

**claudio
guerrero
valenzuela**

pontificia universidad católica de valparaíso
claudio.guerrero@pucv.cl

**rubén darío en chile:
burguesía y producción
poético-intelectual**

rubén darío in chile:
bourgeoisie and poetic-intellectual production

dossier

RESUMEN

Este artículo tiene como propósito discutir la concepción sobre el trabajo de creación poética e intelectual que Rubén Darío pone en entredicho en los textos publicados durante su estancia en Valparaíso y Santiago: dos obras poéticas, *Abrojos* (1887) y *Azul...* (1888), y diversas crónicas publicadas en periódicos, especialmente uno de circulación periférica como *El Heraldo* de Valparaíso. Esta práctica creativa pone en tensión la figura del burgués, sujeto ascendente en las sociedades finiseculares latinoamericanas, que, en el campo de la creación artística e intelectual, se opone a la del sujeto creador. La hipótesis es la siguiente: Darío cuestiona el estatuto superficial, descomprometido y mercantil de la obra de arte que predomina en la escena cultural chilena, principalmente a través del recurso de un género menor como la crónica, anticipando un debate que se daría con aún más fuerza durante el periodo de vanguardia de los años veinte. Propone, en cambio, la idea de un arte verdadero, autónomo, cerrado en su propia sensorialidad estética, como alternativa al régimen de circulación de la obra de arte como mercancía. Pero este proceso es conflictivo al posicionarse como poeta y crítico cultural en un entre-lugar: en la incomodidad respecto a la condición burguesa de la cual necesita para subsistir y el deseo de postular un trabajo creativo que ocupe un lugar importante dentro de una sociedad en pleno proceso de modernización periférica.

PALABRAS CLAVE

Modernismo, trabajo creativo, entre-lugar, Rubén Darío.

ABSTRACT

This paper examines the concept of lyrical poetic creation and intellectual work that Rubén Darío challenges in texts published during his stay in Valparaíso and Santiago. *Abrojos* (1887), *Azul...* (1888), and several chronicles published in newspapers, particularly those with a small circulation, such as *El Heraldo*, are among the texts. This creative practice contrasts the figure of the bourgeois, an ascendant subject in Latin American societies at the end of the century, with that of the creative subject in artistic and intellectual creation. The hypothesis is that Darío is questioning the superficial, uncompromising, and mercantile status of the work of art that predominates in the Chilean cultural scene, primarily through the use of a minor genre such as the chronicle, and he anticipates a debate that will take place with even greater fervor during the avant-garde period of the 1920s. As an alternative to the circulation regime of the work of art as merchandise, he proposes the idea of a true, autonomous art, closed in its own aesthetic sensibility. However, this process is contradictory because he positions himself as a poet and cultural critic in a state of in-betweenness: dissatisfaction with the bourgeois condition in which he must subsist and a desire to postulate a creative work that occupies an important place within a society in the midst of a peripheral modernization process.

KEYWORDS

Modernism, Creative Work, In-Betweenness, Rubén Darío.

Rubén Darío arribó a Valparaíso el 24 de junio de 1886 a los diecinueve años y dejó tierras chilenas el 9 de febrero de 1889. ¿Qué transformaciones vivió el poeta nicaragüense en nuestro país durante esos dos años y siete meses? ¿Qué experiencias sellaron su visión de mundo? ¿Qué movimientos grabaron su inserción dentro del restringido campo cultural de entonces? ¿Cómo se fue fraguando la construcción de un proyecto poético que traspasaría las fronteras y daría inicio al proceso de independencia literaria de América Latina? ¿Cómo se (auto)construye un autor o cuáles son las fabulaciones de un escritor? Estas son algunas de las preguntas que surgen ante la inquietud por escarbar en la importancia de la estadía de Darío en Chile para su proceso de formación poética y su eclosión como figura autoral clave para la comprensión de la configuración del modernismo como estética fundante en el contexto latinoamericano decimonónico.

Dos textos poéticos, *Abrojos* (1887) y *Azul...* (1888); algunas experiencias marcadoras que el propio Darío referencia en su autobiografía como su comentada llegada a la Estación Mapocho de la ciudad de Santiago; la amistad y cercanía con intelectuales como Pedro Balmaceda, el hijo poeta del presidente José Manuel Balmaceda que firmaba como A. de Gilbert, y con otros relevantes actores de la escena cultural de la época como Eduardo de la Barra, quien prologaría *Azul...* y había publicado un año antes el importantísimo manual de retórica poética titulado *Elementos de Métrica Castellana* (1887), texto que seguramente debió ser consultado por Darío; el vínculo alternado tanto con las clases acomodadas como con las capas medias y las más deprivadas de la sociedad; y, especialmente, la enorme cantidad de textos dispersos, cartas, notas y crónicas, muchos de ellos publicados en periódicos relevantes de la vida tanto santiaguina como porteña, son algunas de las huellas que permiten rastrear los diversos pliegues y matices de su producción poético-intelectual en Chile.

Puesto que se trata de una tarea de larguísimo alcance y ya abordada por la crítica, trataré de tensionar algunas pocas ideas que estimo pueden colaborar en la recompreensión de esta trama vital y textual. Como señala Ángel Rama en “La transformación chilena de Darío”, ensayo incluido en su ya clásico *Rubén Darío y el modernismo* (1985), el proceso transformador de Darío en Chile es “[u]na buena pista para desentrañar las fuerzas que generan el fenómeno modernista en la América Hispana, y para el establecimiento de la geografía social del movimiento” (82). Rama enfatiza el protocosmopolitismo que Darío encontró en Valparaíso y Santiago,

a diferencia de la arcaica Managua de donde provenía, dos ciudades que no alcanzarían el farragoso fervor de una Buenos Aires pero que por entonces vivían la euforia del triunfo de la guerra del Pacífico y los réditos y el lujo de la explotación transnacional del salitre. Este escenario se constituyó como “el caldo de cultivo propicio para un desarrollo intenso de las artes y la fundamentación social del modernismo” (Rama 88), al poder contar con “una mayor libertad ideológica” (90) como la que encontró, por ejemplo, en el diario *La Época*, y que a mi juicio se debe más a la excesiva dependencia cultural de las élites con el mundo europeo y su deslumbradora y condescendiente relación con todo lo que proviniera de afuera que a intrínsecas y poderosas convicciones estéticas producto de un proceso de desarrollo inventivo propio.

