

Peregrinar en París. Darío y la Exposición Internacional del 900

Por Beatriz Colombi¹

Todo es alegría, exuberancia y bienestar, asombro y confusión, en el corazón del visitante a la primera exposición internacional del Siglo XX. El mundo se concentra, como en una maqueta, en el centro de París. A ambos lados del Sena, como su vía central, se disponen los palacios asignados a los distintos países y áreas de conocimiento, que exhiben 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 módico lugar. La llamada *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris* privilegió ciertas áreas sobre otras: la fabricación militar, los asuntos coloniales, el confort, la decoración, la recreación (cf. KRANZBERG). Alexander C. T. Geppert, autor de los uno de los libros más importantes sobre las exposiciones mundiales finiseculares, *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe* (2010), ha analizado el múltiple impacto de estos espectaculares montajes modernos, que transformaron materialmente las ciudades donde tuvieron lugar, su representación simbólica y también el orden mundial, del cual se volvieron pantallas magnificadas. Geppert las llama, con acierto, “exposiciones imperiales” ya que estas publicitadas muestras destinaron importantes secciones a las colonias y aspiraron a entregar una versión europea del orden de las naciones frente a sus visitantes.² No casualmente uno de los

¹ Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Titular de la Cátedra de Literatura Latinoamericana I-A, ha centrado sus trabajos y publicaciones en estudios coloniales, modernismo hispanoamericano, ficción y ensayo del siglo XIX y XX, historia y redes intelectuales. Es autora de *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina* (2004) y de varias ediciones anotadas de autores latinoamericanos. Colaboró en *Historia de los intelectuales en América Latina* (2008) y en *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (2012). Como fruto de su trabajo sobre el archivo sorjuanino en la *Latin American Library* de la Universidad de Tulane, coeditó en 2015 el volumen *Cartas de Lysi. La mecenas de Sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*.

² Díaz Quiñones sostiene al respecto: “La era del imperialismo se caracterizó, como ha observado agudamente Timothy Mitchell, por estas exposiciones universales que pretendían dar un retrato del orden cultural y generaban nuevos significados de la ‘verdad’ imperial. Surgió también la pasión por generar una normativa que permitiera interpretar los ‘residuos’ del pasado. El museo y las exposiciones universales acentuaban espectacularmente las jerarquías culturales imperiales” (1994: 476).

grandes atractivos de la de París del 900 fue el *Grand Globe Céleste*, de cincuenta metros de diámetro, ubicado próximo al Champ de Mars, que proporcionaba un visión planetaria y, por lo tanto, ambiciosamente total del cosmos, y fuera imagen de uno de los pósteres más conocidos del evento. Como no podía ser de otro modo, la exposición parisina tuvo incidencia en la ciudad, en sus relatos y en la manifestación de las tensiones mundiales que alojó en los seis meses de su duración.

Dos aspectos llaman la atención a los distintos corresponsales que cubren el evento: el arsenal bélico y la arquitectura. Lo primero remite al clima beligerante que se cierne sobre Europa y lo segundo a esas máscaras de la modernidad que se imprimen en los estilos de las ciudades, donde todos las épocas están representadas, y que la Feria hipertrofia en construcciones tan fastuosas como fugaces.³ El evento congrega a un grupo de escritores hispanoamericanos, algunos llegados para la ocasión, otros ya residentes en la capital, que cubren corresponsalías para distintos medios en América Latina.⁴ Comparten las visitas a los pabellones, las fiestas españolas a orillas del Sena, las reuniones anarquistas y socialistas, los rumores y opiniones que genera la prensa, los paseos por los barrios marginados, incluyéndose mutuamente en las crónicas y generando, de este modo, un lugar de enunciación común. Frente a un París que celebra y ensalza su centralidad, los hispanoamericanos serán particularmente perceptivos a las fracturas y desencuentros que el despliegue festivo deja vislumbrar. Amado Nervo fluctúa entre el encantamiento provinciano y la ironía; pero prevalece el sentido del deber, por eso permanece en la feria cuando muchos cronistas parten en busca de nuevos aires.⁵ Manuel Ugarte relativiza la centralidad del evento y frente a los *amusements* de la feria prefiere la Casa del Pueblo o los discursos de Jean Jaurès.⁶ Para Horacio Quiroga, el interés se centra en el Bois de Boulogne, en las carreras de bicicletas, pero escribe dos crónicas de

³ El hierro, que caracterizó a la Exposición de 1889, cede el paso al cemento armado, el estuco y el acero moldeado, lo que permitió también la variedad de construcciones. El puente Alejandro III inaugurado en 1900, uno de los mayores atractivos arquitectónicos, fue construido de acero moldeado. Cf. Démy.

