

ÁNGEL RAMA, LECTOR DE “LA NIÑA
DE GUATEMALA”: HOMENAJE A RAÍZ
DE LA PRESENTACIÓN DE UN LIBRO
SOBRE MARTÍ Y DARÍO

José Ballón Aguirre

Gracias a los auspicios del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México, tuve la oportunidad de presentar mi libro *Martí y Darío ante América y Europa. Textos y contextos contrarios* en la “XXIV Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería”, el 1 de marzo del 2013. En esa grata ocasión, reflexionando sobre el trabajo realizado, agradecí la mentoría del reconocido crítico uruguayo Ángel Rama, pues él me inició en los estudios martianos cuando me hallaba preparando mis estudios de doctorado en Stanford en 1977. En especial, rememoré algunos aspectos de su análisis de “La niña de Guatemala” de *Versos sencillos* de José Martí, efectuado en su curso sobre “Estructuras artísticas e ideológicas en la literatura latinoamericana”, dictado en esa universidad, donde indicaba que, para el lírico cubano el género poético era un medio condensador excepcional de la experiencia humana. A continuación, se ofrece un resumen de la explicación de Rama basada en los apuntes tomados en clase.

En primer lugar, Rama destacaba la correlación de tres aspectos formales del poema: el papel “rememorador” del hablante poético (locutor/narrador), la *difuminación* del géne-

ro poético (poema=cuento) y la triple estructura temporal del texto (presente/pasado imperfecto/pretérito). Indicaba que, el narrador de “La niña de Guatemala”, es un locutor eminentemente moderno pues situado en el presente, fractura la percepción del tiempo pasado y “al recordar” difumina las fronteras entre prosa y poesía. Es decir, emplea la paradoja como estructura del poema; aunque efectivamente produce estrofas de acabada consonancia, ritmo y rima, dice explícitamente que el texto es más bien un relato o cuento que ha florecido como escritura poética. La estructura paradójica del poema se refuerza aún más, pues el narrador se contradice a sí mismo. No relata el único cuento que anunció, sino dos: a) el evento del funeral de la niña de Guatemala y b) el episodio romántico que lo antecedió. Como se recordará, el poema dice así:

IX

- (1) Quiero, a la sombra de un ala,
contar este cuento en flor:
La niña de Guatemala,
la que se murió de amor.

- (2) Eran de lirios los ramos,
y las orlas de reseda;
y de jazmín; la enterramos
en una caja de seda.

- (3) ...Ella dio al desmemoriado
una almohadilla de olor;
él volvió, volvió casado;
ella se murió de amor.

- (4) Iban cargándola en andas
obispos y embajadores;

detrás iba el pueblo en tandas,
todo cargado de flores.

- (5) ...Ella, por volverlo ver,
salió a verlo al mirador;
él volvió con su mujer,
ella se murió de amor.
- (6) Como de bronce candente,
al beso de despedida,
era su frente ¡la frente
que más he amado en mi vida!
- (7) ...Se entró de tarde en el río,
la sacó muerta el doctor;
dicen que murió de frío,
yo sé que murió de amor.
- (8) Allí, en la bóveda helada,
la pusieron en dos bancos:
besé su mano afilada,
besé sus zapatos blancos.
- (9) Callado, al oscurecer,
me llamó el enterrador;
¡nunca más he vuelto a ver
a la que murió de amor!

Como se sabe, en este poema, Martí-narrador rememora un episodio de su vida personal, cuyo contexto histórico fue su breve viaje de México a Guatemala en 1877, donde tuvo un romance o conato de romance con María García Granados, hija del general Miguel García Granados. En aquel entonces, Martí ya se hallaba comprometido en matrimonio con su com-

patriota Carmen Zayas Bazán, quien se hallaba aquí en México. Al fin de su corta estadía en Guatemala, Martí se despidió de María truncando el romance, volvió a la capital mexicana y, luego de casarse, regresó con su mujer al país centroamericano. María vio llegar a Martí con su esposa y al poco tiempo murió. Esa es la base biográfica del poema. Rama, al analizar la primera estrofa, señalaba que la estrategia narrativa del hablante es instalar el yo-enunciador en el presente para dirigirse a la audiencia como quien enfáticamente “cuenta un cuento” revelando desde el mismo comienzo su trágico final.

