

mónica  
gonzález  
garcía

pontificia universidad católica de valparaíso  
[monica.gonzalez@pucv.cl](mailto:monica.gonzalez@pucv.cl)

## del orientalismo de segundo grado en rubén darío. imaginarios sensoriales, regímenes sinestésicos y lo ‘sublime doméstico’ en azul...

orientalism of second degree in rubén darío.  
sensorial imaginaries, synesthetic regimes and  
the “domestic sublime” in azul...

dossier

### RESUMEN

En este artículo propongo otra aproximación a la genealogía de la renovación poética de Rubén Darío en *Azul...*, vinculada a las materias y afectos que circulan en la obra, para lo cual analizo la incorporación en el lenguaje estético de lo que llamo orientalismo de “segundo grado” (Roberto Schwarz), ideología consumida periféricamente por las oligarquías decimonónicas chilenas. En diálogo con el orientalismo metropolitano de Edmond de Goncourt, sugiero la idea de “sublime doméstico” para distinguir la valoración emergente de una obra artística localizada entre lo artesanal y lo industrial –valoración compartida por Darío. Además, comento las operaciones literarias, basadas en imaginarios sensoriales y regímenes sinestésicos, que convierten las cosas orientales en tropos estéticos y entidades éticas con que los narradores darianos distinguen la acumulación “por lujo nada más” del juicio del verdadero artista.

### PALABRAS CLAVE

Orientalismo de segundo grado, sublime doméstico, modernismo, cosas y afectos, Rubén Darío, *Azul...*

### ABSTRACT

In this article I propose another approach to the genealogy of Rubén Darío’s poetic renovation referred to the things and affects that circulate in *Azul...* I do so by analyzing the ways in which he incorporates into the aesthetic language of this book what I call orientalism of the “second degree” (Roberto Schwarz), an ideology peripherally consumed by the Chilean oligarchies at the end of the 19th century. In dialogue with the metropolitan orientalism of Edmond de Goncourt, I suggest the idea of “domestic sublime” to distinguish the emerging valuation of an artistic work located between the craftwork and the manufacture—valuation certainly shared by Darío. I also comment on the literary operations, based on sensory imaginaries and synesthetic regimes, that turn oriental things into aesthetic tropes and ethical entities with which Darío’s narrators distinguish accumulation “for the luxury of it” from the judgement of the true artist.

### KEYWORDS

Orientalism of the second degree, domestic sublime, modernism, things and affects, Rubén Darío, *Azul...*

**E**n “As ideias fora do lugar”, Roberto Schwarz señala que muchas ideas metropolitanas importadas por colonias y excolonias se distancian de lo que buscan describir en su lugar de origen y experimentan, por tanto, desarrollos autónomos. Según Schwarz esas “ideologias não descrevem sequer falsamente a realidade, e não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria”, especificando que “por isso as chamamos de segundo grau” (18-9). El interés de Schwarz —y el nuestro— en este dislocamiento radica en la manera como las literaturas de colonias y excolonias recogen eso que el crítico brasileño denomina ideologías de segundo grado:

Ao longo da sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa para usá-las. Mas só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre —ou evite— o descentramento e a desafinação (29).

Schwarz sugiere que, mediante dicha operación artística, la historia mundial se reconvierte a nivel local en formas originales que terminan “passa[ndo] para dentro da escrita” (30) literaria, espacio desde donde esa historia revela alguno de sus puntos neurálgicos —“o escritor saiba ou não, queira ou não queira” (30)—. Es la premisa a partir de la cual comento el registro del orientalismo de “segundo grado” de las oligarquías chilenas de fines del siglo XIX en la literatura inicial de Rubén Darío, específicamente en *Azul...* (1888). Según propongo, en esta obra el orientalismo se vislumbra no como mimesis celebratoria de una moda europea, sino como apropiación estética desde donde se desdoblan, de varias formas, el juicio conocedor del verdadero artista y el consumo descentrado o desafinado de esta ideología por parte de las oligarquías chilenas. Al hacer del orientalismo un tropo, Darío insinúa no solo la problemática crítica del modernismo a los procesos de modernización circundantes, sino también su carácter estéticamente “innovador” o “pre-vanguardista”. Estos últimos conceptos los tomo de Ángel Rama (*Las máscaras*), para quien el modernismo es innovador sin llegar a ser rupturista como las vanguardias porque cuestiona el discurso lógico-racional desde lugares alternativos también importados de Europa —como sería el caso del orientalismo francés emulado por las oligarquías chilenas—. Ello, ciertamente, teniendo en cuenta que el discurso lógico-racional que Darío

buscaba combatir era el “dogmatismo hispano”, contexto en el cual todo lo raro, fuera francés o de otras latitudes, comenzó a interesarle desde sus primeros años en el Cono Sur.<sup>1</sup>

Específicamente, me interesa examinar la manera en que una de esas rarezas, a saber, el orientalismo que Darío encuentra en forma de manufacturas suntuarias en los cosmopolitas espacios domésticos de la oligarquía chilena, se transmuta para dar forma a un amplio espectro del sentir poético expresado en *Azul...* Este paisaje cultural *material* nutrido por el consumo decimonónico experimenta, en las últimas décadas de ese siglo, el influjo del orientalismo francés, razón por la cual japonerías y chinerías pasan a codearse con el ya normalizado lujo europeo. En este contexto, si el interés del escritor francés Edmond de Goncourt (1822-1896) en el arte oriental surge de su “goût du nouveau, du non défloré” y de lo “qui est humain chez les peuples des deux hémisphères” (ii), en el Cono Sur tal afición es secundada por las clases dominantes decimonónicas mayormente para demostrar su acuse de recibo de este *dernier cri* de la moda francesa. Es lo que describimos como orientalismo de segundo grado y que, según sugerimos, atraviesa diversas alteraciones cuando pasa a integrar el archivo poético de la obra temprana de Darío. Algunas lecturas centradas en el carácter de mercancía de los suntuarios consumidos por las oligarquías latinoamericanas sugieren que el cambio de archivo en la poesía hispánica finisecular —que para Rama contribuye a superar el régimen lírico-afectivo anterior, independizándolo “de los rezagos románticos y de las servidumbres naturalistas” (*Rubén Darío* 10)— no invierten del todo el signo colonial porque adoptan formas de consumo cultural de tipo neocolonial. Sin discrepar enteramente de esas lecturas, me interesa indagar en la complejidad de matices con que este archivo suntuario nutre distintas zonas de las tempranas inquietudes éticas y estéticas del poeta. Según creo, existen cosas tomadas de esos paraísos artificiales —en que predominan los imaginarios sensoriales y regímenes sinestésicos— que pueden leerse como tropos estéticos incipientes cuya valencia ética difiere para connotar desde ideales inefables hasta mercantilismos

<sup>1</sup> Dice Darío en su *Autobiografía*: “Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, lo pseudoclásico, a lo pseudoromántico, a lo pseudorrealista y naturalista y ponía a mis *Raros* de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aun de Holanda y de Portugal, sobre mi cabeza” (94).

vulgares. En consecuencia, comento el signo ambivalente que adquieren japerías y chinerías según su localización en regímenes sensoriales y afectivos diversos en algunos de los textos de *Azul...*

## DE ORIENTALISMOS EUROPEOS Y LATINOAMERICANOS

Para hablar de orientalismos, conviene recordar lo que Edward Said señala sobre esa compleja atracción europea hacia el Oriente en su icónico libro *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* (1978). Según plantea, el Oriente no es solo “the place of Europe’s greatest and richest and oldest colonies”, sino también “its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other” (1). Asimismo, agrega que esta region

has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience. Yet none of this Orient is merely imaginative. The Orient is an integral part of European *material* civilization and culture. Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as a mode of discourse with supporting institutions, vocabulary, scholarship, imagery, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles (1-2, énfasis del autor).

