

Los *Enrarecidos*: Rubén Darío, Oscar Wilde y la crítica de los espacios culturales

[*Enrarecidos*: Rubén Darío, Oscar Wilde and Cultural Space]

Eduardo BARROS GRELA
University of A Coruña
ebarros@udc.es

Resumen: En este estudio se repasan las propuestas estéticas de dos figuras literarias con un papel paradigmático en el desarrollo del modernismo: Rubén Darío y Oscar Wilde. Ambos recuperan la fascinación por «lo extraño» –o lo raro– que ya había sido fundamental en previas corrientes literarias, y buscan producir un espacio que les sea propio a estos excéntricos interlocutores. A partir de la *Historia de la Locura*, de Michel Foucault, y de *Thirdspace*, de Edward Soja, observamos cómo la necesidad de producir un espacio para estos «raros» genera una espacialidad cultural determinada por una relación de poder entre los discursos dominantes y las estéticas transgresoras que representan. Con una ambición determinadamente comparatista, este ensayo parte de una lectura crítica de «Max Nordau» para adentrarse en los conflictos espaciales que, según Michel Foucault, son la principal característica del cambio de siglo desde un punto de vista epistemológico.

Palabras clave: modernismo; espacio; espacialidad; transgresión; extraño.

Abstract: In this study we review the aesthetic proposals of two relevant literary figures in the development of Modernism: Rubén Darío and Oscar Wilde. Both writers show evidence of feeling fascinated by the «strangeness» that had proved instrumental in previous literary movements, and seek to produce a space that is proper to their eccentric partners. Michel Foucault's *History of Madness* and Edward Soja's *Thirdspace* are the basis of this essay to look at the need to produce a space for those «strange» individuals, as they generate a certain cultural spatiality defined by a relation of power between the different dominant discourses and the transgressive aesthetics they represent. Rooting from a clear comparative ambition, this essay critically reads «Max Nordau» to assess the spatial conflicts that, according to Michel Foucault, are the main feature of the turn of the century from an epistemological perspective.

Key words: modernism; space; spatiality; transgression; strangeness.

Las acciones de transgresión contra los legitimados parámetros del pensamiento occidental han sido frecuentemente sublimadas por los círculos literarios más variopintos. Desde que un atrevimiento literario de Rubén Darío¹ asombra a los ojos del mirar «enrarecido», y desde que las frivolidades metafóricas de Oscar Wilde², inundan el

1. R. Darío, *Los raros*, 1896.

2. O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1890.

momento literario del cambio de siglo europeo, las provocaciones estéticas ante las aceptadas epistemologías finiseculares se intensifican. Aunque la distancia crítica entre estas dos figuras literarias resulte evidente, resulta de gran interés investigar la forma en la que esas barreras críticas han sido determinantes en la elaboración ideológica de los estudios sobre el modernismo literario, y en cómo éstas pueden ser cuestionadas desde una reconfiguración estética de la espacialidad³, y en concreto de la estructuración transgresora de las jerarquías del pensamiento modernista⁴.

La obra del Rubén Darío ensayista se orienta hacia los asentados parámetros vanguardistas del simbolismo academicista vigente, mientras que la incisiva prosa del excéntrico Wilde se posiciona contra la condescendencia crítica de las propuestas estéticas europeas. Son las de Darío y Wilde maneras opuestas de hacer una valoración literaria y artística, en cuanto a que la austeridad urbana de Darío, enfatizada por su tenue condición provinciana, y motivo alegórico de su iniciación modernista, evita los excesos poéticos del exotismo romántico. Darío se inclina, así, por seguir los parámetros marcados por las poéticas postrománticas, que habían apostado por la poesía como consecuencia de una exaltación atenuada, en la que el poeta registra sus experiencias emocionales en el proceso creativo⁵. Como se puede observar en la semblanza de «Max Nordau», una de las diecinueve que componen su recopilación *Los raros*, el poeta sigue un discurso apologético de la exaltación emocional, pero tal y como proponían los fundamentos del romanticismo tardío, se asegura de guardarse de una tentadora radicalización:

«... esta afirmación que nos dejará estupefactos, gracias a la autoridad del sabio Sollier: Es una particularidad de los idiotas y de los imbéciles tener gusto por la música. Thorel señala una contradicción del crítico alemán que aparece harto clara. La música, dice éste, no tiene otro objeto que despertar emociones; por tanto, los que se entregan a ella son o están próximos a ser degenerados...»⁶