IX

- (1) Quiero, a la sombra de un ala,
Contar este cuento en flor:
La niña de Guatemala,
La que se murió de amor.

En esta primera estrofa el narrador, desde un determinado presente, da a entender que la biografía personal, el episodio histórico y la imaginación romántica se han tensado botánicamente haciéndose lírica. Metafóricamente hablando, el texto poético es un fruto natural que ha extraído desde su raíz toda la complejidad de una experiencia personal. Por ello, el poema resulta ser uno de los más íntimos de Martí.

A partir de la segunda estrofa el narrador abre un contrapunto temporal que entreteje dos episodios pasados. La secuencia de las estrofas pares, basada gramaticalmente en el pasado imperfecto (estrofas 2, 4, 6), desarrolla la historia más inmediata, el evento del entierro de la niña de Guatemala. Por ello, esta primera estrofa par, nos lleva desde el presente al pasado inmediato del funeral, donde miramos el féretro:

- (2) *Eran* de lirios los ramos,
y las orlas de reseda

y de jazmín: la enterramos
en una caja de seda.

La secuencia de las estrofas impares, basada gramaticalmente en el pretérito, empieza con la estrofa tercera y desarrolla el episodio anterior de amor frustrado (estrofas 3, 5, 7), temporalmente más remoto, el cual causó la muerte de la amada a quien se está enterrando. Esta tercera estrofa no continúa el evento del funeral de la estrofa 2 sino que nos retrotrae a un pasado más antiguo, que, dentro de la sensibilidad del siglo XIX, cuenta el origen dramático de la historia de amor. Estamos en un momento anterior, donde presenciamos la ruptura del pacto amoroso. El único dato que se nos da sobre la identidad del amante es el de ser un "desmemoriado", pues ha traicionado uno de los lazos más auténticos que el amor pueda establecer, simbolizado por el perfume de la amada:

- (3) ...Ella *dio* al desmemoriado
una almohadilla de olor;
él *volvió*, *volvió* casado;
ella se *murió* de amor.

La cuarta estrofa por ser par nos regresa nuevamente a la secuencia del funeral. Después de haber dejado el relato en la vista del féretro en la estrofa dos, ahora la cuatro se enfoca en la procesión del entierro:

- (4) *Iban* cargándola en andas
obispos y embajadores;
detrás *iba* el pueblo en tandas,
Todo cargado de flores.

La quinta estrofa que es impar nos lleva otra vez a la historia romántica anterior de la estrofa tres. Pero ya no es un

objeto como “la almohadilla de olor” sino la propia visión del desengaño la que reiterativamente desencadena el final fatal:

- (5) ...Ella por volverlo ver,
Salió a verlo al mirador;
él *volvió* con su mujer,
ella se *murió* de amor.

La sexta estrofa, nos vuelve al tiempo del funeral de las estrofas pares, donde presenciamos el primer beso ritual de despedida. Ya ha terminado la procesión y nos encontramos en el cementerio:

- (6) Como de bronce candente,
al beso de despedida,
era su frente ¡la frente
que más he amado en mi vida!

La estrofa séptima concluye la historia romántica de las estrofas impares, situándonos en su núcleo trágico, el momento de la muerte en el río o el suicidio amoroso de la amada. La tersa acumulación de verbos en el pretérito caracteriza la estrofa:

- (7) ...Se *entró* de tarde en el río,
La *sacó* muerta el doctor;
dicen que *murió* de frío,
yo sé que *murió* de amor.

La última estrofa par, la octava, nos sitúa en el momento final del entierro, marcado por el segundo y tercer beso ritual al cuerpo femenino. La conclusión episódica queda marcada gramaticalmente otra vez. En vez de emplear el imperfecto de las estrofas pares, usado para describir el tiempo del funeral, se ha detenido en el pretérito, tiempo del romance:

- (8) Allí, en la bóveda helada,
La *pusieron* en dos bancos:
besé su mano afilada,
besé sus zapatos blancos.