Si traemos a debate la noción fluctuante de ideología de Terry Eagleton, según la cual se trataría de una constelación que “would seem to make reference not only to belief systems, but to questions of *power*” (5, énfasis del autor), el concepto elaborado por Said se acerca a la idea de Eagleton en el sentido que el orientalismo carece de ontología estable y que en él confluyen “culture, ideas, history and power” (Said xiv). Esto porque detrás de la atracción europea hacia las diferencias imaginadas sobre Oriente está la tensión constante de antiguas rivalidades y deseos de expansión. Para Said, de hecho, la historia del orientalismo en el siglo XIX se sostiene sobre tres anhelos (conscientes e inconscientes) del imaginario imperialista europeo: “[the will] to accumulate weight and power, ‘the hegemonism of possessing minorities,’ and anthropocentrism in alliance with Europocentrism” (98).<sup>2</sup> Considerando esto, si pensamos en

la afición orientalista de Goncourt, es posible afirmar que esta tiene más que ver con un *micropoder* relacionado a la posibilidad de alcanzar lo que podríamos llamar “sublime doméstico” en el contexto del capitalismo global incipiente y del comercio internacional de cosas exóticas. Si bien su interés en el arte japonés radica en una ambición planetaria *personal*, no exenta de deseo, “de faire l’histoire intime des femmes et des choses du dix-huitième siècle, à peu près aussi avant tout le monde” (ii), su valoración surge también de la posibilidad de consumir desde Europa obras artísticas de Asia para gozarlas en una escala íntima, doméstica. De allí que para Goncourt Japón sea “le seul pays de la terre, où l’art industriel touche presque toujours au grand Art” (iii). En consecuencia, un artista como Utamaro (1753-1806), famoso por sus grabados en madera, resulta atractivo para Goncourt por haber reproducido sus obras en soportes de amplia difusión y por haber “atteint le sublime de la beauté et du luxe” (11). Me detengo en esta dimensión compleja y emergente de la afición orientalista de Goncourt, que combina la valoración de la reproducción artística a escala mayor, la posibilidad de su circulación en un mercado global y la apreciación propia del conocedor, porque tiene que ver con el sentido estético con que Darío figura algunos de los artículos artístico-suntuarios que circulan en *Azul...*<sup>3</sup>

Volviendo a las formas que adopta el orientalismo según su recepción cultural y localización geopolítica, cuando esta ideología viaja desde las metrópolis europeas hasta las colonias y ex colonias se despoja de

---

nos rangs stoïques/ Confondent leur fronts vils à des fronts héroïques,/ Ce sont des fils maudits d’Eblis et de Satan,/ Des turcs, obscur troupeau, foule au sabre asservie,/ Esclaves dont on prend la vie . . .” (60-61). En esta obra, Hugo tematiza la guerra en que Grecia se independiza del Imperio Otomano (1821-1830), delimitando los márgenes culturales y éticos entre Europa y el Oriente.

<sup>3</sup> Pareciera que el juicio estético de Goncourt y de Darío, que valora el aura de belleza y lujo de un objeto artístico reproducido mecánicamente para el consumo o goce de un público más numeroso, constituye un momento previo, anticipatorio, de lo que Benjamin diagnostica sobre el trabajo artístico en la era de la reproducción mecánica. Este dice que “that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art”, proceso “intimately connected with the conterminary mass movements” (“The Work” 299). En cambio, como veremos luego, el juicio estético modernista todavía atribuye al objeto artístico una autoridad o aura y, aunque celebra la reproducción y circulación de la pieza, es la sensibilidad artística del conocedor—don no masivo sino exclusivo—la que permite percibir el aura que aquí identificamos como vibración de la materia. En otras palabras, alguien puede consumir una obra artística pero no gozarla estéticamente, diferencia crucial para Rubén Darío en *Azul...*

<sup>2</sup> Las mujeres orientales pintadas por el francés Eugène Delacroix en la primera mitad del siglo XIX sugieren la sumisión y pasividad del oriental en tanto *otro* susceptible de ser conquistado. Por su parte, el yo lírico imperial articulado por Victor Hugo en el poemario *Les orientales* (1829) caracteriza a los enemigos de Grecia como “ces morts unconnus, qui dans

elementos imperiales como el deseo de conquista militar del Otro, pero conserva aspectos culturales como el prejuicio racial y la exotización del arte –razón por la cual la identificamos como una ideología de segundo grado–. En el caso chileno, la incorporación de las inclinaciones europeas por lo oriental parte los primeros años de la independencia, tanto por el deseo oligárquico de reproducir en la excolonia los hábitos culturales de países más industrializados, como por el hecho de que Valparaíso era escala obligada del intercambio internacional del siglo XIX, especialmente británico y francés. Ya en 1822 la viajera inglesa Mary Graham comenta la cosmopolita oferta presente en las tiendas del puerto chileno: “En ellas se encuentran generalmente las sederías de China, Francia e Italia, los algodones de colores de la Gran Bretaña, los rosarios, amuletos y vidrios de Alemania” (172). Según explica Jacqueline Garreaud, una parte considerable del comercio europeo que transitaba por Chile en las primeras décadas del siglo XIX, particularmente suntuario, comenzó a quedarse en el país, lo cual “revela la particular posición del mercado chileno en el comercio mundial” (169) y la relevancia de Valparaíso que “por su posición geográfica y comercial devino en un centro estratégico en las comunicaciones ultramarinas entre Gran Bretaña, el Pacífico Sur Oriental y el continente asiático” (176). A nivel local, ese tráfico se tradujo en la apertura de numerosas casas comerciales insertas en “una complicada y extensa estructura mercantil” (Cavieres 162-3) que las conectaba con casas matrices europeas y sucursales asiáticas.<sup>4</sup> Asimismo, el gobierno chileno respaldó estas actividades privadas mediante el establecimiento de relaciones consulares con China en 1845 y la apropiación de la Isla de Pascua en 1888 durante la presidencia de José Manuel Balmaceda (Sanhueza & Soto 122) en vistas de reforzar la presencia chilena en las rutas comerciales del Pacífico.

