

Princesas y lectoras en los cuentos de Rubén Darío

Por *Beatriz* COLOMBI*

LA IMAGEN DE LA PRINCESA recorre el discurso artístico de fin de siglo: la princesa medieval, la “Damozel” de Dante Gabriel Rossetti, Ofelia, Santa Genoveva, las princesas del ciclo artúrico, la iconografía de vírgenes reales desplegada por la escuela prerrafaelita —a la que Darío fue tan afecto—, las princesas de manos afiladas de Audrey Beardsley, la “Princesa del país de la porcelana” de James Whistler, con orientalismo *à la page*, las princesas perversas del decadentismo, las princesas y mujeres fatales de Gustave Moreau, las princesas de las *fairy tales opera*. Núbiles, santas, etéreas, infantiles, temerarias, vampiresas, orientales, de porcelana o de marfil, la princesa funciona como un significante a través del cual circulan significados distintos y hasta antagónicos. Así, en revistas ilustradas, anuncios y afiches, la imagen aparece ocupando nuevos espacios. En la etiqueta de un producto gourmet, bajo un escudo de armas, dos princesas, esbozadas en trazo rápido y estilizado, sazonan una ensalada; el marco de la ilustración está conformado por las ondas del cabello que se disponen formando una gran viñeta dorada. El diseño permite leer el cruce de dos códigos, uno aristocrático, que legitima la marca, y otro democrático, que apela al uso masivo del producto. La princesa se integra a una nueva heráldica moderna, suma el prestigio de lo legendario pero, al mismo tiempo, se flexiona para llegar a los gustos de un presente radicalmente transformado.

En el mundo dariano la imagen de la princesa es paradigmática. El poema “Sonatina” de *Prosas profanas* es uno de sus más consumados ejemplos, donde podemos pensar que simboliza la gratuidad del arte. Darío no deja de aludir a este motivo, con nostalgia y un dejo irónico, en el poema I de *Cantos de vida y esperanza*: “Como la Galatea gongorina / me encantó la marquesa verleniana, / y así juntaba a la pasión divina / una sensual hiperestesia humana”. Ese encanto por la “marquesa verleniana” (no en vano comparada con la “Galatea gongorina”, por su consumada artificiosidad) se funde

* Docente e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina; e-mail: <beacolombi@yahoo.com.ar>.

con el ciclo de *Azul...* y de *Prosas profanas* para instalarse en sus cuentos y prosas breves, donde la figuración de la princesa persiste pero convive con una presencia netamente moderna: la lectora. En este trabajo me propongo analizar una serie de cuentos cuyos personajes son princesas y lectoras, con la hipótesis de que ambas se interrelacionan para expresar la tensión dariana entre un arte de pocos y su inevitable masificación.¹

Imágenes-síntoma

PERO ¿qué significación tienen las princesas en los cuentos de Darío? ¿Alude a la marca aristocrática, opuesta a la medianía de la lectora modelada en estos mismos cuentos? Princesas y lectoras aparecen como huellas tanto de la tradición literaria alta en la que estos textos se inscriben como de la moderna y amplia circulación del género en la prensa. La primera señala un origen prestigioso y legendario; la segunda apunta a su uso y circulación, masivo y democrático. Podemos ver en estas representaciones imágenes-síntoma² de su época, ya que establecen contactos entre temporalidades heterogéneas, en la que una de ellas tiene un pasado latente de larga duración con connotaciones *ancien régime*, mientras que la otra resulta un fenómeno emergente de la alta modernidad.

Princesas y lectoras son signos y síntomas de los procesos de profunda renovación histórica y artística de fines del siglo XIX.

El programa estético dariano transita por diversos carriles, que incluyen operaciones de traducción, reproducción y fundido. Como sostiene en “Los colores del estandarte” con referencia a *Azul...*: “Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano”.³

¹ Además de los cuentos aludidos en este trabajo, se podría incluir “Cuento de año nuevo” de 1899, recopilado por Pedro Luis Barcia en *Escritos dispersos de Rubén Darío*, vol. 1, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1968. En un cuento de “princesa”, Darío recrea el mito de Psique, apoyándose en una tradición discursiva “alta”, sin los resortes emotivos de los cuentos aquí considerados, pero bien podría incluirse dentro de este conjunto, véase Rubén Darío, “Historia prodigiosa de la princesa Psiquia”, *La Nación* (Buenos Aires), 1894.

² Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009.

³ Rubén Darío, “Los colores del estandarte”, en *id.*, *Crónicas viajeras: derroteros de una poética*, edición, prólogo y notas de Rodrigo Javier Caresani, Buenos Aires, Libros de Cátedra/Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2013, p. 308.

A través de estas palabras, contenidas en uno de sus manifiestos más significativos, Darío explicita su estrategia con la lengua literaria para que esta experimente un cambio radical (pensar en francés y escribir en castellano) y aún así no pierda su esencia (castiza). La estratagema no genera ansiedad (de influencias) ni culpabilidad por el gesto imitativo, ya que el modernismo reformula el concepto de originalidad romántico para imponer uno netamente moderno que consiste en la sabia articulación de los fragmentos, por eso sostiene en este mismo texto: “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. Y el caso es que resulté original”.⁴ El modernismo configuró también lectores para la nueva literatura al diseminar gestos de inclusión y diálogo con los sectores incorporados como público en el fin de siglo. Si la poesía apuntó a conformar un lectorado de entendidos (aquéllos próximos a la “aristocracia del pensamiento”), la literatura de circulación masiva estableció vínculos estrechos con los sectores medios al hacer uso tanto de estrategias de innovación formal (“la forma es la que primeramente toca a las muchedumbres”) como de contenidos que apelaban a los lugares comunes consensuados por la tradición. La relación de Darío con estas alternativas no fue apacible. Pregonó el elitismo literario, pero supo que, necesariamente, su recepción a largo plazo sería otra, como manifestó en el “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*: “Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas”.⁵

Este conflicto entre una literatura para iniciados y una literatura masiva se hizo presente cada vez con más intensidad en sus textos. En *Peregrinaciones* de 1901, conjunto de crónicas sobre la exposición de París de 1900, perturbado por ese ir y venir de viandantes encandilados por los destellos de los pabellones parisinos, Darío plantea su desconcierto frente a lo multitudinario. En la visita al palacio de Agricultura de la gran feria, motivo tal vez demasiado pedestre para inspirar una crónica, Darío encuentra el atajo indicado: hace una antología de las menciones literarias a las flores, que

⁴ *Ibid.*, pp. 308-309.

⁵ Rubén Darío, *Poesías completas*, tomo II, edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1951, p. 625.

pasan por Ruskin, Poe, Gutiérrez Nájera, Victor Hugo, Mallarmé, Des Esseintes, si bien concluye la crónica con una prolija enumeración de hortalizas como papas, nabos, zanahorias, espárragos, zapallos, arvejas, y finaliza reconociendo su propia disociación en el texto: “Y habiendo cumplido en mi tarea con dar una parte a la idea de ensueño y otra a la idea del puchero, salgo contento, en la creencia de que he tenido un buen día”.⁶ Ensueño y puchero, tales los surcos por los que guiará sus textos periodísticos, haciendo guiños tanto al ojo del conocedor como al del vulgo.

Su relación tensa con estas alternativas, entre un arte de la aristocracia intelectual y las producciones dignas de *celui qui ne comprend pas*, encontró en la prensa periódica el espacio privilegiado para plantearlas. Además de la crónica, el cuento fue el otro género tocado profundamente por las mutaciones de la modernidad, lo que renovó el horizonte constreñido hasta ese momento a la tradición, el relato costumbrista o la saga naturalista. Así, entre los primeros relatos darianos encontramos ensayos que toman en cuenta estos modelos: un cuento naturalista como “El fardo” o una tradición, al estilo de Palma, como “Las albóndigas del general”. Sobre este horizonte, Darío adapta el cuento francés, traduciendo, transcribiendo y remedando a Catulle Mendès, Gautier, Flaubert, Daudet, entre otros. Como en todo lo que hace, Darío ve en esta práctica una fundación: “El *Azul...* es un libro parnasiano y, por tanto, francés. En él aparecen por primera vez en nuestra lengua el ‘cuento’ parisiense, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el párrafo castellano: la chuchería de Goncourt, la *câlinerie* erótica de Mendès, el escogimiento verbal de Heredia, y hasta un poquito de Copée”.⁷ El *injerto* como método regula la escritura de estos y otros cuentos, donde percibimos altisonancias, empalmes y juntas entre referentes dispares. Al discurrir en estos textos podemos encontrar una estética que reclama innovación y la presencia de un receptor que espera algo más convencional, para el cual se implementan resortes propios de la estética *kitsch*, del “arte de la felicidad”, que nos permiten apreciar la conciencia dariana de ese universo ampliado de consumo de sus textos.⁸

⁶ Rubén Darío, *Peregrinaciones*, París, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901.