⁴ La feria de París convocó a otros cronistas y escritores modernistas, que se nuclearon y relacionaron en París hacia 1900; entre las figuras más prominentes, Rubén Darío, Manuel Ugarte, Amado Nervo y Enrique Gómez Carrillo.

⁵ Reúne estas crónicas en *Crónicas de viaje* y *El éxodo y las flores del camino*.

⁶ Véanse sus *Crónicas del bulevar*.

la Exposición para su ciudad natal, Salto, remedando a los grandes cronistas parisinos. Rubén Darío construye un narrador entusiasta pero siempre al borde de la deserción, dispuesto a destruir el fantasma, a sublevarse contra la representación y descubrir los trucos de esa gran escenificación. El intempestivo viaje a Italia y el abandono de la columna por el “Diario de Italia” pone un fin abrupto a sus crónicas para *La Nación*, reunidas en *Peregrinaciones*.⁷

La columna en su contexto

Los artículos de Darío para *La Nación* están fechados entre abril y agosto de 1900; 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 que revela la *fatiga* de Darío 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: “En lo más agitado de la Exposición de París, salí en viaje a Italia, viaje que era para mí un deseado sueño” (1968: 144). En los silencios darianos o después de la partida, la columna aparece con las firmas de Henry Fouquier, Aníbal Latino y 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 y prima en ella el intercambio; 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. La segunda página cubre una esfera

⁷ La mayoría de estas crónicas fueron recopiladas en *Peregrinaciones* (1901). Otras, fueron recogidas por Pedro Luis Barcia (vol. II, 1977). Citamos por estas ediciones: cuando usemos la de Barcia, indicaremos “ED”; para *Peregrinaciones*, colocamos “P”. Rodrigo Caresani ha editado y anotado agudamente algunas de estas crónicas (cfr. Darío, 2013).

estatal: municipales, licitaciones, edictos; también bancos, manifiestos de carga de barcos; luego siguen 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, las condiciones del tiempo, sociales, sports; en el sector inferior aparece una sección literaria fija, que ocupa un cuarto de la página y está destinada normalmente a una novela por entregas, donde publican, entre otros, Paul y Victor Margueritte, Hermann Sudermann, Daniel Leseur y Mark Twain. La página cuatro contiene las noticias internacionales, este año dominadas por dos guerras, la Guerra de China y la de Sudáfrica; siguen luego las noticias de América Latina y las provinciales. La página cinco incluye eventos 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 al que tiene el comercio en la sociedad portuaria. El diario pauta su espacio de acuerdo a este orden. Reserva, no obstante, su zona cardinal, demarcada por el peso de las firmas y la autoridad 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 afamados colaboradores.

En la página tres, que resulta de este modo fundamental para 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 poema “La carga de la raza blanca”: “ese hombre 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 y las razones de una etnia –la amarilla- para su autodeterminación; no obstante, concluye confirmando la necesidad de que la 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” (*La Nación* 16/08/1900). En otro número, un mapa instruye sobre las zonas de conflicto, mientras el epígrafe señala la “superioridad de las razas” desde un anonimato que bien 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” (*La Nación* 8/7/1900). En dos notas sobre la India, Pierre Loti hace el camino inverso; bajo la seducción del exotismo, recorre con mirada hipnótica 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 lacerados de las muchedumbres.

Entretanto, en la feria, se disponen abundantes 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 (*La Nación* 1/10/1900).