Aunque el acercamiento literario de Rubén Darío al imaginario orientalista en los términos descritos por Said puede haber ocurrido en sus lecturas tempranas de Victor Hugo, es muy probable que su primera aproximación *material* al orientalismo de segundo grado latinoamericano sea

resultado de su amistad con Pedro Balmaceda Toro, hijo del presidente José Manuel. Como dice Andrew Reynolds, esa proximidad le permitió al nicaragüense no solo recorrer los espacios íntimos del edificio presidencial chileno, sino conocer de primera mano “la experiencia artística de la oligarquía” (216). En *A. de Gilbert* (1889), Darío comenta que en una de las primeras conversaciones sostenidas con Pedro este celebraba que los hermanos Edmond y Jules de Goncourt hubieran introducido el japonismo en Francia y renovado el ambiente de los salones con la inclusión de otras cosas bellas (8). Tras la muerte de Pedro, Darío elabora una semblanza del amigo describiéndolo a partir de un mapa íntimo cuya topografía es trazada por recuerdos e importaciones que, según sugiere el texto, eran altamente estimados por su dueño:

Él era apasionado por los bibelots curiosos y finos, por las buenas y verdaderas japonerías, por los bronces, las miniaturas, los platos y medallones, todas esas cosas que dan a conocer en un recinto cuyo es el poseedor y cuál es su gusto . . . En todas partes libros, muchos libros, libros clásicos y las últimas novedades de la producción universal, en especial la francesa. Sobre una mesa diarios, las pilas azules y rojizas de la *Nouvelle Revue* y la *Revue de Deux Mondes*. Un ibis de bronce, con su color acardenillado y viejo, estiraba su cuello inmóvil, hieráticamente. Era una figura pompeyana auténtica, como un César romano que le acompañaba, de labor vigorosa y admirable.

Cortaban el espacio de la habitación, pequeños biombos chinos bordados de grullas de oro y de azules campos de arroz, espigas y eflorescencias de seda (28-31).

Según Walter Benjamin, la incorporación en Francia de esas notas de buen gusto al espacio del salón (que Pedro Balmaceda atribuía a los Goncourt) había comenzado a mediados del siglo XIX, momento en el cual, en oposición a la oficina, lo doméstico se vuelve escenario de ilusiones y ensueños personales. En este contexto, el ornamento aparece como una declaración de individualidad. Dice Benjamin:

The interior is the asylum of art. The collector is the true resident of the interior. He makes his concern the transfiguration of things. To him falls the Sisyphian task of divesting things of their commodity

<sup>4</sup> Cavieres destaca el caso del chileno Agustín Edwards, cuyo éxito comercial en la segunda mitad del siglo XIX se comparaba al de los europeos avecindados en el puerto pues “sus propios barcos transportaban plata y cobre a los lejanos mercados de India y China y a los más usuales como Francia e Inglaterra” (166).

character by taking possession of them. But he bestows on them only connoisseur value, rather than use value. The collector dreams his way not only into a distant or by-gone world but also into a better one –one in which, to be sure, human beings are no better provided with what they need than in the everyday world, but in which things are freed from the drudgery of being useful (“Paris” 39).

Cito en extenso porque creo que de allí se pueden deducir varios regímenes afectivos dentro de los cuales quisiera localizar las japonerías y chinerías de los espacios íntimos producidos por las oligarquías finiseculares del Cono Sur y registrados como “sublimos domésticos” en algunos textos de *Azul...* Hago, asimismo, un guiño a Henri Lefebvre en tanto esos espacios domésticos periféricos son producidos en sintonía con el consumo ornamental metropolitano. En este sentido, cabe señalar que para Lefebvre la producción del espacio público se relaciona con la producción económica capitalista y con la hegemonía “over both institutions and ideas” (11) por parte de las clases dominantes. En el contexto de esta reflexión, entiendo que la producción del espacio doméstico es también un ejercicio hegemónico mediante el cual las clases dominantes decimonónicas del Cono Sur buscaban distanciarse de los heterogéneos grupos con que debían compartir el espacio público de las excolonias.

Así, si bien estos objetos y cosas pueden ser considerados inicialmente como *commodities* o mercancías, creo que en su incorporación al circuito de tropos de *Azul...* Darío las somete a diversas transformaciones “sisíficas” desde el espíritu coleccionista descrito por Benjamin y desde la búsqueda de un “sublime doméstico” de cuño goncourtiano y no necesariamente atento a las desiguales dinámicas de poder global que lo posibilitan. En su registro literario, objetos y cosas varían de signo según el régimen afectivo que las gobierna, pudiendo ser objetos con valor de uso, cosas con valor de afición o, incluso, según plantea Jane Bennett (2009), cosas *vitales* cuya vibración inherente les permite establecer regímenes afectivos con los seres humanos y no humanos que las rodean.<sup>5</sup> En consecuencia, quisiera comentar los regímenes afectivos de japone-

rías y chinerías darianas que se desprenden de cómo el narrador figura la relación que con ellas establecen tres artistas: el poeta-narrador en “El rey burgués”, el escultor en “La muerte de la emperatriz de la China” y el poeta-pintor en “Álbum porteño” y “Álbum santiagués”.

### EL REY BURGUÉS, O LA FINA IMPUGNACIÓN DE UN JUICIO DESAFINADO

“El rey burgués” es un cuento que habla del lugar del poeta en una sociedad mercantil, donde el poder monetario se piensa capaz de comprar el arte y el talento artístico. Aunque harapiento, el poeta canta “el verbo del porvenir” (*Azul* 70) y le explica al rey que el arte “no viste pantalones, ni habla en burgués”, y que tampoco “está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos” (71). Resulta interesante que, en su semblanza del rey burgués, de modo similar a como hace Darío en *A. de Gilbert*, el narrador mapea el espacio palaciego que rodea al soberano describiendo en detalle, como un cicerone o *flâneur* doméstico, la topografía ornamental para caracterizar, en este caso con sutiles toques de ironía, su “Buen gusto” y su “Refinamiento” (68). En realidad, se trata de uno de los pocos tipos de *flânerie* que puede realizar un poeta-narrador conocedor pero periférico: el paseo estético por el espacio íntimo del burgués latinoamericano, único lugar donde este sujeto puede construir su mundo personal de refinamiento cosmopolita. Ciertamente, el cosmopolitismo del burgués latinoamericano resulta una suerte de remedo de la experiencia imperial de algunos sujetos europeos que reúnen en sus salones metropolitanos cabezas embalsamadas de las bestias abatidas y objetos artísticos de las civilizaciones conquistadas –burda alegoría de subordinaciones territoriales y culturales.<sup>6</sup> El salón del burgués latinoamericano

<sup>6</sup> En 2009 propuse el concepto “inconsciente subalterno” en mi tesis doctoral para describir el insuperable “desfase” entre la cultura europea y la cultura europeizada que las oligarquías rancias y burguesías emergentes buscan reproducir en América Latina a fines del siglo XIX –concepto que retomo en “Rubén Darío y la modernidad subalterna chilena”–. Hablando del caso chileno, describo “inconsciente subalterno” en los siguientes términos: “El hiperbólico patrón decimonónico de consumo de textiles ingleses, suntuarios franceses, chinerías y japonerías cumple la función de reforzar en los grupos conosureños esa *esquina identidad modernoeuropea*, cuestionada a cada momento por la disonancia del entorno y por la propia hibridez racial. El sobreconsumo y la hipereuropeización son compensaciones sintomáticas de la carencia que exponen, en su desarrollo hipertrófico, la naturaleza subalterna del gesto” (*Transepistemología* 37).

