

Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío

por *Beatriz Colombi*
(*Universidad Nacional de Buenos Aires*)

RESUMEN

Hacia 1900 se nuclea en París un grupo de corresponsales latinoamericanos conformando una suerte de enclave que reúne a figuras como Rubén Darío, Manuel Ugarte, Amado Nervo o Enrique Gómez Carrillo. Desde sus respectivas columnas estos cronistas construyen imágenes del mundo moderno atravesadas por el conflicto de pertenencia y marginalidad respecto al mismo. Este trabajo analiza las entregas que Rubén Darío escribe para *La Nación* de Buenos Aires durante la Feria Internacional de París de 1900, en relación con su contexto discursivo. En la enunciación de estas crónicas se alternan pasajes donde prima la superficialidad de la crónica elegante parisina con otras secciones argumentativas que dan cuenta de los desplazamientos de este sujeto entre el “chroniqueur” y el intelectual que interviene —con la autoridad que le otorga su liderazgo estético— en el campo de los sucesos políticos, desmoronando cualquier “fetichización” del espectáculo. Darío trama en su crónica la línea “ondulante” de su prosa de artista con la línea “informativa” de su tarea de diarista, imponiendo una marca “modern style” a su escritura, que privilegia imágenes donde se fusionan elementos de ámbitos dispares; también se contamina de la retórica del acontecimiento moderno, en una hibridez propia del efecto sumativo de ese vasto mercado. Las crónicas, reunidas luego en *Peregrinaciones de 1901*, señalan también el pasaje entre el gran mercado cultural y el pequeño mercado estético, en una posición anfibia propia de esta textualidad.

Todo es alegría, exuberancia y bienestar, asombro y confusión, en el corazón del visitante a la última exposición internacional del siglo XIX. El mundo se concentra, como en una maqueta, en el centro de París. La Calle de las Naciones, rodeada por los palacios asignados a los distintos países y áreas de conocimiento, exhibe el orgullo de la técnica, el triunfo de la máquina, los logros del confort moderno; aunque acotado por el academicismo, el arte también tiene su lugar. Este año, la Exposición Internacional de París ha privilegiado ciertas áreas: la fabricación militar, los asuntos coloniales, el confort, la decoración, la recreación.¹ Dos aspectos llaman la atención a los distintos corresponsales que cubren el evento: el arsenal bélico y la arquitectura, donde todos los estilos, épocas y gustos están representados en construcciones tan fastuosas como fugaces. Y la alegría. Una alegría sospechosa, como la del bochorno antes de la tormenta.

La mirada de Rubén Darío, en las sucesivas crónicas que escribe para *La Nación*,² irá desglosando ese entusiasmo, ese clima de celebración, para descubrir la guardarropía de la feria: los enfrentamientos, los orgullos nacionales, el orden neocolonial en estado de ebullición, que evidentemente retrotrae a los sucesos, aún frescos, de la guerra de Cuba. Darío se hace eco del conflicto de los boers; la visita a París de su líder, Pablo Kruger, en las postrimerías de la exposición coloca en la primera plana y en la boca de los asistentes al gran acontecimiento, la lucha del pueblo de Transvaal contra el colonialismo inglés. El estado francés apoya al patriarca derrotado, a sabiendas de que este gesto desprestigia a su contrincante en la hegemonía mundial, pero sin intención de cambiar el destino del vencido. Por eso, dice Darío: “Para París el alma de Kruger es

¹ Véase Kranzberg Melvin y Carroll W. Pursell Jr. (eds). *Historia de la tecnología. La técnica en Occidente de la prehistoria a 1900*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981. Las exposiciones internacionales del Siglo XIX sirven de acicate al progreso, ya que los resultados, que se miden en triunfos nacionales para los países participantes, impulsan modificaciones de todos los ámbitos: científicos, industriales, educativos.

² La mayoría de estas crónicas fueron recopiladas en *Peregrinaciones*, París, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901. Otras fueron recogidas por Pedro Luis Barcia en *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Vol. II, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1977. La abreviatura en las citas será P y ED, respectivamente. La feria de París fue cubierta por otros modernistas que se nuclearon y relacionaron en París hacia 1900; conformaron este “enclave”, entre las figuras más prominentes, Rubén Darío, Manuel Ugarte, Amado Nervo y Enrique Gómez Carrillo.

extranjera, y el pueblo boer no es sino un pueblo bárbaro.” (P, 103). Las categorías de bárbaro, extranjero, *parvenu*, rastacueros, todas las formas que tiene el discurso del etnocentrismo para caratular al otro, atraviesan las crónicas de Darío, atento a las pulsiones del colonialismo de fin de siglo.

La columna y su contexto discursivo

Los artículos de Darío sobre la Exposición Internacional de París de 1900 para *La Nación* están fechados entre abril y agosto de ese año; su publicación no es correlativa, sino diferida en el tiempo en aproximadamente un mes. La columna, que se titula *La Exposición*, se interrumpe en octubre con una nueva entrega bajo el nombre *Diario de Italia*, que inicia una nueva serie. La frecuencia de los artículos guarda un cierto ritmo al comienzo, pero luego es errática, hay paréntesis, silencios, un desorden muy dariano frente a una escritura que es un deber, y que preanuncia la deserción del cronista, cuando, de imprevisto, dispone su viaje a Italia. En su *Autobiografía*, donde dedica pocos renglones a la Exposición, dice Darío: “En lo más agitado de la Exposición de París, salí en viaje a Italia”.³ En los silencios darianos o después de la partida, la columna aparece con las firmas de Henry Fouquier, Aníbal Latino, Edmond Haraucourt. Sólo hacia fines de año, en los estertores de la feria, Darío retoma la columna parisina.

