

DOSSIER

***Rubén Darío:
el archivo, lo efímero y la vida***

**LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE LATINOAMERICANO
EN LA PROSA DE RUBÉN DARÍO Y JULIÁN DEL CASAL.
INTERSTICIOS ENTRE MODERNISMO, NEOBARROCO,
LITERATURA Y ARTE PICTÓRICO.**

**THE CONSTRUCTION OF THE LATIN AMERICAN LANDSCAPE
IN THE PROSE OF RUBÉN DARÍO Y JULIÁN DEL CASAL.
INTERSTICES BETWEEN MODERNISM, NEOBAROQUE, LITERATURE AND PICTORIAL ART.**

María Cristina Wong Salazar

Universidad de Buenos Aires - INDEAL

Nació en Quito, Ecuador, en 1998. Es profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Fue adscripta a la cátedra de Literatura Latinoamericana I "A" (FFyL, UBA). Desde 2019 es colaboradora del proyecto Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado (AR.DOC-UNTREF). Actualmente realiza una adscripción en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de América Latina (INDEAL) como responsable de la biblioteca personal del poeta argentino Ramón Plaza.

Contacto: wongcristina@outlook.com

ORCID: [0009-0009-9409-7555](https://orcid.org/0009-0009-9409-7555)

DOI: [10.5281/zenodo.12795653](https://doi.org/10.5281/zenodo.12795653)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Darío

Casal

Paisaje

Modernismo

Neobarroco

El paisaje literario latinoamericano modernista funciona como un dispositivo narrativo que permite entrever procesos de reterritorialización literaria y conjeturar replanteamientos acerca de las relaciones entre sujeto, naturaleza, artificio y modernidad. En el presente artículo se analiza la construcción del paisaje en una selección de crónicas de los modernistas Rubén Darío y Julián del Casal desde un marco teórico que se desprende de la propuesta de Lezama Lima en La expresión americana. Tanto la exposición teórica como el análisis literario se realizan con metodología materialista y comparatista. De este modo, se dilucida cómo el tópico del paisaje es reformulado en tanto espacio gnóstico americano para, en la prosa casaliana, atender a una figuración progresiva de la Siberia tropical cubana, mientras que, en la dariana, ser un locus en donde se desdibujan fronteras y, desde la indeterminación, se generan amalgamas entre poesía, arte pictórico y prosa.

ABSTRACT

KEYWORDS

Darío

Casal

Landscape

Modernism

Neobaroque

The Latin-American modernist landscape functions as a narrative device that allows a glimpse into literary reterritorialization processes and reconsiderations around the relationships between subject, nature, artifice and modernity. The present article analyses the landscape construction within a selection of chronicles by the modernist authors Rubén Darío and Julián del Casal. The theoretical framework is developed from Lezama Lima's proposal in The American Expression. Both the theoretical exposition and the literary analysis are conducted with a materialist and comparative methodology. Thereby, it comes to light how the topic of the landscape is reformulated as gnostic American space. In Casal's prose, this serves a progressive figuration of a Cuban tropical Siberia, while in Darío's it is a locus of indetermination where borders get blurred in order to create amalgams between poetry, pictorial art and prose.

Fecha de envío: 01/06/24

Fecha de aceptación: 05/07/24

Hay que acercarse de otro modo, viendo en toda creación, dolor. Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado.
José Lezama Lima (2013: 3).

El tópico del paisaje en literatura es un espacio textual privilegiado que permite formular interrogantes acerca de las relaciones establecidas entre algunos de los conceptos centrales de la modernidad: sujeto, naturaleza y artificio. Debido a que su surgimiento se produce a la par del desarrollo de la modernidad occidental, pensar el paisaje implica reflexionar filosófica y estéticamente dentro de este marco histórico y en torno a la representación, al sujeto y a su relación con la naturaleza como objeto. Luego, dentro del campo literario, su abordaje conduce a profundizar en la diferenciación entre los procedimientos descriptivos y narrativos de los estudios acerca del espacio. En *La expresión americana*, Lezama Lima propone una perspectiva endógena que resulta productiva para visitar los archivos del modernismo latinoamericano. En este sentido, el paisaje literario latinoamericano modernista funciona como un dispositivo narrativo que permite entrever procesos de reterritorialización literaria y conjeturar replanteamientos conceptuales. El presente artículo desarrollará el análisis de la construcción del paisaje en las crónicas “Álbum porteño” y “Álbum santiaguino” de Rubén Darío y “Álbum de la ciudad” y “La casa del poeta” de Julián del Casal.

La crónica, “como género mixto y [...] lugar de encuentro del discurso literario y periodístico” (Rotker, 1992: 16), resulta en un espacio textual idóneo para la experimentación estética modernista. Es por ello también el espacio textual idóneo para analizar las imbricaciones genéricas que pone en juego el tópico del paisaje. La reiterativa mención al “álbum” en los títulos de los textos seleccionados como corpus de este trabajo, remarca la cualidad pictórica o relacionada a las representaciones visuales que los modernistas buscaban incorporar a sus escritos. De este modo se activa la “sensibilidad de una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje, con el trabajo por medio de imágenes sensoriales y símbolos” (Rotker, 1992: 96), propia de la crónica. Su cruce con el formato álbum, objeto misceláneo, abre las posibilidades de lo heterogéneo aún más y habilita la preponderancia de la imagen visual o, mejor, exhibe el interés de los autores por la traducción intersemiótica, por la éfrasis, y los procedimientos que la posibilitan.