<sup>5</sup> Cabe señalar que distingo entre *objeto* y *cosa* en diálogo con Benjamin (“Paris”) y con Bill Brown; es decir, objeto en un sentido cercano a producto o mercancía porque “there is a discourse of objectivity that allows us to use them as facts” (“Thing” 4), y cosa como una entidad no necesariamente útil o funcional que denomina “less an object than a particular subject-object relation” (“Thing” 4).

es, además, un espacio de lujo controlado y aséptico puesto que en el espacio público la contaminación es una amenaza siempre latente más allá del cuadrante “parisino” del Barrio Dieciocho de Santiago— exterioridad que perturba el buen gusto y el refinamiento con las diferencias sociales y económicas propias de un capitalismo periférico.<sup>7</sup>

En el itinerario de varios párrafos por el espacio doméstico del rey burgués, existen hitos de puntuación que se sugieren como interrupciones para alertar al lector respecto de la ironía implícita con que el narrador construye la majestad del personaje. El primero, “Eso sí:” (*Azul* 68), funciona como una conjunción cuyos dos puntos anuncian un desplazamiento respecto de la imagen en elaboración. Si antes de la conjunción el narrador señala: “A más de los cisnes, tenía una vasta pajarera, como amante de la armonía, del arrullo, del trino”, tras los dos puntos aclara: “defensor acérrimo de la corrección académica en letras y del modo lamido en artes; alma sublime amante de la lija y de la ortografía”. En otras palabras, lo que parece coherente para el rey burgués, no lo es para un poeta narrador que refuerza esta desafinación en su elección léxica: mientras en el primer grupo de palabras parecen predominar las sibilantes en continuidad sensorial con la suavidad de las plumas y el canto de los pájaros, en el segundo grupo abundan las vibrantes múltiples, cuyo pesado sonido evoca la aspereza de la lija. Se trata de una aguda burla construida a partir de la conexión sinestésica entre las texturas aurales de la fonética y las texturas hápticas de la semántica, las que en el caso de los grupos de palabras comentados resultan incompatibles para los finos sentidos del poeta-narrador. Ciertamente, el relato sugiere que estas sutilezas pasan inadvertidas para el rey burgués, cuya rimbombante imagen de sensibilidad artística queda impugnada con este sutil testimonio de su desafinación.

Otro hito de puntuación son los signos de exclamación que encierran las “¡Japoneñas!” y “¡Chinerías!”, seguidos por el juicio autorizado del poeta-narrador, quien explica: “por lujo y nada más” (69). Es aquí donde creo que la voz de este último establece su superioridad estética como

conocedor de arte —extensión, acaso, del juicio estético del autor en tanto cercano al conocedor Pedro Balmaceda Toro—, apreciando esos objetos según lo que Benjamin llama “valor de afición”, con el fin de caracterizar el gesto acumulativo del rey burgués en tanto adquisición vulgar de mercancías cuyo aura sublime nunca podrá vislumbrar. Ello porque su capacidad para recrear “un salón digno del gusto de un Goncourt” (69) deriva exclusivamente de su poder económico —no por acaso comparado a “los millones de un Crespo” (69).<sup>8</sup> El rey burgués no es un coleccionista como Pedro sino un acumulador, carácter insinuado en el abundante uso de pausas de puntuación en el párrafo que lista los objetos de su salón oriental. Sin embargo, el saber coleccionista del poeta-narrador interviene con su adjetivación vivaz y fugaces datos históricos no solo para enfatizar su distancia del gesto acumulativo del soberano, sino para convertir en comentario estético lo que podría haber sido un mero inventario:

quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos; artesanías de hojas antíquísimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilos de araña, sembradas de garzas rojas y de verdes matas de arroz; y tibores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas (69).

Así, los objetos acumulados pierden su valor de uso como ostentación ornamental en la relación que establecen con el narrador, quien al volverlas “cosas” en el sentido sugerido por Brown las libera “from the drudgery of being useful” (Benjamin, “Paris” 39). De hecho, el narrador hace algo más: al ser relatadas por su palabra poética, las cosas parecen evidenciar el aura con el cual fueron concebidas por sus creadores, representando el drama contenido en sus composiciones y revelando su

7 Por ello los regímenes afectivos, los circuitos de tropos y la sensibilidad estética sufren alteraciones radicales cuando la prosa de Darío cruza las fronteras urbanas de la burguesía porteña y se acerca, por ejemplo, a los trabajadores portuarios para narrar “El fardo”. Ver González García (“Rubén Darío”).

8 Si seguimos la idea de Georg Simmel, según la cual “llamamos valiosos a esos objetos que se resisten contra nuestro deseo de poseerlos” (en Appadurai 18), podemos inferir que para el rey burgués sus posesiones no son valiosas pues su fortuna le permite comprar lo que quiere.

energía intrínseca –seguramente invisible a la mirada mercantil de su dueño. Cada descripción alude a una escena en desarrollo: “quimeras... con las fauces abiertas”, “máscaras... con ojos como si fuesen vivos”, “dragones devorando flores de loto”, “guerreros tártaros... que llevan arcos estirados” (*Azul* 69), etc. Esta vitalidad de las japonerías y chinerías que el narrador contribuye a visibilizar recuerda la conceptualización de Bennett según la cual reconoce en las cosas una energía independiente de la relación que puedan establecer con los humanos: “By vitality I mean the capacity of things... to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own” (*Vibrant* viii). Bennett llama a esta vitalidad intrínseca de las cosas “vibración material” o “afecto impersonal” (*Vibrant* xiii) en el sentido que su energía las habilita tanto a afectar a otros cuerpos como a ser afectados (*Vibrant* 21) aún cuando no se trate de energía humana. En diálogo con Baruch Spinoza, Bennett agrega además que estos cuerpos “enhance their power *in or as a heterogeneous assemblage*” (*Vibrant* 23). En este último sentido, si el uso de comas y punto y comas puede interpretarse como una manera de reforzar el gesto acumulativo del rey burgués, desde la perspectiva del poeta-narrador las pausas de puntuación pueden sugerir su poder como ensamblaje, es decir, en tanto cosas con energías estéticas individuales pero que reunidas refuerzan su capacidad de afectar sensibilidades finas como la del poeta –poseedor, intuimos, de “a childhood sense of the world as filled with all sorts of animate beings, some human, some not” (*Vibrant* 20)–. Es una de las formas en que las cosas ofrecen al poeta-narrador una experiencia multisensorial de “sublime doméstico”.