La colocación de la columna merece una reflexión. La disposición de las materias en *La Nación* de 1900 establece un orden de lectura, una jerarquía de la información que se trama con la jerarquía de las palabras y de las prácticas en la sociedad. La primera página carece de titulares, las siete columnas presentan, primero, las cotizaciones de la Bolsa, luego, clasificados: espectáculos, avisos fúnebres, servicio doméstico, colocaciones, piezas, casas y almacenes de alquiler, compra y venta de propiedades, educación; en esta página prima el intercambio en una esfera de particular a particular. La segunda página cubre una esfera estatal: municipales, licitaciones, edictos; también bancos, manifiestos de carga de barcos; luego cuatro columnas de anuncios y avisos ilustrados, que se interrumpen con el logotipo de *La Nación*. Este logo establece un corte a partir del cual comienzan las columnas de opinión, que se extienden hacia la página tres. La página tres aloja las columnas firmadas por los colaboradores de prestigio, locales e internacionales; a seguir, el tiempo, sociales, sports; en el sector inferior hay una sección literaria fija, que ocupa un cuarto de la página, normalmente una novela por entregas, firmada en el 1900, entre otros, por Paul y Victor Margueritte, Hermann Sudermann, Daniel Lesueur y Mark Twain. La página cuatro dispone las noticias internacionales, este año dominadas por dos guerras, las Guerra de China y la de Sudáfrica, siguen luego las noticias de América Latina y las provinciales. La página cinco incluye noticias locales, la seis, navegación, culto, lanas y cereales, mercados; la siete y ocho, remates, propiedades, campos, terrenos, mercaderías, muebles. Cuantitativamente, la zona del intercambio ocupa en el papel un lugar equivalente a la que ocupa en la sociedad portuaria el comercio. El diario pauta su espacio de acuerdo a este orden; reserva, no obstante, su zona cardinal, demarcada por el peso de las firmas y el prestigio de las letras, a la página tres. Allí aparecen los nombres de Anatole France, Tolstoi, Pierre Loti, Cesare Lombroso, Max Nordau, Villiers de L'Isle-Adam, H. G. Wells, Mark Twain, Alfredo Ebelot, Miguel Cané, Roberto J. Payró, Miguel de Unamuno, José Verissimo, Rubén Darío, entre otros. En la página tres, que resulta cardinal en la producción simbólica del periódico, se privilegian dos temas: la Exposición de París y paralelamente, como en un escenario especular, La guerra de Pekín —donde Occidente sufre sucesivas derrotas— y el conflicto de Transvaal. Dos escenarios sólo en apariencia contradictorios, ya que tanto la exposición como la guerra giran en torno a los mismos ejes: la hegemonía de Occidente, las etnias, los nacionalismos y las posesiones coloniales. El triunfo de la técnica en la Exposición es un correlato del triunfo de la industria bélica en los frentes de batalla. En una de las columnas, Max Nordau escribe sobre Kipling y su “La carga de la raza blanca”, “ese hombre —dice Nordau— que tenía talento y ahora sólo tiene fanatismo, que comenzó por la poesía para concluir con el imperialismo”. Nordau defiende el derecho de la colonia a independizarse, las razones de una etnia —la amarilla—, a su autodeterminación, no obstante, concluye confirmando la necesidad de que la

³ Darío, Rubén. *Autobiografía*, Buenos Aires: Eudeba, 1968.

contienda de Pekín sea controlada por Occidente: “Europa sin colonias, sin mercados asiáticos, sin el prestigio de la primacía sería una Europa condenada a la miseria, al hambre, a los desgarramientos internos”.⁴ En otro número, un mapa en la parte superior de la página cinco instruye sobre las zonas de conflicto, mientras el epígrafe señala la “superioridad de las razas”, desde un anonimato que puede ser leído como una editorial. Si vencen las naciones de Occidente, “se obrará lentamente la transformación que más tarde o más temprano dará a China los vicios, las virtudes y los defectos, los gustos y los hábitos que constituyen la cultura de las razas superiores”.⁵ Pierre Loti, en dos entregas sobre la India, hace el camino inverso; bajo la seducción del exotismo, recorre con mirada de hipnótico la ciudad de casas rosadas, “hecha como de pasamanería y de arcos festonados”, una ciudad “bordada” conforme la pupila exotista del viajero que estetiza todo lo que ve: desde las soberbias panteras reales a los cuerpos descarnados de la muchedumbre hambrienta que agoniza.

Entretanto, en la feria, por primera vez en las Exposiciones Internacionales, se disponen pabellones para los países coloniales. Aníbal Latino, corresponsal en el exterior, opina sobre esta novedad: “Yo no sé a quién se le ha ocurrido traer tanto chinos, turcos, egipcios, argelinos o habitantes de Túnez. Si a las barracas de los vendedores, teatros y atracciones diversas se agregan las exposiciones coloniales, también excesivas, no exagero si os digo que la barbarie o semibarbarie europea, asiática, africana ocupa más de la mitad de la exposición”.⁶ Al mismo tiempo, un colaborador extranjero, Edmond Haraucourt, seguramente lector de Loti o Segalen, seducido por las danzas de javanesas y singalesas en sus barracas, se lamenta de que la vulgarización del mundo, asistida por vapores y ferrocarriles, impondrá su homogeneidad sobre la diversidad e individualidad de las razas.

