

Entre el raro y el célebre: figuraciones del escritor latinoamericano

Lucia González¹

Resumen: Este artículo se propone indagar en las estrategias que Rubén Darío elige para contar su vida en el libro *Autobiografía* y en la crónica “Historia de un sobretodo”. Configurando un espacio autobiográfico que tiene como principal objetivo iluminar el proceso vital a través del cual se erige una (su) vida de artista, Darío trama un relato en el que el yo que escribe se sitúa al margen de la economía monetaria y se transforma en un raro. En un segundo momento, nos interesa pensar en cómo casi al mismo tiempo y en el mismo medio periodístico, el escritor argentino Soiza Reilly en su “Entrevista al hijo de Verlaine”, publicada en la revista *Caras y Caretas*, desplaza la figura del raro hacia la del “célebre” y observa, con suma ironía, la inestabilidad de aquellos rasgos y gestos que, por fuera de la práctica de la escritura, componen al artista de fines del siglo XIX y principios del XX.

Palabras clave: Rubén Darío; Soiza Reilly; raro; siglo XX; literatura latinoamericana; herencia

Resumo: Este artigo visa explorar as estratégias que o escritor principal do Modernismo hispano-americano, Rubén Darío, escolhe para recontar sua vida no seu livro *Autobiografia* e na crônica “Historia de un sobretodo”. Ao criar um espaço autobiográfico cujo objetivo principal é iluminar o processo vital por meio do qual sua vida como artista é construída, Darío tece um relato no qual o eu que escreve é situado fora da economia monetária e transformado em um raro. Em segundo lugar, temos interesse em indagar nas formas em que, quase simultaneamente e no mesmo meio jornalístico, o escritor argentino Soiza Reilly, em sua “Entrevista al hijo de Verlaine”, publicada na revista *Caras e Caretas*, desloca a figura do raro para a da “célebre” e observa, com extrema ironia, a instabilidade daqueles traços e gestos que, fora da prática da escrita, compõem o artista do final do século XIX e início do século XX.

Palavras-chave: Rubén Darío; Soiza Reilly; raro; século XX; literatura latino-americana; herança.

Abstract: This article aims to explore the strategies Rubén Darío chooses to recount his life in *Autobiografía* and “Historia de un sobretodo.” By creating an autobiographical space whose primary

¹ Doutora em Letras (UFRJ), Pós-doutoranda (UERJ), bolsista FAPERJ Pós-doutorado. Formada em Letras pela Universidade Nacional de La Plata e Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ. Desde 2021, realiza um pós-doutorado na UERJ, no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, com financiamento da FAPERJ. E-mail: gonzalezlucialp86714@gmail.com.

objective is to illuminate the life process through which his life as an artist is constructed, Darío weaves a story in which the self who writes is situated outside the monetary economy and transformed into an outsider. Secondly, it is interesting to consider how, almost simultaneously and in the same journalistic medium, the Argentine writer Soiza Reilly, in his “Entrevista al hijo de Paul Verlaine” shifts the figure of the outsider toward that of the “celebrity” and observes, with extreme irony, the instability of those traits and gestures that, outside the practice of writing, comprise the artist of the late 19th and early 20th centuries.

Keywords: Rubén Darío; Soiza Reilly; rare; 20th century; Latin American literature; heritage.

En 1912 Rubén Darío publica en entregas *La vida de Darío escrita por él mismo* en la revista *Caras y Caretas*. Poco tiempo después, antes de morir, es editada en formato libro y ha tenido hasta el día de hoy algunas reediciones en las que puede verse la alternancia del título origina y el de *Autobiografía*. En el prólogo a una de las ediciones que lleva este título, se explicita, casi a modo de justificación de la existencia del texto, que los motivos por los cuales el escritor nicaragüense decide publicar esta autobiografía se deben a la carencia económica que el autor sufría en la última etapa de su vida:

No fue un hombre de empresa sino un dilapidador, a pesar de sus cargos diplomáticos (que, por otro lado, le pagaban mal y tarde); en 1912 se encuentra nuevamente con pocos recursos. Entonces, en Buenos Aires, dicta para la revista *Caras y Caretas*, presintiendo que no le queda mucho, un repaso de su vida bajo el eje articulador de los viajes (muy a lo romántico).
(MALPARTIDA, 2011, p.9)

No deja de llamar la atención que se remarque la falta de dinero como uno de los motores de la escritura dariana ya que la escasez monetaria formará parte de uno de los nudos a partir de los cuales se desarrolla lo que Silvia Molloy ha denominado como “modos de autofiguración”. Es Enrique Foffani quien sostiene que en Darío es posible detectar, el inicio de una tradición poética latinoamericana de los que escriben “con poco”, en donde dinero y literatura construyen un par que se tensiona a sí mismo, pero desde el que se configuran las condiciones de posibilidad para la abundancia de lenguaje. La falta (de dinero, de origen europeo), el no formar parte del grupo de los que “tienen”, será unos de los *leitmotiv* de la

inscripción del yo dariano (en diversos textos) y es esa no pertenencia le dará libertad de acción por sobre la literatura y la práctica de la escritura.

En esta dirección, el presente artículo se propone indagar en las estrategias discursivas que Rubén Darío elige para contar su vida en dos textos en particular: Autobiografía e “Historia de un sobretodo”. Configurando un espacio autobiográfico que tiene como principal objetivo iluminar el proceso vital a través del cual se erige una (su) vida de artista, Darío trama un relato en el que el yo que escribe se sitúa al margen de la economía monetaria y, por regirse por la economía del don, es capaz de subvertir las herencias culturales. En un segundo momento, interesa pensar en cómo las estrategias para contar la vida de un raro utilizadas por Darío contrastan con las elaboradas por el escritor argentino Soiza Reilly. Situándose por fuera del círculo dariano, en “Entrevista al hijo de Verlaine” desplaza la figura del raro hacia la del “célebre” y observa, con suma ironía, la inestabilidad de aquellos rasgos y gestos que, por fuera de la práctica de la escritura, componen al artista de fines del siglo XIX y principios del XX.