La estrofa final del poema, la novena, es temporalmente mixta. En las dos primeras líneas el hablante en el tiempo del funeral se queda solo ante el mausoleo de la amada, hasta que el enterrador, ya entrada la noche, lo llama porque va a cerrar el cementerio:

- (9) Callado, al oscurecer,
Me *llamó* el enterrador;

Y las dos últimas líneas cierran el poema volviendo al tiempo presente. Nos regresan al momento inicial desde donde el narrador cuenta el cuento, o los dos cuentos, mediante una exclamación enigmática:

¡nunca más *be vuelto* a ver
a la que *murió* de amor!

Como es posible observar, las estrofas primera y última emplean el presente como un sobre temporal que preserva dentro de sí el contrapunteo del tiempo del funeral y la del tiempo previo a él de la historia de amor. Así que la paradoja es doble: a) el narrador aunque en realidad vocaliza un poema sostiene que se trata de un cuento. Y efectivamente, b) no nos cuenta un cuento sino dos, el del funeral y el del romance anterior. Además, aunque la persona amada está evidentemente enterrada, cuando el narrador dice en la estrofa final que no ha vuelto a ver a la niña muerta (*ritornello* que preside todo el poema, "murió de amor"), implica que de algún modo es posible volverla a ver. O, según comentaba

Rama, temáticamente la historia de amor queda abierta, pues el amante desmemoriado ha hecho el intento de reparar su mayor falla: el haberse olvidado de la amada y por eso ahora la “rememora”. La memoria lírica entonces no es sólo una actividad recuperadora del pasado sino que se abre enigmáticamente hacia las posibilidades del futuro.

Creo que el principal objetivo de Rama al explicar la elaborada estructura del poema era enfatizar que en Martí la poesía tiene una capacidad excepcional para expresar, condensar y potenciar la experiencia de lo real. En un terreno más amplio, la poesía resulta ser una fuerza social capaz de fundir la materia prima de la historia, la biografía y la situación espiritual del hablante pues, tomando como base el motivo de la rememoración de la mujer que más amó en su vida, de manera poética, logra poner en el mismo plano de verosimilitud la anécdota fáctica y lo románticamente imaginado. En un plano metapoético se podría decir que, en contraste con los poemas modernistas más representativos, en este poema son la experiencia biográfica, el eje temático de la historia y el proceso rememorador del hablante, los que guían los carriles sonoros que dan forma al poema.

A continuación, incluiré un resumen de *Martí y Darío ante América y Europa: textos y contextos contrarios*, presentado en la antedicha Feria Internacional, donde leí el texto anterior en homenaje a Rama.

PRESENTACIÓN

Este acápite analiza la reacción de Darío en 1896 ante la irrupción de la preeminencia literaria de Martí en el mundo académico continental, a raíz de publicarse la tesis universitaria del peruano Francisco Mostajo: *Modernismo y Americanismo*. Dicho contexto enmarca la publicación de *Prosas profanas* (fechado en 1896 pero aparecido en enero

de 1897) y consigna: a) el primer intento explícito de Darío por catalogar subsidiariamente a Martí como *precursor* del Modernismo y, b) su autoproclamación como máximo poeta americano en la antología *Joyas poéticas americanas*, preparada en conjunto con Carlos Romagosa en Córdoba, Argentina, en 1897, la cual es refutada enfáticamente por Rodó al inicio de su ensayo "Rubén Darío" de 1899. Finalmente, de acuerdo con criterios propuestos por Federico de Onís, la "Presentación" fija el propósito del presente estudio: contrastar la obra de Martí y Darío y, consecuentemente, ofrecer una relectura del clásico libro de Rama, *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano* (1970).