Rechazar al otro porque es diferente, subyugar al otro para que el orden de Occidente sea mantenido, o ser seducido por el otro, parecen ser las posibles colocaciones que estos discursos, tan dispares y a su vez sincrónicos, proponen. La columna de Darío se ubica en el entramado de este espacio discursivo.

La retórica del viaje

“En el momento en que escribo la vasta feria está ya abierta”, dice Darío en su primera entrega del 20 de abril de 1900, en una escritura que se propone ser correlativa al evento. Para lograr ese efecto, el cronista adopta el rol de cicerone que lleva de la mano al lector/turista: “He aquí la gran entrada por donde penetramos, lector” (P, 27). La enunciación aparece marcada constantemente por los deícticos de inmediatez, yo/aquí/ahora, que producen el efecto de simultaneidad propio del acontecimiento moderno y de su registro periodístico.⁷

Para narrar la feria es necesario recorrer el espacio, y hacer evidente este recorrido a los ojos curiosos del lector, por eso la retórica del paseo, de la flânerie, y por extensión del viaje, organiza la narración. A este respecto, dice Justo Sierra en el prólogo a *Peregrinaciones*: “Así atraviesa el poeta hispanoamericano la Europa de la civilización, grande, lento, siempre bien pergeñado y elegante, cómo quien flâne por un inmenso bulevar”. En la metáfora de Justo Sierra, el bulevar —tópico por excelencia de la crónica parisina— se expande a todo el mundo, y a su vez, todo el mundo se concentra en la gran ciudad en un efecto de miniaturización (la exposición es, dice Darío, “una ciudad fantástica” dentro de “la gran ciudad”). Las crónicas de la exposición del 900 muestran el peregrinar del cronista por el mundo moderno y de algún modo cifran el proyecto de “viajar para contar” que se concreta en libros como *España Contemporánea* (1900), *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1902) o *Tierras Solares* (1904), textos que giran en torno al eje prestigioso del viaje y que Darío

⁴ *La Nación*, 16/08/1900.

⁵ *La Nación*, 8/7/1900.

⁶ *La Nación*, 1/10/1900.

⁷ Véase Ana Atorresi. *La crónica periodística*, Buenos Aires, Editorial Ars, 1995 y Andrea Adelstein. *Enunciación y crónica periodística*, Buenos Aires, Ars, 1996; Pierre Nora, “La vuelta del acontecimiento”, en Le Golf y Pierre Nora, *Hacer la historia*, Barcelona, Laia, 1985 y Roland Barthes. “La estructura del suceso”, en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral también mi trabajo “Crónica modernista: entre el ‘acontecimiento’ y la ‘prosa artística’”, inédito.

publica de modo casi inmediato a su circulación periodística. En este punto el proyecto de Darío cronista/viajero, y de otros cronistas como Gómez Carrillo o Manuel Ugarte, se aproxima al de Théophile Gautier, que reúne sus crónicas periodísticas en libros “de viaje” como *Viaje a España, Constantinopla, El Oriente* o *Viaje a Italia*, de modo de llevar al campo literario los textos que previamente circulan en el campo del gran consumo cultural.

Darío privilegia una vista panorámica, de conjunto, como la que se obtiene desde la Torre Eiffel, mirador concebido como efímero pero hecho eterno por la exhibición de 1889. Dice Justo Sierra: “Las primera hojas del libro son manchas de París, como los pintores dicen, totales de la última Exposición, ‘gloria de los ojos’, como dice el poeta: artículos panorámicos” (P, 11). La mirada panorámica, una de las inflexiones del “visionismo” moderno es inherente a la crónica, ya que permite narrar el todo desde un punto distante, pero a su vez próximo, creando un cuadro “familiar” de la transformada ciudad moderna.⁸ Darío encuadra constantemente “vistas” delimitando zonas de observación que configuran “postales” de la ciudad, como un modo de asentar en algún lugar seguro, y a veces convencional, el punto de mira. Pareciera que en estos recortes connotara un saber ya pautado sobre la gran capital, en la que la Exposición con su novedad arquitectónica inaugura nuevas posibilidades de “paisajes”: “La vista desde la Explanada de los Inválidos es de una grandeza soberbia” (P, 25). “Desde lejos, suavizando los colores de la vasta decoración, la visión es deliciosa, sobre el puente del Alma y el palacio de los Ejércitos de Mar y Tierra” (P, 42). Por otra parte, la parsimonia de la toma está más cerca de la morosidad del daguerrotipo que de la inmediatez de la fotografía, manifestación de una opción dariana que recorre todas las entregas, donde los signos de lo moderno, aunque atractivos, nunca desplazan a la semiosis de lo clásico: “La moda parisiense es encantadora: pero todavía lo mundano moderno no puede sustituir en la gloria de la alegoría o del símbolo a lo consagrado por Roma y Grecia” (P, 27)