Darío se aprovechó, en cierta medida, de estos faros que miraban la metrópolis europea para desplegar con todos sus artilugios ornamentales la propia fábula que estaba dispuesto a vivir en Chile. Algo de esa fantasía se expresa de manera fascinante en el texto “El libro *Asonantes* de Narciso Tondreau”, el cual serviría de prólogo para un volumen que no llegó a publicarse en su momento, según hace notar Raúl Silva Castro (116) en su estudio dariano acerca de las *Obras desconocidas escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros* (2018), pero que sí saldría publicado aparte, en la *Revista de Artes y Letras*, en 1889. La descripción que hace de la ciudad de Santiago en el citado texto es mágica y exageradamente parisina. A los ojos alucinados de Darío, Santiago parece la París de Latinoamérica, un encanto de ciudad que permite concretizar el ensueño de la urbe amada, la que solo conocía por su literatura. Dice Darío en uno de sus párrafos iniciales:

Santiago en la América Latina es la ciudad soberbia. Si Lima es la gracia, Santiago es la fuerza. El pueblo chileno es orgulloso y Santiago es aristocrático. Quiere aparecer vestida de democracia, pero en su guardarropas conserva su traje heráldico y pomposo. Baila la cueca, pero también la pavana y el minué. Tiene condes y marqueses desde el tiempo de la colonia, que aparentan ver con poco aprecio sus pergaminos. Posee un barrio de San Germán diseminado en la calle del Ejército Libertador, en la Alameda, etc. El palacio de La Moneda es sencillo, pero fuerte y viejo. Santiago es rica, su lujo es cegador. Toda dama santiaguina tiene algo de princesa . . . Santiago gusta de lo exótico, y en la novedad siente de cerca a París (*Obras desconocidas* 395-6).

Va a ser relevante, asimismo, el gran nivel de sociabilidad que expresa Darío a su llegada y su habilidad para generar contactos que propiciaran una rápida inserción en el medio. Es llamativo esto último, puesto que permite comprender que el nicaragüense estaba decidido a emprender una carrera literaria, una vía a la profesionalización en un terreno todavía no allanado del todo para tales ambiciones. El solo hecho de haber salido de Centroamérica ya era decidor, pero del mismo modo resulta llamativo que haya escogido Chile y no Europa como punto de partida para ese viaje iniciático. La historia fabulosa que construye el propio Darío revela los ribetes de su arriesgada apuesta, ensalzando a los “hombres de letras” que, a sus ojos, gozaban de fama continental, por lo que codearse con ellos sería un rápido desafío por concretar. Así empieza el citado prólogo a Tondreau:

A mi llegada a Chile en 1886, uno de mis mayores deseos era conocer a sus famosos hombres de letras. Todos en la América Latina sabemos que aquel país posee una producción intelectual poderosa, y escritores y poetas renombrados.

Al pasar por Valparaíso había tenido oportunidad de ser presentado a Eduardo de la Barra; le había visto, blanca la cabeza, los ojos brillantes y dominadores, el cuerpo un tanto pequeño y regordete como el de Bonaparte de Meissonier, la palabra alada y franca, incisiva como una flecha a veces, y a veces sedosa y aterciopelada; le había visto dos ocasiones, una en su casa, frente al parque municipal, casa modesta para poeta tan aristocrático en gustos, y amigo del refinamiento y las hermosas opulencias; otra en su oficina de rector del liceo porteño. Había comprendido la fuerza espiritual de aquel hombre. En su salón, donde se veían en primer lugar dos grandes retratos antiguos, de los fundadores de la familia, hablaban silenciosos, con sus labios de bronce, dos bustos soberbios y triunfales sobre sus columnas de ébano, los de Shakespeare y Schiller. Allí de la Barra me habló largo rato de literatura americana y me dio noticias de los poetas chilenos que yo deseaba conocer (*Obras desconocidas* 393).

Deslumbrado por “la fuerza espiritual” del pedagogo chileno que se reflejaba tanto en su refinamiento como en sus “hermosas opulencias”, en su modestia como en sus gustos estéticos, Darío tiene la capacidad de envolver sus relatos de una épica inigualable que hace que cada uno de sus movimientos en suelo chileno tenga una relevancia única. En este caso, de la Barra es la puerta de entrada para poder interactuar con otros

poetas. Es la credencial que le permitirá seguir descubriendo una escena para luego poder intervenirla en conjunción con sus paraísos mentales. Se trata de un devenir deseante que también forma parte del modo en que va construyendo su figura autoral: curioso, pero algo retraído; tímido observador, pero hambriento de ambición; extremadamente sociable, pero frío, calculador y adulador. Darío se mueve en la escena intelectual chilena como un agente solitario que tiene que jugar sus cartas con precisión para así poder escalar a lugares cada vez más trascendentes.

Como parte de esta dinámica, puede entenderse la rápida publicación de *Abrojos* en 1887, un poemario a menudo dejado de lado por la crítica por considerarlo todavía romántico y juvenil, sin la madurez suficiente como para ser catalogado con el mismo peso que *Azul...*, publicado un año después. En este libro cándido y con una lengua todavía prístina, en donde es posible hallar la influencia de la poesía azucarada de Campoamor y Gustavo Adolfo Bécquer, entre otros, se expresa en potencia, sin embargo, algo del imaginario que Darío explotaría durante este periodo. Y, en particular, resultan de interés algunos pasajes en donde ya es posible atender a la tensión que genera la precariedad de las condiciones de producción a las que se somete Darío. Factores que chocan con la alhajada vida a la que aspira y que constantemente detalla en gran parte de sus crónicas. La hiperbolización de la situación del sujeto es evidente, por ejemplo, en el poema VI de este libro:

Puso el poeta en sus versos
todas las perlas del mar,
todo el oro de las minas,
todo el marfil oriental;
los diamantes de Golconda,
los tesoros de Bagdad,
los joyeles y preseas
de los cofres de un Nabab.
Pero como no tenía
por hacer versos ni un pan,
al acabar de escribirlos
murió de necesidad (*Abrojos* 21).

La exposición del hambre, la miseria y la caída en desgracia del sujeto creador serán recurrentes en este poemario como en toda la obra de Darío. La permanente queja de la voz poética de estos textos, su tono “amargo,

decepcionado” (*Obras desconocidas* 51) a decir de Silva Castro, solo acentúa la dislocación que vive el propio poeta, no solo autoexiliado de su propio país, sino padeciendo un exilio interior y una escisión entre creación y vida material que se irá acrecentando en sus obras posteriores, tanto poéticas como narrativas, con nuevas modulaciones. Resulta aquí evidente, como veremos, el parentesco de este poeta soñador con el que protagoniza “El rey burgués”. Ambos carenciados, ninguneados, misérrimos.