CAPÍTULO I

"*Imitatio e Hiperia*: Francisco Mostajo y Emma Lazarus" describe la situación enunciativa del escritor americano en el siglo XIX, actitud mental caracterizada por la aspiración a la independencia intelectual frente a Europa. En este sentido, incluye la temprana lectura de Emerson por parte del chileno Francisco Bilbao, quien en 1864 aludió a la libertad de pensamiento promovida por la tradición comunitaria antiautoritaria protestante en Norteamérica, opuesta a la monolítica tradición jerárquica católica heredada en Latinoamérica durante la Colonia. Asimismo, analiza la escritura hipélica (visionaria) de Martí, concebida figurativamente por Emerson como una pupila completamente desnuda, despojada de los párpados hegemónicos europeos y expuesta directamente al espacio del Nuevo Mundo. A ella contraponen la escritura de Darío centrada en la *imitatio* clásica de la tradición occidental, tomando como base las pautas establecidas por el *Grand Dictionnaire universel du XIX e siècle* de Pierre Larousse (1863-1876). Posteriormente, describe en detalle la participación del

autor nicaragüense en el máximo evento del imperialismo político-cultural español en el siglo XIX, la Celebración del Centenario del Descubrimiento de Colón en 1892 en Madrid, donde, gracias al auspicio monárquico de la Real Academia de la Lengua, fue proclamado *urbi et orbi* como *iniciador* del Modernismo por *La Ilustración Española y Americana*. Darío, después de la derrota española de 1898, se apartó de la *imitatio* y del *americanismo celeste* y gravitó hacia la hiperia mediante la publicación de *Cantos de vida y esperanza* en 1905. Tal reorientación se debió, además, por las críticas de Groussac (1896, 1897) y Rodó (1899) a su obra, por la traducción directa al español de *Essays* y de *Conduct of Life* de Emerson hecha en la Argentina en 1896 por el amigo de Martí, Carlos Aldao, y a partir de 1900, por la publicación de los primeros tomos de las *Obras* de Martí por Gonzalo de Quesada. El capítulo también analiza la tesis universitaria de Mostajo que, aunque destaca el liderazgo literario de Martí en un año tan temprano como 1896, desconoce el entronque de su escritura con la tradición hipérica (visionaria) norteamericana. Así, el crítico peruano lo asocia al Modernismo, movimiento de rebeldía o emancipación literaria *indirecta*, el cual elude la aduana intelectual peninsular pero no la europea, pues adopta miméticamente modelos estilísticos franceses, igualmente importados. Asimismo, el capítulo describe la transición de la *imitatio* hacia la hiperia llevada a cabo de modo paradigmático por una discípula de Emerson, Emma Lazarus, autora norteamericana judía coetánea de Martí y Darío. La escritura de Lazarus ilustra, el origen no adrocéntrico del movimiento de emancipación intelectual hemisférico, pues el pensamiento libertario de Emerson refleja el espíritu aguerrido de su mentora Mary Moody Emerson. Un ejemplo prominente de la poesía hipérica de Emma Lazarus lo constituye “The New Colossus”, texto inscrito en la base del monumento a la Estatua de la Libertad en Nueva York.

CAPÍTULO II

“El imperialismo pacífico español y la moda literaria francesa antes de 1898” insiste sobre la necesidad de situar el movimiento literario del Modernismo (serie literaria) dentro del fenómeno más abarcador y determinante de la conclusión del período colonial en América con la derrota de la armada española en 1898 (serie histórica). En ese contexto describe la labor de emancipación cultural llevada a cabo por Emerson y Bello, y muestra que, desde *Ismaelillo* (1882), la situación enunciativa de la escritura americana martiana revela un afán de *sinceramiento* de espaldas al mercado y abierto al futuro continental. En cambio, desde 1886 la situación enunciativa de la escritura americana de Darío, influenciada en Chile por la cultura gala, paradójicamente proyecta un lugar de la escritura *transpirineo*, centrado en el pasado europeo, a pesar de que su emisor está situado al pie de los Andes. Ello se debió a que la presencia francesa en el microcosmos chileno era evidente (en la arquitectura, el mundo intelectual, librerías, bibliotecas, vestido y vida social) y quedó apoteósicamente encarnada ese año de 1886 por Sarah Bernhardt en el deslumbrante proscenio del Teatro Santiago de la capital. Pero, además, en 1887 Darío se internó en el *hortus conclusus* más puramente versallesco del continente americano, el Palacio y Parque Isidora Cousiño de la ciudad austral de Lota. Fue en este oasis florido, enclavado en pleno centro de trabajo carbonífero esclavista, donde concibió el “Año Lírico”, ciclo temporal europeo y eje zonal de *Azul*. Allí mismo Darío halló inspiración para su poema “Caupolicán” al contemplar la escultura de Nicanor Plaza, texto que incluirá en la segunda edición de *Azul* (1890), preparada para la Celebración del Centenario de Colón en España en 1892. Dicha Celebración enmarca históricamente la “abjuración momentánea” *eurocéntrica* de Rubén Darío, alentada por la Real Academia de