La Exposición establece un mapa del mundo moderno (las ciudades dentro de la ciudad) y propone un itinerario: “En conjunto, en su unidad, contiene bien pensadas divisiones, facilitando así el orden en la visita y la observación”. Pero Darío se impone su propio orden de recorrido y de escritura, que es, en realidad, un desorden. Lejos de atenerse al itinerario pautado, Darío privilegia los recodos: “Después, a medida de lo fortuito, sin preconcebido plan, iremos viendo, lector, la serie de cosas bellas, enormes, grandiosas y curiosas.” (P, 31). Como un presentador circense, promete maravillas, crea expectativas de sorpresa frente al evento, adopta la retórica del suceso con su estructura paradójica y atrayente, su “teatralidad”:⁹ “Visto el magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la torre Eiffel, aparece la ciudad fabulosa de manera que cuesta convencerse de que no se asiste a la realización de un ensueño”. La crónica se contamina de la mecánica implícita al acontecimiento moderno, se impregna de su lógica y también de sus recursos, adoptando por momentos la ingenuidad y el asombro como modo de producir en el lector efectos similares. “La predisposición general es el admirar. ¿A qué se ha venido, por qué se ha hecho tan largo viaje sino para contemplar maravillas? En una exposición todo el mundo es algo *badaud*”. Por momentos se percibe una disonancia entre el refinamiento de la escritura, que se construye con evidentes marcas de “estilo”, y la previsible vulgaridad de lo contemplado, que impone una distancia irónica entre el evento y su representación y construcción como “acontecimiento” en el texto.

El cronista y el feriante: del fetichismo a la duda

Quizás contagiado por el clima festivo, en las primeras entregas prima el optimismo que se trasunta en una retórica condescendiente con la mezcla, la convivencia, la confraternidad de los pueblos, los estilos, las esferas de actividad humana: “Una de las mayores virtudes de este certamen, fuera de la apoteosis de la labor formidable de cerebros y brazos, fuera de la cita fraterna de los pueblos todos, fuera de lo que dicen el pensamiento y el culto de lo bello y de lo útil, el arte y la industria, es la exaltación del gozo humano, la glorificación de la alegría, en el fin de un siglo que ha traído consigo todas las tristezas, todas las desilusiones y desesperanzas” (P, 23). Bajo el cielo

⁸ Véase “Daguerre o Los Panoramas”, en Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1980.

⁹ Véase Pierra Nora, op. cit.

de un París siempre rutilante por el chorro luminoso del gran faro, los feriantes explayan su vitalidad: “Parecería que todos los visitantes existiesen en el mejor de los mundos posibles...” (ED, 57), y en la referencia al feriante como al personaje Cándido de Voltaire, Darío recorta un espacio de crítica hacia el clima de fiesta: “Un placer tan incesante que hace daño; una alegría tan perenne que casi es dolorosa” (ED, 63). Alegría y alienación van de la mano por los pabellones; por eso Darío se encarga de esgrimir una voz que se pregunta aún por las cosas, aparentemente, más obvias: ¿hacia dónde va toda esta alegría?

El deslumbramiento no adormece los reflejos del cronista, atento a cualquier discordancia: de colores, de sentidos, de signos. A diferencia del feriante, que se deja llevar por el entusiasmo fácil del momento, el cronista se propone mantenerse al margen del asombro ingenuo del visitante: “no faltará el turista a quien tan sólo le extraiga tamaña contemplación una frase paralela al famoso: ‘Que d’eau!’” (P, 22). Si los feriantes se entregan al fetichismo del espectáculo y a su consumo desprejuiciado, Darío se encargará de construir un discurso especular, en el que al fetichismo del espectáculo opondrá la ironía del estilo, la observación punzante, la desacralización de este vasto mercado, tanto de objetos como de bienes simbólicos, descubriendo las falacias, los colores chillones, la vulgaridad de lo exhibido.¹⁰ Detrás de la “*joie de vivre*” que arrastra a la multitud por la Calle de las Naciones, Darío percibe las tensiones que mueven ese gran teatro: los orgullos nacionales, las guerras coloniales, la lucha por la hegemonía en el mundo, el desplazamiento del arte en beneficio de la técnica, la vulgaridad del espectáculo de masas, el desconocimiento de París hacia todo aquel que sea “otro” fácilmente etiquetado como “exótico”, incómodo sector en el que, a su pesar, habrá de incluirse el propio sujeto y sus pares latinoamericanos.

Darío cumple con su misión, pero en la selección y recorrido va sembrando la duda respecto al espectáculo que presencia y respecto al carácter mismo de su tarea. Cada tanto recuerda su misión de “informante” y tematiza el tedio de la escritura del repórter: “Así apuntáis, informáis, vais de un punto a otro, cogéis aquí una impresión, como quien corta una flor, allá una idea, como quien encuentra una perla; y a pocos, a pasos contados, hacéis vuestra tarea, cumplís con el deber de hoy, para recomenzar al sol siguiente, en la labor danaideana de quien ayuda a llenar el ánfora sin fondo de un diario” (P, 51). El espacio vacío de la columna atribula al corresponsal, que va dejando huellas de esta insatisfacción en el camino, preanunciando su salida de París, de la locura moderna. Dice Sierra en el prólogo: “Lo cierto es que de improvisto (Darío) desertó el París de la Exposición”. El peregrino desertor, antes de desertar, nos lleva de la mano por la feria; pero anuncia su huida a cada paso en la escritura.