Contar la vida de un raro: Rubén Darío

Desde las primeras páginas de *Autobiografía*, al comentar los hechos que atañen a su infancia y juventud en Nicaragua, Darío se encarga de definir el lugar de la escritura en su vida:

En un viejo armario encontré los primeros libros que leyerá. Eran un Quijote, las obras de Moratín, Las Mil y una noches, la Biblia, los Oficios de Cicerón, la Corina de Madame Staël, un tomo de comedias clásicas y españolas y una novela terrorífica, de ya no recuerdo qué autor, La Caverna de Strozzi. Extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño. ¿A qué edad escribí los primeros versos? No lo recuerdo precisamente, pero ello fue harto temprano. Por la puerta de mi casa -en las Cuatro Esquinas- pasaban las procesiones de la Semana Santa, una Semana Santa famosa: “Semana Santa en León y Corpus en Guatemala”; y las calles se adornaban con arcos de ramas verdes, palmas de cocotero, flores de corozo, matas de plátano o bananos, disecadas de aves de colores, papel de China picado con mucha labor; y sobre todo el suelo se dibujaban alfombras que se coloreaban expresamente con aserrín de rojo brasil o cedro, o amarillo “mora”; con trigo reventado, con hojas, con flores, con desgranada flor de “coyol”. Del centro de uno de los arcos, en la esquina de mi casa, pendía una granada dorada. Cuando pasaba la procesión del Señor del Triunfo, el domingo de Ramos, la granada se abría y caía una lluvia de versos. Yo era el autor de ellos. No he podido recordar ninguno...pero sí sé que eran versos, versos brotados instintivamente. Yo nunca aprendí a hacer versos. Ello fue en mí orgánico, natural, nacido.

(DARÍO, 2011, p.20)

Conforme afirma Mónica Bernabé, en *Vidas de artista* (2006), la escritura surge, en esta narrativa, como una enfermedad y, al mismo tiempo, como un talento que no puede ser evitado. El niño, alejado de las grandes capitales no aprende a escribir sino que la literatura está en él de forma innata. La alusión a la biblioteca en un armario y sumamente heterogénea lo contrapone a aquellos escritores pertenecientes a la generación anterior al modernismo, vinculados a la esfera política y de familias adineradas, mientras que la descripción de semana santa, agenciada por un ambiente tropical, establece las marcas de origen de las cuales, a medida que la inclinación literaria se haga cada vez más evidente, el escritor intentará desapegarse. La individualidad de Darío irá haciéndose cada vez más notable:

Ya iba a cumplir mis trece años y habían aparecido mis primeros versos en un diario titulado El Termómetro, que publicaba en la ciudad de Rivas el historiador y hombre José Dolores Gómez. No he olvidado la primera estrofa de estos versos de primerizo, rimados en ocasión de la muerte del padre de un amigo. Ellos serían ruborizantes si no los amparase la intención de la inocencia (...). Otros versos míos se publicaron y se me llamó en mi república y en las cuatro de Centro América, “el poeta niño”. Como era de razón comencé a usar larga la cabellera, a divagar más de lo preciso, a descuidar mis estudios de colegial, y en mi desastroso examen de matemáticas fui reprobado con innegable justicia. Como se ve, era la iniciación de un nacido aeda. Y la alarma familiar entró en mi casa. Entonces, la excelente anciana protectora, quería que aprendiese a sastre, o a cualquier otro oficio práctico y útil.

(DARÍO, 2011, p.28)

El semblante del yo autobiográfico adquiere los rasgos de quien se aleja del mundo del trabajo tradicional, aquel que implicaría el desempeño de un oficio práctico y útil. La escritura lo aleja, de un modo inevitable de su lugar de origen e incluso corroe su origen geográfico, le quita importancia y determinismo: es la poesía la que delimita y expande los márgenes del territorio de Darío.

Pensando nuevamente con Enrique Foffani (2010) , se puede remarcar la existencia de una doble economía en la práctica de los escritores modernistas hispanoamericanos: por un lado su inclusión en el sistema capitalista de trabajo y la mercantilización de su escritura y, por el otro, una economía del estilo a partir de la cual estos escritores, como respuesta a la pobreza monetaria del continente y de muchas de sus ciudades, trabajaron e insistieron en una riqueza de la lengua y de la cultura latinoamericana y se colocaron a ellos, muchas veces, como poseedores de ese capital cultural. Para Foffani (2010), estas cuestiones signan una de las características de la tradición que abren los modernistas para el resto de los escritores latinoamericanos: el escribir desde la pobreza, ante la escasez de dinero se impone la riqueza de la imaginación. En este sentido, pobreza, riqueza, capital y producción, entran a jugar en dos órdenes distintos pero que nunca llegan a estar completamente separados: el del dinero y el de la producción literaria.

La inclinación por la escritura, en el niño Darío, va acentuándose cada vez más y al alejarse de los trabajos “útiles” debe también alejarse de su lugar natal:

(...) por ese tiempo llegaron a León unos hombres políticos, senadores, diputados, que sabían de la fama del poeta niño. Me conocieron. Me hicieron recitar versos. Me dijeron que era preciso que fuera a la capital. La mamá Bernarda me echó la bendición, y me partí para Managua. Mi renombre departamental se generalizó muy pronto, y al poco tiempo yo era señalado como un raro.