En las crónicas que Darío publicó entre el 1 de febrero y el 14 de abril de 1888 en el periódico *El Heraldo* de Valparaíso, reunidas en 2019 con un perspicaz prólogo de Cristóbal Gaete, y que a juicio de Rama fueron de las mejores que escribió (“La transformación” 90), las lamentaciones son algo más amplias, ya no tan narcisistas, de un orden que emite un juicio respecto del conjunto de la sociedad. Por ejemplo, un magnífico espectáculo artístico como una representación de la obertura del *Lohengrin* de Richard Wagner da pie para que Darío critique en su segunda crónica la escasa asistencia de público, la parca recepción periodística y, en especial, la insuficiente capacidad de apreciación estética por parte de un público snob y cínico que se dirige a este tipo de espectáculos, entre otras cosas, por la sociabilidad que podría proporcionar. Para Darío, se trataba, en su mayoría, de una clase social más asidua a las apariencias que a las profundidades de una cultura entendida como experiencia y como búsqueda estética de modos de vida auténticos. Sirva este párrafo publicado el 18 de febrero de 1888 como ejemplo para refrendar el tono crítico de Darío:

El señor Augusto Patin tuvo la buena idea de fundar en Valparaíso la Sociedad del Cuarteto, y esperábamos que dicha sociedad fuera favorecida por los amantes de la música.

El primer concierto, desgraciadamente, nos demostró lo contrario. A pesar de que el programa era escogido y de que muchos de los artistas eran simpáticos para el público, la concurrencia fue escasa.

M. Patin no sabemos si se habrá desalentado; pero es lo más probable.

Una de las tendencias de este maestro es la de desarrollar entre nosotros el gusto por la música wagneriana. Hay que saber que M. Patin fue el primero que en Buenos Aires dio a conocer en conciertos obras del autor de *Lohengrin*. Allá hubo éxito, Wagner estuvo de moda primero, y ahora los bonaerenses han visto en sus teatros interpretados *El buque fantasma*, *Lohengrin*, etc.

¿Sucederá lo mismo aquí?

Es dudoso (*Rubén Darío* 41-2).

El caso es relevante, no solo porque el diagnóstico resulta lapidario respecto de las bajas expectativas sobre el nivel del público culto de la sociedad chilena, sino porque además Darío ve en el espectador asiduo a estos espectáculos un conservadurismo estético chato y superficial, propio de las clases burguesas y adineradas. Estas veían la institucionalidad artística como un bien de consumo y diversión, sobre el cual no concurre ningún tipo de riesgo o ferviente toma de posición. Darío constata que a la misma hora una conocida compañía de baile español repletaba otro teatro de la ciudad:

Se ha atacado, se ataca a la música de Wagner. Se la ha llamado absurda y se la ha comparado con un tratado de metafísica.

Es lo cierto que es preciso conocerla para apreciarla, para gustar de ella. Y para conocerla entre nosotros es necesario más entusiasmo, más buenas disposiciones.

Yo sé de muchos que la noche del concierto Patin temían encontrar en el salón de la sociedad musical jugo de adormideras y solos de contrabajo.

En cambio, en el Odeón, lleno y alegre, resonaban los aplausos estrepitosos a las *peteneras del Lucero del Alba* (*Rubén Darío* 44).

El ejemplo resulta también importante puesto que da pie para que el propio Darío reflexione, acto seguido, sobre las condiciones de producción intelectual, los problemas de circulación y consumo, el posible desaliento que el fracaso de público podría ocasionar en los agentes culturales, y, especialmente, sobre el rol que jugaban los medios de publicación periódica en la red cultural que, a los ojos del nicaragüense, debía ser robusta, profunda y desafiante en sus lenguajes y expresiones estéticas, proporcionando a su vez una función crítico-pedagógica que proviniese de una clase intelectual autorizada, lejos del cliché vacío que no deja nada o que se preocupa más del aplauso fácil que de desentrañar y comprender una obra seria. Diríase, algo casi de vida o muerte, y no un desfile mediocre de autores sin una pluma que interviniese el campo cultural de manera relevante:

Se dice que muy pronto aparecerá un nuevo diario porteño sostenido por una sociedad de jóvenes. El número de accionistas aseguran que es ya crecido.

Piensen hacer una publicación amena y, sin distinción de colores políticos, solicitarán la colaboración de los principales escritores, bajo condiciones bastante aceptables.

Será un buen paso.

La decadencia de la producción literaria en nuestra prensa estriba en una economía mal entendida. Se publica muchas veces aquello que no tiene sino la ventaja de ser colaboración gratuita, y no se busca el trabajo de plumas de reconocida fama por temor a una remuneración costosa.

De ahí que nuestros letrados notables no publican nada sino de cuando en cuando, llevados de sus aficiones o por motivos ocasionales. En cambio, vence todos los días aparecer trabajo de mérito nulo, literatura de pacotilla, ciencia fofa o versainas desconsoladoras (*Rubén Darío* 45).

Es taxativo el modo con que Darío acusa el manejo mercantil de la prensa y la importancia y necesidad de contar con medios culturales que escapen a la lógica de la oferta y la demanda. Darío parece emplazar una expansión del campo cultural, una incorporación al tren expansivo de una modernidad en crecimiento, cada vez más compleja. Por lo mismo, promueve una pregunta acerca del lugar que debe ocupar la creación artística y la producción intelectual en este entramado de publicaciones periódicas en ebullición y una pregunta acerca del valor que se debe pagar para acceder a textos valiosos y autores de renombre. Existe, por tanto, una conciencia sobre el trabajo remunerado del artista como una condición para la formación intelectual del país, ese público general que accede al periódico como principal medio de información y conocimiento. Pero la responsabilidad se la achaca también a quienes ocupan cargos de poder. Ambos, dueños de periódicos y gobernantes, formarían una sola clase cuyo poder se muestra desinteresado de un genuino desarrollo de la cultura si los números no permiten realizar una conducción austera de la economía. Me parece un buen ejemplo este fragmento de la crónica publicada el 17 de marzo de 1888, en donde Darío se lamenta, una vez más, de la pobreza cultural generalizada:

Y a propósito de teatro, es de sentirse que uno como el de la Victoria esté tan desprovisto de decoraciones y material escénico. Un teatro así es como una dama sin guardarropa, sin compostura y afeites de necesidad.

Y hay más. Existen decoraciones aquí mismo que bien podrían comprarse a precios bajos, comparados con los que se piden en Europa. El primer escenógrafo de Italia, el caballero Magnani, es autor de unas hermosas decoraciones de *Aída*, que se nos van de aquí –¡ay!– para Montevideo.

