acentos atribuibles al más clásico de los modos de pasear, es decir, entre boulevares, avenidas, pasajes, en donde la expresión de la sofisticación cultural no satisface el gusto del poeta modernista, más interesado en la combinación *ars-natura*, que, como se comentó anteriormente, representa la manifestación más bella de la expresión creativa. Darío, al menos en la capital de Chile, no pareció ser un *flâneur* de pasajes, sino más bien de jardines, de parques y espacios naturales claramente intervenidos por la acción humana; ese tipo de *flânerie* fue cultivado por algunos de sus contemporáneos, como es el caso de

Augusto D'Halmar que dedicó una de sus columnas a los jardines de París cuando era corresponsal para *La Nación* de Buenos Aires y de *La Unión* de Santiago de Chile (1918).

Sin embargo, entre todos los espacios santiaguinos, sin duda el que merece más la valoración de Darío es el que corresponde a las instalaciones del diario *La Época*, ubicadas en calle Estado 34 B (según la antigua numeración), muy cerca de la Plaza de Armas (Silva Castro, 1934, p. XIX, nota 5). Allí reside en una austera habitación, allí publica importantes colaboraciones, y allí genera sus contactos principales, pues ese lugar “entonces reunía en sus salones y tertulias a los jóvenes periodistas y escritores que más prometían a las letras chilenas” (Silva Castro, 1934, p. XXII). En el prólogo aquí estudiado, Darío se refiere a *La Época* como el espacio en donde “se reunían muchos de los *jeunes* de la prensa santiaguina” (p. 363), dando cuenta, de este modo, de su significado renovador, puesto que la nueva actividad, la prensa, ofrece un proceso de maduración a través del tejido de redes, de encuentros, de tertulias. Así, el escritor moderno se encuentra cómodo con el periodismo, sobre todo cuando la especificidad de sus funciones no está totalmente definida: “Ahí departíamos de asuntos de letras ó artes, de un último libro, de un triunfo ó de un fracaso, y ahí se escribía, se hablaba en voz alta hasta muy entrada la noche...” (p. 363). Así, pues, en *La Época*, en donde se encuentra con Tondreau, con Balmaceda Toro, Alberto Blest, Orrego Luco y muchos más, ubicada físicamente a metros de la Plaza de Armas, Darío puede mirar la ciudad y asignar su valoración del espacio de manera particularmente interesante, pues la centralidad de la vida que le interesa experimentar no está ni en los espacios religiosos (La Catedral), ni en los centros políticos (La Moneda), ni en los pasajes comerciales (Galería San Carlos). Desde el punto de vista artístico, le interesa el parque-cerro Santa Lucía por las razones explicadas anteriormente. Sin embargo, desde la perspectiva de la locación del nuevo escritor, del cual él será sin duda uno de sus exponentes destacados, un nuevo centro gravitacional será la sala de redacción de un periódico. Es decir, si los juglares se encontraban en las plazas, los trovadores en las cortes, los clérigos en los monasterios y los escolásticos medievales en las universidades, el poeta-escritor-periodista se encontrará con sus contertulios en el espacio periodístico. Este punto de encuentro dará significación, entonces, a varios fenómenos interesantes de destacar: 1) el periódico como lugar de aparición de poemas, relatos, novelas por entregas, creaciones literarias en general, 2) la intervención del escritor en la vida de la ciudad (cronista), 3) el artículo de costumbres y la sátira periodística como géneros cultivados por escritores, 4) la híbrida-

ción, en términos generales, de literatura y prensa, como expresión tanto de la creatividad literaria como del desarrollo de los llamados géneros del yo.

LA CRÍTICA LITERARIA: EL PASEO POR LA ESCRITURA DEL OTRO

No se debe olvidar que el texto base en análisis es un prólogo a un libro de poemas de Narciso Tondreau, texto que no conocemos, puesto que jamás fue publicado. Atendiendo a esa naturaleza textual, el documento ofrece elementos que permiten barruntar la *flânerie* del joven Rubén Darío, recién iniciándose en viajes y en crónicas viajeras. El “Prólogo” es un texto híbrido puesto que, al igual que el que escribió más tarde para un libro de poemas de Edgar Allan Poe (1919), dedica varias páginas para referirse a la ciudad, con el fin de dar a conocer el entorno cultural en el que se produce la obra que prologa y el lugar que ocupa su autor en ese clima epocal. Así, pues, el prólogo a *Asonantes* tiene notas de crónica de viajes, de artículo de costumbres, y, en términos generales, de crítica cultural. Sin embargo, en sus capítulos finales (V-VIII), cuando se aboca directamente a la presentación de los poemas de Tondreau, es, eminentemente, un texto de crítica literaria. En todos los sentidos, se puede afirmar que el prólogo es una escritura del paseo, una *flânerie* textual que va desde la periferia física y monumental de los edificios hasta la intimidad escritural de otro que representa, a su entender, valores nacientes de una nueva poesía, que, con su uso de la rima asonante, refleja, de algún modo, el tránsito hacia una poesía moderna, en la cual la escuela francesa ya reflejaba sus sonoras influencias. Resulta curioso conocer los poemas de un escritor a través de su crítica y no por su conocimiento directo, como también el hecho mismo de contar con un prólogo que ha sobrevivido en una suerte de autonomía con respecto a su destino inicial, pero lo que importa no es tanto ese destino, sino la posibilidad de conocer, a través de él, al mismo Darío, quien, al ponderar la obra de su amigo, ofrece, indirectamente, una suerte de manifiesto sobre sus precoces convicciones en torno al arte poética. Es más, esta parte del “Prólogo” se revela como una suerte de *flânerie* literaria, en el entendido de que todo metadiscurso supone una inmersión en un texto que se recorre con las herramientas propias, con el andar particular, con la mirada y los acentos que caracterizan al crítico. Lo interesante de estas páginas literarias es que, de algún modo, reflejan las mismas valoraciones que la *flânerie* dariana ha expresado en torno a la ciudad, es decir, el “yo” que se pronuncia sobre un conjunto de poemas es el mismo que se entretiene al describir la grandeza