(DARÍO, 2011, p.33)

Para el lector de la *Autobiografía*, el epíteto de raro lo lleva inevitablemente a pensar no solo en Darío, sino en una comunidad de escritores que aunque liderada por él, excede un relato meramente individual. La autobiografía, entonces, reformula en primera persona el relato de una vida de artista, del raro, que emerge a fines del siglo XIX en América Latina que implicó, entre otras cosas, un gesto de lectura del texto europeo y una figura a partir de la cual se configuró una comunidad de artistas emergente en este continente.²

Ahora bien, la construcción de un yo que posee el talento de la literatura vuelve difusas las precariedades de la esfera literaria latinoamericana:

¿Piensa usted quedarse en Nicaragua? De ninguna manera, le contesté, porque el medio no me es propicio. Es verdad, me dijo, no es posible que usted permanezca allí. Su espíritu se ahogaría en ese ambiente. Tendría usted que dedicarse a mezquinas políticas, abandonaría seguramente su obra literaria y la pérdida no sería para usted solo, sino para nuestras letras. ¿Querría usted ir a Europa? Yo le manifesté que eso sería mi sueño deseado, y al mismo tiempo expresé mis ansias por conocer Buenos Aires.

(DARÍO, 2011, p.90)

Términos como “medio” y “ambiente” resultan lo suficientemente ambiguos como para no exponer de forma explícita la carencia de estructura del lugar en el que ha nacido el

² La construcción del raro es producto de la asimilación de una serie de figuras que formaban parte del imaginario del artista hacia fines del diecinueve. Darío las examina, las recorta y las procesa de manera sistemática trabajando con múltiples materiales: junto con la lectura de las obras de los autores que reseña, enlaza sus lecturas críticas, recuperando fragmentos de biografías, ensayos de interpretación, comentarios de otros autores, testimonios de contemporáneos, y en algunos casos, experiencias personales. En esos artículos, el poeta realiza un ejercicio inédito de crítica literaria al mismo tiempo que fabula una imagen de artista moderno para el público porteño. El raro permite determinar de qué modo fueron asimiladas ciertas nociones del campo literario francés y cómo fueron activadas por algunos segmentos de los campos emergentes en Hispanoamérica. Pero más importante aún, la figura entretiene la construcción simbólica que acompaña esa emergencia: la confluencia de la vida de artista y texto literario, el enlace entre representación y trabajo de escritura.

poeta. Sin embargo, el mapa de las letras o de la literatura queda delineado rápidamente. Si bien Darío desentona en Nicaragua, existiría un lugar o varios lugares en donde su inclinación literaria podría sentirse a gusto. Las razones, Darío se la evita. Lo que sí queda más que claro es un deseo que, junto con Mariano Siskind, podríamos nombrar de deseo cosmopolita:

El otro extranjero, que no es pura extrañeza sino el significante de mi propio deseo cosmopolita, no es para Martí y para los modernistas un Otro dialéctico hegeliano que debe ser conquistado y colonizado para alcanzar una forma de conocimiento y subjetividad que trascienda lo individual. Tampoco es un Otro lacaniano que determina la inscripción del sujeto en el orden simbólico/social. Es más bien un Otro cuya extranjería representa al que está más allá de la identidad particularista, en un momento en el que esa identidad exhibe las marcas de su aislamiento y exclusión del orden de la modernidad. Es decir, un Otro que representa lo opuesto a una falta del presente y, en consecuencia, representa la anhelada plenitud modernista de la cultura latinoamericana.

(SISKIND, 2016 p.176)

En el texto dariano la falta está disimulada por un sentimiento de no pertenencia que es una inclinación de su espíritu literario y que, por consecuencia lo convierte en un ciudadano de mundo. Le da, por derecho, la pertenencia al espacio literario, dejando de lado los delineamientos geopolíticos que en la práctica lo ordenan.

Ahora bien, el diseño de su individualidad se irá desplazando, a lo largo de su *Autobiografía* a una idea de comunidad constituida por un grupo de escritores que, entre otras cosas, la forma de manejar el dinero:

En París me esperaba Gómez Carrillo y me fui a vivir con él, el número 29 de la calle Fauborg Montmartre. Carrillo era ya un gran conocedor de la vida parisiense. Aunque era menor que yo, le pedí consejos. “Con cuánto cuenta usted mensualmente?”, me preguntó, “Con esto”, le contesté, poniendo en una mesa un puñado de oros de mi remesa de La Nación, Carrillo contó y dividió aquella riqueza en dos partes; una pequeña y una grande. -Esta, me dijo apartando la pequeña, es para vivir: guárdela. Y esta otra, es para que la gaste toda”. Y yo seguí con placer aquellas agradables indicaciones, y esa misma noche estaba en Montmartre, en una boîte llamada “Cyrano”, con joviales colegas y trasnochadores estetas, danzarinas, o simples peripatéticas.