¿Por qué no quedarnos con ellas? Muy sencillamente: los montevideanos pagan y la Municipalidad de Valparaíso –que tendrá sus razones para ello– no.

No obstante, al considerar que se nos va de las manos una obra de mérito, un trabajo hecho por el escenógrafo de la Scala de Milán, da una especie de tristeza artística (*Rubén Darío* 80).

Es significativa esta “tristeza artística” de Darío al preguntarse por las condiciones materiales de producción y al constatar, en la piel, las lógicas de mercado imperantes que no parecen para nada lejanas a las que subsisten hoy en los países latinoamericanos, en donde la inversión en cultura es una cosa de última necesidad. Darío lo grafica caballerosamente recurriendo al símil del teatro pobre con una “una dama sin guardarropa”, para ilustrar la patética falta de materiales necesarios para un desarrollo escénico de nivel. Sobre todo, en el contexto de esplendor de un país enfervorizado por la ebullición de capitales británicos que hacían mover la economía del, por entonces, principal puerto del Océano Pacífico. Esta “tristeza artística” debe haber sido extremadamente chocante para el nicaragüense en contraste con la situación comercial del puerto. Cabe traer a colación aquí la panegírica conferencia que Benjamín Vicuña Mackenna había dictado apenas unos pocos años antes, el 20 de marzo de 1884, en la Asociación Cristiana de Jóvenes de Valparaíso ante la colonia inglesa, titulada “The First Britons in Valparaíso: 1817-1827”. Fue publicada en inglés ese mismo año siendo traducida al español por primera vez en 1910 con motivo del centenario de la Nación. Allí, Vicuña Mackenna resaltaba la importancia del capital británico para el desarrollo del puerto y del país:

La benéfica y casi instantánea influencia de la colonia inglesa era notoria desde su primera etapa. Llegado el capital inglés en abundancia en busca de legítima expansión comercial, inmediatamente promovía un alza en el precio de los productos naturales confinados hasta entonces al pobre y forzoso mercado del Callao, que de Valparaíso se servía como de una simple *bodega* y sucursal de Lima; la condición del trabajo se dificultaba por los salarios reducidos que subían ahora; nuestras minas recibieron impulso no conocido gracias a los recursos y al esfuerzo de compañías inglesas; el valor de la propiedad aumentaba cuatro y hasta cinco veces sobre el del tiempo de la colonia; la población casi se duplicaba en dos o tres años; y –lo que no era menos– las comunicaciones con el exterior, que una ciega, ominosa y abigarrada política cohibía del todo, surgieron

como por obra de magia, abriendo todos los canales a las ideas, principios y regímenes destinados a completar en su curso la verdadera revolución que comenzaba una década anterior (67).

Cabe recordar aquí también que es la muerte del propio exintendente de Santiago el hecho que dará pie al texto inaugural de Darío en Chile, según lo cuenta de manera legendaria en su autobiografía, *La vida de Rubén Darío contada por él mismo* (1912). Pero más allá de lo anecdótico, y a propósito de este mundo encantado que pinta Vicuña Mackenna, cabe preguntarse también ¿por qué no se expresaba del todo en la sociedad chilena en materia cultural parte de esa fragua comercial que movilizaba al país? ¿Era posible pensar en un traspaso o un desvío del capital hacia el orden estético? Ante la ausencia de un proyecto político emancipador respecto del capital extractivista, ¿era dable pensar al menos en una precaria institucionalidad cultural? Una posible respuesta hace pensar que ya estaba instalada como condición estructural una distancia entre la actividad comercial de la burguesía y la producción poético-intelectual. Ambas esferas, la económica y la cultural, ya transitaban por carriles separados en la América Latina de fines del siglo XIX y tal vez siempre lo hicieron.

Traigo aquí a colación una de las múltiples reflexiones que realizara José Martí en sus cartas y crónicas sobre Nueva York, exiliado en Estados Unidos y colaborando con diversos medios de prensa latinoamericanos. Martí asistió *in situ* a la emergencia de la cultura del consumo y los textos maravillosos que escribió sobre la vida norteamericana dan cuenta de ese momento en donde las mercancías ya parecen excesivas, al rebosar en las vitrinas de la ciudad, como por ejemplo por motivo de la Navidad. El bullente mercado de transacción de bienes de consumo motivaría el nacimiento de un nuevo sujeto de mercado: el consumidor. Este se situaría indefectiblemente en las antípodas de una sensibilidad artística. Escribe Martí en una carta fechada en Nueva York el 15 de marzo de 1885 y publicada en el diario *La Nación* de Buenos Aires dos meses después, el 9 de mayo de ese año: “Sé que el pueblo que no cultiva las artes del espíritu aparejadamente con las del comercio, engorda, como un toro, y se saldrá por sus propias sienes, como un derrame de entrañas descompuestas, cuando se le agoten sus caudales” (*Todo* 166). La imagen del comerciante gordo no recuerda sino a la del “chancho burgués”, ahíto de comida y dinero, pero con mal gusto, imagen estereotipada que circulaba por todas partes a fines del siglo XIX. Pero también

recuerda a la clase social opresora que, de acuerdo con el análisis de Marx y Engels, representaba una serie de despojos al interponer como supremacía el valor del dinero por sobre otra actividad humana. Así lo señalan en su *Manifiesto Comunista* (1848):

La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al hombre de ciencia, los ha convertido en sus servidores asalariados.

La burguesía ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones familiares, y las ha reducido a simples relaciones de dinero (27).

Darío (y Martí) parece ser un testigo en carne propia de esta “desgarradura del velo” de las relaciones de producción en el contexto latinoamericano. Su escisión se da en un momento clave, el de la euforia de postguerra tras el triunfo ante Perú y Bolivia, al padecer el enorme abismo que instauraba la joven institucionalidad democrática respecto de la producción artístico-intelectual que no proviniese desde arriba, desde las clases dominantes. Dejado al arbitrio del gusto de la clase que detenta el poder, sus modas, lujos, intereses y cuán dispuestos estaban a “gastar” en cultura, no deja de ser elocuente, entonces, el devenir anímico del poeta, fluctuante entre una alta cultura mental europea y una baja cultura material latinoamericana, extremadamente desigual y chocante. Entre esa riqueza y esa pobreza se mueve la estancia de Darío en Chile, es parte de sus contradicciones como poeta e intelectual en formación, con apenas veinte años. Aun así, como vimos, y pese a todas sus porosidades, Chile le seguía pareciendo un lugar de oportunidades, su propia tierra prometida donde podría llevar a cabo un proyecto de escritura relevante para el contexto latinoamericano.