Darío llega a Santiago de Chile en 1886 para adentrarse por primera vez en los temas que definirían posteriormente su mejor estilo poético y que sentarían las bases de su modernismo⁷. Darío había sido cuidadosamente educado en un ambiente de hastío

3. Seguimos en este punto la terminología propuesta por Soja en *Thirdspace* (1996), obra fundamental sobre el espacio en el pensamiento de la posmodernidad que explica que la «trialectica de la espacialidad» incluye los tres espacios que habían sido establecidos por Lefèbvre (espacio percibido, espacio concebido y espacio vivido). Esta trialectica sustituye a la tradición dialéctica de lo espacial-social o el espacio-tiempo.

4. Ver A. Acereda, «Dos caras desconocidas de Rubén Darío: El poeta masón y el poeta inédito», *Hispania*, 88.3 (2005), 423-444; L. E. Davis, «Oscar Wilde in Spain», *Comparative Literature*, 25.2 (1973), 136-152; S. Molloy, «Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siècle Spanish America», *Social Text* 31/32 (1992), 187-201; A. Pym, «Strategies of the Frontier in Spanish-American Modernism», *Comparative Literature*, 44.2 (1992), 161-173; A. Torres Riosco, «El Modernismo y la Crítica», *Hispania*, 12.4 (1929), 357-364.

5. Galindo Villarroel (1988: 216).

6. Darío (1972: 174).

7. Véase C. Humberto Ibarra (1958: 18)

ideológico que le había proporcionado una perspectiva epistemológica definida por un marcado carácter social de displicencia⁸. Así, tal y como atestiguaría su posterior obra (en particular, la que se ha sometido como sujeto de análisis principal en este artículo), la preocupación social del escritor nicaragüense se distanciaba claramente de ahondar en las brutales vicisitudes de la «masa urbana», ya que ésta desproporcionaba el equilibrio existente entre la estética de su modernismo y la ética de su simbolismo. Darío aborda la ciudad desde esa querencia de los manifiestos de Gustavo Adolfo Bécquer⁹, que le sujetaban a una impasible voluntad estética de sublimar la concepción artística como herramienta de trastorno social, y de vinculación máxima con la escapista desviación emocional.

Pero, ¿en qué lugar y bajo qué parámetros radica, entonces, el estrato diferencial con respecto a autores plenamente decadentistas como el irlandés Oscar Wilde? Volviendo al pasaje del poeta postromántico español Gustavo Adolfo Bécquer anteriormente mencionado, en el que se apelaba a un instintivo rechazo del exabrupto poético de la elevación, convendría detenerse más cuidadosamente en el análisis conceptual de esta afirmación, tanto por su proyección literaria como por sus ramificaciones estéticas. La represión de una emoción, ya sea poética o no, implica paradójicamente la perpetua existencia de la misma. Hacer desaparecer esa represión sería, por lo tanto, hacer desaparecer lo reprimido pero, por el contrario, insistir en ese yugo voraz no haría más que reafirmar la existencia de lo que se niega.

Frente a tal paradójica concepción se encuentra la visión estética de quienes han observado la literatura sin ese lastre bucólico o elegíaco, y de quienes no han sufrido ese proceso de transición desde un fundamento ideológico anterior. Tal caso sería el de Oscar Wilde, quien asiste desde un prisma eminentemente urbano a los cambios sociales que le suministran sus indagaciones sobre las concepciones estéticas. Este posicionamiento le permite, a su vez, observar las transformaciones históricas y sociales del entramado metropolitano, y cómo éstas determinan su producción poética¹⁰. Esa privilegiada torre de marfil en la que se asentaban los territorios estéticos del modernismo no supuso, para Wilde, un constructo material y artificial como elemento figurado en la metáfora de la gran ciudad alienante¹¹, sino una elevación natural, un distanciamiento territorial en el que no tenía cabida el elemento de la negación epistemológica. Este

8. Ver Ruiz Barrionuevo (2002).

9. La profunda admiración de Rubén Darío por la obra y la persona de Bécquer desde su primer encuentro en 1882 es referenciada por J. Collantes de Terán, «Rubén Darío», capítulo perteneciente a la recopilación de L. Íñigo Madrigal (ed.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Tomo II: *Del Neoclasicismo al Modernismo*, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 603-632. También aparece recogida en I. L. McClelland «Bécquer, Rubén Darío, and Rosalía Castro», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 16, 62 (1939), 63; y en A. Acereda, «Darío moderno, Bécquer romántico. En torno a un lugar común en la modernidad poética en lengua española», *Cuadernos Americanos*, 80 (2000), 175-193.