Con el fin de evitar aplicaciones mecanicistas de categorías tanto foráneas como propias y la subordinación de un material a otro, se llevará a cabo la exposición del marco teórico y el análisis literario con una metodología materialista y comparatista. Esto implica un trabajo en el cual las directrices teóricas se desprenden directamente del ensayo en cuestión para luego entrar en diálogo con el objeto de análisis en una reformulación mutua. Con el fin de establecer una determinación del paisaje que ilumine el corpus modernista de un modo distinto, se realizará una puesta en diálogo de las aproximaciones europeas de Georg Simmel (1986) y Raymond Williams (2001) con la latinoamericana de Lezama Lima (1969). Adicionalmente, se harán algunas acotaciones desde los trabajos recientes de Jens Andermann (2008) y Guadalupe Lucero (2019). En cuanto a los procedimientos empleados para configurar la espacialidad en la literatura, se tomarán las directrices y nociones propuestas por Slawinski (1989). Respecto a los autores elegidos, el paralelismo paradigmático de los estudios literarios en el modernismo es el de Darío con Casal. La insistencia en su comparación tiene dos objetivos: primero, reformular los modos en que se han establecido coincidencias por momentos forzadas entre ambos y, segundo, en un movimiento paradójico, desprender a Casal de la dependencia que su nombre tiene de Darío, por medio de la marcación de distancias estilísticas e ideológicas entre ambos.

Bocetos de un paisaje.

Cuando se habla de paisaje se refiere, en principio y sin pretender ninguna clase de definición, a una figuración espacial particular que entrelaza categorías filosóficas y que exhibe a su vez una postura ideológica. En lo que sigue se realizará el recorrido por algunas perspectivas de estudio de este tópico para lograr una determinación del concepto a partir de movimientos contrastivos. En primera instancia, Simmel (1986), en su ensayo "Filosofía del paisaje" de 1913, se acerca al concepto desde las distintas características que lo constituyen. Entre estas, es pertinente a este trabajo la toma de conciencia que se exige del sujeto productor del paisaje a partir de una visión cerrada de un sitio natural, el cual, dentro de un continuum total y unívoco, se presenta como unidad autosuficiente. Además, el concepto de *Stimmung*, o estado anímico como traducción posible, es la condición central para que la delimitación que se realiza no se torne mero recorte de la naturaleza, sino reconstrucción entrelazada con el fluir de su totalidad. Se trata de una perspectiva optimista respecto del quiebre entre sujeto y objeto producido por la irrupción de la vida moderna y que tiene por consecuencia la alienación. El paisaje, entonces, pretendería subsanar esa ruptura a partir de la relación armoniosa, mediada por la *Stimmung*, que

establece entre el sujeto y la naturaleza como objeto observado y reconstituido de forma autónoma en la obra de arte.

Por su parte, Raymond Williams (2001), en su libro *El campo y la ciudad*, publicado por primera vez en 1973, traza una historización del paisaje en el arte y la poesía ingleses. Lo presenta de la siguiente manera: “Un campo en actividad productiva casi nunca es un paisaje. La idea misma del paisaje implica separación y observación” (Williams, 2001: 163). Ubica su origen en la pintura de los holandeses del siglo XV y XVI, ya que, en ella, los arquitectos ingleses encontraron una asociación directa entre la figuración del paisaje, con el mejoramiento burgués y los avances científicos, y de los modos de percepción. Williams señala como ejemplos a Van Ruysdael y a Hobbema. En *La avenida de Middelbarnis* (Figura 1), se puede apreciar la intervención del sujeto en la disposición de los objetos de la naturaleza que configuran el paisaje. En este sentido, la posibilidad de modificación de la naturaleza genera una escisión en los modos perceptivos del sujeto en relación con ella. La burguesía dispondría, a partir de ese momento, de la naturaleza y la produciría desde su punto de vista. Debido a esto, el paisaje en Williams no se refiere a un tipo de naturaleza, sino a un tipo de hombre, el terrateniente, que es resultado de este proceso de concientización de la observación de la tierra. De ahí que se pueda vincular la idea del paisaje con la de lo sublime, la cual, según Kant (1876), se postula como un sentimiento en el interior del espíritu que observa, su propia disposición a conmoverse, y no un atributo del objeto observado.



Figura 1. HOBBEEMA, MEINDERT. *La avenida de Middelbarnis*. Óleo sobre tela 102x140cm, 1689. National Gallery, Londres

Luego, en el arte pictórico, el paisaje implica por momentos "imitaciones conscientes de escenas particulares" (Williams, 2001: 167). Williams señala que el creador, consciente de sí mismo, es el correlato del propietario, también consciente de sí mismo, y de su potestad para modificar la naturaleza a su antojo. De ahí que en los paisajes del siglo XVIII se haya logrado la omisión del elemento del trabajo agrario en las representaciones rurales. Se trata del epítome del paisaje burgués: se eleva el punto de vista de ese sujeto consciente, se apartan todos los elementos que aluden a la producción y se privilegian las líneas de visión limpias que denotan el dominio de aquel que observa. Es por esto que su definición de paisaje implica las ideas de separación y observación.¹ Más adelante, desde el siglo XVIII, la emergencia y el crecimiento exponencial de las ciudades generaron una modificación dramática del paisaje. Consecuentemente, Williams (2001) postula el surgimiento de un nuevo paisaje: el urbano, cuyas características con relación al progreso, a la ilustración y a la movilidad social entran en contraste con el sentido añadido de inocencia atribuido al paisaje campestre.

Desde Cuba, Lezama Lima propone una serie de categorías y conceptos clave para poder armar una teoría latinoamericanista del paisaje en su ensayo "Sumas críticas del americano" de *La expresión americana*, libro publicado en 1957.² En primer lugar, plantea la siguiente interrogante: "¿Consiste, pues, el paisaje en una verja, de simpática reducción poligonal, con el que se define una extensión de la naturaleza?" (Lezama Lima, 1969: 170). Con este cuestionamiento a la aseveración simplista que lo concibe como mera reducción de la naturaleza, establece el punto de partida para los postulados que marcan la diferenciación entre el paisaje del europeo y el del americano.