La crónica “modern style”

La Electricidad, alegorizada en la diosa Isis, “Isis sin velo” dirá Darío, preside la entrada a la Exposición Internacional de París de 1900. Henry Adams, otro privilegiado visitante que dejó memorias del evento, vio en la dínamo una fuerza totalmente nueva, que establecía una fractura abismal con las formas de energía conocidas hasta el momento abriendo una brecha entre el saber científico y el humanista de la época, ruptura que caracterizó en una imagen netamente *art nouveau*: “The Dinamo and the Virgin”.¹¹

Darío selecciona su materia: no escribe sobre la grandiosa dínamo, paso obligado de los feriantes, corazón de la exposición, apenas menciona al ascensor Otis que los americanos han traído como gran atracción, o el automóvil, o el “*chemin rouland*” el pavimento móvil de fabricación francesa que surca la feria. Sólo lo atrae al pasar, el Fonocinema, combinación de fonógrafo y cinematógrafo, que ya había comentado con entusiasmo en las crónicas de España,

¹⁰ “Las Exposiciones Universales son lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía...” Inauguran una fantasmagoría en la que se adentra el hombre para dejarse disipar. La industria de la diversión se lo hace más fácil al alzarle a la cumbre de la mercancía. Se abandona entonces a sus manipulaciones al disfrutar de la enajenación de si mismo y de los demás”, en Walter Benjamin, “Grandville o Las exposiciones mundiales”, *Poesía y capitalismo*, op. cit.

¹¹ Véase Adams, Henry. *The Education of Henry Adams. An Autobiography*. Boston, Houghton Mifflin, 1961.

reunidas en *España Contemporánea*. En su camino pasa por alto los palacios dedicados a la técnica: deja de lado el Palacio de la Electricidad, el de Minas y Metalurgia, el de la Óptica, el de los Ejércitos de Tierra y Mar, “Ya os he dicho que no voy a ocuparme de la técnica” (P, 5), y se encamina al Palacio de Bellas Artes, donde se detiene en un rápido catálogo de obras de mérito, entre muchas de relleno académico. Excepto un tardío reconocimiento al impresionismo francés, algunas obras prerrafaelitas y un gran tributo a Rodin, que Darío comenta detalladamente en tres entregas, la producción artística está pobremente representada.

El *modern style*, descollante entre los estilos de mobiliario, domina el decorado con un trazo que une la elegancia y la comodidad, el arte y el confort, la línea sinuosa y ornamental y su aplicación a la producción industrial. El *modern style* o *art nouveau* propició la imagen del artista que trabaja en distintos campos: desde la poesía a la pintura, la decoración, el póster o el diseño industrial, como Blake, Rossetti, William Morris o Aubrey Beardsley.¹² Darío trama en su crónica la línea “ondulante” de su prosa de artista con la línea “informativa” de su tarea de diarista, imponiendo también una impronta *modern style* a su escritura, que privilegia imágenes donde se fusionan elementos de ámbitos dispares, la hibridez propia del efecto sumativo del vasto mercado, la diosa Isis y la “señorita peripuesta que hace equilibrio sobre su bola de billar” (P, 27).

“Azorado caballo salvaje contra ferrados unicornios”: imperios y colonias

La exposición genera una poética de la acumulación y de la síntesis. Los palacios de las distintas naciones superponen en su fabricación y ornamentación los distintos estilos y épocas, produciendo en la arquitectura una voluntad de representación de historias e identidades superpuestas: “Es la agrupación de todas las arquitecturas, la profusión de todos los estilos, de la habitación y el movimiento humanos; es Bagdad, son las cúpulas de los templos asiáticos; es la Giralda esbelta y ágil de Sevilla; es lo gótico, lo romano, lo del renacimiento” (P, 22). Es el triunfo de lo híbrido: en la arquitectura, la multiplicidad de estilos, en los colores, la policromía, en los feriantes, las etnias, chinos, japoneses, hindúes, rusos, hispanoamericanos; en las lenguas, una especie de Babel: “Tú por aquí, Mein Herr, Carissimo”, lo que establece un mapa de lo variado, de lo diferente, unido por el orden cosmopolita de París. Ser diferente dentro de París es apuntalar su discurso y su paisaje. La diferencia sólo consolida la centralidad de la capital de la cultura. “Y el mundo vierte sobre París su vasta corriente como en la concavidad maravillosa de una gigantesca copa de oro” (P, 23): Esta armonía se apoya en un etnocentrismo que Darío, en un comienzo, celebra. París es como Atenas, Alejandría o Roma, adonde acuden los bárbaros para ser conquistados, dice, usando una figura que invierte el expansionismo colonialista, ya que es el bárbaro el que acude a las puertas de la gran ciudad para dejarse seducir por ella, como el Droctulft de “Historia del guerrero y de la cautiva”. En la lucha entre conquistar o ser conquistados, París siempre aventaja al “otro”: “El ambiente de París, la luz de París, el espíritu de París, son inconquistables, y la ambición del hombre amarillo, del hombre rojo, y del hombre negro, que viene a París, es ser conquistados” (P, 24).