Veo en algunas de las crónicas de *El Herald*, entonces, un estado de ánimo que resume el desacomodo del poeta y el reproche hacia una cultura, en particular la de la ascendente burguesía extranjero-chilena, detenida en la cursilería y banalidad de toda laya, como por ejemplo en el detalle anecdótico acerca de la vida de tal o cual personaje animador de la vida social. Pero también es muestra de su contradictorio proceso de inserción dentro de un espacio que revela sus propios desajustes y pliegues. Darío vivía de malas pagas, de favores de amigos como Balmaceda, invitaciones a eventos sociales y en general toda su existencia estaba cruzada por la

precariedad. El lujo vacío de la sociedad viñamarina y porteña, entonces, debía someterse no solo a sus ideales aprendidos de la alta cultura europea, sino también al fuerte contraste con la propia materialidad de sus condiciones de vida. Como señala Gaete en la introducción a la reciente reedición de estas crónicas, Darío alcanzó a escribir ocho textos y luego fue despedido: “Según el mismo Darío, porque escribía muy bien; según Armando Donoso, por faltar a sus obligaciones; según [Eduardo] Poirier, él debía despertarlo y hasta escribir sus crónicas” (*Rubén Darío* 18). Como sea, el breve tiempo de trabajo da cuenta de las dificultades que tiene Darío para llevar a cabo una vida ordenada, pero mal pagada: “Darío funda una manera moderna de vivir, pero, contrario a la eficacia de la prosa periodística, es un diletante” (*Rubén Darío* 19). Basta recordar, por ejemplo, la pieza que le proporcionan al interior del diario *La Época*, para tenerlo cerca y más controlado respecto de sus andanzas nocturnas. Asimismo, es interesante lo que apunta Gaete, desde la perspectiva actual: “Darío, aparte de ser moderno por buscar en la escritura en medios montar obra y supervivencia, lo es como agente de marketing, tal como muchos escritores hoy” (*Rubén Darío* 22). La vida bohemia al parecer le pasa la cuenta al poeta, siendo parte también del proceso dislocador que experimenta; pero le permite subsistir y continuar su configuración autoral. El modo de hacerlo no parecería muy diferente de las estrategias que muchos escritores utilizan hoy, en el contexto de la sociedad neoliberal, para poder hacerse un nombre: saber moverse dentro del espacio, con quién y cuándo, jugarse las cartas, crear un nicho y saber venderse, ser *empresario de sí*, en clave individualista.

Ángel Rama, en su póstumo *Las máscaras democráticas del modernismo*, libro en el que trabajaba poco antes de su muerte, hace notar que el proceso de democratización de la sociedad y la literatura que supuso el modernismo a partir del ascenso de las capas medias y bajas al entramado de la producción intelectual, la ampliación de la educación y la ocupación de cargos públicos, no estuvo exento de fuertes vaivenes y contradicciones, así como de no tan amplios márgenes de radiación. Intelectuales como Darío

[s]e subieron al barco del mundo sin reparar en medios, en franca pelea: venían de las profundidades, de los márgenes desdeñados, y se hicieron un lugar entre los que ocupaban espaciosos puestos sobre cubierta. Aca-rraban cosmovisiones propias, a veces simples e incluso distorsionadas por los orígenes sometidos de que procedían, se caracterizaban por un

aire aventurero y provocativo que tenía que ver con los modelos sociales establecidos por los poderosos de la hora, y al introducir su visión dentro de aquella que regía desde antes el sistema, lograron subvertirlo, trasmurtarlo a veces, siempre modificarlo de alguna manera, aunque no podría decirse que lo sustituyeran completamente (*Las máscaras* 25).

Serían el individualismo y un cierto “aire aventurero” algunas de las maneras de manejarse en esta red que comenzaba a modificarse en el espacio latinoamericano de fines de siglo diecinueve. Darío es, en este sentido, uno de los rostros que sabe ponerse la máscara, consciente de su condición social, pero muy seguro de su formación intelectual. Esto, junto a su talento poético, es lo que lo haría triunfar a nivel continental, especialmente a partir de las reediciones de *Azul...* y sus desplazamientos a otras zonas del globo, partiendo por Buenos Aires y la publicación de *Prosas profanas* en 1896, piedra angular del movimiento modernista latinoamericano propiamente tal. Concordamos aquí con Rama cuando señala:

Rubén Darío captó lo peculiar del proceso de dinámica acumulación e integración americanas, cuando en vez de hacer suya la denominación de una estética europea estricta prefirió para designarlo el término de uso más generalizado que era un lugar común de la época para abarcar los múltiples aspectos de la renovación en curso: *modernismo*. Esta elección terminológica es definitoria de la actitud conciliadora que la inspiraba, la cual procuraba respetar la multiplicidad de vías posibles de la modernización, las marcas individuales que cada uno le imprimiera y la disponibilidad al cambio novedoso en que todos vivían, al acecho de los últimos figurines europeos (*Las máscaras* 76).

Rubén Darío perseguía una forma y anhelaba designar la época que vivía. Su exigencia era estética: “Pide rigor y especialización al crítico, libertad y belleza al prosista, novedad al poeta” (*Las máscaras* 77). Su férrea defensa de un modo de vida que aunaba ética y estética lo vuelve quizá uno de los principales críticos de su tiempo y quizá por eso se volvería el epónimo reconocible de uno de los más grandes movimientos literarios latinoamericanos. Pero toda esa clarividencia estaba cuajando de a poco en la joven experiencia iniciática de un Chile que sería el punto de partida de su obra. Ante esto, resulta importante volver sobre la ambigua (in)comodidad respecto al lugar del poeta dentro de la emergente sociedad democrática latinoamericana. Un lugar que a veces se desprecia, pero que también se necesita para subsistir, incluso se lo anhela y desea. De ahí el

diagnóstico que aplica Rama al resaltar “la actitud conciliadora” que lo inspira. Un lugar que proporciona una paga, alimento y roce social, pero que también lo desgasta y lo deja vacío. Algo de cinismo y necesidad hay en esta posición que hace que Darío deba pasearse por estos círculos anodinos al parecer incapaces de disfrutar, con sincera emoción, la música de Wagner. Porque también el acceso a la experiencia artística de la oligarquía y la fascinación por el detalle decorativo son muestras de un régimen afectivo centrado en el refinamiento y buen gusto, un ilusorio mundo repleto de chinerías y japoneñas que choca con el más frío espacio mercantil de la paga por su trabajo intelectual.