(DARÍO, 2011, p.141-142)

La escritura toma un carácter, desde el principio, de antiburgués, y aunque más adelante deba someterse a las leyes del mercado, el uso que se haga del dinero y los espacios y hábitos de los cuales el escritor disfrutará se opondrán también, resistirán, al orden capitalista. Foffani definirá a este espacio del espíritu del escritor modernista como un *interieur* desmonetizado justamente porque no se rige bajo las leyes mercantilistas, de valor y cambio del mercado. Es importante entonces pensar que el talento (tal como lo llama Bernabé) si supone aquello que no es intercambiable por dinero y no responde a los preceptos mercantilistas burgueses, responderá, entonces, a otro tipo de orden. Recurrimos aquí a Derridá, con su concepto de economía y de don:

La economía implica la idea de intercambio, de circulación, de retorno (...) se encuentra en el centro de toda problemática de la *oikonomia*, así como en el de todo el campo económico: intercambio circular, circulación de los bienes, de los productos, de los signos monetarios o de las mercancías, amortización de los gastos, ganancias, sustitución de los valores de uso y de los valores de cambio. Este motivo de circulación puede dar a pensar que la ley de la economía es el retorno –circular- al punto de partida, al origen, también a la casa. Ahora bien, el don, si lo hay, se refiere sin duda a la economía. No se puede tratar de don sin tratar de esa relación con la economía, por supuesto, incluso con la economía monetaria. ¿Pero el don, si lo hay, acaso no es también aquello mismo que interrumpe la economía? ¿Aquello mismo que, al suprimir el cálculo económico, ya no da lugar al intercambio? ¿Aquello mismo que abre el círculo a fin de desafiar la reciprocidad o la simetría, la medida común, y a fin de desviar el retorno con vistas al sin-retorno? (...) si bien la figura del círculo es esencial para lo económico, el don debe seguir siendo *aneconómico*. No porque resulte ajeno al círculo, sino porque debe guardar con el círculo una relación de extrañeza, una relación sin relación de familiar extrañeza. Puede ser que sea en este sentido en el que el don es lo imposible. No imposible sino *lo* imposible. La imagen misma de lo imposible. Se anuncia, se da a pensar como lo imposible.

(DERRIDA, 1995, p.17)

Si se considera un don, la escritura literaria no solo se opone a los valores burgueses, sino que también permite una reorganización de lo que a menudo se entiende a través de la lógica de la herencia. En Rubén Darío, por ejemplo, podemos observar este movimiento en “Historia de un sobretodo”, cuya escritura reposiciona las piezas de un mapa literario, en el que Europa se consideraba históricamente el centro y Latinoamérica su inevitable heredera.

En la crónica, Darío relata sus primeros días en la ciudad de Valparaíso: el cuerpo del escritor se revela desprotegido:

Es el invierno de 1887, en Valparaíso. Por la calle del Cabo hay una gran animación. Mucha mujer bonita que va por el asfalto de las aceras, cerca de los grandes almacenes, con las manos metidas en espesos manguitos. Mucho dependiente de comercio, mucho corredor, va que vuela, enfundado en su sobretodo. Hace un frío que muerde hasta los huesos. Los cocheros pasan rápidos, con sus ponchos; y con el cigarro en la boca, al abrigo de sus gabanes de pieles, despaciosos, satisfechos, bien enguantados, los señores, los banqueros de la calle Prat, rentistas obesos, propietarios, jugadores de bolsa. Yo voy tiritando bajo mi chaqueta de verano, sufriendo el encarnizamiento del aire helado que reconoce en mí al hijo del trópico. Acabo de salir de la casa de mi amigo Poirier, contento, porque ayer tarde he cobrado mi sueldo de El Herald, que me ha pagado Enrique Valdés, un hombrecito firme y terco... Poirier, sonriente, me ha dicho mirándome a través de sus espejuelos de oro: “Mi amigo, lo primero ¡comprarse un sobretodo!” Ya lo creo. Bien me impulsa a ello la mañana opaca que enturbia un sol perezoso, el vientecillo que viene del mar, cuyo horizonte está borrado por una tupida bruma gris.

(DARÍO, 2013, p.38)

Tras adquirir este abrigo y vender sus primeros textos, el escritor ya no relata su propio viaje por el mundo, sino el viaje de esta pieza que es, al mismo tiempo, el recorrido de su propia investidura:

¡Después, cuántas veces, sobre las olas del pacífico, contempló, sobre la cubierta de un vapor, las trémulas rosas de oro de las admirables constelaciones del Sur! Si el excelente ulster hubiese llevado un diario, se encontrarían en él sus impresiones sobre los pintorescos chalets de Viña del Mar, sobre las lindas mujeres limeñas, sobre la rada del Callao. Él estuvo en Nicaragua; pero de ese país no hubiera escrito nada, porque no quiso conocerle, y pasó allá el tiempo, nostálgico, viviendo de sus recuerdos, encerrado en su baúl.

(DARÍO, 2013, p.40)

En el mundo de las letras – en el que Nicaragua no entraría – la escritura y la estética de Darío hacen de él un otro, un extraño a sí mismo, que no se afirma en ningún origen, al contrario, se afianza como cosmopolita. La escritura se basta a sí misma.

En circulación, este cuerpo se inscribe en el mundo y se acerca a otros cuerpos extraños. De esta manera, aparecen dos nombres importantes: Gómez Carrillo y Verlaine, quienes son entrelazados por el sobretodo de Darío. La circulación de la “investidura” de Darío es posible gracias a la inversión de la lógica de la economía de lucro: el escritor nicaragüense, quien compró el urstel,³ le da a Gómez Carrillo el abrigo, haciendo que este objeto ya no sea intercambiable. Gómez Carrillo aparece como el destino de su sobretodo, como joven escritor a quien Darío conoce desde sus inicios: “Tuve varios colaboradores literarios para mi periódico, entre ellos un joven de ojos brillantes y rostro sensual, dorado por el sol tropical, hizo allí sus primeras armas” (DARÍO, 2011, p. 73).⁴

Darío continúa en “Historia de un sobretodo”, dando cuenta de la circulación de la prenda, que va pasando de un cuerpo a otro, cosiéndolos en una misma investidura, que no puede intercambiarse por dinero.