Darío visita los pabellones de Italia, España, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. En su recorrido por los palacios de las distintas naciones hace “sicologismo” de los pueblos, una de las inflexiones del ojo viajero. Muchas veces ficcionaliza un diálogo con un presunto acompañante que le permite poner en la boca de otro las palabras que circulan en los pabellones y explanadas. Italia, por ejemplo, es una potencia dormida fatigada por siglos de belleza. El interlocutor de Darío en la visita al palacio italiano es un francés nacionalista, que discurre sobre el orgullo y altivez de los pueblos: “La guerra de la fuerza, dispensa la vida. La guerra es la grande alcoba de humillación y de orgullo en que un pueblo se baja o un pueblo se eleva”. La rivalidad entre las naciones es el murmullo del momento: quién triunfa, quién es más fuerte. Frente a una España que trae “una especie de circo”, Alemania, triunfadora en los certámenes, exhibe su progreso continuo y sólido; sólo la “locura chauvinista”, “el irreflexivo nacionalismo” impide la visita del Kaiser. Alemania se presenta a los ojos darianos como un modelo de desarrollo armónico de arte e industria, opuesto al modelo latino, visto como rémora. Los ingleses son el pueblo del espíritu funcional y el sentido práctico; Inglaterra es, también, la gran potencia colonial rival de Francia. Darío ironiza sobre la convivencia tensa de los

¹² Véase Robert Schmutzler. *Art Nouveau*, London, Thames and Hudson, 1978.

imperios, apelando a un toque de frivolidad que la crónica parisina le permite desplegar: “la relaciones entre París y Londres son absolutamente necesarias. Porque si no, ¿adónde mandaría M. [Marcel] Prevost a planchar sus camisas?” (P, 70).

Darío recorre los pabellones de las colonias inglesas: la India, Ceylan, Australia, Canadá, Santa Elena, Jamaica, Nueva Guinea, donde no deja de asombrarse por el arte, la riqueza y el exotismo, puesto de moda por la mirada del viajero europeo de fin de siglo y tópica privilegiada de la literatura: “Lo que expone Ceylan daría los materiales preciosos para un poema de Leconte o un soneto de Baudelaire” (P, 66). Pero el exotismo no se resume en Darío a la ingenuidad ramplona de Pierre Loti, sino que apunta: “Aquí están, en el palacio colonial, representados todos los lugares en donde se canta fervorosamente —o a la fuerza *if you please*— el *God save the Queen*”. Los ingleses, codiciosos, “matadores de boers”, con un Rudyard Kipling “armando a la nueve musas y al Apolo inglés de fusiles de precisión con balas dum-dum”, también ofrecen su otra cara: Ruskin, Burne Jones, la presencia pálida aunque intensa de los cuadros de la “hermandad” inglesa.

Al volver de su viaje a Italia y en las postrimerías del gran evento, Darío dedicará una crónica a Kruger, jefe de los boers vencidos por los ingleses, que aunque recibido clamorosamente en París, obtiene sólo los lauros de la compasión. Darío resume este orden colonial, imposible de romper: “ratón contra gato, gato contra leopardo, azorado caballo salvaje contra ferrados unicornios” (P, 108). Frente a la ley colonial, Darío añora la presencia de un letrado ordenador, de una palabra autorizada que venga a poner justicia ante tanto desatino: “ah, si Hugo existiese, qué oda, qué carta a la reina Victoria sobre el arbitraje, qué entrevista con Kruger!”. En un texto previo a estas crónicas, titulado “El triunfo de Calibán”,¹³ referido a la agresión norteamericana contra España, Darío recoge la voz de importantes figuras como Paul Groussac o Sáenz Peña sobre los acontecimientos, pero lamenta también la ausencia de Martí: “¿qué diría hoy el cubano?”. En este mismo artículo, que Darío comienza con una enunciación subjetiva a la par que enardecida, “No, no puedo; no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata...”, Darío señala el juego de los imperios: “No veis cómo el inglés se regocija con el triunfo del norteamericano, guardando en la caja del Banco de Inglaterra los antiguos rencores, el recuerdo de las bregas pasadas?”.

La visión de los norteamericanos es caricaturesca, son los “bárbaros” de la muestra, percepción sintomática del 900: “Dicen que invaden los *yankees*, que el influjo de los bárbaros se hace sentir desde hace algún tiempo” (P, 24). Ya en una crónica de 1893, “Edgar Allan Poe”, publicada en la *Revista Nacional* y después reunida en *Los raros*, Darío alude a Manhattan como una isla de calibanes; después, en ocasión de la intervención *yankee* en Cuba, escribirá “El triunfo de Calibán”, donde el rechazo por el mundo de valores norteamericanos está acompañado por un reencuentro gradual con el universo hispánico, que insinuado en crónicas como la que escribe en 1897 sobre la presentación de María Guerrero en Buenos Aires,¹⁴ preparan la reconciliación definitiva con España en las crónicas después reunidas en *España Contemporánea*. “Sobre la cúpula presuntuosa, el águila *yankee* abría sus vastas alas, dorada como una moneda de 20 dólares, protectora como una compañía de seguros” (P, 70). La ironía dariana se desborda a cada paso en el pabellón *yankee*, donde se posa “el glorioso pájaro de rapiña”. Darío ridiculiza su monumentalismo, sus rutinas, sus instituciones, su sentido del orden y la eficacia; no obstante, luego se aparta de esta primera mirada discriminadora para reconocer que: “Entre estos millones de Calibanes nacen los más maravillosos Arieles”. Arieles como Whitman, Poe, Emerson, Sergent, Whistler, sólo los artistas redimen al imperio plutocrático, “una minoría intelectual de innegable excelencia” (P, 73). En la visita al pabellón norteamericano resuenan las crónicas de José Martí sobre las exposiciones norteamericanas, particularmente la Exposición de Ganado de New York de 1887, indudable intertexto de la correspondencia dariana: “esas exposiciones monstruos que de sus ganados suelen hacer los norteamericanos, como aquella que una vez celebró en *La Nación*, con su prosa lírica y pletórica, el pobre y grande José Martí, en una correspondencia que se asemeja a un canto de Homero” (P, 76). Entre el sarcasmo y la admiración, entre la caricatura y la imagen apolínea, entre seguir a Martí y desviar su trazo hacia el grotesco, Darío cierra su visita a la muestra del país del