la Lengua. Posteriormente, el capítulo destaca el reconocimiento de Emerson como cabeza de la literatura *moderna* continental americana consignado *ad litteram* en las Bases del Certamen Varela (1887), testimonio hasta ahora ignorado por la crítica. Asimismo, este capítulo rectifica la tesis de Rama, según la cual Darío continúa y acentúa la labor de independencia intelectual de América promovida por Bello desde comienzos del siglo XIX. Tanto Rama como Mostajo interpretan la independencia mental como un movimiento de emancipación *indirecto*, que tan sólo canjea un centro de poder europeo por otro: liberarse del arbitraje peninsular para acatar rendidamente el liderazgo literario francés. A continuación, se documentan dos hechos desatendidos por la crítica: la respuesta de Groussac a Sarmiento cuando éste le pide que traduzca la crónica de Martí sobre la Estatua de la Libertad (1887) y la apropiación por parte de Darío del jocoso oxímoron de Coppée, “*Qui pourrais-je imiter pour être original?*”. Paul Groussac había traído a colación el texto de Coppée para criticar la contradicción de exaltar la *originalidad* de la voz americana mediante la *imitación* de la estética francesa en el contexto de sus críticas a *Los raros* y a *Prosas profanas* (1896,1897). Finalmente, el capítulo describe la gravitación de Darío hacia la hipерia después de 1898, cuando empieza a mencionar el nombre de Emerson y a citar repetidamente su obra.

CAPÍTULO III

“El primer crítico norteamericano moderno: Edgar Allan Poe (El jardín ornamental y la irrupción de lo sagrado)” expone el significado de Poe como primer crítico literario moderno del continente, empeñado en establecer una crítica independiente guiada no por factores didácticos, ideológicos o políticos sino exclusivamente por las reglas del arte. Su labor, centrada

vehemente en la promoción de la *originalidad* literaria de su país tuvo en cuenta la situación editorial internacional, desventajosa para cualquier autor norteamericano: la ausencia de una ley de derechos de autor favorecía la venta del *libro importado*, especialmente los publicados por escritores ingleses. El capítulo trata, además, de la influencia afro-americana en las cadencias y ritmos líricos de Poe; la crítica al provincialismo didáctico novoinglés, particularmente, a Emerson y, a su vez, la convergencia filosófica con él, mediante la fusión rapsódica de ética y estética en la figura heroica del caballero ante el campo de batalla.

CAPÍTULO IV

“El profeta social en el mercado moderno: Ralph Waldo Emerson (Del jardín ornamental a la *imago mundi*)” analiza el significado del *Renacimiento Norteamericano* (fruto del *Trascendentalismo* filosófico) como movimiento contrahegemónico frente al centro de poder británico y discute, a través de la figura de los “ojos tiránicos americanos” de Emerson, la irrupción de la figura del escritor en la sociedad americana moderna como “profeta social”. La epistemología renegada, o visión hipélica típica de este movimiento, constituye el mayor rechazo intelectual a los modos europeos de aprehender la realidad e implanta la voz de un *yo* responsable sólo ante la naturaleza del Nuevo Mundo. El origen hipélico de la escritura martiana se remonta a partir de 1880 hasta el campo de batalla de Concord, hogar de Emerson, lugar simbólico fundacional de los Estados Unidos que potencia la causa de la independencia de Cuba, integrándola al proyecto mayor de la independencia intelectual latinoamericana. Así, el *Renacimiento Transamericano* inaugurado por Martí entronca, mediante la figura del profeta social, con el *Renacimiento Norteamericano*, cuyo punto de vista, según Emerson, se

emplaza significativamente en el punto más prominente del orbe, es decir, no la cumbre del Everest sino, siguiendo a Bolívar, la del Chimborazo. A continuación, la sección titulada: “Orfeo en el Chimborazo: literatura, filosofía y cultura”, presenta el ensayo “The Poet” de Emerson traducido al español con notas críticas. En este texto el pensador y poeta americano asienta la visión poética continental en la cumbre del Chimborazo.