Volviendo a la perspectiva acumulativa del rey burgués, y considerando otro hito de puntuación en el cuento, “dos, tres, cuatro, ¡cuántos salones!” (69), constatamos que mientras más larga la lista de posesiones –en este caso, de salones cuyo número y contenido solo podemos imaginar a partir de los signos de exclamación–, más se distancia al rey burgués del exclusivo juicio del conocedor, del verdadero artista, capacidad que en la lógica del cuento solo poseen el poeta harapiento que llega al reino y el narrador-conocedor como su alter ego. Por ello, el ensueño oriental contenido en el salón de las japonerías y chinerías solo puede revelar su metafísica sublime –o lo que Foucault describe como “that never objectifiable depth from which objects rise up toward our superficial knowledge” (en Bennett xvii)– a los sentidos, no raídos por “la lija” ni coartados por “la ortografía”, del poeta-narrador.

## LA MUERTE DE LA EMPERATRIZ DE LA CHINA, LO SUBLIME Y LO TRÁGICO DEL VERDADERO ARTISTA

El régimen afectivo en que se insertan las japonerías y chinerías de “La muerte de la emperatriz de la China” es distinto al que el rey burgués les impone a las suyas porque el protagonista del cuento, además de ser artista, recibe la pieza de arte responsable del nudo dramático como obsequio de un amigo. La pieza en cuestión es la emperatriz de la China, “un fino busto de porcelana, un admirable busto de mujer sonriente, pálido y encantador” (*Azul* 159). En consonancia con el tráfico marítimo que en el siglo XIX puso en contacto a fabricantes, artistas y compradores de latitudes remotas, el agente comercial Robert le explica al escultor Recaredo, su amigo, que participa en la circulación global de suntuarios orientales y que en ese contexto adquirió el busto imperial:

Di un salto y caí en la China. He venido como agente de una casa californiana, importadora de sedas, lacas, marfiles y demás chinerías. Junto con esta carta debes recibir un regalo mío, que, dada tu afición por las cosas de este país amarillo, te llegará de perlas. Ponme a los pies de Suzette, y conserva el obsequio en memoria de tu Robert (159).

El nombre de la cónyuge del escultor sugiere que, junto con el envío de mercancías de Hong Kong a San Francisco como parte de su trabajo para la importadora californiana, Robert despacha el regalo a Francia, nutriendo ese dinámico comercio suntuario que en la época conectaba Asia, América y Europa. Sin embargo, la economía afectiva del regalo despoja a esta porcelana oriental de su condición de mercancía, involucrándola primero en el circuito amistoso de Robert y Recaredo, y luego en el circuito amoroso del artista. Así, desde que es adquirida en el país oriental, la “vida social” de la emperatriz de la China se vuelve intensa, lo que en cierta medida auspicia el desenlace trágico del cuento pues llega a ser considerada una rival por la joven esposa Suzette. Tras comentar los imaginarios hápticos desde los cuales el narrador describe y cosifica a Suzette, me referiré a la manera como caracteriza la relación que el artista *conocedor* establece con la emperatriz, su nueva musa.

En las primeras líneas del cuento, lejos de anunciar la tragedia, el narrador comenta el romance de Recaredo y Suzette, quienes “goza[ban] libres del gozo del amor” (154-5), y caracteriza la devoción del primero hacia su esposa en términos similares a los que luego usa para describir

el valor de afición desde donde el artista se relaciona con las cosas que pueblan su taller de creación. Suzette, dice el cuento, es un “avecita que [Recaredo] había puesto en jaula de seda, peluches y encajes” (154). La cosificación de Suzette, su condición como posesión de caro valor para su “dueño” (154), es el gesto que de hecho abre el cuento: “Delicada y fina como una joya humana, vivía aquella muchachita de carne rosada en la pequeña casa que tenía un saloncito con los tapices de color azul desfalleciente. Era su estuche” (154). Como en “De invierno”, poema en que Carolina descansa medio apelotonada en un sillón “envuelta con su abrigo de marta cibelina,/ y no lejos del fuego que brilla en el salón” (200), los imaginarios hápticos de la intimidad doméstica, así como las japonerías y chinerías, nutren la sensualidad con que la mirada masculina proyecta su deseo en “La muerte de la emperatriz de la China”, deseo que se ornamenta de texturas que invitan al tacto. Detengámonos un momento en otros versos del soneto “De invierno”:

El fino angora blanco junto a ella se reclina,  
rozando con su hocico la falda de Alençon,  
no lejos de las jarras de porcelana china  
que medio oculta un biombo de seda del Japón.  
Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño;  
entro sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;  
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño (200).

Como sugieren las citas del cuento y los versos del poema, el deseo de contacto se transparenta en la abundancia de materiales mullidos y acariciables que rodean esos cuerpos femeninos en espera pasiva y permanente dentro del salón. Al mismo tiempo, la cercanía de materiales delicados como las porcelanas orientales proyecta la fragilidad que el artista atribuye a su musa. Encontramos una escena similar a la del soneto en la segunda sección del cuento: “Quieto, quietecito, llegar donde ella duerme en su *chaise-longue*, los piecitos calzados y con medias negras, uno sobre otro, el libro abierto sobre el regazo, medio dormida; y allí el beso es en los labios” (155). Por ello, una vez superado el obstáculo que la emperatriz de la China llega a significar para el idilio de Recaredo y Suzette, no extraña que “la ardiente reconciliación de los labios” ocurra en el lugar de las texturas sensuales, es decir, “en el saloncito azul” (164).

