

PANIDAS, RUBENDARIACOS Y APOLONIDAS.
APROPIACIÓN Y LEGITIMACIÓN DE RUBÉN DARÍO EN “COLOMBIA” (1894-1916)

LUIS FERNANDO QUIROZ JIMÉNEZ
lfernando.quiroz@udea.edu.co

Dr. DIEGO ALEJANDRO ZULUAGA QUINTERO
Asesor

Trabajo de grado para optar al título de:
FILÓLOGO HISPANISTA



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
Facultad de Comunicaciones
Letras: Filología Hispánica
Medellín
2019

A Olga Lucía y a Victor

A los amigos

Amamos aún, soñamos aún

Nada nos vence ni contrista

No es oportuno todavía descansar

Índice

Introducción

I.....	IV
II.....	X
III.....	XIII
1. Legitimación literaria y estructura social moderna en Hispanoamérica (1896-1919).....	1
2. <i>Panida</i> y Rubén Darío (1913-1915).....	8
3. Silva vs. Darío. Nacionalismo en crítica e historia literarias colombianas.....	16
3.1. Una cuestión “Rubendariaca” (1894).....	20
3.2. Iglesia Silvana y sectas rubendariacas (1895-1908).....	24
3.3. La pequeña Colombia (1982).....	32
4. Proyección. Rubendariacos, cultura de viñeta y apolonidas.....	38
Referencias bibliográficas.....	1

Introducción

I.

Una de mis mayores preocupaciones al escribir este informe de investigación es explicitar las razones por las que llegué a mi específico problema de investigación en lugar de cualquier otro. La preocupación parte de dos convicciones: **1)** El conocimiento es autotélico, supeditarlo a todo fin externo o resultado previsible supone anular la libertad de investigación y, a la larga, justificar cuanto dogma mercantil, confesional o partidista de universidad privada haya; **2)** Un problema científico cultural no surge de la nada ni es inocente teóricamente, no está dado previa y *naturalmente*. La cuestión es la que diferencia cualquier pesquisa o ejercicio científicos de una investigación propiamente dicha, de una que se intentó llevar a cabo con la escrupulosidad intelectual suficiente para dar cuenta de la delimitación del problema, del objeto de estudio y de la hipótesis conducentes a resultados positivos y negativos, en vez de presentar un informe construido de manera artificiosa sobre los resultados positivos de una investigación previa ya ocultada. La cuestión puede empezar a preguntarse con una idea weberiana: ¿cuál fue el “interés cognoscitivo” inicial?; es decir, más allá de que cualquier cosa es susceptible de ser investigada, lo cual es válido como ejercicio científico, ¿por qué yo como investigador llego a abocarme a un problema? Intentar responderlo subyace a esta introducción.

Esta investigación nació en los últimos meses de 2015, al influjo del estimulante curso de historia cultural latinoamericana ofrecido por el profesor Juan Guillermo Gómez García. Como toda investigación de corte sociohistórico, la empatía por algunos elementos del pasado fueron el prerrequisito para procurar al menos la ampliación del horizonte de lecturas que de manera tímida y desorientada acumulaba sobre Rubén Darío y el modernismo: para mí su obra por sí misma no constituía ningún problema de investigación, sino tan solo la despreocupada posibilidad de sublimidad estética para un lector de ciudad masificada y crianza también católica. Conversaciones con dicho profesor me condujeron a la primera aproximación a un problema: los imaginarios políticos y estéticos, presumiblemente contradictorios, implicados

en el nombramiento y periodo de Darío como Cónsul General de Colombia en Buenos Aires (1893-1895). La aproximación fue de pretensiones biográficas, única que para entonces concebía y con la que tenía ya antecedentes, aunque, bien vista, fue notoriamente empírica.

Partía entonces de la consabida cita de la autobiografía del poeta, en la que recapitula su encuentro con Rafael Núñez, comenta que el puesto no le dio ningún trabajo, como le anunció el antecesor Antonio Samper Brush, y concluye que así pudo dedicar todo su tiempo a la producción literaria y periodística (Darío, 1991, p. 66), la cual recopiló parcialmente en *Los Raros y Prosas profanas y otros poemas*. Darío refiere el capítulo diplomático sin mayor detalle o interés. Nunca explicó, por ejemplo, la relación previa que tuviera con el presidente Rafael Núñez. Así es comprensible que ninguno de esos dos libros se suela asociar con el consulado, más allá de alusiones a ventajas prácticas. Lo cierto es que de la relación de ambos intelectuales resulta difícil concluir algo con fundamento: Alberto Ghirardo (1943, p. 377) explicó que Darío “no conservaba sino las últimas cartas, los últimos documentos que iban llegando a su revuelta mesa de productor incansable, abarrotada siempre [...] de originales propios y ajenos”; Eduardo Lemaitre (1977, p. IX), en cuanto al archivo de Núñez, advirtió que, empacado, dio a parar en los fondos del océano atlántico, pues el regeneracionista dejó a su esposa la expresa voluntad *post-mortem* de destruir toda la correspondencia.

En la búsqueda de fuentes primarias, una visita con el profesor Gómez García al Archivo General de la Nación en abril de 2016 nos advirtió de un punto muerto: sobre dicho periodo consular no quedaba sino un vago y necesariamente breve telegrama que parece haber sobrevivido solo por la ausencia del nombre de Darío. Lo reconocí apenas por la caligrafía de documentos facsimilares consulares que incluso un detractor del modernismo como Pedro Salinas (1953, p. 35) había contribuido a difundir —y que luego fueron reproducidos por el Banco de Occidente en *Documentos facsimilares de la vida colombiana* (1966)—. Fue decepcionante que ni rastros hubiera de los originales correspondientes. ¿Obra de gorgojos?

Probablemente. Una semana después, en abril 9, crucé correos electrónicos con el señor Óscar Noreña Mejía, quien sin explicarnos la procedencia, trataba de vender uno de los originales ausentes en el fondo del Ministerio de Relaciones Exteriores.

La comparación de la caligrafía de esos facsímiles con los manuscritos custodiados, y parcialmente digitalizados, en el Seminario-Archivo Rubén Darío (S-ARD, Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, España), permitía descartar la directa autoría de Darío. Tampoco arrojaban pista los epistolarios, escritos autobiográficos y literatura de los demás artífices de la Regeneración implicados en el nombramiento consular, el vicepresidente Miguel Antonio Caro y el ministro de relaciones exteriores Marco Fidel Suárez —cuyos más exhaustivos intentos de obras completas acaso sean los publicados precisamente por el Instituto Caro y Cuervo—.¹ Valga anotar que para remontar al antecesor en el consulado no bastó el amable contacto con el periodista Daniel Samper Pizano, quien vía correo electrónico en octubre 25 del mismo 2016 me indicó no saber del encuentro del hermano de su tatarabuelo con Darío, tampoco parece que hallara manuscrito alguno cuya caligrafía pudiera cotejar.

Solo cabe añadir la existencia de una carta de abril 18 de 1893, de Núñez a Darío, digitalizada por la Biblioteca Nacional de Chile y razonablemente pasada por alto en la tesis doctoral de Publio González Rodas, *Rubén Darío and Colombia* (1972) —trabajo sobre el cual volveremos—. Darío aguardaba en Panamá la confirmación y términos fiscales del nombramiento. Núñez le indicó que por causa “del [señor] Caro se había demorado el asunto de [usted] que recomendé al Ministro y éste había acogido con placer”. También anuncia los términos de pago e informa que la “[señora] [doña] Soledad de Samper me mandó lo que [usted]

¹ La Regeneración —nombrada así por sus ideólogos— fue un programa político a modo de reacción conservadora de cuño hispano-católico que llegó al poder luego de que los liberales perdieran una guerra civil. Los abanderados del programa regeneracionista ofrecieron un panorama opuesto a políticas liberales precedentes, laicas y federales, promulgadas en la Constitución de Rionegro de 1863. Cabe destacar la anulación de la libertad de prensa, es decir, el aparato de censura y el esfuerzo por religar católicamente la sociedad colombiana. Las consiguientes y variadas tensiones económicas y políticas terminaron por desembocar en una fugaz conflagración bélica en 1895, antesala de la Guerra de los Mil Días. Sobre esta guerra y dicho gobierno, volvemos en el capítulo § 2.

escribió para la [señorita] Blanca”, a la par que parece aludir a la publicación de ese escrito en Panamá. Es probable que este sea “A una bogotana”, publicado según Bautista Lara (2017) en *El Croquis*, pero no lo aclaró ni la comunicación electrónica durante 2017, primero con el Archivo General de Panamá y luego con este investigador, ni tampoco el archivo personal de Acosta de Samper en el Gimnasio Moderno de Bogotá, el cual no pude consultar, pues ni siquiera recibí respuesta a mis solicitudes. Con todo, logré corroborar la coincidencia de Darío (1991) y Acosta de Samper en España a finales de 1892 (Ordóñez, 2004, p. 406): fueron representantes de Nicaragua y Colombia en el IV Centenario del Descubrimiento de América y el IX Congreso Internacional de Americanistas, respectivamente. En septiembre de 2017, la colaboración de Isabel Corpas con la correspondencia entre Acosta de Samper y Núñez fue el último intento por remontar esta línea, primordialmente biográfica.²

Si se compara con la abundante documentación y estudios sobre el modernismo en el resto de Latinoamérica, en particular Argentina, México y Chile, o incluso en España —propósito del primer capítulo—, asombra el vacío histórico local. Hay implicaciones verificables de manera inmediata, al menos a nivel internacional. Edelberto Torres Espinosa (2018), autor de la clásica y muchas veces reeditada biografía *La dramática vida de Rubén Darío*, explicó desde 1977 su estadía en Bogotá junto a su esposa: “copiamos algunos artículos de prensa, pero el engorroso acceso a libros y documentos en la Biblioteca Nacional no permitió esclarecer algunos puntos de Rubén Darío y Colombia. Dichosamente, el libro del doctor Publio González Rodas, cubre casi toda esa área”. A esta referencia se le suma la en verdad muy exhaustiva recopilación de fuentes primarias que efectúa González Rodas, aunque este autor no

² Esta aproximación tuvo dos publicaciones en el homenaje *100 años del fallecimiento de Rubén Darío*, organizado por el Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Latinoamericana (GELCIL) de la Universidad de Antioquia (Quiroz, 2016a, 2016b) y clausurado por la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo. Le siguió una ponencia que marcó el cambio de enfoque: “El Panida de Sonsón, Rafael Jaramillo Arango, y Rubén Darío”, presentada en agosto 3 de 2016 en el *Encuentro de culturas y literaturas del Páramo: Sonsón* (Sonsón, Antioquia), y otra de adelanto de resultados en noviembre 21 de 2018 en la *IV Jornada de Estudiantes de Lingüística y Literatura* (Medellín). El material de aquella primera ponencia es discutido en el capítulo segundo.

ofrezca propiamente ningún análisis, sino tan solo magnificaciones de la importancia de las relaciones documentadas. De ahí se entiende que incluso en la primera página de la presentación a la edición conmemorativa de Rubén Darío por la Real Academia Española (2016), esta yerre al decir que el consulado fue “honorífico” (p. IX), o que en el mismo volumen José Emilio Pacheco (2016) atribuya el nombramiento al “expresidente” Núñez (p. LIII), entre otros muchos desaciertos historiográficos en distintos volúmenes.

A la par, en la revisión de fuentes secundarias hubo dos obras decisivas para orientarme: *Rubén Darío y el modernismo* (1985) de Ángel Rama, a la que le siguió la lectura de *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (2004) de Rafael Gutiérrez Girardot. Asumir debidamente las provocaciones de Gutiérrez Girardot y de Rama me implicó antes una persecución de fundamentos más sólidos que me permitieran abordar la literatura en su relación societal; tuve que preguntarme, finalmente, por el sentido de las divisiones disciplinares en ciencias sociales y por la relación entre filología, historia y, especialmente, sociología. Aunque reduje las lecturas sobre Darío y el modernismo, nunca las detuve por completo, y procuré explorar nuevos caminos ante la noticia y decepción recurrentes de falta de fuentes primarias que *debieron* existir o a las que, en cambio, no podía acceder por costos de viajes o de bases de datos, como ediciones príncipe de las obras de Darío, compilaciones de su correspondencia y prosa dispersa y digitalizaciones de prensa de la época. Empero, de tales materiales acumulados, empíricos y secundarios, obtuve el servicio de siempre cotejar de nuevo los esfuerzos por una mejor fundamentación teórica.

Tales horas de estudio me condujeron a la obra de Pedro Henríquez Ureña —quien fuera testigo, juez y parte del modernismo— como nuevo punto de partida. La comparación de *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1945) con tres tempranos ensayos suyos sobre modernismo —dos de 1905 y uno de 1916—, y con algunos trabajos como los de Gutiérrez Girardot y Rama, permite tanto trazar un ámbito teórico en el cual entender la literatura como

identificar y encauzar tres casos de apropiación de la obra de Rubén Darío: **1)** La divulgación modernista en la efímera revista *Panida* (1915); **2)** La imitación “servil” o “desgarbada” de los “colibríes decadentes”, a los que José Asunción Silva fustigó como “descendencia Rubendariaca” y a los que Baldomero Sanín Cano criticó en “De lo exótico” (1894); **3)** La nacionalización, por medio de una supuesta oposición entre Silva y Darío, con la que algunos críticos e historiadores literarios como Tomás Carrasquilla o Rafael Maya contribuyeron a una diferenciación del Estado nacional llamado República de Colombia —e instituyeron, hasta cierto punto, los estudios literarios en el país—. Se debe revisar estos casos para comprender la incorporación tardía de Silva, por parte de Henríquez Ureña, al grupo de “dirigentes del modernismo”, en que ya estaban desde la primera década del siglo XX Rubén Darío, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí.

A manera de preliminares para dilucidar un problema de investigación, tal triple examen desemboca en la proyección de un cuarto caso: la apropiación de Guillermo Valencia, referida por Gutiérrez Girardot (2018) como “trivialización” o de “cultura de viñeta”, y la de Miguel Antonio Caro, una de las cabezas del gobierno que, extrañamente, legitimó a Darío y a Silva como diplomáticos. Extrañamente: porque, entre otras razones, a la poesía de ambos cabía aplicar buena parte de los juicios críticos del vicepresidente Caro en contra de la heterodoxia de la poesía moderna, así como él mismo en 1889 los empleó en contra de Baldomero Sanín Cano (Jiménez Panesso, 2009, pp. 91-92, 95-98) —con quien no tenía ningún vínculo de amistad o familia, al igual que tampoco los tenía con Darío—. La hipótesis al respecto: la apropiación de los autores afines a Caro y Marcelino Menéndez y Pelayo neutralizó ideológicamente la obra de Darío, es decir, redujo su alcance a una imagen favorable a la *legitimación* de los intereses nacionalistas de los gobiernos de la Regeneración. Esos intereses fueron los de una “Utopía conservadora” (Loaiza Cano, 2014), cuya persecución caracterizaría un entorno hostil a la producción cosmopolita de Rubén Darío y del modernismo y la cual

representaría, en última instancia, una parte del problema de la modernización de Latinoamérica. Apropiación y legitimación son así el núcleo de esta investigación. Detengámonos en ellos.

II.

Aquí el concepto de “apropiación” tiene un presupuesto bastante preciso: las ideas no son entendidas de una manera idealista, cual ubicuo y ucrónico arquetipo platónico, sino materialista, cual mercancía de la que uno se puede *apropiar*. El presupuesto ya lo empleaba Andrés Bello ([1843] 2003) en su discurso de inauguración de la Universidad de Chile al hablar del deber en América “de largos, es verdad, pero agradables estudios” para dar “carta de nacionalidad” a “la ilustración europea” (pp. 34-35), y luego al hablar del deber de “apropiarse” de la filosofía y “espíritu” de la “civilización europea” para corresponder intelectualmente a la independencia política con la producción de *nuevas obras americanas* ([1848] 1957). Con la exigencia distinguía dos tipos de apropiación, uno nacionalizador o de “inducción sintética”, de la historia nacional a la “filosofía general de la historia de la humanidad”, y otro deductivo, característico de un “servilismo” intelectual que habría errado en su método. Así, aunque una pregunta por la apropiación de una idea o de un conjunto de ideas considera la consecución de sus soportes materiales —la compra o el robo de un libro—, ella apunta más bien a lo que se hace con el conjunto una vez recibido o, mejor dicho, inteligido.

Tal sentido es retomado en lo que recientemente se conoce como enfoque de recepción de historia intelectual. Horacio Tarcus (2007) propone un circuito de circulación de las ideas, cualquiera de cuyos momentos —producción, difusión, recepción y apropiación— de forma heurística puede volverse un nuevo punto de partida. Hay al menos dos problemas metodológicos con dicha formulación. 1) En tanto soporte material, recibir una idea amplía demasiado el espectro de posibilidades: obtener un libro constituye ya una recepción. Si bien importa saber qué libros u obras de Rubén Darío circularon en Colombia, lo central aquí radica

en examinar qué fue hecho con sus ideas literarias. Por esto nos centramos en el momento de la apropiación. 2) Como advierte Tarcus mismo, la mera intelección de una idea recibida implica una apropiación. Y esto es así porque los signos con que compartimos las ideas siempre y por sí solos son cabalmente abiertos: la interpretación que se hace de un texto, particularmente el literario, constituye una apropiación tan adecuada como su contraria. Basta con indicar las lecturas del *Quijote* en contra de idealismos como los caballerescos y las de algunos románticos alemanes, a favor de idealismos semejantes. No se trata, pues, de una caza de brujas sobre la interpretación correcta, sino de poder reconstruir las diversas lecturas.