CAPÍTULO V

“El poeta revolucionario moderno: José Martí (De la *imago mundi* al campo de batalla)” describe el neologismo *ifesia*, prototexto de hiperia, y la dicotomía martiana, señalada por Rama, entre poetas hipéricos (visionarios, orientados hacia el futuro) y no hipéricos (poseídos de visión retrovisora, vuelta al pasado). Asimismo, examina la recepción de Emerson en Sudamérica por el peruano Francisco Mostajo en 1903 y en Cuba antes de 1880 por José de la Luz y Caballero, Rafael María Mendive, Enrique Piñeyro, y, especialmente, por Néstor Ponce de León. Posteriormente, el capítulo trata del desempeño de Juan Valera como ministro español en Estados Unidos en 1884 y su envío epistolar a Darío sobre *Azul* en 1888. También comenta el “imperialismo pacífico” de Valera como árbitro intelectual monárquico de las obras latinoamericanas y el reclamo que le hace Rafael María Merchán sobre sus *Cartas americanas*, por ignorar otras obras producidas en Latinoamérica, especialmente en Cuba. Es al año siguiente que la Conferencia Internacional celebrada en Washington aprueba una resolución apoyando dicha celebración, Martí redacta *Nuestra América*. En el ensayo censura drásticamente la actitud colaboracionista de los escritores latinoamericanos promonárquicos, entre ellos, Darío (*nome de plume persa*) por acudir traidoramente a la metrópoli “guiando jacas de Persia”.

Es también en el año de 1891, inmediato a la Celebración del Centenario de Colón, en el que Martí inicia sus viajes conspirativos por la Florida y el Caribe. Las crónicas de Darío sobre Martí en 1895, a raíz de iniciarse la lucha armada en Cuba y de la muerte del cubano, denotan un sustrato de apatía y recepción fría de su obra poética e inicia un periodo de dieciocho años de mutismo y desdén sobre ella. Posteriormente, después de la derrota española del noventa y ocho, Darío gravita hacia la hipería y reconoce paulatinamente la presencia de Emerson en la obra de Martí. Para analizar la posición de Martí frente al Modernismo, el capítulo toma como base el texto "Francisco Sellén", coetáneo de la segunda edición de *Azul* (1890) y finalmente describe la estética modernista, *ultra afrancesada*, tal como fue celebrada por los círculos íntimos de Darío tanto en La Habana (julio, 1892) como en Buenos Aires (noviembre, 1896). En contraste, la última carta de Martí a María Mantilla desde el campo de batalla (abril, 1895), presenta el juicio final del cubano sobre el Modernismo, donde recomienda no leer dicha poesía sino estudiar, entre otras obras, *La première année d'enseignement scientifique* (1886) de Paul Bert.

CAPÍTULO VI

"El ascenso del poeta cortesano moderno: Rubén Darío en Chile (Del campo de batalla al parque Isidora Cousiño en Lota)" trata de la llegada de Darío a Chile a los diecinueve años y de su apasionamiento por las letras galas, suscitado primariamente por la experiencia auditiva del exquisito francés en un circuito de comunicación genuino puesto en escena de modo espectacular por Sarah Bernhardt en el teatro Santiago (1886). A raíz de ello, Darío incursionó en los espacios del *Año Lírico* europeo: el Palacio Cousiño de Santiago y, especialmente, el Palacio y Parque Isidora Cousiño de Lota.