La experiencia de este aspecto de la modernidad en cuanto a la devaluación de la figura del artista y la condición de precariedad que entabla una situación especial con el mercado es uno de los aspectos centrales que hace notar Grínor Rojo en su texto “La modernidad del modernismo”. En efecto, el lugar que la sociedad de fines del siglo XIX le tenía reservado a los artistas distaba mucho del de las primeras décadas de la centuria. Se parecía más a un bufón de la corte que a un intelectual que se sabe está fundando una nación. Este “divorcio y conflicto entre arte y sociedad” (124), junto al problema de la “posesión del dinero” (124), hacen del escritor artista un signo social marcado que resultaba preponderante para la autocomprensión del poeta y del artista en la época de constitución de la burguesía en América.

Visto así, no resulta del todo sorprendente en *Azul...* (1888) la insistencia con que muchos de sus relatos escenifican de modo reflexivo el precario lugar que la sociedad le tiene asignado al poeta y al artista en general. En el cuento “El rey burgués”, por ejemplo, ya sabemos de la alegórica convalecencia de un poeta zarrapastroso a una corte fantasiosa y de la burla que recibe. El poeta de “El pájaro azul” dice: “Yo escribiría algo inmortal; mas me abruma un porvenir de miseria y de hambre...” (*Azul* 43). El poeta de “El sátiro sordo” también es expulsado del Olimpo y condenado a una eterna errancia, y situaciones similares ocurren en “La canción del oro” o “El velo de la reina Mab”. En todos estos relatos encontramos a un sujeto creador conflictuado ante el mundo, empobrecido, menoscabado, representado como un mendigo o un loco, al ser disonantes sus expectativas de vivir en lo que podríamos denominar una suntuosidad poética versus las reales condiciones materiales de existencia, a menudo determinadas por quien detenta el poder del dinero o el poder de ser editor. Esta situación hace pensar tanto en qué lugar le

asigna Darío a la creación poética en la sociedad moderna, como si fuese para los otros una tara o una molesta interrupción o un asunto demasiado extravagante, así como en la inestable esfera que ocupa el nicaragüense en Chile, marcado por la necesidad de ingresos regulares para la existencia cotidiana. Asimismo, *Azul...* y su estética aglomerante de relatos y poemas de distinta laya, sería para Mónica González García una clara expresión de “las malformaciones de la modernidad chilena” (“Rubén Darío” 259), con una clase oligárquica hipereuropizada, desfasada y con un “hiperbólico patrón de consumo” (258), que hace de la poesía y el arte en general una mercancía, cuyas consecuencias recaen en el victimizado sujeto creador.

Tal vez el ángel que viniese a salvar momentáneamente al poeta de su precaria condición y, al mismo tiempo, quien precipitaría el reconocimiento de su inestable lugar sea Pedro Balmaceda, cuya generosa amistad con Darío merecería un estudio aparte. Esta rápida amistad no solo le abrió las puertas de palacio y el lujo decorativo de las porcelanas chinas y japonesas, y las platerías francesas de las cuales tanto habla en sus textos, sino que, ante todo, le aseguró una posición y un rápido reconocimiento dentro del estrecho –sino descampado– campo cultural chileno. Balmaceda es un trampolín a la vez que su guía y su espejo. A los ojos de Darío es un verdadero artista, aristócrata, sensible y sincero. La autopercepción de Darío, en cambio, frente a esta realeza criolla, parece ser más bien de pequeñez e insignificancia. Darío solo puede estar a la altura de Balmaceda por el gusto estético, por el inmenso caudal de lecturas compartidas, ya que al mismo tiempo el chileno no califica para las bajas pasiones darianas que se expresan en sus andanzas nocturnas.

Como señala Andrew Reynolds en “Poder estatal y cultura material en *A. de Gilbert*”, la amistad con Pedro Balmaceda y su doble poético, A. de Gilbert, conecta a Darío no solo con la oligarquía y el mercado desde una primerísima fuente, sino específicamente “con el poder estatal latinoamericano” (215), lo que se refrendaría al obtener el primer premio del certamen Juan Valera, a fines de 1887, con su “Canto épico a las glorias de Chile”, dedicado al presidente de la nación. Pero también habría algo mucho más interesante que hace notar Reynolds y que guarda relación con el punto de vista que Darío escoge desarrollar. Si en *A. de Gilbert*, publicado en El Salvador en 1889, es llamativa la ya comentada recurrencia a la materialidad, al exceso de descripciones de los objetos decorativos del Palacio de La Moneda, y si esta detención en el detalle es

característica de todo el libro y se profundiza, por ejemplo, en un paseo en coche que hace con su amigo por el Parque Cousiño, resulta demasiado notoria la escasa atención que le generan las clases populares que también merodean por el parque. Este contraste es una clara “metáfora del sistema de la élite de la cual Darío escoge participar junto con Balmaceda” (Reynolds 230), ya que al momento de concentrarse en la gente que se detiene a observar a los paseantes las profusas descripciones se detienen y se anulan, dando paso a una observación desde el coche que “produce un efecto pasivo respecto a las masas que deja una impresión difusa” (230). Algo similar ocurre en dos episodios de su autobiografía de 1912: cuando en un merodeo nocturno por los cerros de Valparaíso acompañando al doctor Galleguillos, por desdén y repulsión, no toma del mismo vaso que le ofrecen unos hombres “facinerosos” y de “mala vida” (*La vida* 42) o cuando ya en el barco de vuelta a Centroamérica, habiendo zarpado de Valparaíso, ve al paso una embarcación repleta de trabajadores afrodescendientes. La descripción es escueta y con esta finalizan las páginas que le dedica a su periplo por Chile: “En todo este viaje no recuerdo ningún incidente, sino la visión de la *débaclé* de Panamá: Carros cargados de negros africanos que aullaban porque, según creo, no se les había pagado sus emolumentos. Y aquellos hombres desnudos y con los brazos al cielo, pedían justicia” (*La vida* 40). Por la evidente diferencia expresiva, por su contrastante entusiasmo narrativo, podríamos señalar que claramente Darío opta por una clase social y a ella se rinde. Las otras le causan aberración o lástima.

Pienso que la alianza de Darío con Balmaceda, sin embargo, reafirma por un lado las ambiciones del poeta por la distinción, y, por otro lado, lo vuelve inseguro socialmente: sabe que a ese reino no pertenece. Balmaceda estaría más allá de una concepción burguesa. En ese sentido, Darío ha llegado bien lejos. Balmaceda, ante todo, le ayuda a hacer frente común respecto de un arte verdadero en contraposición al mal gusto de la burguesía que se llena de muebles y tapices parisinos, una burguesía pequeña, cerrada, que en verdad no lee lo suficiente y no lee con profundidad la literatura que sí pregonan los amigos artistas y su círculo más cercano: Eduardo de la Barra, Eduardo Poirier, Narciso Tondreau, entre otros. Pero no todo será color de rosa para siempre, ya que el afecto entre ambos poetas prontamente transitará de la hermandad a la sensación de traición por parte de Balmaceda por la colaboración que Darío hace en un periódico opositor al gobierno de su padre, como lo

fue *La Libertad Electoral*. Esta última situación no parece menor, puesto que revelaría una personalidad acomodaticia que no se cuestiona dónde publicar mientras esa publicación le dé un rédito.