Un caso paradigmático para este enfoque de historia intelectual se encuentra en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* de Max Weber (2011), quien se pregunta por las discusiones luteranas y calvinistas para interpretar la “vocación”, de un lado, y por las estructuras y transformaciones económicas dejadas por los protestantes que se apropiaron de cierta concepción de vocación, de otro lado. En nuestro caso, el enfoque puede asumirse no solo con la pregunta por lo que se decía de un autor, sino con preguntas como qué textos de él fueron impresos, de qué modo e insertos en qué marco de otros textos —pues cada medio crea nuevos “denominadores internos”, para usar las palabras de Antonio Candido (1991), con los que se consigue un nuevo horizonte de sentido originalmente ausente, por ejemplo, en un poemario seleccionado, armado y editado por el propio autor—. Esto permite dar cuenta de la apropiación específica de los panidas y, asimismo, de la concepción conservadora de la literatura, o sea cierta apropiación de cierta tradición filosófica y literaria.

En cuanto al concepto de legitimación, sumariamente, en la obra sociológica de Weber (2011) es un proceso, estrictamente uno de representación o de concepción de la legitimidad misma. Dicho de otro modo, la legitimidad es la cualidad que obtiene una configuración societal en la medida en que uno concibe que *es* legítima. Se podría comprobar que una determinada configuración es legítima si una sociedad actúa de acuerdo con la representación o concepción

de que en efecto lo es. Por más que se acuse de ilegitimidad a un Estado, este solo puede ser asumido como legítimo —es decir, legitimado— cuando únicamente se actúe de acuerdo con sus disposiciones reglamentarias. Pues bien, con esa actuación empiezan a quedar vestigios empíricos: tanto nosotros como el Estado mismo damos cuenta de esto, por ejemplo, al tramitar cédula de ciudadanía, la cual constituye una *acreditación* o soporte empírico, material, de la pertenencia a un determinado orden.

En efecto, consciente de que la legitimación en sí misma no necesariamente deja evidencias empíricas, Weber habla también de acreditación. Quizá su ejemplo más claro yazca en el análisis de las sectas protestantes estadounidenses, al señalar que algunas tenían una ética comercial bastante precisa —un *ethos* económico empresarial—: no estafaban a nadie, negociaban con un precio universal. El ingreso a la secta con una profesión significaba la garantía de un respectivo monopolio interno: no se tendría competencia con los demás miembros, sino que apoyarían el negocio. Pero el ingreso exigía satisfacer varios requisitos éticos, de historia de “conducción de vida”, para poder mantener el buen nombre de la secta. Si eran satisfechos, incluso al viajar a otro condado se recibía un papel que acreditaba como miembro de la secta, o sea como individuo a la altura de una configuración social precisa que se legitima y de la cual, en virtud de la participación de más individuos, a su vez se obtiene legitimidad. Legitimación y acreditación van así de la mano.

El contraste entre el grupo de los panidas antioqueños y una institución como la Academia Colombiana de la Lengua, asociaciones voluntarias y exclusivas, es decir, sectas secularizadas (Weber, 2011, pp. 331-332), pone de relieve dos tipos de concepciones societales: una en que se supone una esfera literaria diferenciada de otra política y otra en que la literatura forma cabal parte de la esfera política. En ambos casos la legitimación de una obra literaria o panfletaria puede delatar el interés que por una cierta configuración societal tuvo la institución o la persona que se apropió de ella. Esta coordinación conceptual, que parte de las tensiones

entre una esfera política y una literaria, tensiones empíricamente producidas por la modernización, es la médula de nuestra investigación. Del periodo estudiado aquí podemos señalar que la legitimación de la Regeneración a Rubén Darío y José Asunción Silva se comprueba en su acreditación como diplomáticos en Argentina y Venezuela, respectivamente. Ya que la Regeneración no se apropia de sus personas —al menos no a la usanza esclavista o feudal—, corresponde preguntar —volviendo a nuestra hipótesis— por la interpretación que hizo de las ideas literarias de ellos: ¿la apropiación que efectuó la Regeneración con el modernismo también fue orientada a una legitimación de su Utopía conservadora? Darío, paradigmático responsable del modernismo, y en tanto *foráneo* del estrecho círculo gobernante colombiano del cambio de siglo, articula el punto de mayor interés al respecto.

III.

En principio, este estudio comprendía desde 1894, año de publicación de la “Sinfonía color de fresa con leche” de José Asunción Silva, hasta 1915, año de publicación de los diez números de la revista *Panida*. Pero fue extendido para revisar la prosecución de un enfoque nacionalista en algunos críticos e historiadores literarios como Sanín Cano (1916) y Rafael Maya (1961, 1962, 1982).

Las fuentes primarias consultadas fueron de distinta índole: *Panida* con las fotografías e índice que Cuervo Ramírez (2015) anexó en su monográfico sobre la lectura en Medellín; cartas relativas a *Panida* y a los rubendariacos preservadas en el S-ARD y fotografiadas en febrero de 2018; ediciones académicas como la rigurosa *Obra completa* de Silva (1996), coordinada por Héctor Hugo Orjuela, junto con las precisiones filológicas de este (1974) o cartas ya editas, como las de Tomás Carrasquilla. Debo mencionar también el muy reciente y prominente proyecto [AR.DOC](#), centralizado en la Universidad Nacional Tres de Febrero (Argentina), el cual alberga muchos materiales de y sobre la obra de Darío, los cuales, sin financiación, me habían sido inaccesibles. El cotejo de todas estas fuentes secundarias permite

sortear el problema de fuentes primarias y establecer con fundamento los textos de Darío que pudieron ser leídos o no en el contexto colombiano, lo mismo que los de Silva en el contexto hispanoamericano.

Del análisis de las fuentes de los tres casos quedan sugeridas algunas rutas teóricas y metodológicas de trabajo y un renovado marco de problemas. Por límites de extensión normativos, el informe cierra con una proyección que tiene de manera provisoria el carácter de hipótesis, si bien la investigación ha avanzado. Con todo, se espera contribuir con el informe actual a la dilucidación del problema del modernismo y del nacionalismo en “Colombia”.

Agradezco a Marta Torres, directora de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, por su ayuda con la consulta del S-ARD y los catálogos de sus exposiciones. Al profesor Günther Schmigalle, por sus ediciones de *Los Raros* y *Crónicas desconocidas*. A Juan Guillermo Gómez y Diego Zuluaga, maestros a fuer de vocación científica. A Andrés Arango, cuyo curso ahora sí culminé; a Carlos Rivas, “asesor oculto”, y a Einer Mosquera, profesor de sociología comprensiva. A Sebastián Castro, Juan Camilo Dávila y los colegas que con gran entusiasmo acompañaron esta investigación. A mi familia, por el inmensurable apoyo. A Alejandra y Valentina, por las sonrisas íntimas y las horas cómplices. A los amigos, en fin, por tanto; sigue un esfuerzo para corresponderlos.

1. Legitimación literaria y estructura social moderna en Hispanoamérica (1896-1919)

La historia de la literatura en lengua española encuentra una ruptura con el modernismo. Este significa para dicha historia lo que para la sociología significa la modernización de las sociedades y de los estados en Hispanoamérica y en España. Así el polígrafo dominicano Pedro Henríquez Ureña (1964), en su libro *Las corrientes literarias de la América hispánica* [1945], vinculó tempranamente con el modernismo una división social del trabajo propiciada por la “estabilidad sociopolítica” y el liberalismo económico en Hispanoamérica (p. 189). Para historiar este movimiento estético propuso dos periodos: la obra de sus iniciadores se enmarca en el primero, abierto por el poemario *Ismaelillo* (1882) de José Martí; el segundo parte de 1896 y se “diluía poco a poco” entre la segunda y la tercera década del siglo XX ante el surgimiento de nuevas tendencias estéticas.

1896 es la bisagra entre ambos períodos. Su carácter paradigmático radica en que para entonces ya habían fallecido los demás iniciadores de la renovación estética: los cubanos José Martí (1853-1895) y Julián del Casal (1863-1893), el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y el colombiano José Asunción Silva (1865-1896), quienes dejaron inédito o disperso el grueso de sus obras.³ Rubén Darío, en cambio, en el mismo año publicó su programa de renovación estético-literaria en por lo menos tres obras: **1**) en *Los Raros*, compilación en la que presentó a diecinueve autores en su mayor parte desconocidos o despreciados en lengua española, como Jean Moréas y Paul Verlaine, y en la que declaró a José Martí maestro de América; **2**) en “Los colores del estandarte”, ensayo en el que discute las posibilidades de una “modernidad literaria” propia de Hispanoamérica como respuesta a la reseña de *Los Raros* por

³ El crítico mexicano José María Martínez (2014) comenta que de Gutiérrez Nájera, quien solo publicó el volumen *Cuentos frágiles* (1883), todavía se asume la existencia de “abundante material por descubrir y publicar” (p. 435), como aconteció con su novela de folletín *Por donde se sube al cielo* (1882), publicada en formato libro apenas en 1987. También sobresale el caso de Silva (véase § 3), explicado por el editor crítico Héctor Orjuela (1996): la novela *De Sobremesa* fue publicada completa en 1925; los poemarios *Libro de versos* e *Intimidaciones*, respectivamente, en 1923 y 1977. Por la tardía publicación del segundo, inclusive, cojea la *Obra completa* de la Biblioteca Ayacucho (1977).

Paul Groussac; 3) en el cuasi manifiesto de las “Palabras liminares” con las que principia el poemario *Prosas profanas y otros poemas*. Más que el inaugural *Azul...* (1888), este poemario significó la realización de su programa.⁴

Curiosamente, de la supervivencia de Darío parece extraer Henríquez Ureña la consecuencia de que aquel quedara como “cabeza indiscutible para los veinte años siguientes” (p. 172). Cabe revisar esta interpretación, no solo con el repaso de las publicaciones en vida de los iniciadores modernistas, sino también con una formulación que añade Henríquez Ureña: “Entre tanto, viene a unírsele [a Darío] un segundo grupo [de escritores]”. Así sugiere que Darío articuló al segundo grupo de escritores, es decir, que él y los jóvenes que se le unieron en el segundo periodo se legitimaron recíprocamente. Más allá de la casual supervivencia de Darío y del valor intrínsecamente literario de su obra, su importancia histórica también radicaría en su legitimación como padre, líder o maestro de las letras modernas por toda una juventud hispanoamericana y española; juventud que, simultánea y progresivamente, Darío habría sabido articular alrededor de su programa.

Dos ejemplos de esta forma de legitimación son recuperados por Hanno Ehrlicher (2014) en su estudio sobre la “posición predominante” de Rubén Darío en la *Revista Moderna de México* (1903-1911), dirigida entre otros por los poetas José Juan Tablada y Amado Nervo. Al estudio le antecede el esbozo de una “red latina” de revistas en la que, en un momento inicial alrededor de la *Revisa Azul* (1894-1896, México), habrían destacado Martí, Casal, Darío y Gutiérrez Nájera; “Red latina” sería una suerte de “salón virtual mediático” o “espacio de legitimización [sic] transnacional que en cada uno de los diferentes países [de Hispanoamérica]

⁴ Del volumen *Poesía de Rubén Darío* (1952), editado por Ernesto Mejía Sánchez, tomamos las respectivas citas. Además, indicamos los poemarios con las siglas siguientes: *EP*, *Epístolas y poemas* (1885); *A*, *Azul...* (1888); *PP*, *Prosas profanas y otros poemas* (1896); *CVE*, *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas* (1905); *CE*, *El canto errante* (1907). Añadimos también de los poemas la datación que Mejía Sánchez identificó o que el propio Darío indicó.

faltaba aún localmente” (p. 40). La pluma de Nervo (1962) suministra el primer ejemplo en la entrega de diciembre de 1903 para la serie “Máscaras” de la *Revista Moderna de México*:

No hay rincón de América donde su nombre hecho de una gema asiria y una gema judía no resuene con un raro prestigio y con el timbre agudo y misterioso de un heráldico clarín de Oro. América le ama: el idioma le debe muchos nuevos florones, los más bellos de su vernácula diadema [...]. Hay nombres cuya sola pronunciación es un elogio altísimo. Nombres solitarios que no necesitan cortejos de adjetivos: el de Rubén es uno de ellos (p. 378).

El segundo ejemplo se encuentra en la revista *Helios* (1903-1904, Madrid), también partícipe de la “red latina” y fundada por Juan Ramón Jiménez, declarado seguidor del “querido maestro” Darío. El joven español y su círculo —al que pertenecían Gregorio Martínez Sierra y Ramón Pérez de Ayala, entre otros— pretendía con la revista levantar un puente entre España y América, a lo que Darío contribuyó con colaboraciones a la par que con el relacionamiento de estos jóvenes españoles con los que en América se encargaban de la *Revista Moderna de México*. De hecho, según registra Ehrlicher (2014), estos últimos afirmaron que *Helios* es “una de las revistas más hermosas que se publican en Madrid” (pp. 55, 57). La relación literaria de los jóvenes poetas con Darío llegó al punto de que Juan Ramón Jiménez le editara su poemario *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905), el cual fue también elogiosamente reseñado en la *Revista Moderna de México*.

También en 1905, en su etapa formativa, Pedro Henríquez Ureña (1970) escribió desde La Habana un ensayo titulado “El modernismo en Cuba”, en el que examina la “expresión” poética del “espíritu cubano” tras la muerte de Martí y de Casal, “dos de los cuatro iniciadores del movimiento modernista” y “copartícipes en esa gloria con Rubén Darío y Gutiérrez Nájera”.⁵ El joven dominicano pronto sumó a ese ensayo uno titulado “Rubén Darío”, en el que perfila las innovaciones métricas del reseñado hasta su poemario recién impreso en Madrid.

⁵ Allí precisa: “Porque la escuela literaria hispano-americana que se designa con el nombre general de *modernista*, bajo cuyo estandarte militan casi todos los poetas jóvenes, representa una faz importante y necesaria de nuestra evolución artística” (p. 164). Entre los jóvenes portaestandartes señaló a Guillermo Valencia, Leopoldo Díaz, Ricardo Jaimés Freyre —con quien Darío cofundó la *Revista de América* (1894, Buenos Aires)—, Julio Flórez, Leopoldo Lugones y los mencionados Amado Nervo y José Juan Tablada (p. 164): ellos representan la formulación inicial del “segundo grupo” que, tras 1896, “viene a unírsele” al “superviviente” Darío.

Sostiene entonces el siguiente juicio: “Sabido es también lo que Rubén Darío ha significado en las letras hispanoamericanas: la más atrevida iniciación de nuestro *modernismo*” (p. 208). Páginas adelante añade: “Ha exultado [Darío] con tal fervor, en los cantos de su último libro, los ideales de la raza, y ejerce hoy tal verdadera y poderosa influencia en la literatura de España, que ha llegado a ser el poeta *representativo* de la juventud de nuestro idioma en este momento” (p. 217). Los dos ensayos de Henríquez Ureña —concisos y eruditos testimonios de época— consiguen condensar los esfuerzos de *Helios* y de la *Revista Moderna de México*: la imagen de “iniciador”, “poeta *representativo*” o “apóstol de renovación” legitima el “modernismo” en la doble relación de movimiento estético nombrado y articulado por Darío.⁶

La labor de Lugones como portaestandarte del modernismo fue además examinada por Horacio Tarcus en su libro *Cartas de una hermandad* (2009), en el que comenta y compila el epistolario de una “fraternidad literaria” en Argentina que también tuvo como faro a Rubén Darío y cuyo principal periodo de actividad fue la década de 1920. Tarcus reconstruye una “genealogía modernista” al estudiar la amistad del nicaragüense con Leopoldo Lugones (1874-1938), y de este con el uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937), “padre” y “hermano mayor” de una “hermandad” que reunía a los poetas Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) y Luis Franco (1898-1988) y al editor Samuel Glusberg (1898-1987), los “hermanos menores”. La última visita de Darío a Buenos Aires (1912) propició tanto un banquete en su honor, en el que leería su “Canto a la Argentina”, como el intercambio epistolar entre Lugones y Quiroga, el cual permitió parte de la reconstrucción genealógica. Otra parte permite un ensayo editado por

⁶ Acerca del término, E. Anderson Imbert (1952) registra una primera definición por Darío en 1890: “el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo. Conviene saber: la elevación y demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte; la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro...” (p. XVII).

Glusberg, *Rubén Darío* (1919), en que el “padre” pintó la “influencia de Darío en la moderna poesía española”, “superior a la de Martí”:

después de [Darío], todos cuantos fuimos juventud cuando él nos reveló la nueva vida mental, escribimos de otro modo que los de antes. Los que siguen, hacen y harán lo propio. América dejó ya de hablar como España, y en cambio ésta adopta el verbo nuevo. El pájaro azul cantaba y detrás de él venía el sol (pp. 266, 269).