Y un día, ¡ay! Su dueño, ingrato, lo regaló. (...) el muchacho se llamaba Enrique Gómez Carrillo y tenía costumbre de llegar a mi hotel a alborotarme la bilis con sus juicios atrevidos y romos y sus risitas molestas. Pero yo le quería, y comprendía bien que en él había tela para un buen escritor. Un día llegó y me dijo: “me voy para París” (...) Cuando nos despedimos, Enrique iba ya pavoneándose con el Ulster de la calle del Cabo. (DARÍO, 2013, p.42)

Al final, es Gómez Carrillo quien le obsequiará ese mismo sobretodo a Verlaine y Darío concluye su crónica afirmando: “Dichoso sobretodo, sí, muy dichoso, pues el poder de un pobre escritor americano, ha ascendido al de un glorioso excéntrico, que aunque cambie de hospital todos los días, es uno de los más gloriosos poetas de Francia”. Marta Zanin, en su artículo “Los dones de Verlaine” (1997), se propone leer:

³ Es un abrigo con mangas ajustadas y una capa corta, que llega hasta el codo. Su nombre deriva del material del que fue hecho: tweed de lana gruesa, tejido en el condado de Donegal, en la provincia de Ulster (Irlanda), caracterizado por el multicolor de sus tonos. Es un abrigo informal y se asemeja a otros, como el Macferlane.

⁴ Darío hace referencia, aquí, al diario *El Salvador*, en el cual ocupó el cargo de director.

(...) la relación Darío-Verlaine desde el acontecimiento del don. Leer desde allí la circulación de los símbolos y los valores que construyen la poética dariana; internarse en esa coyuntura desde la irrupción del sistema que implica, en principio, una participación sin retorno y sin repartición, donde se anulan los términos de cualquier contrato
(ZANIN, 1997, p.42)

Como hemos visto hasta ahora, en su relato sobre sí mismo en *Autobiografía*, Darío presenta su escritura como un don – algo que lo acompaña desde muy joven, que no fue aprendido y cuyo origen no puede detectarse – y, por esta misma razón, se distingue y no puede compararse con ningún otro bien (recordemos que en Nicaragua se le conoce como el “niño de los versos”), dejándolo así fuera del mundo de los oficios: el don de escribir lo distancia del círculo de la economía monetaria, de la reciprocidad y la simetría, como la define Derrida. Al mismo tiempo, se mantiene esta relación de extrañamiento hacia el uso del dinero, es decir, Darío vende su escritura porque lo necesita para sobrevivir; sin embargo, su don literario nunca es intercambiable, ni es comparable con otros bienes y, en este sentido, participa en la economía monetaria, pero siempre intencionalmente desde fuera.

Este vínculo entre Darío, Gómez Carrillo y Verlaine no es un vínculo de parentesco ni de igualdad; es el espacio que Darío abre en el texto – porque, como afirma Zanin, no hay otro lugar que la literatura misma – para inscribir la posibilidad de una “identidad deseada [o] dueña de sí” (ZANIN, 1997, p. 41). Los términos del contrato que se pretende anular son los de las influencias y la herencia cultural.

Así, lo interesante es precisamente que este sobretodo que Darío compra se convierte en un bien simbólico al ser regalado a Verlaine, tras haber pasado previamente por Gómez Carrillo. La circulación de bienes adquiere un carácter central en la autofiguración de Darío como artista: el círculo comienza con él, hijo del trópico, subvirtiendo los caminos de la imaginación desde la idea de un linaje Europa-Latinoamérica hasta ser quien abraza al poeta francés. Desde esta perspectiva, el sobretodo reafirma la condición de Darío como cuerpo viajante y une en sí mismo cuerpo y escritura. A partir de la adquisición de este bien, el escritor da cuenta de su trayectoria, convirtiendo esta prenda, a partir de su estética, en el símbolo de su deambular.

Del raro al célebre: el caso de Soiza Reilly

Es ya ampliamente sabido y no es necesario ahondar en el peso de Rubén Darío en la literatura hispanoamericana y en el modo en el que su impronta ha marcado la literatura posterior. Es Ángel Rama, sin ir más lejos, uno de los críticos responsables por una operación crítica que lee a Darío como el padre de una tradición y señala: “Todo poeta contemporáneo, admire o deteste a Darío, sabe que a partir de él hay una continuidad creativa, lo que puede llamarse una tradición poética que, progresivamente, se independizó de la española” (RAMA, 1983, p. 11). No es el lugar aquí de investigar los caminos de esa tradición inaugurada sino que me interesa pensar en cómo, en algunos casos, las propuestas darianas (alejadas en el tiempo de él mismo) sirven/son apropiadas como herramientas para otros escritores que, lejos del radio de sus proyecciones (por diferentes motivos) también las toman para construir un espacio biográfico.

Como vimos, la vida de artista tal y como la configura Darío en su Autobiografía (y en los perfiles de *Los Raros*) se diseña desde ciertas características fundamentales: la propulsión al gasto (el derroche en los placeres nocturnos donde el alcohol tiene un lugar privilegiado), la pose antiburguesa (el pelo largo, el (des)arreglo físico), la literatura como un don y una práctica que tiene lugar por fuera de las lógicas mercantiles – aunque estos escritores las sufran y dependan de ellas para sobrevivir.

En las páginas que siguen, como se adelantó en el comienzo del trabajo, me interesa observar los desplazamientos de las ideas darianas que el escritor argentino Soiza Reilly efectúa al momento de escribir un texto sobre el hijo del poeta Verlaine. El espacio biográfico se diseña aquí en formato entrevista, desde la cual Soiza Reilly irá desentrañando las conductas de Jorge y ante las cuales, no sin ironía, el entrevistador responde con horror ante no hallar lo que esperaba.