10. Glick (2001: 145).

11. Véanse los seminales estudios sobre el impacto de la ciudad en el pensamiento circundante al modernismo de Charles Baudelaire (1986) y Walter Benjamin (1973, 1979). También es notable el afán recopilador de textos relacionados con la ciudad en la modernidad que Whitworth presenta en su colección de ensayos (2007).

matiz de la estética de Wilde desembocó en una grieta de disensión con el tratamiento que Darío daba a la artificiosidad a lo largo de sus primeros escritos¹², y que culminaría con la denotativa discusión estética de *Azul* en 1888.

Si bien Darío en esta obra se adelanta al otro gran precursor del «otro modernismo», T.S. Eliot, bien es cierto que arcaíza, a la vez, un elemento estéticamente modernista, como fue la recurrencia de las estaciones del año, con su ambivalente confabulación apocalíptica y regenerativa. Este proceso no ha de ser pasado por alto, ya que la esencia parasitaria que anticipa la perspectiva de metempsicosis en su obra da lugar a una continua dialéctica con las posturas axiológicas del decadentismo puro¹³. Al respecto de esta comparación con la obra poética del autor de *Murder in the Cathedral*, resulta formidable la observación de las virulencias diegéticas de Darío en *Azul*¹⁴, que reposan sobre una temática conceptualmente híbrida¹⁵. De hecho, en *The Waste Land* el autor hace un especial énfasis en el sentido regenerativo del caos empírico congénito a los ciclos sociales¹⁶, así como en la obra de Darío ese espíritu aparece más soslayado en beneficio de una profusión más inmediata en el auspicio de lo lineal. Esta obra temprana, de rasgos transversalmente románticos¹⁷ sobre la exaltación del amor en armonía con la naturaleza y el cosmos¹⁸ invita a entender los períodos estacionales (en concreto, el invierno) como una última estancia en los límites de la razón¹⁹, y revisita la idea de las emociones durante el invierno como un motivo descarriado y superado por la civilización, abocada la naturaleza a un plano secundario y esquizoide²⁰.

Es esta postura estética de Darío la que nos lleva a relacionar ciertos aspectos de su obra con la de autores tal vez distantes en su literatura –aunque no tanto en su cosmovisión– que exponen una pose de marginalidad psicosocial en su obra, tales como Oscar Wilde²¹. Vemos, por ejemplo, que el autor nicaragüense migra en su manera de entender el arte desde una perspectiva *del arte por el arte* hacia una actitud desesperada provocada por su impotencia ante la apreciación del arte como una herramienta no ya estéril, sino baldía²². Este movimiento de Darío en torno al esteticismo decadente se encuentra en el poder connotativo de la narrativa de Wilde, incluso en obras como *The Picture of Dorian Gray* o *The Importance of Being Earnest*, que no gozaban de una reputación crítica sostenible desde el punto de vista estético, pero que eran represen-

12. Gale (1975: 370).

13. Ver M. de las Nieves Martínez; I. Pérez y P. Rodríguez-Peralta.

14. D. Sorensen Goodrich (1985: 4-6).

15. Véase L. Rosano (1986: 119).

16. R. S. Lehman (2009: 67).

17. Phillips (1977: 232)

18. En referencia a la utilización de motivos cosmogónicos en la obra de Darío, véanse los trabajos de C. L. Jade (1980: 1983) y la recopilación de la obra del poeta nicaragüense editada y comentada por I. Stavans (2005).

19. Trigo (1994: 296); Brioso (2003: 286).

20. Ver J. M^a Mantero (2007: 34).

21. Bloom (2008: 8).

22. Phillips (1977: 231).

tativas del pensamiento contemporáneo²³. En esta novela del escritor irlandés se problematiza en profundidad la irreconciliable incapacidad del arte por sobrevivir a los imperativos del sujeto moderno, entendido éste como el resultado de la aceleración de los procesos ontológicos racionalistas. La sublime obra de arte que es el retrato del personaje de Wilde, se ve deteriorado y envilecido por elementos absolutamente ajenos –y enajenantes– a ella; son elementos que se encuentran alrededor del referente del signo moderno: la maldad, la violencia, la muerte, etc.