Lezama Lima abstrae tres condiciones que demanda el paisaje: un punto de mira, que debe dirigirse hacia un campo óptico, territorio de zonas indiferentes de "gengiskanésca barbarie" (Lezama Lima, 1969: 170-171), y un contorno que se establece sobre este territorio. El paisaje, entonces, se

¹ Cabe recalcar que la teorización de Williams (2001) se enmarca en el análisis de un corpus de poesía romántica pastoral inglesa, comenzando por la tierra yerma de Wordsworth y culminando en el lenguaje verde de Clare. De este recorrido por el romanticismo se puede desprender la figura clave del poeta como observador solitario en cuya corporización errante habita el *Volksgeist*, despojado por la casi pérdida de comunidad. De ello surge la paradójica condición del sujeto romántico, quien recupera un pasado de identidad, relaciones y certezas en su vínculo compasivo con la naturaleza. El paisaje en Clare se construye con descripciones que elaboran lo particular desde la subjetividad y lo general desde la objetividad. Por esto la potencia de la literatura habilita la creación de un modo de escribir a partir de un modo de sentir fundado en la experiencia del dolor por la pérdida.

² Si bien el ensayo de Lezama Lima es anterior al libro de Raymond Williams, se dispuso en este artículo de una organización según criterios geopolíticos para remarcar el contraste entre las propuestas teóricas europeas y las latinoamericanas alrededor del concepto en cuestión: el paisaje.

inscribe dentro de la historia de la cultura tanto como forma de dominio cuanto como diálogo a partir de la reducción de la naturaleza al hombre. Añadido a esto y desde los argumentos de Schelling, realiza un contrapunteo de la concepción occidental de naturaleza.³ El esquema propuesto es el siguiente: la naturaleza revela su espíritu visible y este entabla un diálogo con el hombre. En este diálogo aparece el paisaje, por lo cual, “en América dondequiera que surge posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura” negada a América por Hegel (Lezama Lima, 1969: 171).

En este momento se introduce el concepto clave de Lezama Lima: el espacio gnóstico americano. Si nos retrotraemos a las condiciones de formulación de un paisaje, nos encontramos con el campo óptico como territorio de gengiskanésca barbarie. Este es el espacio gnóstico, un espacio abierto, voraz y de “fecundación vegetativa” (Lezama Lima, 1969: 185-186). Se trata, además, de un espacio en tanto lugar practicado (De Certeau, 2000: 129). De ahí que Jens Andermann y Guadalupe Lucero establezcan la contraposición entre lugar y paisaje. Escribe Lucero: “el paisaje se mantiene como lo contrario del lugar, es siempre indeseado: no es asunto de la forma sino de la materia [...] Solo así el paisaje se torna fuerza desterritorializante: su condición es el destierro” (Lucero, 2019: 77). Añadido a esto, la praxis proviene del hombre primitivo que se halla en una relación íntima con este territorio. Es el americano el hombre que no solo dialoga con la naturaleza, sino que se encuentra en convergencia con ella. No el paisaje reducido al hombre, como sucede en Europa, sino el hombre en expansión con la naturaleza, desterritorializado con ella. En consecuencia, la amplitud o extensión de este espacio habilita la configuración de paisajes que producen conocimiento en los movimientos de asimilación de todo espíritu invasor (Lezama Lima, 1969: 185). De aquí que, categorías que en Europa son intrínsecamente antinómicas –narración y descripción–, puedan cobrar nuevas dimensiones en ciertas producciones americanas por los procesos de hibridación.

Además, en imbricación con lo extenso, aparece la delicadeza del espacio gnóstico: “La delicadeza es la sensación porosa de una temperatura, la ausencia de desdén por toda posibilidad fecundante” (Lezama Lima, 1969: 186). Esta delicadeza es el aporte de la naturaleza refinada y exigente propia del espacio americano. América, como espacio “ancestral” (Lezama

³ Sobre el concepto de “contrapunteo”, señala Liliana Weinberg: “La dinámica autorizada por el contrapunteo constituye el ejercicio de una poética del ensayo, el despliegue de un modo de pensar, de un estilo del decir, que permitió representar y poner en práctica este particular modo de encuentro entre literatura y ciencias sociales” (WEINBERG, 2021: 116). En este sentido, se puede plantear el ejercicio ensayístico de Lezama Lima en estos términos. El género del ensayo habilita un trabajo privilegiado con el lenguaje que permite desplegar contrastes y oposiciones respecto de los intertextos que ingresan al diálogo.

Lima, 1969: 185) es el espacio privilegiado de inserción en donde lo europeo se impregna de la potencia fecundante y se libera de todo anquilosamiento e hipertrofia.

Jens Andermann (2008), en su artículo “Paisaje: Imagen, entorno, ensamble”, problematiza las teorizaciones “reduccionistas” de la categoría de paisaje y postula una hipótesis conciliadora entre las perspectivas que se apegan o al sujeto y su mirada o al objeto como construcción culturalizada de un entorno natural. Su propuesta se desarrolla a partir de la definición de paisaje como “imagen cultural de la naturaleza [inserta en] la tensión constitutiva entre su apropiación como signo que otorga control representacional sobre un objeto determinado, y la experiencia que este mismo signo promete y anuncia” (Andermann, 2008: 2). Se trata de la afectación bidireccional entre la apropiación representacional que realiza el sujeto del objeto, la mirada, y la experiencia que ese objeto produce en el sujeto; experiencia del desborde en tanto se trata de una imagen.