Dado que el parque estaba enclavado en el centro minero más afrentoso del país, Darío, a pesar de estar al pie de los Andes, efectuó un portentoso salto escapista transpirineo, contra-andino. Decidió ignorar las esclavistas condiciones de trabajo de las minas vecinas para convertir el ciclo temporal europeo, corazón artístico del deslumbrante “jardín ornamental”, en el eje estético de *Azul* (1888). Dicho “país azul”, también será sutilmente evocado en *Prosas profanas* (1896). Así, Darío siguió un rumbo literario diametralmente opuesto al de su antitipo, el coetáneo Baldomero Lillo (1867-1923), autor de *Sub terra, cuadros mineros* (1904), padre del realismo chileno, nacido en Lota. Aún peor, la fascinación por el Parque Cousiño de Lota llevó a Darío a suprimir poéticamente en *Azul* el escarecedor lema que preside el acicalado jardín, *labor omnia vincit* (el trabajo todo lo vence), y condonó *de facto* la escandalosa opresión humana del centro minero esclavista circundante. A continuación, el capítulo rescata los versos satíricos de Juan Rafael Allende “Rastrojos” (mayo, 1887), publicados en *El Padre Padilla* de Santiago, los cuales parodian jocosamente uno a uno los “Abrojos” de Darío. Asimismo, recoge el poema “Rubén Darío” (abril, 1888), en el que ese autor satiriza el ensayo “Catulo Méndez” extractando las propias palabras de Darío. Entonces, la recepción inmediata de Darío en Chile contradice documentadamente la aseveración de Rama de que el “cuento parisien”, de Catulle Mendès, adaptado por el escritor nicaragense en Chile, era el vehículo más adecuado para expresar las crudas contradicciones sociales de Hispanoamérica. En efecto, contra la tesis de Rama, Darío no continúa la obra fundacional de Bello sino que, canjea la naturaleza andina suramericana por una *transpirinea* postal del “país azul”. El *escapismo* de Darío es aún más patente si se considera que mientras él publicaba *Azul* ocurría la sublevación minera de Lota, aguda protesta social reportada por Allende como “El motín de Lota” (septiembre, 1888). Consecuentemente, puntualiza

que la escritura de Darío se diferencia de la de Martí, más que por su *americanismo celeste* por su *grafolatrismo transpirineo* o proyecto intelectual *contra-andino*. El contexto de la injuriosa insignia "*labor omnia vincit*" del parque contradice la tesis de Rama sobre el desgaste de la estética romántica y la promoción dariana de la independencia intelectual americana. Es decir, la obra de Darío *no* "restaura la conciencia perdida" por los románticos y *no* se "coloca en el seno de la sociedad". Finalmente, el capítulo establece que fue la recepción de Emerson en la Argentina por parte de Aldao y no el Modernismo, la que impactó más directamente la escritura rebelde de César Vallejo y Vicente Huidobro.

EPÍLOGO

Este acápite sintetiza el significado de la obra literaria de Poe, primer crítico profesional moderno del hemisferio, quien exigió la originalidad creativa como substrato esencial de cualquier obra literaria; de Emerson, como el primer autor norteamericano que posiciona al hablante profético continental en la cumbre del Chimborazo; de Martí, como autor contrahegemónico ante el imperialismo pacífico de la monarquía española y los dictados de la Real Academia de la Lengua; de Emma Lazarus, como ejemplo prominente del carácter no androcéntrico de la escritura emancipada americana; y de Darío, cuya trayectoria *americana* atestigua paradigmáticamente las *indefiniciones* del escritor subalterno frente a los centros de poder europeo en el siglo XIX.

TEXTOS MARGINADOS

Esta sección presenta primero el contexto editorial de *Azul* (1886-1888), teniendo en cuenta la producción de, entre otros,

Martí, Groussac y Allende. Luego reúne textos de autores no considerados suficientemente o completamente ignorados por la crítica, que enmarcan dramáticamente los procesos de escritura de Darío y Martí. Además de los de Néstor Ponce de León y Paul Bert que contextualizan la obra de Martí, incluye de J. R. Allende, entre otros, dos textos satíricos sobre Darío: “Rastrojos” que parodia “Abrojos” y “Rubén Darío”, que parodia la poética de “Catulo Méndez”. Asimismo, recoge los textos de J. V. Lastarria sobre el Certamen Varela de 1887 (el cual documenta el liderazgo de Emerson en la literatura continental del siglo XIX), las críticas completas de Paul Groussac a *Los raros* y *Prosas profanas*, y todos los textos periodísticos de Darío sobre Martí: tres de 1895, incluyendo uno olvidado de octubre de ese año, y el más extenso, en cuatro partes, de 1913.