Con esta propuesta de Wilde en *The Picture of Dorian Gray* se produce una disfunción en el concepto estético elaborado por Charles Baudelaire, uno de los grandes teóricos de lo moderno, como es bien sabido, en el que aseveraba que la consecución de la obra artística en cada momento está condicionada por dos factores de paralela relevancia: por un lado un elemento estético perenne, eterno, que dota a la obra de la necesaria solemnidad artística; y en segundo lugar, un elemento caduco, nómada que respondería a las necesidades de la «moda» de cada momento específico²⁴. De acuerdo con esta definición, la obra de Wilde demuestra el conflicto intrínseco de tal aseveración mediante la inversión de los roles estéticos que el autor sedimenta en su obra. Lo inmutable, lo establecido, representado por la obra de arte cede su estaticidad ante la irrevocable precipitación de los acontecimientos, ante la insufrible y vertiginosa velocidad que adquiere la vida moderna. Mientras que el referente permanece inmutable, el signo se transforma reiteradamente por los elementos estéticos que le rodean. También Darío, en la distancia, se encuentra en gran medida con una problemática estética que no difiere en gran medida de la planteada por Wilde. Tras haber perseguido con ahínco la idea estética del arte como instrumento de acción social primero, y el arte como forma irreductible del verbo después, en su época más tardía en Mallorca, Darío sucumbe a una desesperación teórico-estética que se asemeja –por lo pesimista– a la obra del dramaturgo irlandés.

El modernismo latinoamericano se había definido, a grandes rasgos, por *representar* la entrada en crisis de las identidades que se habían estado formando durante la Modernidad. La retirada oficial de los últimos vestigios de la presencia española en el espacio americano plantea la preocupación de la producción identitaria propia como alternativa a la mecanización social anglosajona, y el modelo norteamericano es tentador en cuanto a que el rápido crecimiento urbano ofrece ventajas cuantitativas al sujeto moderno latinoamericano. La suspensión de la identidad nacional, además, presente hasta la crisis del sujeto como individuo con capacidad actancial, y conllevando la traumática separación de la tierra bajo el temor de la venganza de la naturaleza, conduce a que las letras modernistas latinoamericanas tengan una particularidad genuinamente exclusiva. Sin embargo, elementos como el hecho de que los modernistas americanos pasaran frecuentes periodos de tiempo en Europa, o que, en los albores de la globalización, sirvieran como vehículos de ida y vuelta para teorías y

23. Wohlfarth (2008: 7).

24. Ch. Baudelaire (1986); Calinescu (1987: 49); Sanyal (2006: 135); Holland (2006: 122).

aproximaciones ideológicas llevan a confirmar la existencia de un fuerte vínculo con movimientos artísticos y estéticos de otros países y de otras épocas.

Así, el modernismo latinoamericano, y su fundador en particular, recibió una gran retribución epistemológica de los mismos autores que conformaron las bases del modernismo europeo. Desde las ideas estéticas de Baudelaire, y su descubrimiento de la «horrenda belleza», sucia y efímera, de la moderna ciudad industrial, hasta Rimbaud, que entendería la vida industrial como un nuevo género de hermosura, y pasando por Verlaine y su culto al Parnaso, los poetas latinoamericanos ocuparon el lugar de los aristócratas de las letras, y refractaron desde Europa aquel primer aparato de representación de la torre de marfil. Es por esto que en su obra *Los Raros*, el poeta nicaragüense prolonga una lista de sus referencias ideológicas y estéticas en la que menciona como principales artífices a los poetas mencionados más arriba. En esta recopilación de breves semblanzas, Darío afirma con suficiencia estética que «el progreso de fiebre moral siempre en crecimiento» es una criticable actitud hacia los decadentistas europeos, quienes «... quedan condenados a la comparación más curiosamente atroz con todos los admirables melancólicos que representan la tristeza en la literatura»²⁵. Darío menciona a Oscar Wilde y, en particular, a uno de sus personajes más famosos, Dorian Gray, como elemento clave en la conformación de ese círculo artístico que el escritor nicaragüense insiste en identificar como de «semilocos», atendiendo a los preceptos críticos establecidos por el propio Max Nordau y otros estudiosos afines.