“El hijo de Paul Verlaine”,⁵ se sitúa en el contexto de uno de los viajes del escritor a Europa, enviado por *Caras y Caretas* en 1910, donde realizó varias entrevistas tanto a artistas como a figuras políticas (entre ellas, el Papa y el Rey de España), figuras que ya no catalogaba como excepcionales, sino bajo el lema más amplio de “celebridades”, ya que no siempre entrevistaba a personalidades del mundo artístico. La categoría de celebridad es la que él mismo se atribuye:

Mi corazón me impide ser modesto. Tampoco quiero serlo. Y, aunque quisiera serlo, no podría... Hace muchos años que vivo en el ambiente de los hombres célebres. En los tiempos actuales, soy el escritor que ha visto de más cerca de mayor cantidad de hombres ilustres. He recorrido el mundo, visitándolos. He puesto en práctica las más locas astucias para verlos. Cuando no me han admitido por la puerta, me han servido de puerta las ventanas.

(SOIZA REILLY, 2008, p.31)

Soiza Reilly se caracteriza a sí mismo como el que irrumpe, no como aquel que posee un don desde el nacimiento. La cercanía con los “hombres ilustres” y las notas que ha conseguido para *Caras y Caretas* son a fuerza de ingenio, incluso de picardía al sortear los obstáculos que podrían impedirle su objetivo. La imagen del ingreso por la ventana ha sido tomada por la crítica literaria como metáfora para colocar a Soiza Reilly en una tradición de escritores que entran por la fuerza en la literatura argentina y cuyo máximo exponente es Roberto Arlt. Sin embargo, en los textos que me interesa analizar en estas páginas, Soiza Reilly dialoga con las operaciones de lectura de Rubén Darío, ubicándose también como un posible lector del texto europeo, incluso “el primer literato que en la América del Sur desnudó a los grandes hombres europeos” (SOIZA REILLY, 2008, p.32) y, un agudo observador de las estrategias de consagración y supervivencia de un grupo de escritores.

En “El hijo de Paul Verlaine”, entonces, Soiza Reilly entrevista a Jorge – el único hijo del poeta francés – con el propósito de:

⁵ Esta crónica fue publicada originalmente en la revista *Caras y Caretas*, y luego fue editada en libro con el título *Cerebros de París* (1919) y, finalmente, en la antología organizada por Vanina Escales y editada en 2008 por la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

(...) estudiar el alma de un hombre célebre en la carne del hijo...
¿Qué estigmas transmite el genio a los seres que prolongan su raza? Ocurren a menudo sorpresas que me asustan. Sin embargo, siento una dulce emoción de médico quirúrgico al cortar con mi cuchillo las carnes frescas por cuyas venas sé que circulan gérmenes de padres ilustres. ¿Cómo no interesarme, cual un fenómeno de patología sentimental, el hijo de Paul Verlaine?
(SOIZA REILLY, 2008, p.58)

Utilizando el lenguaje de la ciencia, Soiza Reilly intenta aproximarse al cuerpo del don. “¿Qué estigmas transmite el genio a los seres que prolongan su raza?”, se pregunta el entrevistador y con ese interrogante buscará aproximarse al hijo del genio y no del hombre, intentará hallar los rasgos del poeta en aquel que lleva su mismo nombre y desde el inicio se sitúa delante de una pregunta quizás mayor o por lo menos más inquietante para aquél que dice entrar por la ventana: ¿Qué es lo que se hereda? ¿Qué es lo que puede ser dado?. Si bien se posiciona como un médico, ante el caso de “patología sentimental” que desea desentrañar, no debe auscultar el cuerpo sino iluminar o prestar atención a aquellos momentos vitales en donde el estigma (eso que lo tortura pero a la vez lo hace único), se hace presente para tramar una vida de artista y distinguirlo de un hombre común.

Sin embargo, a medida que avanza su amistad con Jorge, Soiza Reilly constata que el hijo escoge el legado materno. En primer lugar, la madre decide separarse de Verlaine y se casa con un “rico comerciante”, quien efectivamente termina criándolo. Soiza Reilly observa como las líneas de la herencia paterna se vuelven difusas durante la infancia de Jorge y, en su lugar, ocupa su centralidad lo “aprendido” con el padrastro: “Soy un simple mayoral del Metropolitano. Allí estoy bien. Tengo un sueldo de cien francos mensuales. Vivo solo, ¡con eso tengo de sobra!” (Idem, p.58). Si bien, Jorge Verlaine no se ha transformado en un “rico comerciante” al igual que el esposo de su madre, es notoria la semejanza en sus elecciones de vida. El dinero, tanto en el mote de “rico” como en la mención al salario de Jorge – y la administración del mismo – adquiere un lugar central y para el lector no pasa desapercibida su contraposición con la vida del poeta.

Si Jorge se muestra ahorrativo con el dinero, parte de esa acumulación se debe al recorte de gastos. Recordemos la escena de la Autobiografía de Darío donde los modernistas

beben en bares y cafés, aprovechando la vida nocturna (inclusive aquella en la que Gomez Carrillo le “enseña” al poeta nicaragüense a vivir en París), que, como señala Foffani, forma parte, ese derroche, de un interior del poeta, que se contrapone al estilo de vida burgués. En ese sentido, Soiza Reilly, conocedor – quizás como también lo era su público – elige recrear la escena en la que el hijo del poeta rechaza la bebida:

– No – replicó Jorge. No puedo. El pernod me repugna. Tráigame un café con leche, pan y manteca...
 Yo sentí ganas de pegarle. Y bebí mi pernod como si fuera sangre...
 Entretanto, el hijo de Verlaine tomaba lentamente su café con sopas...
 Fue una desilusión.
 (SOIZA REILLY, 2008, p.60)