¹³ En Rubén Darío. *Obras completas*, Vol. IV, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-1955, p. 569.

¹⁴ “Maña Guerrero”, *La Nación*, 12 de junio de 1897.

norte.

En la enunciación de estas crónicas se alternan pasajes donde prima la superficialidad de la crónica elegante parisina —con su previsible ironía, comentario pasajero, necesaria afectación—, con otras secciones donde el tono adquiere inflexiones “graves”. Estos cambios dan cuenta de los distintos desplazamientos en la enunciación de este sujeto que por momentos es un *chroniqueur* más, y por momentos asume la voz de un intelectual que interviene, con la autoridad que le otorga su liderazgo estético, en el campo de los sucesos políticos.¹⁵ En este sentido, la guerra por Cuba puede ser pensada como nuestro *affaire* Dreyfus, ya que detona estas colocaciones públicas de los escritores latinoamericanos, entre ellas la de Darío —adalid de la autonomía—, sustentada en la autoridad que le otorga el arte y no ya la política.

“En la lejanía de vagas Venezuelas”: la feria y los rastacueros

Entre estos perfiles nacionales, Darío recorta el espacio de los hispanoamericanos.¹⁶ Los saludos protocolares, “Adiós general”, “Adiós doctor”, los títulos, los ademanes, la indumentaria, delatan al *rastaquouère*, una categoría que inventa el etnocentrismo para denostar al “otro” que se asimila, que quiere parecersele, pero que sólo consigue ser su remedo. Curiosamente, el término *rastaquouère* en el diccionario *Larousse* francés figura como “español de América”. No obstante, el término no se encuentra en los diccionarios españoles consultados donde sí aparecen otras voces americanas.¹⁷ Otras posibles, aunque refutadas, etimologías de la palabra son discutidas por Darío en un artículo posterior, “La evolución del rastacuerismo”.¹⁸

La estrategia del cronista es la de deslindar lugares. No cuestiona la categoría del “rasta”, que es un modo de la aculturación del lado de quien la practica y un modo de la heterofobia, del lado de quien la señala. Darío intenta definir otro lugar para el hispanoamericano por oposición al “rasta”, por un lado, y por otro, ya la mirada homogeneizadora hacia todo lo extranjero no centroeuropeo que genera París. “Caran D’Ache acaba de presentar una serie de tipos nacionales a propósito de sus monedas respectivas; y es de ver cómo se asemejan el sol peruano, el peso argentino, el oriental, el mejicano, etc.; a los tipos levantinos, egipcios, griegos. Son los rasgos comunes al señalado rasta internacional. No se ve, pues, a nuestros países sino por ese lado poco agradable. Etnográficamente todo se confunde en la lejanía de vagas Venezuelas y poco probables Nicaraguas...”. La colocación del hispanoamericano es confusa y difusa en el discurso etnocéntrico: da lo mismo ser argentino, oriental, levantino o griego, ya que este discurso opera por analogía, recortando al otro según los modelos de su propio repertorio: “Tanto sabe Tolstoi de Porfirio Díaz a quien ha colocado creo que entre César y Alejandro, como Rodin de Sarmiento, a quien ha esculpido con su excepcional audacia” (ED, 64). “He dicho alguna vez que, hablando con un señor muy culto, averigüé que para él Bolívar era un sombrero y San Martín un santo”. (ED, 65).

Pero opera, a su vez, en el discurso dariano, una heterofobia de segundo orden, al rechazar la asimilación del hispanoamericano con el extranjero no europeo, y con los propios, cuando son

¹⁵ “El intelectual se constituye como tal al intervenir en el campo político *en el nombre de la autonomía* y de los valores específicos de un campo de producción cultural que ha alcanzado un elevado nivel de independencia con respecto a los poderes”, Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama. 1995, p. 197.

¹⁶ “Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas”. *La Nación*, 1/8/1900.

¹⁷ La palabra “rastacuero” no figura en el *Diccionario de la lengua española*, Espasa Calpe, 1970, ni en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, Gredos, 1980, ni en el *Pequeño Larousse Ilustrado*, 1992. No obstante, en el *Larousse* francés consta: “1880-1886; *esp. d’Amérique*, “rastacueros”, “entraîne-cuire, designant des parvenues. Fam. Etranger aux allures voyantes, affichant une recherche suspecte.” Antonio Pérez Amuchástegui en *Mentalidades argentinas*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, registra el origen de la palabra en Francia hacia 1880. En la *Gran Enciclopedia Argentina*, de Diego A. de Santillán, Ediar, 1963, consta: “Es castellanización de la voz francesa *rastaquouère*, que en Francia se aplica como epíteto al extranjero que vive rumbosamente, sin que se conozcan sus medios de vida. También se registra entre nosotros las formas castellanizadas *rastacuer* y *rastacuere*. Lo más interesante del caso es que la voz francesa tiene su origen en el americanismo *arrastracueros*, que en el tránsito idiomático se volvió *rastracuero*, por aféresis, y luego fue galicado *rastaquouère* para volver a *rastacuero*”.