Esa referencia directa al escritor irlandés permite al crítico preguntarse el porqué de este pertinaz símil que Rubén Darío determina en su pequeño ensayo sobre la atemporal generación de artistas que forman la línea que en él desemboca y los enfermos mentales urdidos por la sana sociedad. Con respecto a esta producción estética elaborada alrededor de la producción identitaria desde la otredad del margen, se antoja automática e inevitable la utilización de las leyes anidadas por Foucault²⁶. El pensador francés apunta en esta obra la accidental reclusión del concepto de locura, de demencia o de enajenación dentro de los límites de lo proscrito, de lo desterrado y de lo condenado. Se sitúa su teorización fuera de las fronteras de lo establecido, de lo ético o de lo lógico, como un confinamiento de la aventura moderna. Afirma Foucault que el «accidente» identificado como locura se habría producido debido a un vacío social causado por una repentina inexistencia, por la fatal desaparición de un «otro». En el esquizoanálisis social de poder y resistencia, de centro y periferia, se habría perdido el necesario segundo elemento, por lo que fue necesario acomodar a un nuevo orden de enfermedad en esa posición, una enfermedad de la que nunca se había oído hablar como tal: *la enfermedad mental*, o el desarrollo de la imagen insana del pasajero de la *stultifera navis* tal y como se entiende en la actualidad. Un barco a la deriva, sin rumbo ni destino definidos, ajeno al mundo que los rodea, extraño a la lógica imperante. Vertido, en definitiva, en una particular torre de marfil. Una torre

25. Darío (1972: 194).

26. Foucault (1973).

de marfil que se asemeja a la elucubrada por los modernistas, ajena, extraña, exterior, excéntrica.

La larga lista de «descarriados» compuesta por Darío en su *Los raros*, y base de estudios clave en la literatura latinoamericana, como podría ser el propio José Asunción Silva como autor de *De Sobremesa* (1925), no es, en realidad, más que una relación de autores que, en su particular *ship of fools*, viajan por mares particulares. Enajenados de/por la sociedad, y conformando las bases de esa «locura poco menos que universal»²⁷ de la que habla Darío (una locura, por lo tanto, que no es tal; una sublevación incontenible, por lo imposible de su método, de la resistencia frente al poder), todos estos autores están ofreciendo un cúmulo de matizaciones espaciales y estéticas que confluirían en la estética modernista de Rubén Darío.

Como ya se ha comentado con anterioridad, un lugar privilegiado entre esos desahuciados de la razón queda reservado para Oscar Wilde: «Y al paso de los estetas y decadentes, lleva la insignia de capitán de los primeros Oscar Wilde. Sí, Dorian Gray es loco rematado, y allá va Dorian Gray a su celda»²⁸. Efectivamente, la referencia a una celda física pero también identitaria alude a los espacios de censura, desprecio, zaherimiento, altanería y usurpación en los que tanto el autor de *The Portrait of Dorian Gray* como su propio personaje protagonista quedan confinados como representantes de esa excentricidad estética –representadas en ocasiones por meras extravagancias– que los caracteriza dentro de un espacio urbano de carácter eminentemente moderno. Wilde es representado desde la crítica al juicio social que lo define como un degenerado, un enfermo, un loco, un sodomita convicto (de acuerdo con la acusación legal de 1895) que necesita ser curado, aislado y, si es posible, regenerado. Rubén Darío escribe: «Después de la diagnosis, la prognosis: después de la prognosis, la terapia. Dada la enfermedad, el proceso de ella; luego, la manera de curarla. La primera indicación terapéutica es el alejamiento de aquellas ideas que son causa de la enfermedad: [...] no pensar en ello»²⁹.

Se entiende «la degeneración como un resultado de la debilidad de los centros de percepción o de los nervios sensitivos»³⁰. Resulta alarmante ver el énfasis que Darío pone en su obra para llamar la atención sobre el tratamiento médico que se puede observar hacia determinados artistas o pensadores. Es muy habitual en su discurso de reflexión estética utilizar un vocabulario de marcado carácter diagnóstico; un discurso que, de esta manera, busca como único objetivo una cura. En su obra *Ética, estética y hermenéutica*, Foucault hace continua referencia a los orígenes de la locura como elemento susceptible de ser curado. En el capítulo titulado «La evolución del concepto de ‘individuo peligroso’», en el que el pensador francés dibuja un recorrido por la arqueología del individuo como perteneciente a una espacialidad alienada de la legitimidad epistemológica, es decir, perteneciente a una excentricidad, se

27. Darío (1972: 191).

28. Darío (1972: 200).

29. *Ibidem*.