La congregación de la hermandad alrededor del Lugones de madurez, con su explícita orientación “aristocrática”, “militarista” y “nacionalista”, y la participación de Samuel Glusberg, judío y “socialista” (Tarcus, 2009), señala que en ella no operó principalmente una legitimación racional de sus miembros, cual lo implica una suscripción voluntaria del programa dariano con miras a la continuación de una renovación estético-literaria, sino una recíproca legitimación afectiva o carismática propia del tratamiento familiar que sus miembros se daban. Tal condición registra la apropiación de Darío como símbolo articulador o delimitador de una secta literaria. Así, como núcleo articulador, en esta “formación modernista tardía” el “padre” Lugones representa lo que sería la figura del ausente y eventualmente fallecido *abuelo* Darío.⁷

Los anteriores casos de legitimación señalan, pues, una “posición predominante” o “privilegiada” de Darío (Ehrlicher, 2014). Desde su programa estético-literario, que partía de una legitimación racional, recíproca y progresiva —en tanto el programa era suscrito en persona o en una red como “salón virtual mediático”—, Rubén Darío llegó a ser en la plenitud del modernismo un símbolo que, apropiado por poetas posteriores, implica también una legitimación afectiva o carismática. En ambos momentos el autor de *Azul...* es concebido como poeta central que en ejercicio de un moderno sacerdocio estético articula distintas asociaciones

⁷ Esta mutua consagración de Lugones y de Darío, pero especialmente de Darío, ante dicha hermandad y ante los posteriores escritores argentinos, revelándose ya una suerte de legitimación tradicional, se halla en un párrafo del manifiesto que Oliverio Gironde escribió para la revista *Martín Fierro* (1924-1927), pese a que incluya una fina ironía sobre la autenticidad y el mercado: “‘MARTÍN FIERRO’ cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas tohallas de Francia y de un jabón inglés”.

o sectas intelectuales. Esta comprobación autoriza una ampliación metodológica de la relación entre literatura y modernidad. Darío (1938) mismo suministra claves en una crónica de 1897:

en el Río de la Plata se realizaba el fenómeno sociológico del nacimiento de ciudades únicas, cosmopolitas y políglotas como este gran Buenos Aires, flor enorme de una raza futura. Y tuvimos que ser entonces políglotas y cosmopolitas, y nos comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo (p. 125).

La relación indicada se concreta en esta cita en el cosmopolitismo que caracterizó a los modernistas. Acerca de él, Rafael Gutiérrez Girardot (1983) encontró en la lectura del ensayo “Las grandes ciudades y la vida del espíritu” (1903), del sociólogo Georg Simmel, muchas de las claves interpretativas para hablar de Modernismo en un horizonte sociohistórico mundial determinado por el fenómeno de la masificación urbana, es decir, por la vida en las grandes ciudades o cosmópolis relativas a la expansión económica de las burguesías y del capitalismo moderno, y de sus variaciones periféricas en el caso de Hispanoamérica. Esta condición sociohistórica y cultural confería también el marco interpretativo mínimo para que los modernistas se apropiaran de las obras de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire y los simbolistas franceses. Ángel Rama (1986), por su parte, examinó algunos aspectos económicos que la modernidad y el capitalismo periférico implican para Hispanoamérica. Con esto intentó explicar la marginación social de los modernistas y, así, reconsiderar el lugar común de la “torre de marfil” en que aquellos se habrían aislado voluntaria, aristocrática y apolíticamente de su presente inmediato.⁸ Por último, Hanno Ehrlicher (2014) propone que, a falta de “un mercado literario y un público nacional suficientemente desarrollado” (p. 46) en cada país de Hispanoamérica, el cosmopolitismo de los modernistas tuvo también una traducción en la constitución de redes de revistas panamericanas que suplieran tales carencias regionales. En una palabra: los autores citados postulan la modernización de las sociedades y estados hispanoamericanos como la precondition para la producción del modernismo. Tal relación de

⁸ Debe anotarse que a este lugar común también contribuyó Pedro Henríquez Ureña, desde sus ensayos de juventud hasta su clásica historia de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*.

literatura y modernidad —que Rubén Darío mismo ya advertía, aun cuando no solo él— es lo que aquí nos interesa retomar para toda la amplitud del circuito de producción y circulación de las ideas: ella no es solo un supuesto para la producción del modernismo, sino también para su apropiación y legitimación.

2. *Panida y Rubén Darío (1913-1915)*

Como vimos, el problema de la legitimación del modernismo y de Darío en la primera década del siglo XX es esbozado por Ehrlicher a través del concepto de una nueva “red latina” articulada por Darío desde Francia e integrada al menos por la *Revista Moderna de México* y la revista *Helios* de España. La red, ya sabemos, contribuía a salvar las insuficiencias de los mercados literarios en lengua española y a la recíproca legitimación de jóvenes modernistas. Y, también vimos, Horacio Tarcus dedica atención a la reconstrucción de una “genealogía modernista” en Argentina para el caso de la hermandad encabezada por Lugones. Los estudios de Tarcus y de Ehrlicher, en este sentido, dejan entrever dos coincidencias: entre Nájera y Nervo, México, y entre Darío y la hermandad de Lugones, Argentina, sociedades en las que subyacen similares procesos de modernización.

Sobre ellas se centran las observaciones de Henríquez Ureña en su capítulo de “Literatura pura” (1890-1920). Comparadas con la producción literaria en México y Argentina, el dominicano observa que no hubo una notoria producción literaria del tipo puro en aquellos países en que no hubo la relativa estabilidad socioeconómica y progreso procurados por los principios liberales del “período de organización” (1860-1890), es decir, en aquellos países obstinados en proseguir bajo las lógicas bélicas del “período de anarquía” caudillista que siguió a la Independencia.⁹ Fue el caso del recién refundado Estado colombiano con la Constitución de 1886 bajo el programa religioso y político de la Regeneración (1885-1899) y del saludo que la sociedad colombiana de fin de siglo hizo a la nueva centuria con la Guerra de los Mil Días (1899-1903). A nivel estatal, y a diferencia del caso argentino, el control conservador de instituciones políticas y culturales podría explicar, por ejemplo, que en 1912 el poeta romántico y conservador Rafael Pombo fuera declarado poeta nacional de Colombia; a nivel social, y esto

⁹ El crítico Henríquez Ureña establece la siguiente división cronológica de Hispanoamérica: periodo de independencia, de anarquía, de organización, de literatura pura y, por último, problemas contemporáneos.

en la generalidad de Hispanoamérica, la tensión política y literaria entre ideas liberales y conservadoras —y el consiguiente rechazo a algunas consecuencias de la modernidad, por ejemplo el nihilismo y la secularización— contribuye a explicar las resistencias al modernismo, como la polémica que emprende Tomás Carrasquilla con sus “Homilías” (1906). En suma, la organización sociopolítica y económica de la sociedad y estado colombianos de cambio de siglo ofrece particularidades que deben compararse con el contexto hispanoamericano.

Caso colombiano en el segundo periodo del modernismo es el descrédito y precipitado fin que padeció la revista *Panida* (Medellín, 1915) y la asociación literaria que representó,¹⁰ cuyo examen tiene relevancia por cuanto existen fuentes documentales que las vincula con Rubén Darío y que, hasta ahora, no han sido estudiadas.¹¹ La revista *Panida*, capitaneada por el poeta León de Greiff, es un fascinante crisol en el que se reúne, a veces sin distinción autorial, a José Enrique Rodó, Azorín, Darío, Silva, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Friedrich Nietzsche e inclusive a los jóvenes Juan Ramón Jiménez, Evaristo Carriego, Ramón del Valle-Inclán y Manuel Machado. Gracias a esta nómina modernista,¹² el monseñor Manuel José Caycedo advirtió que sus páginas “respiran un decadentismo sensual, que lejos de hacer provecho dañará

¹⁰ El historiador cultural Loaiza Cano (2004) define así su importancia histórica: “*Panida* fue la revista quincenal de arte y literatura que nació en Medellín el 15 de febrero de 1915 y aglutinó, por primera vez, a una nueva generación de intelectuales que, con algunas poses propias de las vanguardias artísticas, animó el ambiente patriarcal de la capital antioqueña. En esa revista se reunieron quienes, posteriormente, construyeron sus peculiares, y en algunos casos trancos, caminos creativos: Ricardo Rendón, León de Greiff, Teodomiro Isaza, Libardo Parra, Rafael Jaramillo, Jesús Restrepo Olarte, Eduardo Vasco, Jorge Villa, Félix Mejía, Bernardo Martínez, Fernando González, José Manuel Mora y José Gaviria./La revista reunió poetas, pintores, músicos, filósofos, que constituyeron el núcleo germinal de la generación de Los Nuevos. En sus diez números -murió el 20 de junio de 1915- logró expresar la intención de reevaluar la tradición artística decimonónica y dio las puntadas iniciales de lo que sería el tímido contacto de nuestros intelectuales de comienzos de siglo con el vigoroso movimiento vanguardista.” (p. 21)

¹¹ La carta de Rafael Jaramillo Arango que en las páginas siguientes discutiremos se encuentra en el Seminario-Archivo Rubén Darío (Biblioteca Histórica, Universidad Complutense de Madrid, carpeta 12, doc. 932). Solo la reproduce Publio González Rodas (1972, p. 272), si bien no la analiza ni comenta siquiera.

¹² Contrario a lo que sostiene en su artículo Loaiza Cano (2004), la variada nómina de autores no delata una “débil” aunque “inevitable” “deuda con el modernismo hispanoamericano”, en tanto ya sería “compartida con otros modelos inspiradores” (p. 26) como Wilde, Poe y Nietzsche, sino delata el claro sello del modernismo hispanoamericano y su aspiración concreta de cosmopolitismo. No debe olvidarse que Poe hace parte de las cabezas de *Los Raros* de Darío, e incluso la portada de su primera edición lleva por ilustración la elocuente figura de un gato negro, o que Darío y Silva sean los primeros dos poetas en servirse de su poema “The Crow” para postular innovaciones métricas en lengua española (v. § 3). Es oportuno adelantar que ese crisol en que se dan cita tan variados autores es también un importante testimonio para contravenir la oposición artificiosa que algunos críticos españoles construyeron entre modernismo hispanoamericano y generación del 98 (v. § 3.3).

a sus lectores. No la recomendamos a las familias ni les correspondemos el canje” (Cit. en Cuervo, 2015, p. 47). Carlos A. Molina, reputado hombre de letras antioqueño, sentenció a su vez en su revista *La Miscelánea* (Medellín, 1894-1915):

PANIDA. Así se titula una nueva Revista que a la fecha va ya en su No 5./Muchos y encontrados pareceres hay sobre la importancia, tendencias etc., etc. del nuevo colega./ Nosotros mismos caímos al principio en el error de creer que era una tomadura de pelo al público, que aquella primera y simpática entrega, era el brote bullicioso y retozón de un puñado de jóvenes inteligentes que querían hacerle la tiradera a esa escuela poética que siempre nos hace recordar a un condiscípulo que en clase de música jamás pudo entonar ni el do natural y que confundía lastimosamente un compás de tres tiempos por otro de cuatro, y que no pudo cogerle el golpe ni a una cuartera de Gregorio Gutiérrez. ¡Pobre! (p. 51).¹³

Molina ignoraba que, más que no poder “cogerle el golpe” al poeta antioqueño, poco importaba este para el programa de *Panida*, uno de cuyos responsables sencillamente despreciaba los “prosaicos versos” de Gutiérrez González. Así lo confesó Rafael Jaramillo Arango (1913) en una carta dirigida al “venerado” “maestro” Darío, en la cual añadía: “mas sin embargo, hoy los jóvenes colombianos tratamos de continuar la revolución artística que U. hizo, pero que desgraciadamente solo tuvo resultados buenos en otras Repúblicas”. Con el tratar “de continuar la revolución” anuncia el propósito central de *Panida*, comparable al de la hermandad de Lugones en Argentina, al del grupo de la *Revista Moderna de México* y al de *Helios* en España. El propósito no es otro que difundir y reclamar para sí la propuesta de autores modernos como Darío, lo cual caracteriza el segundo periodo del modernismo. Con el lamento por los “resultados buenos” que son extraños a su República, en cambio, queda cifrado el rechazo que

¹³ Mantengamos presente la idea de que la revista fuera una “tomadura de pelo”, una “tiradera” a una “escuela poética”, cuestión a la que volveremos en § 3.1 y 3.2. Por ahora, añadamos que hubo más mensajes de la curia en contra de *Panida* que Cuervo Ramírez (2015) y Loaiza Cano (2004) recuperan de los periódicos locales *La familia cristiana* y *La Buena Prensa*. Además, Loaiza Cano señala que en junio de 1915 el arzobispo de Medellín prohibió “bajo pecado mortal” la lectura de *Alpha* —otra revista literaria y de cuño mucho menos modernista—.

recibirá *Panida* con críticos y censores como Molina y Caycedo, al igual que queda cifrada la muerte de la empresa con apenas diez números.

Jaramillo Arango (1940), quien veinticinco años después del fin de *Panida* se describió para ese periodo como “contagiado hasta la más íntima esencia de Rubén Darío” (p. 4), continúa la carta con el siguiente informe:

Proximamente saldrá, bajo mi dirección, una revista de literatura moderna, y como órgano del “Centro Rubén Darío”, de quien tengo el honor de ser Presidente. El 1^a N^o saldrá con el retrato y una biografía de U., y quisiéramos que tuviera, entre otras suyas que tendrá dicho número, una poesía escrita especialmente para la revista, o al menos inédita. Así, con todo respeto, le ruego se sirva contestarme por el próximo correo después de recibida esta carta, pues sólo aguardamos su contestación para sacar a luz nuestra revista” (Jaramillo Arango, 1913, p. 1r).¹⁴

Aun así, Jaramillo Arango no dirigió ningún número de *Panida*. Lo que es más: en ella no apareció ni inédito ni retrato ningunos de Darío.¹⁵ Con todo, revisemos el problema que pone de manifiesto su carta: la apropiación de la obra de Darío en la revista.

1) El nombre de la revista: “Panida” es un sustantivo que Cuervo Ramírez (2015, p. 41) vincula oportunamente con la interpretación que Darío hizo del semidiós griego Pan, y que Loaiza Cano (2004), por su parte, tan solo atribuye a “unos versos de Rubén Darío dedicados a Paul Verlaine” (p. 26). Veamos. A partir del poema de Darío “El Padrenuestro de Pan”, Cuervo propone que, en la poética de Darío, Pan es el padre de los poetas. Cita seguidamente el último terceto del soneto “Palabras de la Satiresa” (1901), poema que es uno de los añadidos a la segunda edición de *PP*. Acudir a este soneto resulta mucho más adecuado en la medida en que “El Padrenuestro de Pan” permaneció en prensa hasta compilaciones tardías como la preparada

¹⁴ Jaramillo Arango también acompañó el poema de un dibujo, firmado “Cesar”, “de un amigo, y del centro, como buen modernista”, Ni del “Centro” ni de la autoría del dibujo hemos encontrado todavía más información. Por dirección indicó “Universidad de Antioquia”, aunque el Archivo Histórico de esta no conserva registros del *panida*. Al parecer se perdieron con el incendio del bloque administrativo tras el asesinato del estudiante Luis Fernando Barrientos el 8 de junio de 1973.

¹⁵ En realidad, nunca fue publicado ningún retrato fotográfico en la revista sino tan solo dibujos de autoría de los propios *panidas*. Por otro lado, la revista de “próxima publicación” podría haber sido concretada luego en el *Álbum de sonetos El Globo* (1914), el cual antecedió a *Panida* cobijando a ocho de los trece jóvenes que se encargaron de ella. El *Álbum* fue impreso en un folleto por la Biblioteca Pública Piloto (1995). Los tres momentos que representan la carta (1913), dicho álbum (1914) y finalmente *Panida* (1915) dan cuenta de un largo proceso probablemente tan formativo como de planeación de un proyecto literario de cuño modernista,

por el poeta y crítico nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez (1952). Pero para comprender el sentido que confiere Darío a Pan, hay que advertir que los dos tercetos de dicho soneto son *las palabras* que la Satiresa dirige a la voz poética que habló antes en los dos cuartetos. Para mantener la integridad de esas palabras habría que citar por lo menos desde el último verso del primer terceto: “sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta/en unir carne y alma a la esfera que gira,/y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta,/ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira” (*PP*, p. 241).

¿Pero cuál es el secreto del que habla la Satiresa? Este es expuesto, desde la primera edición del mismo *PP*, en el poema “Responso” (1896) bajo la sección intitulada “Verlaine” en homenaje al poeta recién fallecido. Se trata del único poema al que puede aludir la atribución de Loaiza Cano. En los primeros versos se lee: “Padre y maestro mágico, liróforo celeste/que al instrumento olímpico y a la siringa agreste/diste tu acento encantador;/¡Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste/hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste” (p. 222). Verlaine encarna el poeta que supo el secreto revelado por la Satiresa: supo unir carne y alma, y ser Pan en la flauta, en la siringa agreste, y Apolo en la lira, en el instrumento olímpico. Pan y Apolo son concebidos como padres de los poetas por Darío, la diferencia estriba en el tipo de poesía y de poeta al que representan desde sus respectivos instrumentos.¹⁶ No se excluyen sino que se complementan, pues se trata de una tensión recíproca por la que el poeta expande las fronteras tradicionales de la religiosidad: gracias a la flauta, con la lira el poeta canta y entona himnos a nuevas ideas religiosas.