En suma, desde el idealismo simmeliano, el paisaje se ubica por encima de la materialidad de la naturaleza y sus cualidades pertenecen a los atributos marcados por el posicionamiento del sujeto: conciencia, distancia y *Stimmung*. Al contrario, Lezama Lima (1969) rescata para el paisaje y la cultura las cualidades de la tierra misma y de la relación material y espiritual que un sujeto establece con el territorio a partir de lo visual. Si, por otro lado, el paisaje para Williams (2001) es expresión del proceso de concientización del terrateniente burgués sobre la tierra, para quienes teorizan el paisaje en el arte latinoamericano se torna diálogo entre sujeto y naturaleza, posibilidad gnóstica, expansión conjunta dentro de una tensión entre la apropiación representacional y la experiencia prometida. En Williams (2001), la distancia marcada entre el sujeto y el objeto naturaleza en el paisaje inglés denota la potestad del primero por sobre lo segundo, mientras que en Lezama Lima (1969) la amplitud y extensión son signos de la potencia fecundante propia del territorio americano.

Rubén Darío narrando Chile.⁴

“Álbum porteño” se publicó por primera vez en Santiago de Chile el 15 de agosto de 1887 en la *Revista de Artes y Letras*. Luego, en 1888, se recopiló en *Azul*. En esta serie de imágenes narradas, Darío construye “paisajes de

⁴ Las crónicas darianas fueron seleccionadas con el criterio de ser exponentes de su obra temprana durante su estadía en Chile y por figurar un paisaje “sureño” de la periferia no-industrializada. Si bien en la exposición teórica se privilegiaron las hipótesis alrededor de la constitución del paisaje natural, los elementos claves que entran en juego para su determinación funcionan y se enriquecen al momento de encarar el análisis de un paisaje urbano o uno que por momentos imbrica y por otros contrapone los elementos naturales con los ciudadanos.

cultura" (Salinas, 1948, como se citó en Caresani, 2013: 11). Lo hace a partir de una elevación del poeta Ricardo, el protagonista de la crónica, a la altura de la naturaleza, en un movimiento anti reduccionista, y también de la incorporación orgánica de elementos americanos endógenos. De ahí que exhiba, desde el espacio gnóstico americano, el posicionamiento estético de la indeterminación que le permite explorar la interrelación y trasposición, habilitadas por el paisaje, entre poesía, arte pictórico y prosa.

Esta crónica se construye a partir de una secuencia narrativo-descriptiva que sigue en tercera persona al poeta protagonista Ricardo. Se van introduciendo de este modo distintas escenas pictóricas desde un punto de vista aparentemente objetivo, que se deja seducir por la perspectiva poética que acompaña desde cerca. Entonces, las formas del espacio son impregnadas de plasticidad pictórica y poética en simultáneo. Al respecto, el análisis de los paisajes en los fragmentos "I. En busca de cuadros", "II. Acuarela" y "III. Paisaje" desde las nociones de altura, diálogo e indeterminación resulta productivo para el esclarecimiento de esta propuesta.

Ricardo, "poeta lírico incorregible", se halla en la búsqueda de cuadros (Darío, 2013: 25). Darío introduce al protagonista con una enumeración de ausencias materiales que devienen posteriormente posibilidades figurativas: "sin pinceles, sin paleta, sin papel, sin lápiz" (Darío, 2013: 25). El arte surge de la ausencia: de ello es indicadora la anáfora "sin" que constituye la estructura de las enumeraciones a lo largo de la crónica. Se añade a esto la pronta interrelación entre arte pictórico y poesía. Pareciera no existir para el americano necesidad de mediación para lograr una traslación, o écfrasis, entre ambas.

La crónica asume primero un lenguaje performático por la utilización del presente progresivo "huyendo" y pinta un paisaje urbano del cual marca una distancia para, más adelante, establecer la contraposición con el paisaje deseado. Aquí ingresa otra enumeración, esta vez acumulativa, de elementos marcados por lo estruendoso que componen la experiencia ciudadana de la modernidad: "ruido monótono de los tranvías y el chocar de las herraduras de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras" (Darío, 2013: 25-26). Esta cita es solo una muestra parcial de la enumeración completa. El exceso de elementos nombrados produce un aumento exponencial de la sensación abrumadora causada por la ciudad.

En Darío es el hombre el que se sitúa a la altura de la naturaleza para dialogar con ella. No hay, entonces, una construcción del paisaje en el movimiento de reducirla a la altura del sujeto, sino un elevamiento del punto de mira hacia la grandiosidad natural. Ricardo se eleva en su condición de "soñador empedernido", es acaso el artista que asciende hacia el

espíritu visible de la naturaleza y “casi en lo más alto del cerro, apenas si se sentían los estremecimientos de abajo” (Darío, 2013: 26).

Además, se configura una espacialidad con referencias toponímicas que localizan el paisaje en Chile. Otra vez, cada descripción se estructura a partir de la enumeración, recurso estilístico que le atribuye cualidades proliferantes a las escenas. Darío presta también mucha atención al detalle, por eso llega incluso a mencionar los guantes amarillos de un Valparaíso personificado en un paseante. Coloca de este modo una singularidad en una abstracción. Una vez arriba, puede comenzar a dialogar y a figurar su paisaje en la primera acuarela. Darío genera un cruce dentro de la diégesis entre arte pictórico y literatura: la descripción que realiza del paisaje adquiere la potencialidad de ser la que nos procura el narrador o bien la que Ricardo ha comenzado a crear.