30. *Ibidem*.

afirma que «la intervención de la psiquiatría en el ámbito de lo penal tuvo lugar a principios del siglo XIX a propósito de una serie de casos que tenían más o menos la misma forma», y desarrolla esta reflexión hasta afirmar que «cada vez más, la psiquiatría del siglo XIX y después del siglo XX tenderá a buscar los estigmas patológicos que pueden marcar a los individuos peligrosos: locura moral, locura instintiva, degeneración...»³¹.

El estilo discursivo de Darío, en el que se revela la intervención de la medicina en la definición moral del final del siglo XIX, y el pensamiento de Foucault con respecto a la nueva fundación de los valores médico-judiciales permite una mejor comprensión de la conflictividad acumulada en la propuesta narrativa de Oscar Wilde. Darío afirma que gran parte del arte maldito, la inmensa mayoría de los pensadores cuya ética ha sido puesta en tela de juicio, está necesitado, de acuerdo a los parámetros que él denuncia, de una cura, de una rehabilitación insoslayable (recordemos, «después de la diagnosis, la prognosis; después de la prognosis, la terapia»). Por su parte, Foucault da a entender en su obra que la rehabilitación ofrecida por la sociedad ha de pasar ineludiblemente por un proceso de *confesión* como primer paso. Así, el filósofo francés comienza su capítulo sobre el concepto de «individuo peligroso» relatando el caso del juicio a un hombre acusado de haber perpetrado cinco violaciones: El fiscal le pregunta: «¿Ha tratado usted de reflexionar sobre su caso?» La respuesta es el silencio. «¿Por qué con veintidós años se desencadena en usted esta violencia?... Es usted quien tiene las claves de sí mismo. Explíqueme.» La respuesta es, de nuevo, el silencio. «¿Por qué reincidiría usted?» Silencio³². Continúa relatando Foucault que este reo produjo con su actitud una disfunción del sistema penal establecido, ya que su renuncia a hablar, a defenderse o a reconocer su culpabilidad estaba dinamitando todo el mecanismo de confesión que se supondría tenía que ser viable para este tipo de actuaciones.

Si ahora tomamos esa misma escena, y la extrapolamos a una hipotética y alternativa solución a la obra de Wilde, en la que Dorian Gray finalmente no muere, sino que sucumbe a los brazos de la ley y ha de ser, pues, juzgado, la secuencia de sucesos sería sin lugar a dudas idéntica. Lo sería porque se correspondería exactamente con la dimensión ética que ha sido recurrente durante la acción argumental, y en la que el confinamiento de su personaje principal no sería más que la culminación de una lógica de lo perturbado. Dorian Gray pertenece a una sociedad en la que la intervención médica en el tratamiento de los «raros» es ya entendida como parte de la práctica hermenéutica de la rutina social. La traslación de este hecho al ámbito narrativo se plasma en la consecutiva evolución narrativa de esta novela, en la que se puede contemplar hacia el protagonista una exigencia de confesión por parte de sus productores de identidad como sujetos modernos. Su impertérrito silencio, físico y expresivo, desquicia a una sociedad que se siente impotente ante tal afasia. Nadie se escandaliza por la rareza de un personaje que no envejece; nadie se preocupa por la inexplicable

31. Darío (1972: 49).

32. Darío (1972: 312).

desaparición de quienes rodean a este «raro». Incluso los propios proscritos, los ocupados de conformar el lumpen social (quienes comparten con Dorian muchas de sus limitaciones sociales), se muestran impasibles ante el desconcierto que produce el silencio de tal personaje.