Ahora bien, la intensa relación que el escultor Recaredo establece con la emperatriz de la China se desprende de sus calidades de artista y de co-

leccionista. El cuento dice que él “amaba su arte”, que “[t]enía la pasión de la forma” y que “su taller estaba poblado de un pueblo de estatuas silenciosas, animales de metal, gárgolas terroríficas, grifos de largas colas vegetales”, todo lo cual, no obstante, no era más importantes que “¡la gran afición!, japonerías y chinerías” (157). Aquí, el hito de puntuación marca la diferencia entre el gesto acumulador del rey burgués y el valor de afición o “connoisseur value” (Benjamin, “Paris” 39) que Recaredo otorga a las creaciones orientales, porque “[él] era en esto un original” (157). El comentario es seguido por una enumeración similar a la que describe los objetos del salón oriental del rey burgués, es decir, atribuyéndoles una energía en potencia. Difiere, no obstante, en que el fragmento sobre Recaredo carece de ironías diferenciadoras pues parece surgir de afectos cercanos similares a los que animan la confección dariana del mapa íntimo de Pedro Balmaceda Toro:

No sé qué habría dado por hablar chino o japonés. Conocía los mejores álbumes; había leído buenos exotistas, adoraba a Loti y a Judith Gautier, y hacía sacrificios por adquirir trabajos legítimos de Yokohama, de Nagasaki, de Kioto o de Nankín o Pekín: los cuchillos, las pipas, las máscaras feas y misteriosas como las caras de los sueños hípnicos, los mandarinitos enanos con panzas de cucurbitáceos y ojos circunflejos, los monstruos de grandes bocas de batracios, abiertas y dentadas, y diminutos soldados de Tartaria, con faces foscas (*Azul* 157-158).

El fragmento revela que narrador y personaje principal comparten el juicio artístico del conocedor. Asimismo, la dificultad de Recaredo para adquirir sus japonerías y chinerías hace pensar en cómo, según Simmel, el valor atribuido a las cosas incrementa en la medida que se resisten al deseo de poseerlas (Appadurai, *La vida* 18). A diferencia del rey burgués, la colección del escultor no es resultado de la acumulación fácil “por lujo y nada más”, sino que surge del amor por el arte, la pasión por la forma y el deseo de cosas que solo con sacrificio llega a poseer.

Pero el deseo de Recaredo por la emperatriz de la China es de otra índole. Como regalo, la porcelana había llegado a él sin mediar sacrificios. Es más bien la energía de la pieza de arte, su vitalidad o su condición como materia vibrante, la que afecta a Recaredo y termina seduciendo sus finos sentidos de creador. Acostumbrado a moldear a su antojo la “profusión de mármoles, yesos, bronce y terracotas” (*Azul* 155) que tenía en su taller, el magnetismo que la emperatriz ejerce sobre él se vincula a la imposibilidad

de intervenir con su sensibilidad háptica en la figura exótica ya perfectamente terminada. Es en su calidad de conocedor que el escultor Recaredo admira el talento del par oriental: “¿Qué manos de artista asiático habían modelado aquellas formas atrayentes de misterio?” (*Azul* 160), formas tan finas y de un material tan frágil que no habrían sido aptas para su cotidiano “golpe del cincel” (*Azul* 155). Y es también como conocedor que siente orgullo de su posesión: “Le haría un gabinete especial, para que viviese y reinase sola ... triunfadora, cobijada imperialmente por el plafón de su recinto sagrado” (*Azul* 160). La rodea de sus piezas más preciadas, y la pasión se torna obsesión por esas formas que no había creado, al extremo de que el artista la visita “[u]na, dos, diez, veinte veces” y llega a tener “verdaderos arrobos delante del busto asiático que le conmovía en su deleitable e inmóvil majestad” (*Azul* 161).

Según creo, es justamente esa sensibilidad de Recaredo, esa capacidad de atribuirle a la pieza oriental todo su valor de afición, la que le permite dejarse afectar por su vibración impersonal y que lo lleva a tornarla un “sublime doméstico” en su máxima expresión. Las derivaciones de esta aguda sensibilidad estética son, asimismo, las que producen el desenlace fatal del cuento porque la pasión de Recaredo por la emperatriz de la China subvierte por completo el régimen afectivo del espacio doméstico: Suzette “[n]o comía casi”, los libros de ella sufrían “las nostalgias de las blandas manos de rosa y del tibio regazo perfumado”, “el saloncito azul se ha[b]ía entristecido y el mirlo no canta[ba]” (*Azul* 162). Como musa frágil y pasiva depositada en su altar de texturas finas y delicadas del salón, no sorprenden los celos de Suzette por otra figura frágil y pasiva que desde su propio rincón sagrado le roba la devoción de Recaredo. La alevosa y premeditada muerte de la emperatriz de la China, fugaz pero resolutorio momento de agencia de Suzette, es una tragedia que nunca podría experimentar un rey burgués ignorante de la pasión por las formas e insensible a la seducción misteriosa que ellas pueden ejercer en los sentidos de un verdadero artista.

#### **“ÁLBUM PORTEÑO” Y “ÁLBUM SANTIAGUÉS”: FLÂNERIES POSIBLES PARA POETAS PERIFÉRICOS**

Además de la *flânerie* por las topografías domésticas de las oligarquías chilenas, los sentidos del poeta-narrador de varios de los cuentos y prosas de *Azul*... pasean también por los europeizados espacios públicos del Cerro Alegre de Valparaíso y del barrio Dieciocho de Santiago. Como anota

Cavieres, ya en 1835 el Cerro Alegre era “un centro residencial exclusivo para comerciantes de gran éxito y particularmente extranjeros [que] mejorar[on] las condiciones materiales existentes, pavimentando y abriendo nuevas calles y canalizando los cauces que corrían por las quebradas” (*Comercio* 134). Allí surgieron también las “primeras compañías de agua, luz y gas” de la ciudad. El barrio capitalino, en tanto, formó parte del proyecto de modernización ejecutado por el intendente Benjamín Vicuña Mackenna entre 1872 y 1875 e inspirado en la reforma urbana realizada por el Barón de Haussmann en París entre 1853 y 1870. En “Álbum porteño” y “Álbum santiagués” testimoniamos tanto la restringida *flânerie* de un poeta-narrador localizado en una modernidad periférica, como las maneras en que captura la vitalidad de las cosas (Bennett) que habitan los acotados paisajes de cultura occidental creados por la burguesía finisecular chilena. La brevedad de los álbumes, en los que el artista intenta esbozar con pinceladas de palabras la experiencia multisensorial de un recorrido destinado a obliterar lo antiestético de la modernidad chilena, sugiere que el *flâneur* recoge más insumos poéticos de su imaginación de “soñador empedernido” (*Azul* 139) que del descentrado entorno. Es quizá por ello que retorna a los paisajes domésticos de cultura, donde cierta poética de lo sublime parece asomar con mayor espontaneidad de la prosa dariana de *Azul*...

El narrador de “Álbum porteño” abre esta pieza contándonos que el poeta-pintor Ricardo, “[s]in pinceles, sin paleta, sin papel, sin lápiz” (*Azul* 138), sale de paseo para alejarse del ensordecedor régimen aural del centro de Valparaíso. Según insinúa la narración, este régimen es resultado del acelerado tráfico de personas, bienes y finanzas en un puerto ubicado en los bordes de la globalización decimonónica:

Ricardo, . . . huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto; en busca de impresiones y cuadros, subió al Cerro Alegre . . . (*Azul* 138)

Abajo estaban las techumbres del Valparaíso que hace transacciones, que anda a pie como una ráfaga, que puebla los almacenes e invade los bancos, que viste por la mañana terno crema o plomizo, a cuadros, con sombrero de paño y por la noche bulle por la calle del Cabo con lustroso sombrero de copa, abrigó al brazo y guantes amarillos (*Azul* 139).