⁷ Darío, “Los colores del estandarte” [n. 3], p. 308.

⁸ Véase Abraham Moles, *El kitsch, el arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1990; Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1973; Hermann Broch, “Algunas consideraciones acerca del problema del *kitsch*”, en *id.*, *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral, 1974.

El *kitsch* satisface las apetencias de arte del hombre medio, encargándose de configurar una red de valores estables y decorosos para la sociedad democratizada. Trabaja con una retórica de la acumulación, de la exageración, del ornamento, con la extremosidad de los sentimientos como estrategia de delegación de las pasiones, que deben ser moderadas para la consecución de la felicidad social. Uno de los objetivos de la estética *kitsch* es la pedagogía social: enseñar a gustar, a leer, a sentir. Es el arte de la medianía, aunque apele a los extremos; es el arte de lo democrático, aunque se valga de lo prestigioso como modo de legitimación. Así, el cuento dariano puede ser pensado como soporte de una tracción entre lo aristocrático y lo democrático, entre el arte aurático y el arte reproductivo, entre el arte como problema y el arte como felicidad, como una puesta en discurso del hiato que separa a la princesa de la lectora. Los textos incorporan sensaciones, objetos, retórica y efectos *kitsch*, en una colocación ambigua, que va desde el uso ingenuo a la actitud conscientemente irónica. En la resolución de estos cuentos se percibe el intencionado anacronismo de su contenido (un mundo encantado digno de princesas), la innovación de las formas (la adjetivación francesa, el injerto) y el apelar al lector o lectora con notas provenientes de una cultura masificada.

Pensemos en “El rey burgués”, no fortuitamente subtulado: “Un cuento alegre”, donde el personaje del rey remeda a Luis de Baviera, quintaesencia de lo *kitsch*, quien acumula en su palacio objetos de distinta índole, desde la japonería ennoblecida por el paso de los siglos a los libros de Georges Ohnet, escritor de gran éxito comercial. El rey burgués es un coleccionista sin criterio, por eso su acumulación es dispar y bochornosa y tiene más visos de consumo ostentoso que de gusto o selección. El cuento trabaja con la retórica de los extremos (el rey rico y el poeta miserable) apelando a cierto exagerado patetismo propio de la literatura sentimental de folletín. Instala, al mismo tiempo, una distancia irónica: el narrador se despidе en el epílogo con un casual “Hasta la vista”, trivializando la situación. Recurre así tanto a un *pathos* exacerbado, a una retórica de la conmiseración, como en “La canción del oro”, “El rey burgués” o “El pájaro azul”, como a un tono que hace gala de la trivialidad, como en “La emperatriz de la China” o “La ninfa”. Felicidad y patetismo son los resortes de una sensibilidad convalidada por los usos sociales con que Darío juega en estos cuentos, tramados también con recursos aleccionadores de la nueva estética.

Los cuentos de Darío suelen exhibir un marco donde se pacta y se pautan prácticas para el lector y para la recepción del género. En este espacio se escenifica muchas veces un diálogo entre un narrador y un lector, preferentemente femenino.⁹ Dado que la conformación de un nuevo público lector femenino fue un fenómeno característico de las últimas décadas del siglo XIX, no es casual este lazo entre un género que se presenta renovado de acuerdo con nuevos modelos franceses y un lectorado también reciente, el femenino. En ese lugar de preliminares se prepara emotivamente al receptor y se instruye sobre un modo de lectura. Es también el espacio donde el género continuamente se autodefine, pautando los efectos de recepción privilegiados (“historia conmovedora”, “cuento feliz”).¹⁰