La necesidad de confesión va en aumento a medida que Dorian Gray, de forma paralela a Oscar Wilde, se va encerrando exponencialmente fuera de los límites de las normas sociales establecidas. Los que en un análisis actancial de Greimas serían considerados como *ayudantes* del protagonista se diluyen en formas médicas cuya función primordial es descubrir y averiguar lo que sucede con esta persona, para después curar y rehabilitar. Ese sucumbir ineluctable a los parámetros homogeneizantes de la sociedad es lo que lleva a Dorian Gray al suicidio, conocedor del implacable y regenerador entusiasmo de la sociedad moderna por solucionar la excentricidad de sus componentes, bien sea a través de un proceso terapéutico alienante o a partir de una reclusión espacial que ensalce hasta el extremo el cautiverio ontológico del sujeto urbano moderno. Es ese mismo discurrir el que lleva a Wilde a la cárcel, tras una confesión dirigida contra el orden público. Una medida que, sin duda, respondería a la «receta» sugerida con aguda ironía por Rubén Darío en *Los Raros*:

«Receta: prohibición de la lectura de ciertos libros, y, respecto a los escritores “peligrosos”, que se les aleje de los centros sociales, ni más ni menos como a los lazarinos y coléricos. Y, *horresco referens*, que de no tomar tal medida, se les trate exactamente como a los perros hidrófobos»³³.

En las conclusiones de su capítulo sobre esos individuos «peligrosos», Michel Foucault no puede más que hacerse una serie de preguntas con respecto a ellos: ¿Existen individuos intrínsecamente peligrosos? ¿Cómo se les reconoce? ¿Cómo puede uno reaccionar ante ellos?

«El derecho penal –se responde a sí mismo– a lo largo del siglo pasado no ha evolucionado desde una moral de la libertad a una ciencia del determinismo psíquico; más bien ha extendido, organizado, codificado la sospecha y la localización de los individuos peligrosos, de la figura rara y monstruosa del monomaniaco, a la frecuente y cotidiana del degenerado, del pervertido, del desequilibrado, etc.»³⁴.

La intervención médica de la que habla Darío afecta a personajes de la ficción como Dorian Gray o a sus creadores –en este caso, Oscar Wilde–, y hace claudicar a la condición misma de estos personajes ante la inercia incontrolable de la legitimidad social, para incorporarlos con indolencia al mecanismo de la sociedad funcional del esquema centro-periferia o poder-resistencia. El «raro», a través de la intervención de diferentes diagnósticos mecanizadas, no supone ya un atentado contra el buen funcionamiento social

33. Darío (1972: 201).

34. Darío (1972: 57).

y estético. Ha sido incorporado a su mecanismo de absorción, creándole una órbita de fuerza centrífuga siempre neutralizada y de la que no puede escapar:

«Cuando Max Nordau habla del arte, con el mismo tono con el que hablaría de la fiebre amarilla o del tifus, cuando habla de los artistas y de los poetas como de «casos», y aplica la thanotherapia, quien le sonrío fraternalmente es el perillustre doctor Bonhomet, ‘profesor de diagnosis’...»³⁵.

Esta variación espacial del demente, concretada en las figuras de los personajes urbanos excéntricos que se definen como disfuncionales en el territorio que debería serles propio, provoca que tanto el arte como el pensamiento estético que lo acompaña dejase de estar en manos de los «raros», de los degenerados, para pasar a depender de aquellos que se definirían como socialmente *enrarecidos*: personajes cuya actancialidad queda claramente desprovista de subjetividad para alienarse en un espacio diagnosticado de enfermos sociales cuya individualidad se diluye en semantizaciones externas. Son personajes apartados espacialmente del discurrir urbano moderno, del entramado epistemológico de la razón. Su diferencia los condena a esa *stultifera navis*, a ese espacio de exclusión, no tanto por un comportamiento excéntrico evidente, como sucedía en épocas anteriores, sino por una excentricidad asignada por la sociedad moderna que determinará sus espacios de conocimiento y acción. Los raros y los enrarecidos se distanciarán en la exposición espacial de sus identidades, marcadas por la presencia o la ausencia de su capacidad performativa.

Son Darío y Wilde en definitiva, como lo fueron Max Nordau y Dorian Gray, ejemplos de la manipulación espacial de la estética moderna para una redefinición identitaria de la sociedad, en la que se legitimen los valores binarios del pensamiento moderno y se centralicen –o se marginalicen– las epistemologías excéntricas. Al individuo peligroso y al personaje extravagante se les impone una subjetividad resemantizada a través de la diagnosis que le conduce irremediablemente a una alienación estética, favorable sin duda a los últimos estertores del proyecto de la modernidad, pero iniciadores, a su vez, de los espacios identitarios de los *enrarecidos*.