Pero, como muestra de esta mutua devoción, me gustaría quedarme con una imagen que Leonardo Sanhueza esboza en su excelente novela *El hijo del presidente* (2020), recientemente reeditada por la Universidad Austral de Chile, cuando Darío se entera de la repentina muerte de su tierno amigo:

El joven Rubén Darío la recibió primero [la noticia de su muerte] con perplejidad, creyendo que era una broma, pero luego entendió que nadie bromearía con eso y se dispuso a recibirla en serio, con la solemnidad debida, cubriéndose la cara con una mano y luego con las dos. Se subió nerviosamente el cuello de su camisa veraniega, como si fuera el embozo de su sobretodo invernal. Se tomó la copa de vino ya servida, y después otra, y aun otra más, empujando hacia dentro el lagrimón.

Ya fuera para sí mismo, para la posteridad o para nadie, dijo lo primero que se le ocurrió:

—*Good night, sweet prince* (44).

Y, sin embargo, la admirablemente rápida inserción de Darío en Chile, camaleónica y faraónica, llena de malentendidos como su arribo a la Estación Mapocho de Santiago, que le vale el desprecio del emperifollado señor que lo esperaba arriba de “un carruaje espléndido con dos soberbios caballos” (*La vida* 34), es probable que se deba no solo a la amistad con Balmaceda, el dulce príncipe, sino más bien a las cualidades plásticas de adaptabilidad a todas las situaciones, tipos de gente y capas sociales, así como a su vasta cultura. Este modo de ser que cae siempre bien, cierto atrevimiento e individualismo, pero también el don de poseer una cultura letrada sin igual, sumado a un dandismo latino difícil de precisar que siempre tiene a mano la palabra adecuada al momento y un provincianismo dislocado que no lo deja fuera de ningún lugar, facilita el desplazamiento de Darío por los distintos segmentos del ámbito cultural, resultando notable su habilidad para penetrar en todos los espacios y para producir todo tipo de textos, incluso el ya comentado “Canto épico a las Glorias de Chile” sin tener por entonces, necesariamente, un gran conocimiento de la historia reciente del país. El premio que obtiene por este poema, a juicio de Raúl Silva Castro, es la plataforma que hace conocido

y popular a Darío en el país (*Obras desconocidas* 34). El salto definitivo, según el propio crítico, sería con los elogiosos ensayos que el poeta español Juan Valera le dedicara a *Azul...*, haciéndolo conocido en todo el mundo hispanohablante.

El problema del lugar del artista y de la creación, en tanto, su pretendida autonomía y tendencia a una incipiente profesionalización en las sociedades latinoamericanas de fines de siglo XIX, se trataba sin duda de un crucial debate que no solo se daba en revistas y periódicos, sino que principalmente lo padecían aquellos creadores que, como Darío, a diferencia de Balmaceda, no provenían de las clases acomodadas. De ahí las tensiones y contradicciones que vive el nicaragüense respecto de sus amistades aristócratas y su autopercepción degradada por el exceso de alcohol y subalternizada por su clasemediera morenidad en una sociedad como la chilena, obsesionada por la blancura de la piel, y que se sintomatiza, por ejemplo, en la preocupación por la vestimenta, en esa levita que se compra junto a su amigo porteño Eduardo Poirier, que vale la mitad de su modesto sueldo como colaborador del diario *El Heraldo* y que le abre las puertas de una convivencia menos marcadora en la alta sociedad. Me parece interesante este hecho simbólico, puesto que la vestimenta, la apariencia, es para Darío un signo que remarca su necesidad de aceptación e inclusión. Es significativo el comentario ponzoñoso de Luis Orrego Luco, cuando lo vuelve a ver después de mucho tiempo, llegando de Valparaíso a Santiago, poniendo atención sobre su renovado aspecto: “muy elegante, de ropa azul marino, corbata a la moda, sombrero lustroso y pañuelo de seda que sacaba a cada momento, como para deslumbrarnos” (s/p). La percepción anterior había sido radicalmente distinta, incluso racista: “Era alto de cuerpo, de color avellanado, de ojos pequeños y brillantes, nariz aplastada, barba escasa y era flaco. Cualquiera hubiera dicho un indio sentado en el wigwam al verlo con su aspecto indolente, su fisonomía inmutable y cobriza” (*Obras desconocidas* 28).

Darío padece estas contradicciones viviendo en un *entre-lugar*, entre la pobreza y la riqueza, entre la mala apariencia y la buena presencia, entre la América hispánica y una mental cultura europea, entre el burdel y los salones de La Moneda, entre una bohemia “cochambrosa” (*Obras desconocidas* 44) y las oficinas de redacción del periódico *La Época* o de la Aduana de Valparaíso, entre la escritura de crónicas mal pagadas y la búsqueda de una consolidación como poeta en su “segunda patria”, entre una modernidad de oropel como la desfasada modernidad latinoamericana y una

modernización de la escritura, *persiguiendo una forma*, imitando y torciendo a sus maestros parnasianos y decadentistas.

El periplo de Darío por Chile todavía tiene zonas grises que merecen mayor atención crítica. Chile es para Darío la oportunidad de salir de la pobreza y el aislamiento centroamericano, una llave para experimentar una modernidad periférica, acotada, cuando los señoritos con ínfulas de artista hacían el viaje directo a París. Y Chile, a su vez, es el trampolín que le abriría las puertas de Buenos Aires, la oficina de redacción del diario *La Nación*, por entonces uno de los más importantes del continente. Chile, por tanto, es para Darío un viaje iniciático, bautismal, que transformaría su condición de poeta. Incluso, y a pesar de su comentado galicismo poético. Volver a esos textos fundacionales es retornar a la importancia y relevancia de la época en que comienzan a sentarse las bases del proceso de independencia cultural que tanto abogaba José Martí para Latinoamérica desde su fundacional ensayo “Nuestra América” (1891).