En “A las orillas del Rhin”, publicado en *El Porvenir* de Nicaragua el 14 de junio de 1885, leemos en su marco: “¡Ah! ésta es una historia muy bonita. Estame atenta, Adela, tú que eres amiga de los cuentos preciosos; sobre todo de aquellos en que resplandece el amor y refrescan el espíritu con la dulzura de sus encantos”.¹¹ El texto diseña un lector femenino (Adela) proclive a la lectura y establece un juicio, como un *réclame*, favorable al consumo del relato que sigue a continuación: “historia muy bonita”, “cuento precioso”, que “encanta”. El texto realiza un ademán de autoevaluación y convalidación del género para el cual establece una funcionalidad social: “refrescar el espíritu”. El cuento propiamente dicho sirve de soporte a una serie de experimentaciones con el léxico, la sintaxis, las imágenes, que remiten al programa estético de Darío, reforzado con el uso de una atmósfera artificiosa y legendaria. Pero también puede incurrir en una retórica adoceñada que trabaja con el estereotipo de lo bello vulgarizado por los textos y objetos de la incipiente cultura democratizada. Veamos, por ejemplo, la descripción de Marta, la princesa del cuento: “En

⁹ Raimundo Lida sostiene que estos marcos “insinúan un como diálogo entre el narrador y la lectora, muy a la manera de Alfred de Musset”, Rubén Darío, *Cuentos completos*, edición de Ernesto Mejía Sánchez y prólogo de Raimundo Lida, México, FCE, 1950, p. 21.

¹⁰ “El *kitsch* pone en evidencia las reacciones que la obra debe provocar y elige como finalidad de la propia operación la preparación emotiva del fruidor”, Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* [n. 8], p. 88.

¹¹ Darío, *Cuentos completos* [n. 9], p. 75.

su cabellera, rubia como la aurora, dejan los amorcillos exquisitas gracias prendidas de los bucles; en sus azules ojos chispean llamas misteriosas que denuncian la hoguera de un corazón ardiente; en sus mejillas hicieron consorcio las rosas y los jazmines, y de su boca, clavel entreabierto, manan deliciosos aromas y palabras de miel”.¹² Amorcillos, gracias, corazones ardientes, lenguaje de las flores, configuran una red de significantes que remite a valores, gustos e iconografías populares y comunes para el público femenino de clase media. Modulada por esta retórica, la princesa se aproxima al mundo de valores de la lectora.

En la “Historia de un Picaflor”, de 1886, el cuento reitera la ilusión de intercambio entre un narrador y su lectora, aludida como “mi amable señorita”. El diálogo insinúa una relación sentimental, un sutil *flirt*, donde se acude al lenguaje del cuerpo para sugerir una relación más íntima y directa, “míreme usted, que ya se lo dirán mis ojos”.¹³ La configuración del narrador como cortejante apunta a la seducción de un público al cual se desea habituar al “cuento parisino”, a la “divagación”, al relato fragmentario, “cuento azul”, “fantasía primaveral”, cuento ingenuo, de fábula laxa y “brumosa”, libre del desenlace realista o de la contundencia social naturalista. El narrador cortejante se perfila además con un don, un tipo particular de saber: el saber poético. Este saber es el que hace socialmente apetecible su discurso. “¿Qué quiere usted saber la manera, el cómo y el porqué entendemos estas cosas los poetas?”. Pero este saber, en apariencias teñido de gratuidad, se ve acompañado de una funcionalidad social que se pliega a la normativa y fines de la prensa moderna.

Así, en “Bouquet”, cuento fechado en 1886, el narrador que es también cortejante y poeta, debe dar cuenta del lenguaje de las flores a pedido de Stella, su lectora, quien lo desafía a demostrar la utilidad social de su discurso literario: “¡Vaya! ¡Sirva usted de algo!”.¹⁴ El saber poético garantiza solvencia en esta disertación, pero sólo en ella, si nos guiamos por el imperativo que marca, no casualmente, la interlocutora. El cuento se ambienta en un jardín rodeado de querubines (que desde luego recuerdan a la estética *kitsch*), “Querubines de tres, de cuatro, de cinco años, chillan, aturden y cortan ramos florecidos. Suenan en el jardín como un

¹² *Ibid.*, p. 76.