Si la idea del narrador dariano al subir el Cerro Alegre era acercarse a la experiencia del *flâneur* que, como Charles Baudelaire, recorre el París reformado por Haussmann para hallar inspiración artística, los únicos espacios a los que podía acceder el nicaragüense en su tránsito chileno eran esas contadas cuadras en que familias criollas y extranjeras ligadas al comercio o a la minería fijaron sus palacetes europeos. Por ello, el ejercicio de *flânerie* de los álbumes darianos constituye también una huida circular en la que el poeta-pintor busca inspiración en el reverso de la ciudad construida por el mismo sujeto cosmopolita periférico “que anda a pie como una ráfaga, que puebla los almacenes e invade los bancos” (*Azul* 139), y que es responsable de alimentar la ensordecedora maquinaria portuaria.

Ricardo sube el cerro para alejarse de la vibración material del puerto y encontrar otros regímenes sensoriales más cercanos “[a]l inmenso espacio azul, del cual —él lo sabía perfectamente— los que hacen los salmos y los himnos pueden disponer como les venga en antojo” (*Azul* 140). De todas las “casas risueñas escalonadas en la altura, rodeadas de jardines, con ondeantes cortinas de enredaderas, jaulas de pájaros, jarras de flores, rejas vistosas y niños rubios de caras angélicas” (*Azul* 138-139), el poeta-pintor se fijó en una. En su umbral, “como extraída de una novela de Dickens, estaba una de esas viejas inglesas, únicas, solas, clásicas, con la cofia encintada, los anteojos sobre la nariz, el cuerpo encorvado, las mejillas arrugadas” (*Azul* 140-41). Cuando aparece Mary, quizá la nieta de la anciana, el régimen sinestésico de la colorida narración recurre al imaginario palatal para describir los afectos incitados por la visión de aquel retablo anglosajón:

Luego todo era delicioso. Aquellos quince años entre las rosas; quince años, sí, los estaban pregonando unas pupilas serenas de niña, un seno apenas erguido, una frescura primaveral, y una falda hasta el tobillo, que dejaba ver el comienzo turbador de una media de color de carne; aquellos rosales temblorosos que hacían ondular sus arcos verdes; aquellos durazneros con sus ramilletes alegres donde se detenían al paso las mariposas errantes llenas de polvo de oro, y las libélulas de alas cristalinas e irisadas; aquel cisne en al ancha taza esponjeando el alabastro de sus plumas, y zambulléndose entre espumajeos y burbujas, con voluptuosidad, en la transparencia del agua; la casita limpia, pintada, apacible, de donde emergía como una onda de felicidad; y en la puerta la anciana, un invierno, en medio de toda aquella vida, cerca de Mary, una virginidad en flor (141).

En esta oda sensorial a la fecundidad en potencia —a lo que Goncourt describe como “non défloré” y que es anticipado por el voluptuoso baño del cisne—, el narrador figura la sensualidad que el *flâneur* siente en la escena recurriendo a regímenes sinestésicos en que lo visual se confunde con lo gustativo: “Ricardo . . . estaba allí con la satisfacción de un goloso que paladea cosas exquisitas” (141). Si seguimos la concepción ontológica de Baruch Spinoza, “according to which all things are ‘modes’ of a common ‘substance’ [because a thing] is neither subject nor object but a ‘mode’ of what Spinoza calls ‘*Deus sive Natura*’ (God or Nature)” (*Vibrant* 21-22), intuimos que esa vibración material resulta particularmente perceptible a los sentidos del artista. Asimismo, como ocurre con el desafinamiento intrínseco del régimen aural portuario y que lleva a Ricardo a buscar experiencias armoniosas, el poeta muestra la agudeza de sus sentidos al capturar el poder aumentado de las cosas humanas y no humanas reunidas en ensamblaje (*Vibrant* 23) y que, en el caso del retablo anglosajón, se revelan a Ricardo como un concierto deleitable.

En “Álbum santiagués”, la *flânerie* del poeta-pintor persigue fines similares a los del paseo por el puerto. Tras dibujar “caballos orgullosos” y “cocheros taciturnos” (*Azul* 146) en la “Acuarela” que inaugura la colección de escenas capitalinas, el paseante encuentra musas propias de un Eugène Delacroix: “en el fondo de los carruajes, reclinadas como odaliscas, erguidas como reinas, las mujeres rubias de los ojos soñadores, las que tienen cabelleras negras y rostros pálidos, las rosadas adolescentes que ríen con alegría de pájaro primaveral” (*Azul* 146-147). Pero luego de registrar los atuendos coloridos de mujeres y niños que recorren la Alameda, el *flâneur* regresa a lo doméstico en “Un retrato de Watteau” para esbozar la particular vibración material de los cuerpos humanos y no humanos agrupados en una habitación femenina. La referencia al pintor francés Jean-Antoine Watteau (1684-1721) sugiere que la elección del rococó como estilo para este retrato tiene que ver con que la musa escogida es una mujer cuyo rostro hace “soña[r] en los buenos tiempos pasados” (*Azul* 148). El decorado de su alcoba, por tanto, no sigue la moda orientalista de fines del siglo XIX, sino que posee los ornamentos clásicos de un archivo predominantemente parnasiano. La localización de este “retrato” nos dice que el *flâneur* vuelve a las topografías domésticas porque, según creemos, los paisajes culturales íntimos le ofrecen más materiales estéticamente bellos que los paisajes exteriores. Mientras la mujer se mira al espejo,

la contempla con sus ojos de mármol una Diana que se alza irresistible y desnuda sobre su plinto; y le ríe con audacia un sátiro de bronce que sostiene entre los pámpanos de su cabeza un candelabro; y en el asa de un jarrón de Rouen lleno de agua perfumada, le tiende los brazos y los pechos una sirena con la cola corva y brillante de escamas argentinas, mientras en el plafón en forma de óvalo va por el fondo inmenso y azulado, sobre el lomo de un toro robusto y divino, la bella Europa, entre delfines áureos y tritones corpulentos, que sobre el vasto ruido de las ondas hacen vibrar el ronco estrépito de sus resonantes caracolas (*Azul* 149).