El tercer fragmento, homónimo de paisaje, muestra la relación que plantea Darío entre el sujeto americano y el objeto naturaleza en el modo de configurar el espacio. Surge una mirada de carácter móvil, indeterminada, que no establece una distancia fija frente a su objeto, sino que, valiéndose de la plasticidad que habilitan los procedimientos literarios, puede desplazarse libremente para componer su cuadro. Sigue el camino de la luz que proviene del sol hacia la tierra, se aproxima a los animales, percibe con todos sus sentidos las texturas, olores, sonidos, colores y formas que constituyen su paisaje. Y, en medio del locus amoenus que Darío vincula explícitamente con el romanticismo francés –por la mención a Hugo–, aparece un sujeto americano: el “guaso robusto, uno de esos fuertes campesinos, toscos hércules que detienen un toro” (Darío, 2013: 28-29). Se trata de un personaje que contrasta con “Mary”, de la escena anterior, y con la figura de Ricardo. Sin embargo, su silueta es armonizada con el paisaje en un movimiento integrador de la mirada del poeta que lo sitúa paralelo a la potestad del cielo a sus espaldas. Con la inserción de este personaje, Darío completa el abanico heterogéneo que abarca las múltiples identidades americanas y da cuenta de la diversidad fecunda que le es propia y con la que impregna también sus paisajes literarios. La función del paisaje, en ese sentido, es la de vincular las diferenciaciones por medio de la mirada estetizante del narrador.

“Álbum santiaguino”,⁵ crónica publicada el 15 octubre de 1887 en la misma revista, replica el esquema narrativo propuesto en “Álbum porteño”. Se compone de seis imágenes que desde sus títulos anuncian la problemática estética que le interesa al escritor: la transposición entre arte

⁵ Se publica en *Azul* en 1888 con el título “Álbum santiagués”.

pictórico y literatura. Se hará foco en el análisis de las secciones "I. Acuarela", "III Naturaleza muerta" y "V. Paisaje", ya que en ellas se exhiben representativamente los procedimientos de interés para este trabajo. La crónica tiene un ritmo particular, poético, característico del estilo dariano. Las imágenes se introducen a partir del adverbio temporal "ya" como marcador de un presente que se reconstituye sucesivamente. A partir de esta estructura sintagmática repetitiva se encabalga el paisaje de la ciudad al paisaje natural inicial. Entonces, Darío establece un continuum entre estos dos tipos de paisaje. La transición entre estos ámbitos opuestos es sutil y para cuando introduce el "cuadro", ya ha ingresado la ciudad a la narración. Darío elabora un paisaje citadino amalgamando lo urbano con lo natural a través de símiles y metáforas que comparan a los personajes femeninos con pájaros y flores: "las rosadas adolescentes que ríen con alegría de pájaro primaveral, [...] castos lirios albos y tentaciones ardientes" (Darío, 2013: 32). También, las muchedumbres se introducen con la metáfora del "oleaje". Por último, edificios y álamos conviven alzándose hacia el "azul" (Darío, 2013: 33).

En "Naturaleza muerta" reingresa el narrador en primera persona propio de la crónica y que se había ausentado en las dos primeras secciones. En esta imagen Darío efectúa una descripción narrada con un giro sorpresivo final. La operación que lo habilita es el subtítulo que pre condiciona al lector al remitir a la tradición pictórica de la naturaleza muerta. Entonces, describe los elementos y les atribuye información interpretativa de un pasado o futuro cercano. Por ejemplo: "las lilas recién cortadas" o "incitaban a la gula manzanas frescas" o "peras doradas y apetitosas [...] como esperando el cuchillo de plata" (Darío, 2013: 35). Sin embargo, el lector asiste al desengaño final del narrador. La naturaleza ha sido artificializada: "Las lilas y las rosas eran de cera, las manzanas y las peras de mármol pintado, y las uvas de cristal" (Darío, 2013: 35).

De esto puede dar cuenta el cronista únicamente cuando se acerca. En este sentido, se puede hablar de un contra movimiento respecto de la construcción de paisaje propuesta por Simmel. La artificialización total de la naturaleza es lograda únicamente en la proximidad al objeto natural. E incluso: el carácter artificial del arte solo puede dilucidarse a partir de esa cercanía. La distancia es lo que enmascara el carácter artificioso del paisaje, de las composiciones artísticas que buscan representar una naturaleza absoluta, como parte del continuum. Darío, por lo tanto, exhibe la artificialidad misma de la *Stimmung* y rompe con la aparente armonía establecida entre sujeto y naturaleza por medio de las posibilidades de desplazamiento habilitadas por el registro literario.

Más adelante, en el "paisaje" santiagués, Darío exhibe una pretensión totalizante del cuadro que pinta al llevar su descripción narrativa hacia un expresionismo exacerbado. Comienza con la personificación de un sauce para situarlo en el imaginario de los cuentos de hadas. Luego, el narrador avanza mientras reconstruye el cielo y horizonte americanos: "cuando del sol quedaba apenas en el cielo un tinte violeta que se esfumaba por ondas, y sobre el gran Andes nevado un decreciente color de rosa" (Darío, 2013: 36). La paleta de colores refuerza el imaginario propuesto al principio y le otorga al paisaje una *Stimmung* acorde a la escena de amor que percibirá el cronista. Antes, el artificio había sido expuesto, por lo cual a Darío solo le queda hiperbolizar los sentidos añadidos de las escenas que construye. Llevar el artificio hacia su máxima expresión. De ahí que coloque a los cóndores de bronce como epítome de su programa estético, la culminación de la descripción del paisaje: representantes de la potencia del vuelo americano. A continuación, la crónica añade alusiones al vuelo en sus metáforas y símiles: "y arriba el cielo con su inmensidad y con su fiesta de nubes, plumas de oro, alas de fuego" (Darío, 2013: 37). Por último, después de haberse sumergido también en la laguna, concluyendo de este modo el recorrido totalizante del cuadro, Darío inunda el paisaje en una atmósfera lumínica de ensueño que compagina con el espíritu de sus personajes.