El poema “Responso” prosigue así: cuando la náyade virgen el nombre de Pan o de Verlaine escuche, “con ansias y temores entre las linfas luce,/ llena de miedo y de pasión”. Miedo y pasión, esto es, llena de *pánico*, el terror específico que produce Pan. Recordemos además la última sentencia de las “Palabras liminares” con las que Darío introduce las *PP*: “Y

¹⁶ Esta concepción de Pan y Apolo se encuentra desde el segundo poema de *EP*, “El poeta a las musas” (1887).

la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta”. En lugar de creador pudo haber escrito panida; en lugar de musa, náyade virgen: el poeta panida, con su flauta, como preñador de musas —si se nos permite el término— o creador de símbolos, en lugar de poeta apolonida tradicional, con su lira, como elegíaco o cantor de las glorias que encierran los dogmas religiosos ortodoxos. La concepción es, por tanto, profundamente secularizadora.¹⁷

En dicho sentido de la poética de Darío debe entenderse el nombre de la revista *Panida*. De ahí que su programa fuera preciso y que, justo en la dimensión moral del dogma católico, fuera pánico el efecto que los trece panidas provocaron en monseñor Caycedo con su “decadente” revista.¹⁸ No por azar Jaramillo Arango inaugura sus contribuciones con un poema titulado “Pan” (No. 1, pp. 10-11), al igual que tampoco lo es el que emplee como epígrafe, para su poema “Mithos por tu amor” (No. 3, p. 38), el segundo verso del sexto cuarteto del poema “Era un aire suave...”.

2) Las cuatro reproducciones de Darío en *Panida*: I. El poema en prosa “Stella”, subtítulo “Elegía” (No. 4, pp. 52-53), que probablemente fue tomado de alguna reproducción de su segunda publicación en prensa en 1893, si bien forma parte del ensayo sobre Edgar Allan Poe en *Los Raros*;¹⁹ II. El poema “Dream”, sin firma (No. 10, pp. 154), que inaugura la sección

¹⁷ Darío retitula el ensayo sobre Jean Moréas cuando lo compila en el volumen de *Los Raros*. El título en el libro es “Apolonida: Jean Moréas”. Sin embargo, no alude con eso a una calificación de poeta tradicional u ortodoxo. Por lo contrario, en ese ensayo se puede reconocer la concepción secularizadora —es decir, de desplazamiento del acento religioso tradicional—, de la recíproca dependencia entre poeta apolonida y panida. En el mismo ensayo Darío también juega con la identificación de Verlaine con Pan y con la prolongada tensión e imbricación que hubo entre su obra y la de Moréas. Estas anotaciones deben servir de trasfondo para entender también las palabras que Darío, en una crónica de 1909, dirige sobre su rol entre los miembros del Ateneo que fue fundado en la Buenos Aires de fin de siglo: “Parece que es notorio que yo ejercía de Verlaine” (Darío, 2011, p. 161).

¹⁸ Aunque Loaiza Cano (2004) señala que en la revista se declaró su herencia modernista desde el título, afirma luego que “El primer número no contuvo un programa de acción o una explícita declaración de principios” (p. 26). Sin embargo, el aspecto del nombre que oportunamente refiere es en sí una declaración de principios en tanto los vinculaba a Darío y a su programa de renovación estética. No debe pasarse por alto, además, el primer texto del medio: un poema en prosa titulado “En el álbum de un poeta”, perteneciente al entonces reciente libro *El mirador de próspero* (1913) de José Enrique Rodó. El escrito es una explícita declaración de principios estéticos al aludir, inclusive, “al mito del pelícano”, referencia al poema “El albatros” de Charles Baudelaire, y a la marginación del artista en la moderna sociedad burguesa.

¹⁹ Según Günther Schmigalle (2015, p. 108, 112), editor crítico de *Los Raros*, el texto “Stella” fue publicado en prensa en 1893 de dos formas: primero como sexta parte del escrito “Polilogía Yankee” y luego como texto

“Ensueño” del poemario *El canto errante* (1907); **III.** El poema “Caupolicán” (No. 10, pp. 156), de la sección “Sonetos” de *Azul...*; **IV.** El poema “Margarita”, también con firma (No. 10, pp. 157), que pertenece a la sección primera de *Prosas profanas y otros poemas*. Recordemos que este poemario empieza con el poema “Era un aire suave...”, uno de cuyos versos usa Jaramillo Arango de epígrafe.

El décimo y último número reproduce un fragmento de Azorín sobre una visita a Darío en 1905 —hecha junto al joven Pérez de Ayala del círculo de la revista *Helios*—, y sobre su desarrollo poético desde *PP* hasta *CVE*, por lo que compara los últimos versos del poema “Lo fatal” (*CVE*) con la filosofía de Nietzsche (Cano, 2011). El equipo de *Panida* cierra el número con una reseña sobre “La nueva edición de las obras de Rubén Darío” (No. 10, pp. 159-160), un comentario sobre revistas recibidas en canje y otro con la solicitud de que se reconozca la revista cuando se reproduzcan sus textos. No hay ningún aviso del fin del medio.

Esta apropiación excede la de Jaramillo Arango. Las reproducciones en *Panida*, denominadores internos unívocamente modernistas, no solo acusan la recepción de tres libros de Darío y de su obra en prensa, sino que además constituyen una antología mínima cuyo epílogo es el fragmento de Azorín y la reseña editorial en que se afirma que, con la nueva colección publicada en Madrid desde 1914, “las obras del maestro quedan ahora colocadas en el puesto que les corresponde” (p. 160).²⁰ La revista legitima institucionalmente a Rubén Darío como maestro del modernismo. Pero hay una diferencia fundamental. Regresemos a la carta.

Junto a ella y un dibujo, Jaramillo Arango envía un poema propio, “Tankas”, con la intención de contribuir a la revista que entonces su maestro dirigía en París. A las páginas de *Mundial Magazine* (1911-1914) nunca llegó, como sí lo hicieron numerosas páginas de Nervo,

individual titulado “Stella (Elegía)”; en enero de 1894, con toda la “Polilogía Yankee”, fue publicado como introducción al ensayo sobre Edgar Allan Poe (*La Nación*, Argentina) que en 1896 se compila en *Los Raros*.

²⁰ No solo con Rodó *Panida* se encontraba al día, sino también con los entonces únicos dos volúmenes de la “Obra poética” de Darío ilustrada por Ángel Vivanco y publicada en Madrid por Biblioteca Corona: *Muy siglo XVIII* (1914) y *Canto a la Argentina* (1914); *Muy antiguo y muy moderno* (1915) y *Y una sed de ilusiones infinita* (1916) salieron luego.

Jiménez y Lugones. Tal es la diferencia fundamental: no hubo una legitimación recíproca en este caso. Más allá de la cuestión del valor estético del poema “Tankas”, y ante la ausencia de nuevas fuentes documentales, estas circunstancias nos sugieren que no hubo respuesta de Darío.²¹ Su renuencia a reconocer o crear lo que entonces se entendía por “escuela”, como consigna y reitera en los prefacios de sus poemarios *PP*, *CVE* y *CE*, podría contribuir a explicar la ausencia de una respuesta a tan comprometedor dupla de carta y poema. En todo caso, a diferencia de la citada hermandad o secta literaria en Argentina, en la que Lugones era símbolo mismo de Darío y de la legitimidad del modernismo, el sacerdocio estético que Darío ejerce en los panidas es una suerte de orfandad, es decir, no cuenta con mediador. Más aún: estos jóvenes se apropian de él como símbolo de un programa de renovación preciso desde el cual esbozar su propia genealogía literaria y, a la par, delimitar su secta literaria tan tempranamente fallecida.

Cabe preguntar, en suma, ¿la modernización de la sociedad colombiana no alcanzaba todavía en el momento histórico de *Panida* un punto en el que la obra de Darío y de los modernistas gozaran de las condiciones favorables a su legitimación y continuación, como sí sucedió en los casos de Argentina, México y España? ¿Acaso la observación de Henríquez Ureña sobre las sociedades hispanoamericanas aún en conflagraciones bélicas puede sostenerse en este caso? En palabras de Jaramillo Arango: ¿por qué la revolución de Darío solo tuvo “resultados buenos” en otras Repúblicas?

²¹ El poema fue publicado en *Panida* (No. 6) con dedicatoria “Para Fray Rabelais, Poeta, muy fraternalmente”. En la dedicatoria de la versión enviada a Darío, fray Rabelais es el primo, profesor e iniciador del panida en literatura: mosén Roberto Jaramillo Arango, cuya influencia juzgará pernicioso Tomás Carrasquilla en la “Homilía No. 1” (véase § 3.2).

3. Silva vs. Darío. Nacionalismo en crítica e historia literarias colombianas

En los capítulos previos retomamos una línea de trabajo sociohistórica con la cual, a través del examen de la apropiación divulgativa de la obra de Darío en la efímera revista *Panida*, perfilamos el problema de la legitimación literaria del modernismo y de la estructura social moderna en la Colombia del segundo decenio del siglo XX. A la par indicamos que el examen de la carta de Rafael Jaramillo Arango había sido omitido en todos los estudios sobre el modernismo en “Colombia”. Su ausencia sirve, no obstante, para caracterizarlos en dos grupos: aquellos que evitan o resuelven de un modo u otro el problema del nacionalismo como *a priori*, y aquellos que toman la “nación colombiana” como una entidad *a priori* que proyectan en el pasado. A su vez, este segundo grupo contribuye, por dos vías, a una diferenciación del Estado nacional llamado República de Colombia respecto de Hispanoamérica. La primera vía consiste en la negación del valor literario del modernismo, como vimos que hicieron monseñor Caycedo y Molina; la segunda, la más frecuentada, consiste en la artificiosa oposición entre José Asunción Silva y Rubén Darío, la cual también forma parte de la historia de la recepción de Silva en el marco general del modernismo hispanoamericano y, por lo mismo, de la historia de una convención genealógica del modernismo. Para intentar responder la pregunta de Jaramillo Arango, en este capítulo recorreremos la segunda vía, por la que se llega a casos como el de Tomás Carrasquilla, quien declara a Silva poeta nacional y juzga a Darío de versificador de sentimientos artificiales, y como el de Rafael Maya, quien niega la relación de Darío y *Panida* para declarar orígenes endógenos del modernismo en la “nación”. ¿De qué nación se trata?

Recordemos que, al momento de su suicidio en mayo de 1896, Silva no había compilado ninguno de sus diecinueve poemas, seis prosas y dos traducciones, todos publicados, salvo uno, en territorio del entonces Estado colombiano.²² Se diferencia de Julián del Casal y José Martí,

²² A continuación, ofrecemos el listado con los títulos originales según Orjuela (1996):

1) **19 poemas:** ocho en la antología *La lira nueva* (1886), editada por el autor José María Rivas Groot —a quien Juan Valera dedicara sus “Cartas americanas” sobre “El parnaso colombiano” (1888)—: “Estrofas”, “Voz de marcha”, “Estrellas fijas”, “El recluta”, “Resurrecciones”, “Obra humana”, “La calavera” y “A Diego Fallon”;

cada uno de los cuales falleció con dos poemarios publicados e innúmeras páginas dispersas en prensa —especialmente Martí—. También se diferencia de Manuel Gutiérrez Nájera, quien si bien solo publicó el volumen *Cuentos frágiles* (1883), dirigió varios medios periódicos, dejó miles de páginas dispersas en prensa y, como Martí y Casal, llegó a vivir de su pluma. Por su parte, al término del mismo año, Darío ya tenía publicados cinco poemarios, un ensayo biográfico, una novela de folletín, un libro de ensayos y la dirección de dos medios periódicos.²³ Por las razones que fueren, el hecho es que Silva ni vivió de su producción literaria, ni se abocó a ella asiduamente, ni tampoco parece haberla concebido como medio de supervivencia (Zuleta, 2000, pp. 31-34): salvo un breve periodo diplomático en Caracas (1894-1895) tras su última quiebra, su profesión fue siempre la de comerciante.

Los citados ensayos de 1905 de Henríquez Ureña perfilan la cuestión de la inclusión de Silva en una convención genealógica del modernismo. En “El modernismo en la poesía cubana” habla de la “gloria” de “los cuatro iniciadores del movimiento modernista” y de “un corto grupo de precursores”, en ninguno de los cuales incluye a Silva (1976, p. 164); en “Rubén Darío” afirma que el reseñado representa “la más atrevida iniciación de nuestro *modernismo*. Fue él mucho más revolucionario que Casal, Martí y Gutiérrez Nájera, y en 1895, quedó, con la muerte de estos tres, como corifeo único” (p. 205). Solo algunas páginas más adelante, al discutir la dificultad del ritmo del verso libre, anota: “José Asunción Silva, en su más célebre “Nocturno”,

uno, “La crisálida”, en *El parnaso colombiano* (1887), antología editada por Julio Añez —y que Rivas Groot envía a Valera—; nueve en prensa: “A un pesimista” (*La siesta*, 1886), “Futuro” (1886, *El Telegrama*), “Taller moderno” (1887, *Papel Periódico Ilustrado*), “Serenata” (1888, *El Telegrama del Domingo*), “Aserrín” (1892, *Revista Ilustrada*), “Sinfonía color de fresa con leche” (1894, *El Herald*), “Nocturno” (1894, *Lectura para todos*), “Crepúsculo” (1895, *El Herald*) y “Sus dos mesas” (1895, *El Telegrama*). **2) 6 prosas:** “Crítica ligera” (1888, *El Telegrama del Domingo*), “La protesta de la musa” (1891, *Revista Ilustrada*), “Transposiciones” y “Carta abierta [a Rosa Ponce Portocarrero]” (1892, *Revista Gris*), “Prólogo” al poema “Bienaventurados los que lloran” de Federico Rivas Frade, y el único escrito por fuera del territorio del entonces Estado colombiano: “Doctor Rafael Núñez” (1894, *El cojo ilustrado*, Caracas). **3) 2 traducciones:** “Realidad” de Víctor Hugo (1885, *Papel Periódico Ilustrado*) y “Las golondrinas” de Pierre-Jean de Beránger en *El parnaso...* de Añez.

²³ **Poemarios:** *Abrojos* (1887), *Rimas* (1887), *Azul...* (1888; ampliado en 1890), *Primeras notas* (1888, luego reeditado con el título original de *Epístolas y poemas*), *Prosas profanas y otros poemas* (1896, Buenos Aires); **ensayo biográfico** de Pedro Balmaceda Toro, *A. de Gilbert* (1889); **ensayos literarios:** *Los Raros* (1896); **novela de folletín:** *Emelina* (1887); **dirección de medios periódicos:** *La Unión* (1889-1890, El Salvador) y *Revista de América* (1894, Argentina), que además cofundó con R. J. Freyre.

construyó sobre una base disílaba versos que oscilan entre cuatro y veinticuatro sílabas. Rubén Darío adopta la base trisílaba en su “Marcha triunfal”, con grandioso efecto” (p. 212). Once años después, en un tercer escrito redactado con motivo del fallecimiento de Darío (1916), reagrupa sin ambages en una como aclaración pasajera en que brilla Martí por su ausencia: “Espiritualmente, en fin, Rubén Darío trajo ‘estremecimientos nuevos’. Fue, si no el primero, uno de los primeros (como Casal, Gutiérrez Nájera y Silva), que trajeron a la poesía castellana las notas de emoción sutil de que fue Verlaine sabio maestro” (Henríquez Ureña, 1972, p. 246). Y cuarenta años después de los ensayos habaneros, veintinueve desde el sepelio del bardo de verso sonoro, en *Las corrientes literarias en la América hispánica* corrige la nómina de los antes “precursores”, ahora exponentes de la “transición del romanticismo al modernismo”,²⁴ y confirma que el “general consenso reconoce en Martí, Casal, Gutiérrez Nájera, Silva y Darío a los dirigentes” (1964, p. 170). De la inclusión se deriva una pregunta ineludible: ¿en qué consiste ese “consenso” que hace que de una escueta mención a Silva en 1905 —en que no es ni precursor, ni iniciador, ni portaestandarte modernista—, Henríquez Ureña pase a postularlo como uno de los primeros embajadores de emoción sutil y a confirmarle finalmente la calidad de “dirigente”?