El tocador es figurado como un escenario cuyo público son las cosas que lo decoran y que parecen buscar la mirada de la “ninfa” (*Azul* 148), quien, no obstante, está absorta en sí misma. La perspectiva del narrador funciona aquí como una cámara semi-subjetiva que funde su mirada con la del poeta-pintor y muestra cómo este cree que los ornamentos ven a la “hermosa [a la] que el gran Watteau le dedicaría sus pinceles” (*Azul* 149). De manera similar a “El rey burgués”, las cosas consiguen manifestar su vibración y encarnar sus propios dramas solo ante la sensibilidad del poeta-pintor —como el sátiro que ríe o los delfines y tritones que hacen vibrar sus caracolas—, pues la dama del retrato está ocupada en preparar su próxima aparición en sociedad. Así, si la vibración material resulta imperceptible para el rey burgués debido a que su objetivo se reduce a la acumulación de piezas de arte, en “Un retrato de Watteau” esa omisión resulta de la calidad de musa de la “ninfa” pues sus sentidos están dirigidos a “calcula[r] el efecto” que su mirada, vestimenta y sonrisa provocarán en los demás.<sup>9</sup> Nuevamente es el poeta el único cuya aguda sensorialidad, derivada de su sensibilidad artística, es capaz de capturar no solo el aura de las cosas sino también el poder que en conjunto ejercen, afectando al poeta-pintor, a su alter-ego narrador y, en última instancia, a las y los lectores de esta pieza del álbum capitalino.

El orientalismo materialmente ausente en “Un retrato de Watteau”, pero de moda cuando Darío publica esta prosa el 15 de octubre de 1887, opera solo desde la mirada del poeta-pintor como valor estético para colorear los rasgos de la dama que se acicala: “los cabellos ... tienen todo el Oriente en sus hebras” (*Azul* 148). Asimismo, aparece de forma mediada en el Jarrón de Rouen, ánfora fabricada en esta ciudad gala y popularizada en Europa durante el período barroco, cuyas decoraciones azules son de inspiración china. La presencia de este orientalismo indirecto insinúa su fuerte incorporación al imaginario poético del Darío de *Azul*...; aunque no es una presencia explícita en “Un retrato de Watteau”, el autor lo emplea como tropo estable de lo que su archivo moderno cataloga como estéticamente bello. Una operación similar encontramos en “Chanson crépusculaire”, poema escrito en francés e incluido en la edición guatemalteca de *Azul*...:

L'aube émaille des perles son beau péplum de rose  
dans les vagues d'opale qui font l'apothéose.  
On voit la plaine verte dans une rêverie  
comme le champ de riz d'une chinoiserie.  
C'est l'heure de l'Orient et du doux crépuscule,  
l'heure du papillon et de la libellule,  
et du nid qui gazouille, et des petits enfants.

Aquí la naturaleza —“la plaine verte”— no es el tropo referencial de los sentimientos del yo lírico, como sucedía en la sensibilidad romántica; ella es, en cambio, vislumbrada en el símil de los versos 3 y 4 a partir de un tropo referencial *material* —“le champ de riz d'une chinoiserie”—perteneciente al archivo material orientalista. En “Chanson crépusculaire”, lo que imaginamos puede ser el paisaje de un biombo chino —similar, quizás, a los que decoraban la habitación de Pedro Balmaceda Toro— se convierte en un “sublime doméstico” que substituye la naturaleza que para la sensibilidad romántica era fuente de lo inefablemente bello. Se trata de un orientalismo observado en el entorno de la modernidad periférica conosureña pero resignificado en la literatura modernista dariana que sugiere el punto hasta el cual la vibración de la materia suntuaria oriental afectó la sensibilidad poética del joven nicaragüense en su tránsito por Chile y por “la experiencia artística de [su] oligarquía” (Reynolds 216) —cosa que hemos querido mostrar en este recorrido por algunas de las páginas de *Azul*...

<sup>9</sup> Esta suerte de auto-cosificación es comparable a la escopofilia subordinada de la musa del cine clásico teorizada por Laura Mulvey, quien dice que la cámara adopta la mirada masculina y produce que la mirada femenina vea lo que el hombre desea mirar. Mulvey explica: “There are circumstances in which looking itself is a source of pleasure, just as, in the reverse formation, there is pleasure in being looked at” (748). Como consecuencia, la musa cuida su aspecto y sus gestos en busca de administrar el circuito de miradas que incluye al protagonista masculino, la cámara que reproduce la mirada de este y el público masculino y femenino de la sala de cine —o nosotras y nosotros los lectores en el caso de este retrato de *Azul*...

## OBRAS CITADAS

- Appadurai, Arjun. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Trad. Argelia Castillo Cano. México: Grijalbo, 1991.
- Benjamin, Walter. "Paris, Capital of the Nineteenth Century". *Selected Writings* 3. 1935-1938. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002: 32-49.
- . "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". Francis Frascina & Jonathan Harris (eds.) *Art in Modern Culture: An Anthology of Texts*. New York: Icon, 1992: 297-307.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham & London: Duke University Press, 2009.
- Brown, Bill. "Thing Theory". *Critical Inquiry* 28.1 (2001): 1-22.
- Cavieres Figueroa, Eduardo. *Comercio chileno y comerciantes ingleses 1820-1880. Un ciclo de historia económica*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 1988.
- Darío, Rubén. *A. de Gilbert*. San Salvador: Imprenta Nacional, 1889.
- . *Autobiografía*. Managua: Distribuidora Cultural, 1993.
- . *Azul...* Santiago: Zig-Zag, 1970.
- Eagleton, Terry. *Ideology. An Introduction*. London & New York: Verso, 1991.
- Garreaud, Jacqueline. "La formación de un mercado de tránsito. Valparaíso 1817-1848". *Nueva Historia. Revista de Historia de Chile* 3.11 (1984): 157-94.
- Graham, María. *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje al Brasil (1823)*. Madrid: América, 1916.
- Goncourt, Edmond de. *Outamaro. Le peintre des maisons vertes*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1891.
- González García, Mónica. "Rubén Darío y la modernidad subalterna chilena". Mónica González García (comp.). *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, comodificación, colonialidad*. La Habana & Valparaíso: Fondo Editorial Casa de las Américas & Colección Dársena, 2019, 255-80.
- . *Transepistemología subalterna en Rubén Darío y José Martí: estéticas modernistas y modernidades imperialistas en Chile y Nueva York*. Tesis doctoral, University of California, Berkeley, 2009.
- Hugo, Victor. *Les orientales*. Paris: Charles Gosselin, 1829.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Cambridge MA: Blackwell, 1991.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Gerald Mast et al. *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Valparaíso: Mímesis, 2021.
- . *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Reynolds, Andrew. "Poder estatal y cultura material en A. de Gilbert". Mónica González García (comp.). *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, comodificación, colonialidad*. La Habana & Valparaíso: Casa de las Américas & Dársena, 201: 213-34.
- Said, Edward. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin, 2003.
- Sanhueza, Raúl & Ángel Soto. "Chile en el contexto del Pacífico. Marcos conceptuales para la política exterior de Chile hacia el Asia Pacífico". *UNISCI Discussion Papers* 21 (2009): 120-36.
- Schwarz, Roberto. "As ideias fora do lugar". *Ao vencedor as batatas. Forma literária e proceso social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2012: 9-31.