¹³ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴ *Ibid.*, p. 97.

tropel de mariposas o una alegre bandada de gorriones”,¹⁵ donde el poeta traduce el lenguaje de las flores a Stella. Rosa, lirio, camelia, azahares, lilas, todo tiene su sentido en el código sobre el cual el narrador instruye a su lectora, en una suerte de escena pedagógica propia de la ideología de los medios impresos. Este adoctrinamiento se ve acompañado por una compleja mención a intertextos tales como Aquiles, Anacreonte, las Gracias, Venus, Cibeles, el *Cantar de los cantares*, *La dama de las camelias*, que potenciarán los saberes literarios de la lectora.

En “El Palacio del Sol”, de 1887, se perfila una interlocutora diferente a la de los cuentos citados. Esta vez las lectoras aludidas son las “madres de las muchachas anémicas”, “sanas y respetables señoras”. A la probidad de la condición “señora”, que connota los papeles sociales de mujer, casada y madre, se suma una atribución de distinto orden: la salud. Salud y respetabilidad participan de un mismo paradigma en el orden democrático ya que la salud física es garantía de salud social. A la “salud” de la madre se opone la “anemia” de la “muchacha virginal”, que es “fresca como una rama de durazno en flor”, “luminosa como un alba”, “gentil como la princesa de un cuento azul”. Se configura aquí una de las lectoras ideales del sistema dariano: la lectora, princesa, enferma, *jeune fille*, que perfila una receptora dócil tanto para la nueva estética como para los valores de la modernidad. Este estereotipo femenino, acotado por los epítetos “flor”, “alba”, “princesa”, “avecita” es privilegiado por Darío, recordemos a la princesa Diamantina o a la princesa de la “Sonatina”, y es propia además de las representaciones femeninas por parte del observador masculino de fin de siglo, temeroso de reconocer rasgos activos y volitivos en las mujeres. El cuento enuncia su funcionalidad social: servir de remedio a la abulia adolescente a partir de desplegar, por medio de la literatura, el espacio del deseo. La cura de la muchacha anémica del relato consiste en una visita al Palacio del Sol, es decir, al reino de la fantasía, donde se entrega a una danza embriagadora con apuestas jóvenes que le hablan al oído “en la lengua amorosa y rítmica de los vocablos apacibles, de las frases irisadas y olorosas, de los periodos cristalinos y orientales”.¹⁶ Este *partenaire* no es otro que el narrador, poeta y cortejante, que despunta el deseo erótico y al mismo tiempo literario en las jóvenes lectoras. Subyace al relato

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

una convención cultural, el encadenamiento metonímico salud, higiene y felicidad, un presupuesto básico del sistema de valores democráticos de los Estados modernos. El género se define como un *fairy tale*, afirmando su gratuidad como arte, pero no descarta su funcionalidad social: “sí, un cuento de hadas, señoras mías, pero ya veréis sus aplicaciones en una querida realidad”.¹⁷ La nueva estética modernista legitima su discurso a través de su implementación específica en el ámbito de las ensoñaciones, apetencias, deseos, en la dimensión del imaginario de las sociedades transformadas por la violenta modernización.

En “Este es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina” (1893), el cuento asocia nuevamente literatura y felicidad, ya que sólo el príncipe y poeta es capaz de despertar la sonrisa de Diamantina: “Y el diminuto pájaro de carmín que tiene las alas tendidas, al llegar una abeja del país azul a la boca en flor llena de miel ideal, enarca las alas encendidas por una sonrisa, dejando ver un suave resplandor de perlas”.¹⁸ La metáfora se construye sobre las figuras aladas: boca como pájaro, príncipe como abeja del país azul, sustanciando una retórica de lo etéreo, donde las alas de la felicidad, como las alas de los cupidos, son un fuerte tópico discursivo de la cultura *kitsch*. Pero también cumple con el propósito de asociar lectura y aprendizaje estético, una de las apuestas de estos textos que, operando desde un discurso de la aparente banalidad, realizan un trabajo de zapa vinculado con la instrucción de las nuevas lectoras.