¹⁸ *La Nación*, 11 de diciembre de 1902.

indígenas, “los aztecas, chorotegas, quinchés y coyas que hacen el marqués y el príncipe”. El rastacuerismo como discurso generado desde el centro, París, es un modo del chauvinismo que a su vez promueve otras discriminaciones: “Por otra parte es una injusticia hasta cierto punto el achacar a los americanos de lengua española la mayor parte en lo que se ha llamado ‘rastacuerismo’. Innumerables valacos y griegos, muchísimos italianos, españoles y gente de Oriente han dado y dan notas sonoras en tal campo.” (ED, 65). Frente al escándalo del rasta, que hace pública su asimilación sin conseguirla, Darío recorta la asimilación discreta de las familias hispanoamericanas nobles que se codean con “la flor de la aristocracia francesa” (ED, 66). El discurso dariano se desliza hacia la columna de sociales, con recomendaciones para “el joven chic” en París, quizás una marca discursiva de sus posibles receptores.

El intelectual hispanoamericano no escapa a esta colocación: “se nos conoce apenas”, “nos ignoran de la manera más absoluta” (ED, 68). No sólo reclama de la ignorancia, sino también la indeterminación: “... no se hace diferencia entre el poeta de Finlandia y el de la Argentina, el de Japón o el de México” (68). Esta angustia de la anomia, de la carencia de una identidad que el otro reconozca, es una de las marcas discursivas del hispanoamericano frente a Europa.¹⁹ En 1899 Darío había mantenido una suerte de polémica con Unamuno con referencia a la situación de los escritores hispanoamericanos en París y el afrancesamiento, que se desarrolla a partir de una nota de Darío en *Vida Nueva*, la respuesta de Unamuno en *El Sol*, y que se continúa en la correspondencia entre ambos escritores.²⁰ Dice Unamuno en carta de 16 de abril de 1899: “He vuelto a leer su artículo, el artículo en qué usted decía que son ustedes mentalmente de París, que aguardan les dirijan una mirada que les descubra (así, subrayado), pues sin ser tanto como los rusos, escandinavos o japoneses, son más que los finlandeses o los checos (yo creo a éstos tanto como a aquellos), que París les mira con desdén sin conocerlos siquiera, y añade usted: ‘besamos la orla de su manto, el borde de su falda y no se nos recompensa ni se nos mira. Tal es la queja’”. A lo que Darío responderá el 16 de mayo de 1899: “Yo no me quejo, sino que celebro el desdén de París con nuestros mediocres y amojamados de América”. En evidente en la crítica de Unamuno el rechazo hacia la consideración de que toda consagración depende de París, de modo que no ser visto (o descubierto) por París tiene el valor de una inexistencia; por otra parte, señala agudamente la heterofobia dariana (“yo creo a éstos tanto como a aquellos”). La “queja” dariana tendrá continuidad: más tarde, en el *Canto Errante*, dirá que en París, “ombligo de la locura”, hace buenamente su papel de *sauvage*.

Darío recorre la feria de la máquina sin ver la máquina, ausculta la muestra del progreso y escucha la voz del absurdo, quiere ver el arte y encuentra la academia, admira a la “brava raza inglesa”, pero se solidariza con la guerra anticolonialista de los boers: ama a París, pero huye en cuanto puede. En una colocación problemática, entre la admiración y el rechazo por los imperios, entre la seducción y el rechazo por el progreso, entre el eurocentrismo y el americanismo, entre señalar al bárbaro y ser a su vez él bárbaro, entre *chroniqueur* e intelectual, entre poeta y diarista, Darío cierra su crónica parisina de 1900 con una pregunta “¿Es París, en verdad, el centro de toda sabiduría y de toda iniciación?”. El otrora cosmopolita²¹ duda, y es posible que la duda abra la tradición de nuevos peregrinajes.

¹⁹ Respecto a los temas de identidad, etnia, nacionalismo, racismo, que se debaten en este trabajo, véase: Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, London. Verso, 1983; Babha, Homi, ed. *Nation and Narration*, 1990; Gellner, Ernest. *Naciones y Nacionalismo*, Madrid, Alianza. 1988; Todorov, Tzvetan, *Nosotros y los otros*, México. Siglo XXI, 1991.

²⁰ Rubén Darío. *Epistolario I, Obras Completas*. Vol XIII, Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1926.

²¹ Respecto a la significación del cosmopolitismo de Darío y en otros modernistas, véase Carlos Real de Azúa “Modernismo e Ideologías”, en *Punto de Vista*. Buenos aires. Año IX, N° 28, noviembre 1986; también Salomón, Noel, “Cosmopolitismo e internacionalismo (desde 1880 hasta 1940)”, en Leopoldo Zea, comp. *América Latina en sus ideas*. México, Siglo XXI, 1986.