A partir del análisis propuesto pueden establecerse algunas conclusiones. La primera sugiere que el lugar asumido por el sujeto figurado por Darío se caracteriza por su indeterminación, se trata acaso del lugar "intersticial" que ocupara Darío a lo largo de su vida como inmigrante intelectual latinoamericano (Rama, 1985: 115). Las descripciones que construyen los paisajes de estas crónicas son conducidas por una mirada que, al contrario de la distancia marcada y perspectiva estable de dominación que ejerce el sujeto europeo cuando crea su paisaje, se desplaza libremente a través de una naturaleza proliferante atendiendo al detalle y captando con todos sus sentidos un escenario otro. De ahí que intercale a las múltiples enumeraciones universalistas elementos propios y referentes toponímicos de Valparaíso: "cerro Alegre" (Darío, 2013: 26), "calle del Cabo" (Darío, 2013: 26), "Camino de Cintura" (Darío, 2013: 26), y de Santiago de Chile: "la Alameda" (Darío, 2013: 32), "colibríes" (Darío, 2013: 33), "la laguna de la Quinta" (Darío, 2013: 36), "el gran Andes nevado" (Darío, 2013: 36), el "palacio de la Exposición" (Darío, 2013: 36), "cóndores" (Darío, 2013: 36), etc. Se añade a esto que vacile entre la primera y la tercera persona, expresando de este modo un punto de vista que salta entre lo subjetivo y objetivo.

Por otro lado, hay, en efecto, una pretensión de representar paisajes que se intuyan como partes de la totalidad y que a su vez la contengan dentro de sí. Al respecto, Darío se desapega de la tradición pictórica paisajística

descriptiva de su época y lugar (Fig. 2) para incorporar las sensaciones vinculadas más a un estilo impresionista cézanneano. En este sentido, sus figuraciones parten de la tipología del espacio que instauro con sus referentes toponímicos para adentrarse en los detalles que son captados por percepciones no solo visuales sino auditivas, olfativas y sensoriales.



Figura 2. Charton, Ernest. *Bajada de Valparaíso*. Óleo sobre tela 62x87cm, 1857. Colección privada.

A todo esto, las culminaciones que Darío privilegia se corresponden a figuras americanas que traen a colación los sentidos añadidos del vuelo, del alzarse con el todo natural. El guaso y los cóndores son dos ejemplos en donde los elementos más propios de las tierras americanas ingresan a un paisaje estético configurado a partir de códigos en parte europeos, siempre pretendiendo universalismos, para reivindicar el lugar endógeno del poeta. Logra entonces configurar armoniosa y rítmicamente un paisaje proliferante y artificioso en una prosa que narra describiendo los procedimientos de transposición mutua entre arte pictórico y poesía.

La Cuba de los ensueños casalianos.⁶

Casal publica “Álbum de la ciudad” el 6 marzo 1890 en *La Discusión* bajo el seudónimo de Hernani.⁷ La crónica que narrará una escena citadina se inaugura con la descripción de un paisaje natural. Su suscripción a dos

⁶ Las crónicas de Casal fueron seleccionadas por exhibir en su reformulación del mismo paisaje los problemas que resultan productivos para repensar el concepto.

⁷ Suscripción explícita al romanticismo francés por la referencia a un personaje de Víctor Hugo.

movimientos estéticos puede ser el factor que impulsa al poeta a incluir un primer párrafo en el cual construye la visión paisajística previa al desencadenamiento narrativo de la crónica. Se trata de un paisaje marino armado a partir de figuras retóricas ricas en metáforas, símiles, hipálages, personificaciones, hipérbolos y más. Como en Darío, la enumeración es la figura a partir de la cual se constituye la imagen casaliana.

El paisaje en Casal puede concebirse como dispositivo narrativo en cuanto es condición de existencia de la narración. Tanto en esta crónica, como en "La casa del poeta", su construcción surge como imperativo de una sensibilidad hiperestésica que amalgama la figura de un yo lírico romántico modernista con la narración y descripción propias de la prosa. De este modo, incorpora al campo literario el paisaje de la "Siberia tropical" cubana. De ahí que se dé una predominancia de elementos de la naturaleza que constituyen una atmósfera proliferante. No obstante, el paisaje invernal representado en el "Álbum de la ciudad" se aleja bastante del clima tropical propio de La Habana. La marcada distancia que establece respecto de las características propias de su entorno para incorporar elementos europeizantes a este paisaje se alinea con la temática que trabaja la crónica. En Casal aparece siempre la figura de la ensoñación como posibilidad de generar un "otro mundo mejor" (Casal, 2007: 303). Su sentido es reforzado por la estructura a modo de caja china en la que aparece: una representación dentro de la representación. Así, las imágenes confluyen para diluir los bordes, por lo que el silencio que impera en ese paisaje natural "se difunde por las calles [de la ciudad]" (Casal, 2007: 301), y llega a convivir heterogéneamente con los ruidos urbanos.

Escribe Casal: "Como redonda mancha de sangre, caída en manto de terciopelo azul" (Casal, 2007: 301). Más tarde, los versos de sus écfrasis retrotraerán a esta prosa insistente. La adhesión de Casal a la estética de Gustave Moreau constituye una influencia notable en sus construcciones literarias. Más allá de los poemas que explícitamente transponen algunas obras del pintor francés, la figuración de ciertas imágenes y atmósferas remiten a las de Moreau. El sol presentado como "redonda mancha de sangre" se puede rastrear en varios cuadros del artista, así como la referencia a una paleta de tonos terrosos y cálidos en contraste con los fríos del horizonte y del clima. Las figuras 3 y 4, correspondientemente *Safo* y *La muerte de Safo* sirven de ejemplo. Si bien *Safo* es posterior a la escritura de la crónica de Casal, en ambas se puede apreciar el contraste entre un sol esférico que pinta las nubes de un rojo intenso con el cielo en tonos fríos.