En “Un cuento para Jeannette” de 1897 la lectora modelada en el marco es decididamente vulgar, opuesta a la realeza de la princesa del relato: “Porque no tienes la culpa, ¡oh Jeannette!, de no ser duquesa”.¹⁹ El espacio de la interlocución se recorta de un modo preciso y determina qué debe hacer y desear la lectora, los imperativos ordenan esas acciones: “ven, mira, haz”, y establecen un trato de docilidad, obediencia y silencio: “Y cuando callas, que es muchas veces, pues posees el adorable don del silencio”. Además del silencio que impone a la lectora, el narrador plantea restricciones: “oye, nada más, mira, nada más”. La interlocución se continúa a lo largo del cuento a través de preguntas retóricas (“¿qué te dice el crepúsculo?”) y frases parentéticas intercaladas en el relato que retrotraen al espacio del marco, donde, como hemos visto, se definen estas funciones.

¹⁷ *Ibid.*, p. 108.

¹⁸ *Ibid.*, p. 278.

¹⁹ *Ibid.*, p. 326.

Se acotan las palabras, las acciones y hasta las apariencias; el narrador imagina a Jeannette en traje de corte: “mi fantasía tiene a bien regalarte un traje de corte que oculte tus percales, y una gran cabellera empolvada y unos caprichos de pájaro imperial que comiera gustoso fresas y corazones; -y una guillotina”.²⁰ Jeannette configura la bella vulgar e inculta, la *femme légère* del imaginario modernista. El personaje del cuento es la princesa Vespertina quien, debiendo elegir entre el príncipe Azur y el príncipe Rojo, opta por este último y con ello se inclina por la transgresión; en castigo, la princesa se “desvanece como un copo de nieve”. El cuento establece un orden moderador, una moraleja que satisface al lector medio: “Jeannette, a las flores crepusculares, sones de viola; a los cisnes, pedacitos de pan en el estanque; a los ruiseñores, jaulas bonitas; y ricas jaleas como las que quería comer la golosa Vespertina, a las muchachas que se portan bien”. Rompiendo el silencio impuesto, Jeannette cierra el cuento con una interjección en francés: “Zut!”, tan elemental como un trino y tan vulgar como su traje de percal.²¹ Lo aristocrático y lo vulgar, lo culto y lo popular, el aprendizaje social y el estético, aparecen particularmente señalizados en este cuento: entre Jeannette y Vespertina se instalan los nuevos valores sobre los cuales la literatura puede incidir.

La princesa en los cuentos de Darío es una marca aurática en un género que apunta a la reproducción y a la construcción de lectoras modernas que deben saber elegir, fantasear, callar, ser saludables, no transgredir las normas, de acuerdo con los estereotipos femeninos que pululan en el fin de siglo, pero también, deben ser capaces de incorporar los nuevos formatos y apuestas de una estética innovadora. Los cuentos son prescriptivos de prácticas y conductas sociales, pero también de prácticas y conductas de lectura, de cierta competencia frente a una literatura nueva. El género se legitima en su funcionalidad (curar, educar, fantasear) y se consolida reclamando un saber particular, el saber poético, sobre el cual instruye a sus receptoras. Princesas y lectoras son figuraciones dóciles y resignificadas, que constituyen las fronteras del género. En su interior luchan el modelo y la copia, lo alto y lo bajo, la innovación y la masificación, los querubines rosados, las japonerías, la sensibilidad ramplona, el objeto *kitsch*, el aura y la reproducción, en tensión con la palabra nueva, la prosa poemática, la “otra” canción del oro del modernismo.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Expresión coloquial que equivale a “caray” en español.

RESUMEN

Este trabajo se detiene en el análisis de dos figuraciones frecuentes en los cuentos de Rubén Darío, la princesa y la lectora, que son leídas como imágenes-síntoma de las transformaciones modernas. Releva, de este modo, las tensiones que se establecen en el proyecto estético dariano entre la aristocracia del arte y el indefectible fenómeno de la masividad.

Palabras clave: cuentos darianos, princesas y lectoras, arte aurático y arte reproductivo.

ABSTRACT

This paper focuses on an analysis of two figures that frequently appear in the stories of Rubén Darío, the princess and the reader, which are interpreted as symptomatic images of modern transformations. In this way, it reveals the tensions established in Darío's aesthetic project between the aristocracy of art and the unfailing mass phenomenon.

Key words: stories of Rubén Darío, princesses and readers, auratic art and reproductive art.