La elección irónica por el café con leche, pan y manteca, una elección casi infantil, confirma la presencia de un hombre austero, simple, el alcohol le repugna. La reacción de Soiza Reilly resulta cómica por su exageración, siente ganas de pegarle, pero al mismo tiempo expone, en ese sentimiento de ira, la exageración e impotencia de la pose: “bebi como si fuese sangre”, hasta ahora no se habla de literatura, sino que se busca, se examina, la predisposición del cuerpo, biológica, a una vida por fuera de las normas, una vida literaria. Sin embargo, no es casual que luego de ingerir el alcohol, como un intento de absorber el cuerpo del poeta, el entrevistador se refiera a su entrevistado no como Jorge, como lo hace en algunas ocasiones, sino como “el hijo de Verlaine”, confirmando que el nombre le pertenece a aquel que, incluso sin poder continuar con su legado, es hijo por biología y por ley.

El relato de Soiza Reilly se estructura en torno a los movimientos que distancian a Jorge del padre poeta. Uno de ellos es, poco después de la separación de sus padres, la enfermedad que Jorge padece y que le impide despedirse de su progenitor antes de morir. El cuerpo de Jorge permanece convaleciente durante un largo periodo, y este estado retrasa la cercanía con su padre.

El comentario sobre la convalecencia de Jorge Verlaine, que le priva de la posibilidad de estar con su padre en su lecho de muerte, permite a Soiza Reilly incluir en su propio texto la frase de Darío, presente en el perfil que dedica a Verlaine en Los Raros: “seguramente

habrá estado con los suyos” (DARÍO, 2008, p. 87). Soiza Reilly no necesariamente rebate ni contradice a Darío, pero sí resignifica (algo que el propio Darío, mediante otras estrategias, ya había hecho en “Historia de un sobretodo”) el posible alcance de estos “suyos”. Si el hijo biológico no estaba con su padre al momento de su muerte, ¿quiénes son los “suyos” de Verlaine? O, mejor dicho, ¿quién es capaz de recoger el legado del poeta francés? Soiza Reilly, a su vez, deja de lado las metáforas de las (in)vestiduras y adopta una postura discursiva mucho más liminal en relación con la figura de Verlaine y, quizás por ello mismo, más arriesgada. En primer lugar, habla (o se acerca) desde fuera de la poesía, porque, efectivamente, Soiza Reilly no escribió en este género – en este sentido, también se sitúa, en cierta medida, fuera de la aristocracia dariana –, estableciendo, además, una proximidad oblicua con Verlaine. En segundo lugar, esta situación de estar fuera de la poesía implica que Soiza Reilly escribe desde el discurso periodístico y, más precisamente, se nutre de varios de los discursos – no solo literarios – que formaban parte del periódico y, en consecuencia, de las preocupaciones sociales de la época. Así, por ejemplo, el escritor argentino se posiciona como una especie de Lombroso. Finalmente, Soiza Reilly vuelve, al final del texto, a la cuestión de la herencia, sin embargo, a diferencia de Darío, no es capaz de resolver los interrogantes que este asunto plantea:

No hace mucho, un célebre editor parisién hizo al joven Verlaine la siguiente propuesta:

– Le traigo a usted este manuscrito. Es un volumen de versos inéditos. Véalos... Su autor es un hombre desconocido. Se los compré para usted.

– ¿Para mí?

– Sí. Para usted... Para que usted los firme. Yo editaré la obra con su nombre, titulándola Poesías del hijo de Paul Verlaine.

– ¡Pero si estos versos no son míos!...

– No importa. La celebridad del nombre de su padre dará prestigio al libro. Se venderá mucho. Muchísimo... En cambio de su firma le daré inmediatamente un cheque por 20.000 francos.

¿Qué respondió Jorge Verlaine al genial editor? Simplemente sonrió. Y dijo:

– No. Muchas gracias... Disculpe usted que me vaya. Tengo que tomar el servicio a las nueve de la noche en la estación Villiers...

Y por eso Paul Verlaine carece todavía de estatua...

(SOIZA REILLY, 2008, p.62)

La economía del don, en tanto modo de organización, se complejiza. Hay alguien que escribe como Verlaine, que podría ser el hijo literario, que aquí permanece como desconocido y escribir como él no le es suficiente (para ser un célebre, para ser un raro) para firmar el libro. La celebridad de Verlaine no está en sus gestos sino en el nombre. El nombre de Verlaine está asociado al poeta y también son asociados (cultural y socialmente) su pose y sus estigmas. Ahora, el don de la poesía y el derroche (que elucubran en él un halo de marginalidad) no son suficientes para ser reconocidos legalmente. El poeta desconocido, quien efectivamente escribió el libro que Jorge no asume para sí, toma el carácter de hijo no asumido: aquel igual a su padre pero que no lleva su apellido. En todo caso, ¿quién puede firmar ese libro? ¿El hijo que, desde la ley de la herencia puede perpetuar el nombre o el hijo bastardo?

De esta manera, el nombre de Verlaine, del Verlaine poeta, sigue sin poder ser abrazado, y coloca a Soiza Reilly en el lugar de quien observa irónicamente un silencio. Como se puede observar, la autoironía y la autocritica emergen como formas de pensar la práctica de la escritura y los espacios en los que se circula. Soiza Reilly, al igual que Darío cuando dice “exageramos la nota”, resalta la pose, aunque no renuncie a ella como posicionamiento desde el cual construir su discurso. Por el contrario, pareciera que el acto constante de mirarse es una forma de exponerse excesivamente y, por esta misma razón, tendría más autoridad al observar lo que le rodea.