Me gustaría quedarme, por el momento, con otro esbozo, con la manera en que lo retrata Sanhueza en la ya comentada novela sobre Pedro Balmaceda:

En Rubén había algo de sobreviviente salvaje del romanticismo, parecía una figura anacrónica, recortada y sobrepuesta a su tiempo con notorio descalce, como una pieza de collage surrealista y, sin embargo, al hablar, tendía a usar muchas palabras esdrújulas, comparaciones extrañas, curiosos hipérbatos... Su pensamiento daba la impresión de estar guiado más por aliteraciones y el regodeo verbal que por alguna clase de convicción, aunque todo en ciernes: corazón, instinto, persuasión sensual (66).

Creo que reimaginar así a Darío es un modo también de repensar la materialidad de su calidad intelectual, la estatura del embrujo que echó a andar en tierras chilenas, del cuento que se contó a sí mismo y les contó a todos. Todo en ciernes, con “notorio descalce”. Como un espejo de A. de Gilbert, el *sweet prince* real que le abrió los perfumes de palacio que hasta entonces solo había olido a través de las lecturas de su panteón poético, los que le habían proporcionado *los raros*. Pero también, y quizás, ante todo, es dable comprenderlo en su dimensión paradójica, instintiva y contradictoria como el proceso mismo de modernización que por entonces llevaban a cabo las elites chilenas. Su caso, como lo ilustra Rama, es el de un intelectual que encarna el proceso democratizador espiritual

y materialmente, y que lo involucra directamente al formar parte de esos estratos a los que mancomunaba el efecto modernizador:

[L]os modelos de la nueva burguesía, que ejercía la dominación, impregnaban, como era previsible, a los estratos que participaban de la transformación. Los intelectuales modernizados fueron parte del movimiento democratizador por diversas causas: por sus orígenes en la clase media, por las mayores posibilidades que les ofrecía el cambio económico, por sus experiencias vitales, por el acceso que les dio a la información internacional, por su propio trabajo que comenzó a ser el de profesionales en un mercado económico en expansión (*Las máscaras* 159).

El costo de este proceso, el desajuste que Darío expresa en sus relatos y textos poéticos en cuanto “intelectual modernizado”, viene a remarcar los efectos de la modernización en la burguesía en ascenso, ávida de innovación en todas las esferas de la vida. El trabajo poético-intelectual tendiente a la profesionalización que encarna Darío queda en entredicho, aún en ascuas, sin poder cuajar del todo, producto de un espacio que aún no se consolidaba. Tres a cuatro décadas después, según lo atestigua José Carlos Mariátegui en “El artista y la época” (1925), el panorama no sería tan distinto: “El artista contemporáneo se queja, frecuentemente, de que esta sociedad o esta civilización, no le hace justicia. Su queja no es arbitraria. La conquista del bienestar y de la fama resulta en verdad muy dura en estos tiempos. La burguesía quiere del artista un arte que corteje y adule su gusto mediocre . . . La obra de arte no tiene, en el mercado burgués, un valor intrínseco sino un valor fiduciario” (13). El entre-lugar que habita Darío permanentemente en Chile marcará, por tanto, su unción como escritor y lo seguirá quizás hasta su muerte bajo otras formas en su obra posterior, ya madura. Pero también será una hoja de ruta para pensar el lugar del trabajo poético-intelectual en las sociedades latinoamericanas. Cien años después, las palabras de Mariátegui siguen plenamente vigentes: “El artista debe sacrificar su personalidad, su temperamento, su estilo, si no quiere, heroicamente, morir de hambre” (13). Quizá Darío haya sido uno de los primeros en experimentar estos dilemas en el espacio latinoamericano. Los pliegues de su transitar permanente entre un espacio y otro son parte de su estatura como una de las figuras más trascendentes del arte democratizador decimonónico, pero también ejemplo de un problema que continúa con nuevas aristas en el contexto actual. Tal vez Darío no murió de hambre ni sacrificó su temperamento o su estilo, pero sí padeció los avatares de las condiciones precarias de

producción artístico-intelectual. La reconstrucción de su paso por Chile ayuda a entender, en parte, las rugosidades de esa aventura creativa.

OBRAS CITADAS

- Darío, Rubén. *Azul*. Valparaíso: Ediciones UV, 2013 [1888].
- . *Abrojos*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1887.
- . *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Caracas: Ayacucho, 1991 [1912].
- . *Los raros*. Madrid, Editorial Pliegos, s/f [1896].
- . *A. de Gilbert*. San Salvador: Imprenta Nacional de El Salvador, 1889.
- . *Obras desconocidas escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Edición de Raúl Silva Castro. Santiago: Tácticas, 2018 [1934].
- . *Rubén Darío. Cronista Internacional en El Heraldo*. Edición de Cristóbal Gaete. Valparaíso: Garceta Ediciones, 2019.
- González García, Mónica. “Rubén Darío y la modernidad subalterna chilena. Las hipertrofias locales del capitalismo global” en *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, comodificación, colonialidad*. La Habana-Valparaíso: Casa de la Américas-Dársena, 2019: 255-80.
- Mariátegui, José Carlos. “El artista y la época” [1925], en *El artista y la época*, Lima: Empresa Editora Amauta, 1990 [1959]: 13-7.
- Martí, José. *Todo lo olvida Nueva York en un instante. Escritos sobre el nacimiento de la cultura del consumo (1881-1891)*. Viña del Mar: Cenaltes, 2016.
- . “Nuestra América” [1891] en *Política de nuestra América*. México DF: Siglo XXI, 2009 [1977]: 37-44.
- Marx, Carlos y Engels, Federico. *Manifiesto Comunista*. Buenos Aires: Nuestra América Editorial, 2004 [1848].
- Orrego Luco, Luis. “Rubén Darío en Chile” en *Mapocho* 4, 5 (1966): 5-21.
- Rama, Ángel. “La transformación chilena de Darío” en *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas-Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985: 81-103.

---. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Viña del Mar: Mímesis, 2021.

Reynolds, Andrew. “Poder estatal y cultura material en A. de Gilbert” en Mónica González García (comp.), *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, commodificación, colonialidad*. La Habana-Valparaíso: Casa de las Américas-Dársena, 2019: 213-34.

Rojo, Grínor. “La modernidad del modernismo” en Mónica González García (comp.), *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, commodificación, colonialidad*. La Habana-Valparaíso: Casa de las Américas-Dársena, 2019: 117-40.

Sanhueza, Leonardo. *El hijo del presidente*. Valdivia: Universidad Austral de Chile, 2020 [2014].

Vicuña Mackenna, Benjamín. *Valparaíso y los ingleses en tres siglos*. Viña del Mar: Altazor, 2010 [1910]. Traducción de Juan Méndez de la conferencia dictada en Valparaíso en 1884.