En *Las corrientes...* continúa con una escrupulosa precisión: “A un *Nocturno* debe su fama póstuma —póstuma fuera de Colombia, al menos—; es una elegía trágica, romántica en cuanto al sentimiento, pero revolucionaria por el tema, estilo y metro, que hizo sentir un *frisson nouveau* a millares de lectores” (1964, p. 171). La precisión de Henríquez Ureña (“póstuma fuera de Colombia, al menos”) advierte que la difusión de la breve obra éditada de Silva fue

²⁴ En *Las corrientes...* retoma dos grupos de autores ya presentados en los ensayos de 1905. Salvador Díaz Mirón, José Santos Chocano, Almafuerte —seudónimo de Pedro Bonifacio Palacios— y Diego Vicente Tejera conforman el inicial “corto grupo de precursores”, luego exponentes de una transición y partícipes “en parte” del “nuevo movimiento”. En *Las corrientes...* les suma a Manuel González Prada, Zorrilla de San Martín y Manuel José Othón; resta a Tejera y traslada a Chocano a los portaestandartes que después de 1896 vienen a “unírsele” a Darío. Los exponentes de la “transición” quedan, por tanto, a caballo entre los dos subperíodos de la “Literatura pura”, mientras los portaestandartes —Chocano, Nervo, Valencia, etc.— definen el segundo.

necesariamente limitada y que en Bogotá ya se habría tenido noticia de otras composiciones que, durante los cuarenta años que median entre la mención inicial y la reformulación, eran discutidas y llevadas a imprenta. Tal sentido se comprueba con la forma de terminar la presentación de Silva: lo caracteriza brevemente por su “pesimismo” con “un toque de cinismo sarcástico en *Gotas amargas* [1923]” y por su frecuente búsqueda de “refugio en los recuerdos felices de su niñez”, alusión implícita a *El libro de versos* (1923).²⁵ Más adelante, su poema “Al pie de la estatua” recibe también una alusión implícita. Y aunque los “estremecimientos nuevos” o “*frisson Nouveau*” pasaran de la caracterización histórica de Darío a la de Silva, pocas palabras más del capítulo le dedica, centrado como estuvo en aquel y en una de sus declaradas figuras tutelares: José Martí. Con todo, Gutiérrez Nájera y Casal reciben todavía algo más de atención por variados poemas. Tal legitimación no solo póstuma, sino también tardía de Silva como un “dirigente” del modernismo semeja así una concesión forzosa: artista “dirigente” primordialmente por un solo poema. Pero en lugar de una paradoja con la que se le minimice, salva una perspectiva histórica que distingue la efectiva circulación de su obra, todavía reducida en 1916.²⁶

El carácter forzoso obliga a revisar también lo “revolucionario” del “Nocturno” —también conocido como “Nocturno III” y “Una noche”—. Su primera versión habría sido escrita en 1892, mas solo publicada en agosto de 1894 en la revista cartagenera *Lectura para todos* (Orjuela, 1974, p. 119), compartiendo calendario con el poema “Año nuevo” de Darío

²⁵ El editor crítico de Silva, Héctor Orjuela (1996), informa que en 1918 fue publicada la primer antología póstuma que presentó una sección llamada “Gotas amargas”, grupo de poemas reconstruidos a memoria por algunos amigos de Silva y que, por lo mismo, “ofrecen en algunos casos problemas de autenticidad” (p. L); en 1923 fue publicada la segunda, preparada y corregida por Baldomero Sanín Cano y que “debe contarse entre las más autorizadas, particularmente en lo que respecta a las «Gotas amargas» que no tienen manuscritos” (p. LII). En el mismo 1923, utilizando los manuscritos correspondientes, fue publicado el “repertorio poético más importante de Silva, *El libro de versos*, planeado por el mismo autor” (p. LIII). Entre ambos títulos, el número inicial de 19 poemas superó la cincuenta.

²⁶ Henríquez Ureña (1964) también salva la perspectiva histórica, a la par que legitima una dirigencia de Silva, con la discreta distinción analítica por la que intitula “Literatura pura” el capítulo correspondiente al modernismo: “Los jóvenes adoptaron una actitud severamente estética frente a su arte y decidieron escribir poesía pura —si no ajustada estrictamente a la fórmula del abate [Henri] Brémond, cuando menos una poesía liberada de esas impurezas de la vida cotidiana que tantas veces arrastraron consigo los versos románticos—.” (p. 174). Su marco principal no es, pues, la “incolora” nominación dariana.

(luego recogido en *PP*) que precede la citada “Marcha triunfal” de “base trisílaba” y “grandioso efecto” (1895, recogido en *CVE*). Desde la quinta edición del exhaustivo estudio filológico *Rubén Darío y su creación poética*, Arturo Marasso (1973) identifica que, al traducir en verso respectivamente “Las campanas” (1884) y “El cuervo” (1887) del raro Edgar Allan Poe, fueron José Domingo Estrada y Juan Antonio Pérez Bonalde “los que encontraron en nuestro idioma esta posibilidad rítmica” que comparten “Año nuevo” de Darío y el “lirismo del *Nocturno* de Silva” (p. 121).²⁷ No intentamos plantear una estéril cuestión de influencia y dependencia entre ambos autores por medio de cronologías y consideraciones filológicas. Por lo contrario, ellas enseñan que la exclusiva atención al “tema, estilo y metro” del “Nocturno” deja sin explicar la legitimación tardía de Silva: descuida tanto las estructuras sociales que posibilitaron en distintos lugares la producción de poéticas afines, como a los actores que, por su parte, las legitimaron.

3.1. Una cuestión “Rubendariaca” (1894)

Antes de proseguir con la legitimación póstuma de Silva, consideremos el sentido complementario de la citada precisión de Henríquez Ureña: la fama en vida dentro de “Colombia”.

La publicación del “Nocturno” en agosto de 1894 fue ocasión del paso de Silva por Cartagena, rumbo a abordar un vapor para ejercer labores diplomáticas en la Legación colombiana de Caracas. Su recibimiento en Cartagena le causó tan extraña sorpresa que en

²⁷ Juzgamos conveniente transcribir con más extensión el comentario métrico de Marasso: “En *Año nuevo* emplea el verso de la traducción del *Cuervo* de Poe hecha por Pérez Bonalde (1887), con el antecedente de la traducción de *Las campanas* del mismo Poe, de Domingo Estrada (1884), y quizá ya con el conocimiento del *Nocturno* de José Asunción Silva. El ritmo de la traducción de Poe era una novedad, un descubrimiento, aunque virtualmente se encuentre en la lengua y a veces con cuatro uniformes períodos de cuatro sílabas forme el romance de dieciséis; hallamos su intencionado origen los versos tetrasílabos de los románticos, de Espronceda, Zorrilla, Bello [...]. No sé si Bonalde buscó antecedentes latinos o griegos, el jónico menos de Horacio (*Odas*, III, 12), traslado de Alceo a la lengua latina. [Julio] Saavedra Molina estudia este metro de Pérez Bonalde y Rubén en su ensayo *Los hexámetros castellanos*, le llama “trocaico o peónico puro”. Lo encuentra ya en [Jorge] Manrique [...]. /Pero en verdad, en Manrique lo casual no da la adaptación rítmica de la emoción y el lirismo del *Nocturno* de Silva en la amplitud sonora. Fueron Estrada y Pérez Bonalde, en sus traducciones de Poe los que encontraron en nuestro idioma esta posibilidad rítmica [...]” (p. 121).

agosto 21 escribió a su madre y hermana sobre la agradable sensación de ser reconocido por su pluma:

No se rían ni lo tomen a vanidad si les cuento que Enrique Román [cuñado del entonces presidente Rafael Núñez] y diez o doce más me han dicho de memoria “Las dos mesas”, “Suspiros”, “La serenata”, “Azahares”, en fin, todo lo que he publicado. Los versos a Rubén Darío los dicen veinte o treinta. “Rítmica Reina Lírica” forma parte del saludo que me hace cada persona a quien me presentan. Yo me río de la fama literaria, pero francamente no deja de ser cómodo que lo conozcan a uno de nombre y que le traten con las consideraciones con que me tratan (Silva, 1996, p. 684).

Firmados en marzo 6 de 1894 con el seudónimo Benjamín Bibelot Ramírez, el 10 de abril siguiente salieron en las páginas del periódico *El Heraldo* (Bogotá) sus “versos a Rubén Darío” o la “Sinfonía color de fresa con leche”.²⁸ Se trata del único caso empírico sobre el que, mientras vivió Silva, se intentó que Darío se enemistara con él.

El poema en cuestión, de tan meticulosa como “extraña factura”, está dividido en siete estrofas (Silva, 1996, p. 119-120).²⁹ En la primera se reclama a una musa (“Rítmica reina lírica”) escuchar el poema (“esta historia Rubendariaca,/de la Princesa verde y el paje Abril”); en la segunda y tercera se presenta el diurno “cielo azul” y la “noche diáfana” en la ribera del río Cauca, donde cuelga un poema (“Róseo rondel”, o de “color de fresa con leche”) como “emblema heráldico”; en la cuarta se inicia una écfrasis o transposición del poema-emblema en la que, a su vez, desfila un repertorio de figuras poéticas (“Vibran sagradas líras que ensueña Psiquis/son argentados cisnes hadas y gnomos/[...] y vuelan entelechias y tiquismiquis”); en la quinta se dibuja el público de ensueño (“Liliales manos vírgenes al son aplauden,/y se

²⁸ Héctor Orjuela (1996, p. 119) indica lo siguiente: “A pesar de que los críticos están de acuerdo en aceptar que Silva escribió esta composición, la cual gozó de bastante popularidad en vida del poeta, rara vez se incluye en las ediciones de la obra del bogotano. [...] se publicó inicialmente en [*El Heraldo*, Bogotá], año V, Serie VI, núm. 380, abril 10 de 1894”. Aunque creemos autorizada su indicación como editor crítico, debemos anotar igualmente que González Rodas (1972, p. 96, 104) transcribe una carta de enero 2 de 1895 en que se informa a Darío de la publicación en una “revista de la ciudad amurallada”.

²⁹ El poema está compuesto por siete septetas dodecasílabas consonantes de hemistiquios asimétricos, de siete y cinco sílabas, con acentuación fija en la sexta y undécima sílabas y con esquema ABCABCC. Los hemistiquios pentasílabos de tipo A y B son graves; los de C, agudos. El séptimo verso de cada monótona y cuidada septeta está construido solo con un hemistiquio pentasílabo en cuya acentuación aguda se halla una burlona apoteosis rítmica. En semejante reiteración del número siete cabría ver un *nacional* olvido de Iván Duque Márquez durante su memorable intervención en noviembre de 2018 en la Unesco.

englaucan los glaucos líquidos [...] / desde arriba Orión, Venus [...] / miran como pupilas que cintillean”); en la sexta se concluye la imagen del poema-emblema con la indicación de que “los bizantinos de nuestras letras” huyen desde las cordilleras hacia “Babel Bizancio”, y en la séptima, casi cual rondel, vuelven los versos de la primera estrofa con la conclusión de que esos “bizantinos de nuestras letras” son la “descendencia, Rubendariaca, / de la Princesa verde y el paje Abril, / Rubio y sutil!”.

Si bien la forzosa sinestesia del título “Sinfonía color de fresa con leche” ofrece la ambigüedad de parodiar tanto a los “colibríes decadentes” como a la “Sinfonía en gris mayor” ([1891], *PP*) de Rubén Darío, en cuyo caso cabría reconocerlo en la figura del rubio y sutil paje Abril,³⁰ el sentido de los “caóticos versos mirrinos” de Silva fue aclarado discretamente por su íntimo amigo Baldomero Sanín Cano en el conciso ensayo intitulado “De lo exótico”. Su pluma inaugura el número de septiembre de 1894 de la *Revista Gris* (1893-1895, Bogotá) con un combate en dos frentes: de un lado, en contra de los “críticos misoneístas”, cuya exigencia de “hacer obra nacional” o “conservar la tradición nacional” sin “mácula extranjera” desconoce “la historia de las letras humanas” con un encargo imposible (p. 283-287); del otro, en contra de la imitación “servil”, la cual, calcando “tan humildemente”, reproduce “con gracia infinita defectos, nimiedades, exageraciones y todo” (p. 283). Con los argumentos del primer frente,

³⁰ Ambas “Sinfonías” comparten algunos elementos que vale la pena al menos enunciar a partir de la “Sinfonía en blanco mayor” de Théophile Gautier [1852], en la que este se propone ser el poeta que dé a una mítica mujer blanca “un ton rose / Dans cette implacable blancheur!” (B. Dávalos [1899] traduce: “un vago tono de rosa / A su impaciente y etéreo albor!”) Podría decirse que Gautier intenta satisfacer una sinestésica confluencia formal y temática que, a su vez, Darío pretende también: “y el grillo preludia un solo monótono / en la única cuerda que está en su violín”. Ese “solo monótono” ya está dado por la métrica que “preludia” su tema: la marítima “siesta del trópico” (p. 220). Ese esfuerzo de composición, ya vimos, también está en la “Sinfonía...” de Bibelot: ¿su “rondel” “Róseo” o “color de fresa con leche” a orillas del Cauca es el “vago tono rosa” que buscaba Gautier?

Anotemos además que la “Sinfonía...” de Darío está compuesta por ocho estrofas dodecasílabas, quinteta la tercera, cuartetos los demás. El segundo y cuarto verso de cada cuarteta, y el segundo y quinto de la quinteta, son rimas agudas y asonantes con la *i* como vocal tónica. A esta característica recuerdan las rimas de tipo C de la primera, cuarta y séptima septetas de la “Sinfonía...” de Bibelot; de hecho, su cuarta estrofa y la séptima de Darío cierran con la palabra “confin”. Por último, el procedimiento descriptivo, de écfrasis o transposición, también conforma el ya citado poema “Año nuevo”.

tácitamente libra a Darío, a Silva, al modernismo y a la humanidad toda de cualquier sindicación de espurios; con los del segundo, empero, concluye:

Lo que resulta, no precisamente reprehensible, sino lastimoso con plenitud, es llegar á Francia y no pasar de ahí. El colmo de estas desdichas es que talentos como el de Rubén Darío, y capacidades artísticas como la suya, se contenten, de lo francés con el verbalismo inaudito de Víctor Hugo, ó con el formalismo precioso, con las verduras inocentes de Catulle Mendés. Francia sola da para más, para muchísimo más (p. 290-291).

La mención es precisa. Compañeros de armas en contra de imitadores serviles, conjunto al que pertenece la estirpe rubendariaca de colibríes decadentes, la parodia de Silva y el ensayo de Sanín Cano tienen la audacia crítica para no limitarse a saludar expresamente a Rubén Darío, sino de exigirle todavía más.³¹

La “mirrina” “Sinfonía...” fue, pues, ocasión para el primer y acaso único intento de enemistar a Silva y a Darío: bajo el seudónimo de “El Sátiro Fotos” (1895), alguien en Bogotá escribe a Buenos Aires para que el entonces Cónsul de Colombia se vengue de la “mofa” castigando “a su enano rival”. Pero el autor de *Azul...* distinguió la trampa. El 12 de mayo de 1896, doce días antes del suicidio de Silva, Darío (1938) afirmó en una crónica sobre Leopoldo Lugones que, junto “con Jaimes Freyre y José A. Silva”, aquel “es entre los “modernos” de lengua española, de los primeros que han iniciado la innovación métrica a la manera de los “modernos” ingleses, franceses, alemanes e italianos” (p. 103). La cuestión de Bibelot Ramírez solo volvió expresamente en 1909 por una crónica de Darío (2011) sobre Enrique Larreta: “Yo saludé complacido tanto el aparecer de Julián del Casal, que me llamaba cariñosamente maestro, como el de J. Asunción Silva, que me hizo la honra de la parodia y que inventó en

³¹ De la complicidad del esfuerzo conjunto dejó constancia Silva (1996) en una carta que en octubre 7 del mismo año envió a Sanín Cano: “Su previsión respecto de lectura literaria y científica resultó ser en parte exacta. Priva el gusto bizantino (de los que creen que Bizancio era una cosa de comer) y Arturo A. Ambrogi [quien en 1893 publicó un libro titulado *Bibelots*], Pedro Pablo Figueroa, Ernesto O. Palacios, Abraham Z. López Penha van en la primera página de los diarios, ¡tan campantes!/De Rubén Dariacos, imitadores de Catulle Méndes como cuentista, etc..., de críticos al modo G..., pero que no han estado en Europa, y de pensadores que escriben frases que se pueden volver como calcetines y quedan lo mismo de profundas, están llenos el diarismo y las revistas” (p. 689).

Colombia el comprometedor adjetivo de «rubendariaco»” (p. 167).³² Esta deferencia de Darío hacia Silva, al que incluso refiere como el “gran autor” del “Nocturno”, traza una constante a lo largo de su vida. Ningún vestigio documental permite concebir entre ambos poetas una antagónica y programática oposición.³³

En todo caso, el poema de Silva y el fallido intento de polemizar por parte de El Sátiro Fotos nos informan de una temprana apropiación de la obra de Rubén Darío, apropiación común en lengua española que fue suficientemente deleznable en términos estilísticos como para provocar la parodia abierta de Silva y el rechazo incesante de Rubén Darío.³⁴ Esta apropiación servil se vincula con la máxima expresada al término del periodo consular bonaerense en las “Palabras liminares” de *PP*: una “estética acrática”, ni servil ni imitativa, profundamente egoísta o individual, sin imposición de modelo o código que de antemano implicaría una contradicción: “*Yo no tengo literatura “mía” [...] para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí;—quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje ó esclavo, no podrá ocultar sello ó librea.*” (Darío, 1896, pp. VIII-IX).³⁵

3.2. Iglesia Silvana y sectas rubendariacas (1895-1908)

Desde antes de suicidarse Silva, alrededor de su obra se atestiguan concepciones que relacionan literatura y patria, o literatura y nación. Tres ejemplos: 1) En sus versos “huyen los bizantinos

³² La crónica titulada “Enrique Larreta”, de octubre de 1909, fue publicada el 3 de diciembre del mismo año en el periódico argentino *La Nación* y recuperada por Schmigalle en su compilación *Crónicas desconocidas 1906-1914* de Darío (2011, pp. 160-169). La cita se da cuando Darío habla de su rol de legitimador modernista en el Ateneo de Buenos Aires.