Figura 3. Moreau, Gustave. *Safo*. Óleo sobre tela 85x67cm, 1893. Col. privada.



Figura 4. Moreau, Gustave. *La muerte de Safo*. Óleo sobre madera, 1872. Col. Scharf- Gerstenberg, Berlín.



Figura 5. Collazo, Guillermo. *La siesta*. Óleo sobre tela 66x83.5 cm, 1888. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

La presencia de un tipo de paisaje que se construye a partir de contrastes e impresiones fuertes lo desvincula de estilos como el del cubano Guillermo Collazo (Fig. 5). Escribe Casal sobre los paisajes de este artista: "todos se recomiendan por la verdad del tono, la fineza del pincel y un

sentimiento delicado de vida campestre. Las figuras solo intervienen como agradables manchas de color y no tienen más importancia que la de un ser humano perdido en el seno de la naturaleza" (Casal, 2007: 276). En la crónica, la atmósfera se carga de luces rojas que lastiman la niebla producida por un clima cruento que a su vez agita las mareas violentamente.

La voz de la primera persona singular exagera la perspectiva subjetiva que dotaría al paisaje de su *Stimmung*. Sin embargo, esta va introduciéndose sutilmente en el texto: la primera impresión del paisaje es narrada por una tercera persona, al final de esa primera parte surge la primera del plural y es solo al final cuando se exhibe el narrador de la crónica. El paisaje, entonces, se describe desde un punto distante; el sujeto moderno de Casal se sitúa en la ciudad y desde ese lugar busca en las lejanías los elementos para recomponer un paisaje romántico que desde ese primer párrafo indica al lector el carácter de ensoñación, de dispersión, que busca configurar. Al respecto, Ángel Augier marca la voluntad evasivista de Casal como consecuencia del desencanto ante su realidad, una reacción a la derrota de la primera guerra de Independencia (Augier, 2007: XXXVII). En contraposición, Emilio de Armas (1990) sugiere que lo evasivista de Casal es en realidad un accionar sobre el lector: el poeta enajenado adquiere una función crítica de su sociedad y su escritura se torna incitación y reto (de Armas, 1990: 785). El hermetismo es entonces aparente y enmascara la función contestataria de la poesía. En este sentido, también la figuración de paisajes adquiere funciones reactivas. Casal le procura al lector modos de imaginar nuevas realidades y, de este modo, lo descoloca de la situación opresiva producida por la derrota y el estatus colonial de Cuba.

En "La casa del poeta", publicada el 17 de agosto de 1890, el lector asiste a una autofagia casaliana. El primer párrafo se corresponde casi en su totalidad al que inauguraba aproximadamente cinco meses antes la crónica previamente analizada. Entre estos textos se producen tres cambios sustanciales. En primer lugar, el tiempo verbal pasa de un presente indicativo a un pretérito imperfecto: "ANOCHECE" (Casal, 2007: 301), versus "ATARDECÍA" (Casal, 2007: 343). Entonces, lo que antes era meramente descriptivo se convierte acá en la evocación de una narración.

En segundo lugar, la voz en primera persona que aparece desde el segundo párrafo intercala su narración con la descripción del paisaje. De este modo, Casal integra de modo más armonioso narración con descripción. Esto se refuerza por el tiempo verbal mencionado y por cómo alterna ciertos elementos de la ciudad en el primer párrafo con los elementos de la naturaleza: "Se oía a lo lejos, entre el ruido de los carruajes, el

mugido imponente del mar" (Casal, 2007: 343). La construcción del paisaje no concluye en el primer párrafo, como había sucedido en la crónica anterior, sino que se retoma y se narrativiza aún más en el tercer párrafo: "Ancha nube cenicienta se interpuso ante el sol. Detrás de ella, impulsado por el aire, se precipitó un ejército de nubecillas róseas, verdes, moradas, purpúreas y amarillas" (Casal, 2007: 343). Las personificaciones y el léxico bélico empleado por Casal le confieren a su descripción elementos narrativos que movilizan la estaticidad esperada de un paisaje.

Además, la naturaleza invade progresivamente la ciudad: "un remolino de polvo que envolvió las siluetas de las torres, palacios, árboles y paseantes. [...] no se escuchaba más que el ruido monótono del agua que descendía sobre las calles tristes, lodosas, desiertas" (Casal, 2007: 343-344). No solo la naturaleza condiciona y se impone sobre el paisaje urbano, sino que le contagia de la *Stimmung* que proviene del narrador y de la figura melancólica de su amigo poeta al apoderarse de su imaginario.

En tercer lugar, Casal borra las características más europeizantes de su paisaje previo. Desaparece la atmósfera invernal y es reemplazada por un "aire impregnado de aromas suaves, sutiles y embriagadores" (Casal, 2007: 343). Las cumbres empinadas se vuelven "verdes" (Casal, 2007: 343). Más aún, en el paseo del cronista aparece "un grupo de niñas, rubias unas y morenas otras" (Casal, 2007: 343), representando de forma más cercana la población heterogénea de La Habana. De manera culminante, la lluvia del trópico inunda el paisaje natural y urbano. En esta crónica Casal constituye, ahora sí, su "Siberia tropical", retrata su propio paisaje. La *Stimmung* melancólica que lo caracteriza entra en armonía con la representación de un paisaje húmedo, lluvioso, tropical. Es la lluvia el agente que conduce el estado de ánimo casaliano o, en su lugar, el agente que produce la *Stimmung* modernista: "una de esas lluvias de las tardes otoñales, que cubren de lodo el pavimento de las calles, saturan la atmósfera de humedad y engendran una melancolía intensa en los temperamentos nerviosos" (Casal, 2007: 346). Acá la naturaleza impregna al sujeto, y es ese clima tropical el que definirá la constitución del sujeto de la crónica, el que impone esa experiencia que le permitirá construir un paisaje y, con él, una cultura, en las tierras insulares fecundadas por lo acuoso y lo verde.⁸

⁸ Es necesario acotar que, frente a la poética de la crónica y a las posibilidades creadoras de este nuevo paisaje, ingresan contrastivamente la figura ausente del amigo poeta y el *milieu* de la casa del poeta impregnado por la presencia de la mujer "alta, robusta, de fisonomía estúpida, repulsiva" (CASAL, 2007: 345). A ella le atribuye el cronista la aridez creativa de los últimos años de su amigo.