Bibliografía

- BAUDELAIRE, Charles (1986): «The Painter of Modern Life», *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trad. y ed. Jonathan Mayne, Da Capo Press, New York, pp. 1-40.
— (2010): *The Painter of Modern Life*, Penguin UK.
BENJAMIN, Walter (1973): *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trad. Harry Zohn, NLB, London.
— (1979): *One Way Street and Other Writings*, trad. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, Verso, New York.
BLOOM, Harold (2008): *Oscar Wilde*, Infobase Publishing, New York.
BRIOSO, Jorge (2003): «Las formas del enigma en Azul de Rubén Darío», *Revista Hispánica Moderna*, 56.2, diciembre: 285-95.

35. Darío (1972: 179).

- CĂLINESCU, Matei (1987): *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press.
- DARÍO, Rubén (1972): *Los Raros*, Editorial Universitaria Centroamericana, San José, C.R.
- (1955): *Obras completas*, A. Aguado, Madrid.
- ELIOT, Thomas S. (1962): *The Waste Land, and Other Poems*, Harcourt, New York.
- (1963): *Murder in the Cathedral*, Houghton Mifflin Harcourt, Evanston, IL.
- FOUCAULT, Michel (1999): *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, Vol. III, trad. Ángel Gabilondo, Paidós, Barcelona.
- (1973): *Madness and Civilization*, trad. Richard Howard, Vintage Books, New York.
- (1994): *The Order of Things*, Vintage Books, New York [1970].
- GALE, Leonore V. (1975): «Rubén Darío y el poema en prosa modernista», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 4: 367-80.
- GALINDO VILLARROEL, Óscar (1998): «Darío y Huidobro: Del modernismo a la estética del sugerimiento», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 27: 211-223.
- GLICK, Elisa (2001): «The Dialectics of Dandyism», *Cultural Critique*, 48, primavera: 129-63.
- HOLLAND, Eugene W. (2006): *Baudelaire and Schizoanalysis: The Socio-Poetics of Modernism*, Cambridge University Press.
- IBARRA, Cristóbal H. (1958): *Francisco Gavidia y Rubén Darío, semilla y floración del modernismo*, Departamento Editorial, San Salvador.
- JRADE, Cathy L. (1983): *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The Modernist Recourse to Esoteric Tradition*, University of Texas Press, Austin.
- (1980) «Rubén Darío and the Oneness of the Universe», *Hispania*, 63.4, diciembre: 691-8.
- LEHMAN, Robert S. (2009): «Eliot's Last Laugh: The Dissolution of Satire in 'The Waste Land'», *Journal of Modern Literature*, 32.2, invierno: 65-79.
- MANTERO, José M. (2007): «'Rudos y primitivos, pero también poéticos': Rubén Darío y el proyecto imperialista», *Latin American Literary Review*, 35.70: 31-42.
- PHILLIPS, Allen W. (1977): «A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1.3: 229-54.
- RODRÍGUEZ-PERALTA, Phyllis (2009): «Las últimas páginas en la creación poética de Rubén Darío», *Revista Iberoamericana*, 55.146: 395-414.
- ROSANO SCARANO, Laura (1986): «La función de la poesía en *Los Raros* de Rubén Darío», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 12.23: 117-25.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen (2002): *Rubén Darío*, Síntesis, Madrid.
- SANYAL, Debarati (2006): *The Violence of Modernity: Baudelaire, Irony, and the Politics of Form*, JHU Press.
- SILVA, José Asunción (1996): *De sobremesa*, Hiperión, Madrid.
- SORENSEN GOODRICH, Diana (1985): «Azul: Los contextos de lectura», *Hispanía*, 14.40, abril: 3-14.
- STAVANS, Ilan (ed.) (2005): *Selected Writings: Rubén Darío*, Penguin, New York.
- TRIGO, Benigno (1994): «Los Raros de Darío y el discurso alienista finisecular», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18.2: 293-307.
- WHITWORTH, Michael H. (ed.) (2007): *Modernism*, Blackwell, Malden, MA.
- WILDE, Oscar (1981): *The Picture of Dorian Gray*, Oxford University Press, New York.
- WOHLFARTH, Dominik (2008): *The Initial Reception of the Novel «The Picture of Dorian Gray» Through the Victorian Public. An Analysis of the Standards of the Literary Critic*, Grin-Verlag, München.