³³ Por lo contrario, la afinidad de sus ideas se comprueba en los ensayos que ambos centraron en la obra de Rafael Núñez y que, hasta donde sabemos, todos los estudiosos han ignorado o interpretado trivialmente como arribismo político. Solo Rodrigo Zuleta (2000) asume seriamente el escrito de Silva, cuya comparación no realizamos por límites de extensión.

³⁴ Véase la incompleta pero significativa reconstrucción cronológica de González Rodas (1972, pp. 95-111) sobre la cuestión de los rubendariacos y de los demás imitadores serviles o “desgarbados” de Rubén Darío. Anotemos que ya en enero 30 del mismo 1894, Darío había replicado así a Leopoldo Alas Clarín: “Rubén Darío [...] no tiene la obligación de cargar con todas las atrocidades modernistas, llamémoslas así, que han aparecido en América después de la publicación de *Azul...*.-A Rubén Darío le revientan más que a Clarín todos los afrancesados cursis, los imitadores desgarbados, los coloretistas, etcétera.-Yo no soy jefe de escuela ni aconsejo a los jóvenes que me imiten [...], que no he de ir a hacer prédicas de decadentismo ni a aplaudir extravagancias y dislocaciones literarias.”

³⁵ Rafael Jaramillo Arango, quien poco volvió a probar suerte con las musas después de *Panida*, representa un simpático y tardío caso de la apropiación servil en medio de la divulgación modernista de la efímera revista. Lo

de nuestras letras/hasta el Babel Bizancio”; 2) En la idea que suscribe Sanín Cano (1894): “el patriotismo en materias literarias consiste en tratar uno de enriquecer la literatura nacional con formas ó ideas nuevas” (p. 283), con la que rescató el “sentimiento de nacionalidad” de la estrechez “misoneísta”; 3) En la entusiasta presentación de Silva por los directores de la citada revista *Lectura para todos*:

se encuentra en la ciudad este notable joven, poeta y prosista de ingenio originalísimo, llamado en nuestro concepto a formar escuela, tan pronto como deje conocer del mundo literario sus producciones, inéditas casi todas./Debido a la bondad del señor Silva —cuyo delicioso *sprit* nos ha hecho pasar momentos gratísimos—, engalanamos hoy la primera página de esta revista con una encantadora poesía suya —*Nocturno*—, cuya extraña factura, seguramente llamará mucho la atención de los inteligentes./Pronto publicará nuestro amigo un tomo de sus versos. Creemos que ello será un gran acontecimiento para las letras hispanoamericanas y conquistará laureles al poeta y gloria a la Patria./Que llegue pronto ese día y que lleve el señor Silva gratos recuerdos de Cartagena, son por hoy nuestros deseos (Citado en Orjuela, 1974, p. 121).

Pero conocemos el resultado: Silva no dejó conocer sus producciones, muchas de las cuales se perdieron al regreso de Caracas en el naufragio del vapor *Amérique*, y que aun cuando dejó preparado *El libro de versos*, su publicación entera fue hecha apenas en 1923 (Orjuela, 1996, p. LIII). Contrario a los deseos expresos de los directores cartageneros, la obra de Silva histórica y programáticamente no pudo “formar escuela”; salvo el “Nocturno”, tampoco pudo “enriquecer la literatura nacional”, ni conquistarle “laureles al poeta” ni “gloria a la Patria”. Saldar senda deuda fue uno de los significados que el “dejar conocer la obra” de Silva adquirió para aquellos que, desde la orilla contraria a la de El Sático Fotos, empezaron a ver en la “Sinfonía color de fresa con leche” una declaratoria en contra de Rubén Darío o, más precisamente, el anuncio de una “gloria” robada a la “literatura nacional”.

Sobre la autoridad de sus experiencias personales, conocidos y amigos de Silva, “exégetas eckermannianos” (Zuleta, 2000), esgrimieron prontamente las más diversas interpretaciones para explicar el suicidio. Fueron eckermannianos tanto por intentar

ilustrará el parangón de su poema “Tankas” con los de León de Greiff en la misma *Panida* y con la “Sinfonía color de fresa con leche”.

engrandecerse al insistir en sus vínculos con el enigmático poeta suicida, cual hacía Eckermann con Goethe,³⁶ como por identificar vida y obra de Silva, de modo que ambas se vieron reducidas a pretexto para demostrar las más ocurrentes imágenes. Pronto, junto a ellos y a las primeras tres compilaciones póstumas —dos en prensa en 1898 y una en libro en 1908—, empezaron a publicar los “exégetas consagatorios”, quienes llegaron a sentir el deber de asegurarse de que la obra de Silva no se perdiera en el inmerecido olvido, de que fuera criticada con toda justeza, con lo que hicieron que la figura de Silva participara “de un prestigio que ellos ya [tenían]” (p. 43).

Mientras que en mayo de 1903 el eckermanniano Alfredo de Bengoechea habla del autor del “Nocturno”, su primo, como “l’initiateur du mouvement littéraire moderne” y afirma que su “incontestable gloire” y “supériorité” sobre el autor de *PP* radica en que su inspiración “reste absolument personnelle”, en noviembre del mismo año el consagatorio José Juan Tablada desde la *Revista Moderna de México* sostiene que, por “originalidad vidente”, Silva fue el “precursor de la Idea Nueva, el Profeta del Modernismo y el iniciador de los actuales Evangelios” (Citado en González Rodas, 1972, p. 91-92).³⁷ En esas lides Tomás Carrasquilla, Miguel de Unamuno, Rufino Blanco Fombona y Baldomero Sanín Cano, a su modo, contribuyeron decisivamente a la mitificación de Silva, es decir, a su legitimación relativa a la de Rubén Darío —nunca se

³⁶ Johann Peter Eckermann publicó, en tres volúmenes, sus *Conversaciones con Goethe (Gespräche mit Goethe [1836-1848])*, sostenidas durante los últimos nueve años de este. Su importancia histórica bebe de la inmortalización de Goethe, cuya correspondencia entre vida y obra representa el paradigma decimonónico de interpretación literaria.

³⁷ La citada “Máscara” de Nervo sobre Darío, publicada en diciembre de 1903, puede leerse así como una réplica al codirector de la *Revista Moderna de México*, José Juan Tablada. Darío solamente escribió a Juan Ramón Jiménez en enero 24 de 1904: “En la revista de Nervo, el poeta Tablada, al hacer un medallón de J. A. Silva repite una inexactitud afirmada en un número del *Mercure de France* por un señor Bengoechea en Bogotá. Y es, que, para alabar al exquisito y gran poeta que fue Silva, se dice, erróneamente, que el movimiento “moderno” de América se debió a él. Yo no reclamo nada para mi talento, ni para mi corta obra; pero sí para la verdad en la historia de nuestras letras castellanas. Es cuestión de fechas. Cuando yo publiqué mi *Canción del Oro* y todo lo que constituye *Azul* no se conocía en absoluto ni el nombre ni los trabajos de Silva. Más aún, en ciertas prosas de Silva, un entendido ve la influencia de *Azul*. Bengoechea no dirá la verdad por “patriotismo” y Tablada por algún otro motivo. Pero en América y en España (Valera) tengo yo testigos del origen del movimiento. Verdad y justicia no están demás cuando se piensa y se siente de buena voluntad” (González Rodas, 1972, p. 92). El escrito de Silva al que alude Darío, “*Transposiciones*”, es explicitado en *Historia de mis libros*: (Darío, 1919, pp.170-171).

disputó con el rol de Martí y de Gutiérrez Nájera—, consiguiendo el consenso por el que Henríquez Ureña pasa de una escueta mención al reconocimiento de una dirigencia.

La participación decisiva de Carrasquilla son los textos “Homilía No. 1” y “Homilía No. 2” ([*Alpha*, Medellín, Nos. 1, 8-9, 1906] 2008), en los que expone su “parecer sobre el llamado modernismo, en relación con las letras de Colombia, y, especialmente, con las de nuestra tierra antioqueña” (p. 240) para criticar también las supuestas apropiaciones serviles o rubendariacas en los nóveles escritores antioqueños y bogotanos. No se centra en la figura de Silva, pero las palabras precisas que le dedica pueden perfilarse mejor, de un lado, con la carta de diciembre 2 de 1895 para su amigo y también novelista Francisco de Paula Rendón, cuando por viajar a Bogotá para publicar *Frutos de mi tierra* (1896) conoció a Silva; de otro lado, con el prólogo que Miguel de Unamuno escribe al primer volumen de *Poesías* (1908) del bogotano, impreso en Barcelona por la Casa Editorial Maucci y editado por el eckermanniano Hernando Villa.³⁸

En la carta, a más de un año de la publicación del “Nocturno”, Carrasquilla (2008) se burló de Silva por “extravagante”, “alambicado” y “afectado”, y llegó a señalar que aquel pudo ingeniar lo de rubendariaco por ser uno “en carne viva” (p. 470). ¿Conocía entonces Carrasquilla algo más de la breve obra éditada de Silva? La pregunta debe anotarse por cuanto su interpretación también opera sobre la identificación de vida y obra, pero a él le sirve para burlarse, a diferencia de los futuros exégetas Bengoechea y Tablada; es decir, la afectación o amaneramiento de la vida precisa lo rubendariaco de la obra: no tan solo apropiación servil de

³⁸ Una reconstrucción completa de los juicios de Carrasquilla sobre Silva y Darío debe considerar también las prosas “Herejías” (1897), “El buen cine” (1914), “La sencillez en el arte” (1914), la defensa de Silva en “Por el Poeta” (1922), los encomios y parciales reparos “Sobre Darío” (1922) y culminaría, con soberbia coherencia, con el escrito dedicado al “Caballero de Cristo”, “Sobre [Pedro Justo] Berrío” (1927). Adelantemos que sus criterios estéticos-nacionalistas, sintetizados en las “Homilías”, combatían en últimas la racionalización del mundo y la democratización de la cultura. Además, puesto que su postura tiene antecedentes en coterráneos como Efe Gómez y Saturnino Restrepo y en *La Miscelánea*, misma revista en que su director Carlos A. Molina denuesta *Panida*, una revisión del rechazo en Antioquia al modernismo constituye otro capítulo que excede este trabajo. Al respecto de los antecedentes, con beneficio de inventario véase el ensayo panegírico de Naranjo Mesa (2008), “Carrasquilla y el arte”, en el que el autor defiende las tesis de las “Homilías”.

Darío o “descendencia” suya, sino obra artificial, falta de sinceridad. El reproche de rubendariaco, reformulado así, excedía a los “colibríes decadentes”: Carrasquilla los equiparó con Silva y el poeta de *Azul...* al ponerlos a todos bajo un mismo rasero de artificialidad; equiparó rubendariaco y rubendariano.

En sus homilías, once años después de la carta, el “fraile” —como a sí se refiere— sostuvo un juicio distinto: Silva ya representaba la realización lírica de su ideal de arte nacional, y postula una máxima: “la estética no es otra cosa que lo verdadero en lo bello” (p. 245). En la segunda homilía, amonestación a Maximiliano Grillo, consagra el culto:

los poetas originales se inventan sus metros. ¿Quién sino ellos podía inventarlos? [...] No digas tú Silva, que es poeta si los hay: di Bermúdez de Castro, mediano apenas. Allí está la eufónica octava que lleva su nombre, tan en boga antaño [...]. Ogaño tenemos los minués versallescós que inventó el tan discutido Rubén Darío. Por cierto que me parecen la gentileza y zandunga mismas. [...] Allí están las cadencias imitativas de Moréas, y las estrofas, de consonante en la cintura, de Nervo./Me colocas al malogrado José Asunción entre los decadentes. [...] Dices que el metro de su *Nocturno* es “esencialmente decadentista”. ¿El metro podrá caracterizar escuela alguna? Si es como tú dices, quiere decir, nada menos, que Silva era decadente de verdad; no fingido: por eso dijo tanto tan bien dicho y tan personal; [...] Nada de esto tenías por qué decirselo a mi paternidad, que se arrebató en raudales de sapiencia para decir, justamente, que en literatura sólo perdura lo sincero (p. 256).

Grillo no veía fantasmagorías cuando juzgó decadentista la “extraña factura” del “Nocturno”: incluso quitando la lectura de las traducciones de Estrada y Pérez Bonalde, su “posibilidad rítmica” todavía resuena con “Marcha triunfal” y “Año nuevo” de Darío y con la poesía original de Edgar Allan Poe. Pero el deslindamiento de los criterios de originalidad métrica y calidad poética a favor de uno de sinceridad confirma la jerarquía: las eufonías de Bermúdez de Castro, Moréas, Nervo y “el tan discutido Rubén Darío” son fingidas y, por tanto, medianías líricas.

No contradice, sino que corrobora la exposición de la primera homilía el hecho de que le parezcan “la gentileza y zandunga mismas” los “minués versallescós” de *PP* —en “Por el Poeta” [1922] así refiere “Era un aire suave...”—: los elementos que exprese el poeta “han de ser efectivos: fenómenos espontáneos del alma o del cuerpo, en que la conciencia del paciente

no toma parte alguna” (p. 244-245). La ausencia de mediación consciente vincula sencillez y espontaneidad al criterio estético de sinceridad: “En los autores de artificios psicológicos, podrá haber mucha belleza aprendida, mucha comedia e ingenio; pero hálitos de un corazón, alma de un alma... ¡imposible!” (p. 245). “Comedia e ingenio”, “gentileza y zandungas”, en los “minués versallescós” hay “belleza aprendida”, procurada o estudiada. Darío y compañía nutren la categoría de “versificadores o prosadores de sentimiento artificial”, a diferencia de Silva, quien sí tiene el “elemento emocional, verdadero y personal; una sinceridad absoluta en las impresiones que se pretenda manifestar” (p. 242).

¿Por qué, entonces, Carrasquilla cambió de juicio con Silva? En “Por el poeta” reconoció que “a Silva sólo lo comprendieron unos cuantos antes de su muerte. La generalidad no, por la sencilla razón de que no lo conocían como poeta. Lo poco que había publicado yacía por ahí en revistas literarias de poca circulación” (p. 291). Con esa salvedad podría responderse negativamente a la pregunta por el conocimiento que el antioqueño tuviera de la obra de Silva en las postrimerías de 1895. Se supondría así que el juicio de su carta a Rendón partía radicalmente de la vida a la breve obra salvo por un poema ignorada, y que en los años siguientes habría podido morigerar ese juicio con el paciente estudio de la obra. Pero, incluso así, no se explica la distinción de sinceridad en Silva, y aún su tanto en Guillermo Valencia (p. 250), y de artificialidad en Darío. Tampoco se explica de esta forma el fundamento valorativo de las homilías porque anteceden por dos años el inaugural tomo *Poesías* (1908); dicho de otro modo, a Carrasquilla no pueden aplicársele sus propias palabras de 1922: “Pero no bien sale el tomo, el sortilegio embruja así a los sabios como ignorantes” (p. 291).

Dos posibilidades: o Carrasquilla en 1895 no tenía el ABC de sus criterios estéticos, con lo que se contraviene el consenso sobre la culminación de su formación con las lecturas en la Biblioteca del Tercer Piso y la novela *Frutos de mi tierra* (Gómez García, 2008; Naranjo Mesa, 2008), o el suicidio de Silva en 1896 le resignificó la impresión de “extravagante”,

“alambicado” y “afectado”, excluyéndolo de la bandada de colibríes fingidores y rubendariacos. Por lo segundo, Carrasquilla solo habría invertido su valoración de vida y obra: puesto que el bogotano no habría presumido tan solo bellos o extravagantes “artificios psicológicos” cuando lo conoció, sino expresado condicionamientos psicológicos verdaderos, estéticos, ya no cabe burla alguna. Esto coincide con una de las imágenes ofrecidas por los poemas editados hasta 1895, especialmente por “A un pesimista”, “Voz de marcha”, “Aserrín [Los maderos de San Juan]” y “Estrellas fijas”: la del poeta atormentado y nostálgico de la fe y mitos de infancia; la del poeta de “alma, con el cuerpo, rota” (Silva, 1996, p. 103).

En el mentado prólogo de definitiva consagración por Unamuno (2010), se magnifica tal imagen: “Silva me parece un niño grande que se asoma al brocal del eterno misterio, da en él una voz y se sobrecoge de sagrado terror religioso al recibir el eco de ella prolongado al infinito”. “Sagrado terror religioso”, o también “tortura metafísica”, añade, fue lo “que mató” al “niño grande”: “Cortó la madurez al sentir acaso que le ahogaba el verdor, al sentir como Leopardi que estamos despojando del verde a toda cosa”; es decir, se suicidó por la desgarradora consciencia de la pérdida de la fe de la infancia, por la racionalización del mundo.