Entrecruces.

Retomando a Lezama Lima (1969), cada paisaje literario se configura de acuerdo a la interrelación que se establece entre el punto de mira, el territorio o campo óptico y el contorno que se define sobre este. Sin embargo, cada artista define formas específicas para cada elemento y elige procedimientos que modifican el esquema lezamiano básico en modos de reapropiación estéticas. Tanto Darío como Casal utilizan el tópico del paisaje como parte central de sus crónicas y en cada uno, a su vez, se diferencian tanto sus funciones como la forma en que son figurados. En Julián del Casal es el sujeto hiperestésico quien se posiciona en el punto de mira. A partir de él se crea un paisaje cargado de una *Stimmung* de ensoñación melancólica, adhesión casaliana al romanticismo. Por otro lado, la mirada del narrador de Darío rompe con las características previstas para el sujeto configurador del paisaje europeo –separación y observación (Williams, 2001)– al presentar un punto de mira móvil que imbrica lo narrativo con lo descriptivo en sus movimientos a través de un paisaje performático.

Luego, el campo óptico, territorio sobre el cual se establece un contorno, es en Casal una Cuba colonial post derrota revolucionaria, ciudad caribeña. Frente a él, Casal construye su Siberia tropical, “se lanza a rodearse de una fauna y flora, de propia y exquisita pertenencia, entregando un trópico no totalmente habitado, pero sí rápidamente entrevisto” (Lezama Lima, 2013: 5). En las crónicas analizadas se divisa cómo Casal se desprende de la primera ensoñación europeizante para constituir un paisaje aparentemente idéntico pero que ha recuperado para sí la lluvia del trópico, como elemento excedente que desborda hacia el lenguaje desde la experiencia del poeta. Casal muestra en esa transición de una crónica a otra el salto reterritorializante de su paisaje. Darío, en cambio, desde su lugar raro de “inmigrante intelectual” (Rama, 1985: 112) cruza un territorio con la idea de la ausencia y en esa intersección encuentra las especificidades literarias que lo habilitan para construir un paisaje en términos de espacio intersticial. Sus figuraciones se ubican en una movilidad permanente entre lo americano y lo literario europeo, sus referentes anclados en los territorios sureños se llenan con los símbolos universales que va coleccionando en sus viajes estéticos y su prosa se vuelve pictórica y poética. De este modo, el contorno que traza Darío es descontornizante de esas fronteras genéricas y espaciales preestablecidas.

Cuando Lezama Lima le da el nombre de espacio gnóstico al territorio americano habla de una tierra fecundante que demanda escritura, que exige ser incorporada artificiosamente en su diferencia. De ahí la reitera-

ción casaliana, pues se trata de un paisaje que demanda reescritura, reformulación, reproducción; de ahí que el guaso pueda erigirse alto y a la par del cielo dariano. El espacio gnóstico es, por ende, aquel que habilita en Casal la recomposición del paisaje, desterrándolo de un estancamiento posible y, en Darío, la mirada móvil productora de rupturas que proliferan en descripciones narrativas intersticiales.

Bibliografía

- ANDERMANN, JENS. “Paisaje: Imagen, entorno, ensamble”, *Orbis Tertius*, vol. 13, núm. 14, 2008. Disponible en línea: <https://www.orbister-tius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01>. Fecha de consulta: 05/05/2024.
- DE ARMAS, EMILIO. “Julián del Casal y el modernismo”, *Revista iberoamericana*, vol. 56, núm.152-153, 1990.
- AUGIER, ÁNGEL. “Prólogo: Julián Casal en el contexto del modernismo hispanoamericano”, *Julián del Casal: páginas de vida: poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.
- CARESANI, RODRIGO. “Prólogo”, *Rubén Darío: Crónicas viajeras: Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2013.
- DEL CASAL, JULIÁN. *Julián del Casal: páginas de vida: poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.
- DE CERTEAU, MICHEL. “Relatos de espacio”, *La invención de lo cotidiano*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2000.
- DARÍO, RUBÉN. *Rubén Darío. Crónicas viajeras: Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2013.
- KANT, IMMANUEL. *Crítica del juicio*. Madrid: Librerías de Francisco Iruviedra, Antonio Novo, 1876.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ. “Julián del Casal”, *La Habana Elegante*, núm. 53, 2013. Disponible en línea: www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Hojas_CruzMalave.html. Fecha de consulta: 05/05/2024.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ. *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- LUCERO, GUADALUPE. “El paisaje latinoamericano como espacio cualquiera”, *La Deleuziana, Dossier – Primer Coloquio Red Estudios Latinoamericanos Deleuze & Guattari*, 2019. Disponible en línea: <http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2019/10/Lucero.pdf>. Fecha de consulta: 05/05/2024.
- RAMA, ÁNGEL. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.
- ROTKER, SUSANA. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.
- SIMMEL, GEORG. *El individuo y la libertad: Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986.

SLAWINSKI, JANUSZ. “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”, *Textos y Contextos*. La Habana: Ed. de Arte y Literatura, 1989.

WEINBERG, LILIANA. “Contrapunteo”, *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2021.

WILLIAMS, RAYMOND. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.