y los límites de la ciudad; se trata de la misma mirada, el mismo acontecer y el mismo desplazamiento, razones fundamentales para entender la coherencia verbal del poeta y cronista que es posible identificar tanto cuando se refiere a la ciudad como cuando lo hace con respecto a la poesía.

CONCLUSIÓN

Rubén Darío, el turista, el paseante, el viajero intelectual, el peregrino, representa un modelo de *flânerie* que reproduce en cada uno de sus viajes y que ensaya durante su estadía en Santiago. Esta experiencia concluye y llega a nosotros en una práctica escritural que conecta al poeta y cronista nicaragüense con gran parte de los escritores de su generación. Queda para pensar que la ciudad visitada por Darío no pareciera ser la de los “gamines” (antecedentes del roto), prostitutas o conventillos, pues, aunque por ahí los nombra casi accidentalmente, se advierte que la ciudad garbosa que describe, aquella que modulaba su identidad entre la cosmópolis moderna y sus restos coloniales, corresponde a ese pequeño y estrecho círculo que goza de los privilegios de la cultura, la moda y el buen vivir. La *flânerie* dariana, caracterizada según Cuvardic como una búsqueda del intelectual latinoamericano de “los santuarios de la cultura”, de algún modo es ejercitada en Chile, aunque su destino evidente son las ciudades europeas. Sin embargo, más allá de este paseo urbano, es interesante constatar que las bondades que encuentra el poeta nicaragüense en la poesía de Tondreau corresponden a las mismas valoraciones del artista recorriendo la ciudad, lo que se resume en una búsqueda del arte en todo, el arte como religión, el arte que en la lírica se muestra lo mismo que en una escultura y en un soberbio parque como el cerro Santa Lucía. Una suerte de panteísmo teosófico de libre disposición y libre manipulación por parte del creador, no sujeto ni a cultos, ni a dogmas, ni a latines eclesiásticos, ni a tradiciones coloniales, sino abierto a la contemplación de la divinidad en la naturaleza. Entendida así, dicha naturaleza se transforma, de algún modo, en la meta de la poesía, puesto que su imitación –que no consiste en descripción o dibujo, sino, fundamentalmente, en adecuación del poema a la forma de la naturaleza– constituye la grandeza que Darío vio en los versos de su coetáneo y amigo chileno, Narciso Tondreau.

REFERENCIAS

- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*, 1ª edic. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2014). Marsella. *Denkbilder Epifanías en viajes* (1ª edic, pp. 85-91). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Caresani, R. (2013). *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética* (prólogo). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Cuadra García, J. B. (2015, 21 de marzo). La religiosidad en Rubén Darío. *La prensa. El diario de los nicaragüenses*, 11A.
- Cuvardic, D. (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*, 1ª edic. París: Ediciones Publibook.
- Darío, R. (1887). *Abrojos*, 1ª edic. Santiago, Chile: Imprenta Cervantes.
- Darío, R. (1889). El libro *Asonantes* de Narciso Tondreau (Prólogo). *Revista de Artes y Letras* (tomo XVI), 357-377.
- De Costa, C. & Miller, F. (2010). *The Diva and Doctor God. Letters from Sarah Bernhardt to Doctor Samuel Pozzi*, 1ª edic. Bloomington: Xlibris Corp.
- D'Halmar, A. (1918, 18 enero). Los jardines de París. *La Unión*, Santiago.
- Gómez Sánchez, D. (2016). Religiosidad y poesía en Rubén Darío. *Caligrama* 21(1), 27-42.
- Irving, E. (1970). Rubén Darío y Narciso Tondreau, íntimos amigos en Chile. *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ciudad de México: Colegio de México, 883-892.
- Martí, J. (1882). Prólogo al "Poema del Niágara" de Juan Antonio Pérez Bonalde. *Obras Completas*. Tomo 7. Versión electrónica: http://www.josemarti.info/libro/prologo_poema_niagara.html
- Montaldo, G. (2013). *Rubén Darío. Viajes de un cosmopolita extremo* (Prólogo y Selección), 1ª edic. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Poe, E. A. (1919). *Poemas* (con prólogo de Rubén Darío), 1ª edic. Montevideo: Editor Claudio García.
- Sarmiento, D. (2013). *Viajes por Chile*, 1ª edic. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Schmigalle, G. (2006). Prólogo. En R. Darío, *Crónicas desconocidas, 1901-1906* (pp. 9-40). Ed. crítica, introducción y notas de Günther Schmigalle. Managua y Berlín: Academia Nicaragüense de la Lengua y Walter Frey.
- Silva Castro, R. (1934). *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros* (Estudio Preliminar y recopilación), 1ª edic. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
- Tondreau, N. (1887). *Penumbras*, 1ª edic. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Vilar, V. (2013). *Mircea Eliade y la experiencia de lo sagrado* (Tesis de Maestrado), 1ª edic. Madrid: Facultad de Filosofía, Universidad Nacional de Educación a Distancia.