La imagen de “niño grande” de Unamuno coincide también con la concepción de Carrasquilla de los artistas como “eternos niños” o seres de “sinceridad absoluta”, la cual implica a su vez una identidad absoluta de vida y obra que garantiza invariablemente el hallazgo de las razones del suicidio en sus textos y en la cual ambos encontraron el criterio para realzar a Silva frente a sus supuestos imitadores y seguidores, o sea los modernistas: “en los más de ellos, encuentro cosas que encontré antes en Silva. Sólo que en Silva me deleitan y en ellos me hastían y enfadan” (Unamuno, 2010). Tanto así las encuentra que, para expresar la relación de los modernistas y Silva, cita un comprometedor aforismo: “«Todos los hegelianos han sido

tontos, menos Hegel»”. ¿Pero qué “cosas” son esas y dónde las encontró? Olvidaba Unamuno que eso que halló antes en Silva todavía no salía publicado con su prólogo.

Unamuno también formula, como Carrasquilla, lo que dice encontrar en Silva con la idea de cierto “tono” como “originalidad” del poeta: en Silva quedó su originalidad cuando “dejó que su mano corriera sobre el papel al empuje del sentimiento, no cuando la refrenó y puesta la vista en la técnica [...] urdió versos como aquellos alejandrinos pareados de *Un poema*”. Si la originalidad de Silva no radica ni en “forma” ni en “fondo”, por las que también a veces fue “versificador” y “conceptual”, sino en un “tono”, el juicio puede traducirse como la novedad de un sentimiento personal —el del dolor por la racionalización del mundo corroborado con el suicidio— que es apenas fingido por los modernistas. Silva viene a comprobar los supuestos teóricos y críticos de Carrasquilla: aunque solo le dedicó algunas palabras pasajera y mientras denostaba el modernismo en las “letras de Colombia”, las homilías le permitieron a Unamuno consagrar la imagen del niño grande tanto por los nuevos poemas que traía el “sortilegio”, como el intitulado “Infancia”, como por ofrecer un prólogo la ocasión idónea para centrarse exclusivamente en su figura. En el prólogo de Unamuno, pues, se verifican, una a una, todas las tesis formuladas por Carrasquilla.³⁹

El arte es un sustituto nacional de religión para Carrasquilla, es decir, el arte tiene la función de “comunidad” nacional, de mantener la “nación” unida: “un artista [...] es un alma

³⁹ La contribución de R. Blanco Fombona (1913) no será aquí examinada por límites de extensión. Aun así, anotemos algunos rasgos que la vinculan con Tablada, Carrasquilla y, aún más, Unamuno: Silva como precursor e iniciador del modernismo (junto a Casal), su imagen como hambriento de vida por el poema “El mal del siglo”, la referencia al poeta A. Quental, la concepción de erotismo diferenciado del carnal de Darío, el elogio al poema “Al pie de la estatua” jerarquizado detrás de la “Oda al libertador” de M. A. Caro, el supuesto de univocidad entre vida y obra y, por lo mismo, el criterio de sinceridad. A él le sirve, empero, para reavivar la idea de incesto y para mantener una imagen más ambigua de Silva niño-adulto. También se diferencia de Unamuno al elogiar “Un poema” y lo conceptual o filosófico. Además, cita expresamente al eckermanniano Bengoechea y la carta que Silva dirige a Sanín Cano en Caracas (v. n. 30, § 3.1). Si bien el venezolano no alude a la cuestión de los rubendariacos, es claro que ella nutre la subordinación de Darío a Silva que intenta demostrar con cronologías y consideraciones filológicas. Su aporte más novedoso a la discusión es el empleo de un criterio metafísico de “totalidad potencial” de la obra de Silva (Zuleta, 2000, p. 68), cuyo uso convierte todo estudio literario, inevitablemente, en apuesta valorativa de crítica extraliteraria. Retomaron la valoración de Silva relativa a la de Darío y dicho criterio metafísico: J. Fitzmaurice-Kelly (1914), Sanín Cano (1916) y Carrasquilla ([1922] 2008, pp. 290-292), quien lo extendió coherentemente a una totalidad potencial de la vida. (v. n. 43, § 3.3); es decir, erigió un santo. Anotemos, por último, que Unamuno (1996) a Santiago Pérez Triana le recomendó su “mejor discípulo”, Federico de Onís,

que beben otras muchas [...]. Cuantas comulguen con esa alma, tendrán de entrar, por ende, en una misma comunidad, ni más ni menos que pasa en religión” (p. 246). En la fecha litúrgica de mayo de 1906 —a diez precisos años del suicidio de Silva publica la “Homilía No. 1”—, el fraile fundó con su exigencia estética una nueva iglesia nacional. La cuestión puede entenderse con la distinción conceptual de Max Weber (2011) de secta e iglesia: Carrasquilla pretendió una iglesia literaria, en tanto aspiró a la universalidad de los bienes de salvación, o sea la exigencia de arte sincero, sencillo y espontáneo, accesible para todos los comulgantes; rechazó todo sectarismo literario como los que representaban los rubendariacos, modernistas o decadentes: en Hispanoamérica, “el tan discutido” Rubén Darío y Amado Nervo; en el “terruño” (2008, p. 251), Víctor Londoño, Abel Farina, Aquilino Villegas, Luis Cano y el presbítero Roberto Jaramillo Arango. Cabría añadirle, por adelantado, *Panida*.⁴⁰

3.3. La pequeña Colombia (1982)

En este punto, dos son las cuestiones ya impostergables: la concepción de “nación” en las homilías y la significación histórica de la imagen que Carrasquilla y Unamuno estamparon en *Poesías*.

1) La concepción de “nación”: “como quiera que cada comarca del globo tiene carácter y circunstancias especiales de ambiente y raza; como el progreso no coexiste en las naciones, cada país ha de tener sus modas apropiadas. Por ende no hay moda universal” (Carrasquilla, 2008, p. 240). El “progreso”, o la “evolución” del organismo nacional como antes lo refiere,⁴¹ es endógeno porque la determinación de comarca, país o nación radica en el “carácter y

quien iría a Londres a doctorarse, de manera probable con Fitzmaurice-Kelly; Onís, por su parte, fue el asesor doctoral del alemán-canadiense Kurt Levy, pionero en los estudios formales o universitarios de Carrasquilla y Efe Gómez.

⁴⁰ Es también labor pendiente esclarecer las relaciones de Tomás Carrasquilla con los jóvenes de *Panida*, más allá del recuento anecdótico de la financiación provista por él y por el expresidente Carlos E. Restrepo (BPP, 1995).

⁴¹ Así como en la segunda homilía Carrasquilla afirma llevar cuatro años estudiando a Fr. Nietzsche de la mano de Efe Gómez, debe resaltarse el enorme parecido de su formulación sociologizante con la apropiación de H. Spencer que Gómez expone en el tercer capítulo de su libro *Psicologías* (1903). Su disquisición sobre el “organismo nacional” para criticar las fratricidas guerras civiles podría hallar su complemento en los juicios de Carrasquilla sobre una “evolución nacional” para combatir las dependencias intelectuales con “todo país extraño” a la “nación colombiana”.

circunstancias especiales de ambiente”, esto es, en las condiciones climáticas y geográficas; y en las de “raza”, esto es, en un determinismo biológico y además en sus productos intelectuales o espirituales: lengua, literatura, moral. Tal abstracción de “carácter y circunstancias especiales” determina *a priori* la nación. Por tanto, ni hay correspondencia entre geografía regional y nación, de manera que las letras de su “tierra antioqueña” son solo una parte de las “letras de Colombia”, ni la hay entre nación y lengua, pues aunque su “casa colombiana” forme parte de la “familia internacional” de los que “pensamos, hablamos y escribimos en español” (p. 269), ella también se distingue de la parentela en virtud de sus demás “circunstancias especiales”.⁴²

2) En el prólogo, para responder la pregunta de “dónde se hizo” Silva, Unamuno caracteriza Bogotá, la “región antioqueña” y la “remota Colombia” como la “España campesina de hace unos siglos”, como una “población que ha conservado, tal vez más que ninguna otra de la América española, las tradiciones y sentimientos de la apacible colonia”, y cuyo “casticismo” lo transporta a “una España que sólo fue o está yéndose”. En suma, advierte, entre Colombia y España no

pueden darse dos cosas más parecidas. Y allí parece presentarse el que llamamos problema religioso con los mismos caracteres con que aquí se presenta, y lo mismo que aquí, creo que allí se presenta el fenómeno del paso de aquella sociedad recogida y

⁴² Por lo mismo se entiende que lo que Carrasquilla concibe como nación española no constituye un “país extraño”; su “ideal” de un “20 de julio literario”, la “Independencia absoluta de todo país extraño” (p. 270), no significaría sino una independencia intelectual de “naciones” como la inglesa, de la cual en la década de 1820 habría “trasplantado” el general Santander la filosofía de Jeremy Bentham a los planes de estudio universitarios, o la francesa, de la cual ya se intentaba “trasplantar” el modernismo. La lucha contra el utilitarismo inglés y la reforma de Santander fue librada, entre otros, por Mariano Ospina Rodríguez en lo institucional (Jaramillo Uribe, 1982: 298-308), por José Eusebio Caro en lo filosófico (Jaramillo Uribe, 1954: 60) y finiquitada en ambas instancias por Miguel Antonio Caro tras su “Estudio sobre el utilitarismo” (Caro, 1962: 7-271; Jaramillo Uribe, 1954); Carrasquilla asume, pues, la segunda lucha, aquella contra el modernismo. Debe anotarse, además, que la insistencia de Carrasquilla sobre la “común lengua” y la “familia internacional” tiene lugar tras la polémica (1899-1903) entre Rufino José Cuervo y Juan Valera sobre “El castellano en América”, en la que Cuervo (2004) examina científicamente las posibilidades de un escenario homólogo al del latín como caldo de cultivo para las lenguas romances. Los juicios de Carrasquilla se enfilan para evitar una mayor desmembración familiar.

patriarcal, pero timorata y tal vez gazmoña e hipócrita, a otra sociedad más batida y aireada a soplos de las hojas todas de las rosas de los vientos del espíritu.

La identificación que hace de las distintas geografías de ese “remoto” país, por medio de *María* de Jorge Isaacs y de las producciones de Carrasquilla y otros antioqueños como Maximiliano Grillo, permiten extender la imagen de Silva: no poeta bogotano, sino colombiano. Y esa “Colombia” cuya unidad va a procurar la Iglesia Silvana coincide, precisamente, con la geografía del Estado colombiano de 1906: sin Panamá.

Allí está el entendimiento de Unamuno y Carrasquilla: el “robo” de las últimas colonias españolas de ultramar y el “robo” de Panamá por la voracidad de la doctrina Monroe. El sectarismo literario de rubendariacos, la democratización de la cultura, anuncia el sectarismo de espíritu nacional. Allí está el sustento de lo que gruñe en la segunda homilía (2008): “gruño [...] porque la Colombia literaria no puede renunciar a su propio espíritu, a su propio sentimiento, a su nacionalidad moral, para convertirse en colonia francesa o italiana o tudesca, ni mucho menos helénica ni egipciaca” (p. 254). Ni mucho menos estadounidense. La imagen del Silva niño grande, del Silva sufriente de tortura metafísica, con nostalgia del remanso colonial de la infancia, de la Bogotá que se va, que se suicida sinceramente, queda paternalmente indultado y exculpado por tal dupla de exégetas consagradorios. La reducción de Silva y de su obra, valorados en relación con Rubén Darío, se torna así funcional al catolicismo hispanista.

Cuando próximos historiadores de la literatura que por el mito de Silva reconozcan un valor literario al modernismo tropezaron metodológicamente con la cuestión del reconocimiento o no de Darío como “padre” del modernismo, o más precisamente con la cuestión de la legitimación de Silva en relación con Darío, pudieron apelar al criterio de Carrasquilla de la sinceridad del sentimiento.⁴³ Otro recurso para eludir ese tropiezo

⁴³ Previo a *Poesías* (1908) fue el *Précis d'histoire de la littérature espagnole* (1908) de Ernest Mérimée y la antología *La joven literatura hispanoamericana* (1906) de Manuel Ugarte. Ambos exaltan a Darío, ninguno menciona a Silva.

metodológico fue la distinción de “generación” y de “precursor”. La cuestión, por supuesto, no constituye un verdadero problema teórico o científico puesto que su mero planteamiento implica legitimar a Darío como un parteaguas en función del cual adquiere valor la dispersa obra de los demás precursores tempranamente fallecidos, incluido Silva.

Con tales distinciones prosiguieron el trabajo de Carrasquilla y Unamuno, entre otros, Rafael Maya (1961, 1962, 1982), René Uribe Ferrer [1962] y, a su modo, Baldomero Sanín Cano [1916].⁴⁴ El caso más significativo lo ofrece el primero de ellos, quien reiteró el uso de esas herramientas analíticas en varias ocasiones. Maya presupone la existencia de rasgos nacionales particulares que posibilitaron los orígenes y el desarrollo autónomo del modernismo en el país a lo largo de tres generaciones modernistas pretendidamente colombianas: **1)** La de los “precursores”, compuesta por Silva, Baldomero Sanín Cano, Guillermo Valencia y Víctor Londoño; **2)** La de los “centenaristas”, la cual ya no miraría a Europa sino solo a la labor local, en la que inserta a Porfirio Barba Jacob; **3)** La de Los Nuevos, en la que destaca preeminentemente a León de Greiff. Esta periodización del modernismo excluye de la ecuación no solo a Darío, cuya incidencia califica de “lánguida y casi nula en los orígenes de la nueva escuela” (p. 25), sino también a cualquier otro “precursor” hispanoamericano, incluido José Martí.⁴⁵ Como se ve, afirmando la genealogía del modernismo en “Colombia” desde el mito de

⁴⁴ Lo de Sanín Cano es un artículo necrológico sobre Darío publicado en la revista *Hispania* y consultable en *Escritos* (1977, pp. 605-613). A diferencia de los demás, Sanín Cano habla de generaciones y precursores sin distinción nacional, reconoce que la revolución modernista fue posible por condiciones generales a Hispanoamérica y que Darío dedicó su vida, programáticamente, a ese esfuerzo revolucionario. Empero, emplea el criterio metafísico de “totalidad potencial” (Zuleta, 2000, p. 68); es decir, juzga el valor de Darío y Silva como si la obra del segundo no se hubiera perdido en el naufragio, o como si el sobreviviente no fuera publicado tardíamente, de modo que Silva sí hubiera reclamado “laureles” y “gloria” para sí y para su “Patria”. En *Hispania*, Sanín Cano reseñó tanto una reedición ampliada en francés de la historia literaria española de Fitzmaurice-Kelly (1913), como una antología suya de poesía española (1914) cuyo criterio de recoger toda “nota” en América “verdaderamente personal y nueva” se traduce también en la presencia de “Silva, Darío, Valencia” (Sanín Cano, 2016). Aunque no pudimos consultar la antología, cabe suponer que en ella el inglés adelanta los juicios sobre Silva y Darío de la reedición de su *Historia de la literatura española* (1914), al igual que cabe ver en él a la autoridad de la que parte Sanín Cano en su artículo necrológico, tan distinto del citado de Henríquez Ureña.

⁴⁵ Aquí han de recordarse las consideraciones de Loaiza Cano sobre la “débil” aunque “inevitable” “deuda [de Panida] con el modernismo hispanoamericano” (v. n. 11, § 2).

Silva, el modernismo para Maya ya no representa los riesgos sectarios que preocupaban a Carrasquilla al inicio de la empresa.

“Colombia” para Maya parece una entidad suprahistórica y ontológica, no el resultado de procesos sociohistóricos precisos. De entrada, no dedica consideración alguna sobre los territorios de los que su “Colombia” se diferencié estatalmente, como “Panamá” en nuestro periodo de examen. Los límites actuales del Estado colombiano afinan el alcance del “espíritu” colombiano. Maya evita así la perspectiva continental proyectada por Bolívar con la República de Colombia, distinguida en la historiografía como la Gran Colombia y la cual fue revisitada, entre muchos otros, por José Martí con su idea de Nuestra América, por José Enrique Rodó con la de Magna Patria y por Darío con sus “aspiraciones de panamericanismo”. La ausencia de una dilucidación sociológica de la relación de sociedad y literatura sobre la cual fundar empíricamente cualquier distinción de producción literaria entre Colombia y el resto de países hispanoamericanos —como sí realiza Henríquez Ureña en *Las corrientes literarias en la América hispánica*— significa la radicalización de la cuestión de la paternidad o autoría del modernismo y suplanta el rol de Darío, y del ya amonestado Abel Farina, en lo que a ellos respecta de la genealogía modernista de León de Greiff como cabeza de *Panida*.