Cabe destacar que esta postura de Soiza Reilly – capaz de dialogar con grandes figuras europeas y coquetear con la fama, el talento, lo célebre y lo excepcional – es analizada por María Moreno, cuestionando las lecturas críticas que se hicieron sobre el escritor argentino a finales del siglo XX y principios del XXI en Argentina. En una breve nota publicada en el periódico Página 12, María Moreno entrelaza las propuestas críticas de Josefina Ludmer, María Gabriela Mizraje y Vanina Escales, en cuyas reflexiones, cada una a su manera, buscan las causas del olvido de Soiza Reilly y, al mismo tiempo, intentan vincularlo con Roberto Arlt. Así, Moreno señala que las causas de este olvido no son de gran interés en este

momento. Ignora la importancia del movimiento crítico para “sacudir” el canon, precisamente porque este movimiento se basa en la intención de acercar a Soiza Reilly a Arlt como su precursor:

La tradición impone linajes que transmiten o la imaginación desproporcionada de un hombre raptado que no fue feliz o la política del resentimiento metabolizada en invención, Borges y Arlt. Entre el hijo de las enciclopedias y el hijo de la traducción (entre paréntesis, los dos con bastante ¡aj! a la carne) lo que sigue impugnada es la alegría, esa onda pecadito modernista de Soiza Reilly. Encima, en el siglo de los grandes interrogantes trágicos formulados por autores como Sartre, Benjamin o Heidegger no sienta la ausencia de dimensión trágica, el haber dicho, en lugar de “Qué vale La Náusea ante un niño que tiene hambre” o “No puede haber poesía después de Auschwitz”: “Arriba los corazones”. ¡Arriba los corazones!

(MORENO, 2010, s/p.)

Así, Moreno redobra su apuesta y regresa a Soiza Reilly, leyendo su producción como disruptiva de un posible sistema arltiano. Moreno sitúa al autor argentino como ese sujeto festivo, que provoca la risa como síntoma de algo más, de una disonancia. Según Moreno, la lectura de Soiza Reilly no es posibilitada por Arlt, sino más bien desde un lugar que es asistemático: una escritura que se hace desde el “pecadillo modernista”, que es una forma de decir que Soiza Reilly retorna al Modernismo un gesto que puede decirse en diminutivo y, en este sentido, no se distancia de él para configurar un sistema con Arlt, sino que lo encamina, una vez más, a Darío, es decir, a mirar lo que queda de sus textos (y gestos), a mirar los cuerpos de hijos que no son hijos. Moreno busca el doblez del “sistema” literario al colocarlo como adjetivo de un sustantivo en diminutivo: no es una “prosa profana”, es un “pecadito”, sin embargo, aun así, Moreno lo acerca (y también lo aleja) a Arlt, en una lectura crítica que no busca las influencias (al contrario, la intención es desarmarlas) sino más bien, la disonancia provocada: el cansancio que provoca en el lector al hacerlo subir las escaleras, el nerviosismo que provoca al transmitirle sus ganas de golpear al hijo de Verlaine, o incluso, la alegría de quien fue corresponsal de guerra.

Soiza Reilly, si bien se centra en Europa y cuestiona el lugar que ocupan los escritores hispanoamericanos, también observa las estrategias discursivas de sus predecesores y

contemporáneos: aquellos con quienes comparte un lugar y un espacio literario. Así, si, por un lado, Rubén Darío abraza a Verlaine en “Historia de un sobretodo”, por otro, Soiza Reilly, a través de otras estrategias que también responden a su propia construcción como escritor (pero también como viajero intelectual, famoso y apreciador de la literatura francesa), destaca los hilos de estas construcciones de la esfera literaria porteña. Si, por un lado, es posible encontrar puntos de contacto con las crónicas escritas por Roberto Arlt, es con Darío con quien dialoga en los textos aquí elegidos, o mejor aún, con las representaciones que Darío formula e irradia de sí mismo, con su figura establecida como el centro, con su estrategia de lectura y escritura autobiográfica. Allí, donde Darío abraza al poeta francés y establece la economía del don, Soiza Reilly observa ese incipiente campo intelectual con las estrategias de Lombroso y deja al descubierto las suturas del cuerpo enfermo del escritor: mira el reverso de la neurastenia y del don, desestabiliza esa red de escritores Darío-Gómez Carrillo-Verlaine y no sólo muestra lo que deja afuera – o en el camino – sino también, precisamente, su carácter inestable.

Referências

- BERNABÉ, Monica. *Vidas de artista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- DARÍO, Rubén. *Crónicas viajeras: derroteros de una poética*. Buenos Aires: EFFL, 2013.
- _____. *Autobiografía*. Buenos Aires: Horacio Viola, 2011.
- DARÍO, Rubén. *Los raros*. Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmaleón, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Dar (el) tiempo*. Barcelona: Paidós, 1995.
- FOFFANI, Enrique. *Controversias de lo moderno: La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Buenos Aires: Katatay, 2010.
- MALPARTIDA, Juan. Prólogo. Em Darío, R. *Autobiografía*. Buenos Aires: Horacio Viola, 2011. p. 7-9.
- MORENO, María. “Arriba los corazones”. **Página 12**. Buenos Aires, 2010. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-140919-2010-02-24.html>> Acesso em 25/05/2025

RAMA, Ángel. *Ruben Darío*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1983.

SISKIND, Mariano. *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.

SOIZA REILLY, Juan José. *Crónicas del centenario*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

ZANIN, Marcela. El don de Verlaine. Em Zanetti, S. et al, *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997, p 39-61.

Recebido em: 25 de julho de 2025.

Publicado em: 20 de dezembro de 2025.