Esta interpretación del modernismo en la *pequeña Colombia*, que arguye una paternidad intelectual del movimiento en pro de un desarrollo autónomo de rasgos nacionales, puede extrapolarse no solo a toda Hispanoamérica, sino también a España, todavía después de Unamuno. Ella coincide con el sustrato nacionalista de los reproches con los que, algunas décadas antes de Maya, Pedro Salinas ([1941] 1970) opuso en España su versión de la Generación del 98 al modernismo hispanoamericano. Al servicio de aquella Generación coloca el valor literario del modernismo, con lo que desaparece la cuestión de la paternidad del modernismo hispanoamericano y el parteaguas que fue Darío. Dicho de otro modo, en este caso español es sustituida la oposición entre Silva y Darío, o la cuestión del liderazgo intelectual de

la “Atenas suramericana” respecto del resto de Hispanoamérica, por la oposición entre España e Hispanoamérica, o la cuestión franquista de la Hispanidad y de España como centro intelectual del mundo cultural hispanófono (Gómez García, 2019). La historia de la recepción del modernismo es también la historia de las reacciones nacionalistas que el movimiento suscitó en todos los frentes de lengua española.

Consecuencia lógica de la perspectiva de Carrasquilla, Unamuno, Maya y Salinas es su imposibilidad de intentar una genealogía general del modernismo en lengua española, de atender a sus ramificaciones específicas, como la de la “hermandad” encabezada por el “padre” Leopoldo Lugones, y de examinar las condiciones sociohistóricas y económicas que posibilitaron el surgimiento simultáneo de autores y apuestas afines que luego se identificaron a sí mismos como “modernistas”. Solo atender al problema que implica examinar en extenso una “red latina” (Ehrlicher) en el albor del modernismo permitiría desentrañar el origen mismo de la legitimidad y convención de una genealogía modernista general. Todas estas perspectivas de trabajo, indicadas por autores como Henríquez Ureña, Gutiérrez Girardot y Rama, comparten la característica de superar los estrechos marcos de los estados nacionales hispanoamericanos; una de sus consecuencias radica en la destrucción de los mitos fundacionales de movimientos literarios.

4. Proyección. Rubendariacos, cultura de viñeta y apolonidas

José Asunción Silva y el despectivo “Rubendariacos” constituyen un antecedente para Rafael Gutiérrez Girardot (2018) y el concepto de “cultura de viñeta”. El concepto refiere una trivialización de alguna expresión cultural como el humanismo o la bohemia, o como la trivialización que del modernismo hicieron poetas del tipo de Guillermo Valencia al convertir elementos de tal poética en meras viñetas o simples elementos a listar en cada poema. Todo mientras mantenían reflexiones estéticas e ideológicas que los modernistas acráticos habrían contravenido o trascendido, por ejemplo: el erotismo o formas tradicionales de religiosidad. Rubendariacos serían así aquellos autores que, como Benjamín Bibelot Ramírez, envolvieron su obra poética con cultura de viñeta.

Gutiérrez Girardot refiere sumariamente la raíz de dicha cultura de viñeta en una “cultura señorial” bogotana de fin de siglo, es decir, en unos valores señoriales de la clase gobernante y de la “alta clase media bogotana”, empobrecida y auxiliada por la gobernante —como Silva socorrido con el nombramiento diplomático de Caro—, ambas obstinadas en rehuir al mundo moderno y sus implicaciones sociohistóricas y estético-filosóficas. Ejemplifica Gutiérrez Girardot el asunto con un poema de Valencia al que la “Sinfonía color de fresa con leche” precede por cuatro años, “Anarkos”, en el que la afirmación de los valores señoriales que benefician a Valencia y la traza del catolicismo establecen el alcance del poema mismo, pese a que sea versificado a la manera de Darío.⁴⁶ De ahí que la consagración de Valencia como poeta nacional, realizada en 1898 con motivo de su lectura de “Anarkos” en el Teatro Colón, sea considerada por Gutiérrez Girardot como una manifestación de la estrechez de miras de

⁴⁶ No es este el único poema en que Valencia se sirve de formas métricas, e inclusive de temas, de Darío. Marasso (1973) señala algunos de tales casos: compárese, por ejemplo, “El coloquio de los centauros” y “Los motivos del lobo” de Darío con “San Antonio y el Centauro” de Valencia.

dicho conjunto señorial, para el que la literatura fue apenas un “ornato” ingenioso en el juego “de su propio esplendor”.

Valencia, dicho de otro modo, habría legitimado un modelo social concreto desde una apropiación trivializadora del modernismo y de Darío, la de la cultura de viñeta. Esta trivialización literaria de Valencia puede ser caracterizada de un mejor modo por el acopio de ideas cuyo horizonte de sentido inicial es contrapuesto al nuevo, el cual ya es contradictorio en su propia amalgama de ideas y valores: tal es la mezcla de catolicismo programático con rima modernista o “acrática”; la sociedad señorial y hacendaria de cuño hispano-católico tradicional que perseguía el programa político de la Regeneración encuentra su disolución en semejante estética individualista, como advirtiera lúcidamente el neoclasicista o apolonida puro Miguel Antonio Caro respecto del romanticismo literario de su propio padre (Jiménez Panesso, 2000, p. 20), o Carrasquilla respecto de las sectas rubendariacas.

El análisis de trivialización es extensible a aquellos fustigados por Silva y, en general, a la apropiación efectuada sobre la obra de Darío en el cambio de siglo. Sin embargo, ambas apropiaciones, la de los rubendariacos y la de Valencia, se diferencian en su finalidad ideológica. La de este último, por lo menos, se inscribe en la Utopía conservadora que Miguel Antonio Caro, el gobierno de la Regeneración y eventualmente el propio Carrasquilla formularían o perseguirían. La Utopía conservadora de la Regeneración, formulada sobre la división administrativa virreinal y la herencia cultural colonial, establece el marco del nuevo Estado-nación colombiano al que se ciñeron o al que se deslizaron Rafael Maya y todos aquellos críticos o críticos-historiadores de la literatura que formularon una oposición entre Darío y Silva.⁴⁷ El problema de la legitimación de Rubén Darío en “Colombia”, inscrito en la relación entre literatura y política, nos hará atender a una cuarta apropiación, una efectuada bajo un

⁴⁷ Decimos críticos-historiadores porque concebir las “naciones” y los Estados *a priori*, sin asidero sociohistórico y teórico, convierte todo estudio literario en una crítica extraliteraria o subordinada políticamente.

horizonte ideológico de corte nacional que hasta ahora parece estar cifrado en la labor de Miguel Antonio Caro.

Referencias bibliográficas

- Anderson Imbert, E. (1952). Rubén Darío, poeta. Estudio preliminar. En: Mejía Sánchez, E. (ed.) *Poesía de Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Mexicana.
- Bautista Lara, F. J. (2017, abril 25). “Panamá y Rubén Darío”. *El Nuevo Diario*. Recuperado de: <https://www.elnuevodiario.com.ni/opinion/425703-panama-ruben-dario/>.
- Bello, A. (1957). Temas de historia y geografía. En *Obras completas. Tomo XIX*. Caracas: Ministerio de Educación.
- _____. (2003). Discurso de inauguración de la Universidad de Chile. En: Gómez García, J. G. (ed.). *El descontento y la promesa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Blanco Fombona, R. (1913, febrero). José Asunción Silva, 1865-1896. *Revista de América*. París. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch4296>.
- Biblioteca Pública Piloto (1995). “Los Panidas éramos trece”. *Exposición Didáctica*. Medellín: BPP.
- Candido, A. (1991). *Crítica radical*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Cano, J. L. (2011) *Rubén Darío visto por “Azorín”*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ruben-dario-visto-por-azorin/>.
- Caro, M. A. (1962). *Obras completas*, t. I. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Carrasquilla, T. (2008). *Obra completa*, t. I. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Cuervo Ramírez, A. C. (2015). Los panidas: una historia de la lectura en Medellín (1913-1915) (Trabajo de grado para optar al título de historiadora). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Cuervo, R. J. (2004) *El castellano en América*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Dávalos, B. (1898). Sinfonía en blanco mayor. Recuperado de: <http://www.casadelarchivo.gob.mx/fbd/?q=1&caja=72>.
- Darío, R. (1896) *Prosas profanas y otros poemas*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni é Hijos. Recuperado de: <http://170.210.60.20/index.php/prosas-profanas-y-otros-poemas>.
- _____. (1919). *El viaje a Nicaragua e historia de mis libros*. Madrid: Editorial Mundo Latino.
- _____. (1938) *Escritos inéditos*. Mapes, E. K., comp.
- _____. (1952). *Poesías de Rubén Darío*. Mejía Sánchez, E. (Ed.) México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1991). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____. (2011). *Crónicas desconocidas: 1906-1914*. Schmigalle, G. (ed.). Mangua: Academia

- Nicaragüense de la Lengua.
- _____. (2015). *Los Raros*. Schmigalle, G. (ed.). Berlín: Edition Tranvía, Verlag Walter Frey.
- Ehrlicher, H. (2014). Publicarse como intelectual “latino”: Rubén Darío en la *Revista Moderna de México*. En: Schmidt-Welle, F. (Coord.). *La historia intelectual como historia literaria*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- Fitzmaurice-Kelly, J. (1914). *Historia de la literatura española*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, pp. 453-55. Recuperado de: <https://openlibrary.org/books/OL26501268M>.
- Ghiraldo, A. (1943). Notas y edición. En Darío, R. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Gómez García, J. G. (2008). Lectura, lectores y lectoras o el universo del libro en Tomás Carrasquilla. *Estudios de Literatura Colombiana* 23, pp. 171-200. Medellín. Recuperado de: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/viewFile/16266/14163>.
- _____. (2019) *Biografía intelectual de Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005): un hombre de tres mundos. Tomo I*. [En edición.]
- González Rodas, P. (1972). *Rubén Darío and Colombia* (Tesis doctoral). Michigan: University of Pittsburgh.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2017). *El problema del modernismo. Lecciones magistrales, Universidad de Bonn*. (A. Quintero Atehortúa, Trad.). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- _____. (2018). *Ensayos de literatura colombiana* (3.^a ed.). Medellín: Fondo Editorial UNAULA.
- Henríquez Ureña, P. (1964). *Las corrientes literarias de la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1976). *Obras completas. Tomo I*. (recopilación y prólogo de Juan Jacobo Larra). Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.
- _____. (1977). *Obras completas (1914 a 1920). Tomo III* (recopilación y prólogo de Juan Jacobo Larra). Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.
- Jaramillo Arango, R. (1913, junio 16). [Carta a Rubén Darío]. Seminario Archivo Rubén Darío, carpeta 12, doc. 932.
- _____. (1940, febrero 25). Los Panidas Éramos Trece. En *El Tiempo*, 2da. sección, p. 4.

- Recuperado de:
https://news.google.com/newspapers?id=S1gcAAAIBAJ&sjid=_FoEAAAIBAJ&hl=es&pg=6844%2C429305.
- Jaramillo Uribe, J. (1954). Tradición y problemas de la filosofía en Colombia. *Ideas y Valores* 3 (9-10), pp. 58-82. Recuperado de:
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/30439>.
- _____. (1982). El proceso de la educación. En: Jaramillo Uribe, J. (ed.) *Manual de historia de Colombia. Tomo III*. Bogotá: Colcultura.
- Jiménez Panesso, D. (2009). *Historia de la crítica literaria en Colombia. 1850-1950*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Lemaitre, E. (1977). Prólogo. En Núñez, R. & Caro, M. A. *De Núñez para Caro (Epistolario íntimo)* (pp. IX–XXVIII). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Loaiza Cano, G. (2004). Jóvenes panidas (1915). El desafío de ser artistas. En *Boletín Cultural y Bibliográfico* 42 (67), pp. 20–33. Bogotá.
- _____. (2014). La utopía conservadora de la nación católica. En Vivas Hurtado, S. (Coord.). *Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina* (pp. 264 – 283), Bogotá: Diente de León Editor, Universidad de Antioquia.
- Lugones, L. (1919). *Rubén Darío*. Cuadernos Mensuales de Letras y Ciencias, 9. Buenos Aires: Ediciones selectas América. Recuperado de: <http://170.210.60.20/index.php/rub-n-dar-o-4>.
- Marasso, A. (1973). *Rubén Darío y su creación poética* (5.^a ed.). Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- Martínez, J. M. (2014). La narrativa atípica y vanguardista de Manuel Gutiérrez Nájera. En Gutiérrez Nájera, M. *Marfil, seda y oro: una antología general*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Maya, R. (1961). *Los orígenes del modernismo en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- _____. (1962). Prólogo. En Uribe Ferrer, R. *Modernismo y poesía contemporánea*. Medellín: Imprenta Departamental.
- _____. (1982). *Obra crítica* (Vol. 2). Bogotá: Banco de la República.
- Mérimée, E. (1908) *Précis d'histoire de la littérature espagnole*. París: Garnier Frères. Recuperado de: <https://openlibrary.org/books/OL24145192M>.
- Naranjo Mesa, J. A. (2008). *Las ideas estéticas de Tomás Carrasquilla* (2.^a ed.). Medellín:

Fondo Editorial UPB.

Nervo, A. (1962). *Obras completas II* (3.^a ed.). Madrid: Aguilar.

Núñez, R. (1893, abril 18). [Carta a Rubén Darío]. Biblioteca Nacional Digital de Chile, No. de sistema 000847260. Recuperado de: v22.bncatalogo.cl/F?func=direct&local_base=BNC01&doc_number=000847260.

Ordóñez, M. (2004). Cronología. En Acosta de Samper, S. *Novelas y cuadros de la vida de suramericana* (pp. 403-407). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana-Ediciones Uniandes.

Orjuela, H. H. (1974) La primera versión del Nocturno de Silva. *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* (XXXIX). Bogotá. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/29/TH_29_001_118_0.pdf.

_____. (1996). Introducción del Coordinador. En Silva, J. A. *Obra completa* (pp. XLIX-LXV). (2.^a ed.). Madrid: ALLCA XX

Panida (1915, Medellín).

Pacheco, J. E. (2016). 1899: Rubén Darío vuelve a España. En Darío, R. *Rubén Darío. Del símbolo a la realidad. Obra selecta* (pp. XLVII-LVI). Madrid: RAE, ASALE, Alfaguara.

Quiroz Jiménez, L. F. (2016a). Caro y Darío: influencia en la constitución del pensamiento modernista en la juventud argentina. *Agenda Cultural Alma Máter* 229, pp. 7-9. Medellín. Recuperado de: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/view/26037/20779365>.

_____. (2016b). Rubén Darío, Cónsul General de Colombia: visto por Núñez y Caro. En: *Periódico Alma Máter* 650, p. 31. Medellín. Recuperado de: https://issuu.com/periodicoalmamater/docs/alma_mater_650_web/31.

Rama, Á. (1985). *Rubén Darío y el Modernismo*. Barcelona: Alfadil Ediciones.

RAE (2016). Presentación. En Darío, R. *Rubén Darío. Del símbolo a la realidad. Obra selecta* (pp. IX-XII). Madrid: RAE, ASALE, Alfaguara.

Salinas, P. (1953). Rubén Darío y Colombia. *Hojas de cultura popular colombiana* 35, p. 35. Bogotá.

_____. (1970). *Literatura española del siglo xx*. Madrid: Alianza Editorial.

Sanín Cano, B. (1894, septiembre). De lo exótico. *Revista Gris* 9. Bogotá.

_____. (1977). *Escritos*. Bogotá: Colcultura.

_____. (2016). *Años de vértigo: Baldomero Sanín Cano y la revista Hispania (1912-1916)*.

- Rubiano Muñoz, R. & Gómez García, J. G. (Eds.). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Silva, J. A. (1996). *Obra completa*. Orjuela, H. H. (coord.). Madrid: ALLCA XX.
- Tarcus, H. (2007). Introducción. La historia intelectual y la problemática de la recepción. En *Marx en la Argentina. Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos (1871-1910)*. (1.^a ed.). Buenos Aires: Editorial Siglo XXI. Recuperado de <http://shial.colmex.mx/textos/Tarcus-6.pdf>.
- _____. (2009). *Cartas de una hermandad: Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*. Buenos Aires: Emecé.
- Torres Espinosa, E. (2018). *La dramática vida de Rubén Darío*. 8.^a ed. Sin ciudad: Libros Nicaragua. Recuperado de: <https://www.overdrive.com/media/4180828/la-dramatica-vida-de-ruben-dario>.
- Ugarte, M. (1906). *La joven literatura hispanoamericana. Antología de prosistas y poetas*. París: Librería Armand Colin. Recuperado de: <https://openlibrary.org/books/OL13511289M>.
- Unamuno, M. (1908) Prólogo. En Silva, J. A. *Poesías*. Barcelona: Casa Editorial Maucci. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/prologo-a-jose-asuncion-silva-poesias/>.
- _____. (1996). *Epistolario americano. 1890-1936*. Barcelona: Universidad de Salamanca.
- Uribe Ferrer, R. (1962). *Modernismo y poesía contemporánea* (Prólogo de R. Maya). Medellín: Imprenta Departamental.
- Weber, M. (2011). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (2.^a ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Zuleta, R. (2000). *El sentido actual de José Asunción Silva: análisis de la recepción de un clásico de la literatura colombiana*. Frankfurt am Main: Peter Lang.