Al mismo tiempo, un colaborador extranjero, Edmond Haraucourt, seducido por las danzas de javanesas y singalesas en sus barracas, seguramente lector de Loti o Segalen, 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 exposición: mundo moderno y retórica del viaje

Lo modernidad genera la necesidad del acontecimiento, del flujo de la novedad para así construir esa línea de perpetua flotación que es la actualidad. El periodismo de fines del siglo XIX fue la base de este sistema, lo que hace decir a Pierre Nora que el *affaire* Dreyfus constituye en Francia la primera irrupción del acontecimiento moderno.⁸ Dos años después del *affaire* y aceptada por esta experiencia, la cobertura periodística de la feria de París generó un “gran acontecimiento”, sembrando expectativas respecto a su continuo hacerse. Nuevos pabellones, nuevas celebraciones, nuevas curiosidades, se anuncian en un permanentemente desenvolvimiento de un hecho sin fin. La feria internacional atrae a viajeros de los más diversos rincones y la lógica de un virtual viaje por el mundo preside su concepción.

La feria condensa en su radio una *summa* de civilizaciones, tiempos, espacios, geografías, objetos, remitiendo al imaginario del viaje a zonas canonizadas por la civilización occidental (Venecia, el París medieval, la Andalucía en el tiempo de los moros) así como a las tierras del exotismo, las colonias integradas por primera vez al evento en forma de pabellones independientes. Si algo demuestra su eficacia en esta Exposición del 900 es justamente la vigencia del relato de viaje, que encuentra en la feria su apoteosis. Por eso, muchas veces, la nota adopta la forma de la guía de viajes y propone la ilusión del viaje sin desplazamiento. Dice Nervo: “Podéis ir y venir, con la ilusión de que pisáis la propia Perla” (1967: 1391). Y Ugarte: “Se diría que estamos en plena tierra africana, en un bazar de Argel o en una calle del Cairo” (1967: 177). Para los hispanoamericanos fue la vivencia más próxima de la virtualidad cosmopolita, acompañada por el propósito

⁸ “Lo propio del acontecimiento moderno está en que se desarrolla en una escena inmediatamente pública, en que no carece nunca de reportero-espectador ni de espectador-reportero, en ser visto haciéndose; y este ‘visionismo’ da a la actualidad tanto su especificidad con respecto a la historia como su perfume ya histórico. De ahí esta impresión de juego, más auténtico que la realidad, de diversión dramática, de fiesta, que la sociedad se da a sí misma a través del gran acontecimiento” (Nora, 1985: 229).

programático de una internacionalización de la literatura continental.⁹

Las crónicas de la Exposición del 900 muestran el peregrinar del cronista por el mundo moderno y cifran el proyecto de viajar para contar que se concreta en libros como *España contemporánea* (1901), *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1902) o *Tierras Solares* (1904), textos que giran en torno al eje prestigioso del viaje y que Darío publica de modo casi inmediato a su circulación periodística. En este punto el proyecto de Darío cronista-viajero, y de otros cronistas como Enrique Gómez Carrillo o Manuel Ugarte, se aproxima al de Théophile Gautier, que publica 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.

“En el momento en que escribo la vasta feria está ya abierta” (P: 21), dice Darío en su primera entrega del 20 de abril de 1900, en una escritura que se propone ser correlativa al evento, que tuvo lugar entre el 15 de abril y el 12 de noviembre de 1900. Para lograr ese efecto, el cronista adopta el rol del cicerone que lleva de la mano al lector-turista: “He aquí la gran entrada por donde penetramos, lector” (P: 27). Para narrar la feria es necesario recorrer un espacio y hacer evidente este itinerario a los ojos del lector. Por eso la retórica del paseo, de la *flânerie* y, por extensión, del viaje, organiza la narración. La *flânerie* establece un relato radiado, ramificado, digresivo, patrón expositivo que adoptarán las notas. Darío se impone su propio orden, que se ajusta más al azar o al capricho que al itinerario pautado por las numerosas guías de la Exposición.¹⁰ 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, como quien *flâne* por un inmenso bulevar” (P: 11). En la metáfora de Justo Sierra, el bulevar se expande a todo el mundo. A su vez, todo el mundo se concentra en la gran ciudad en un efecto de miniaturización; la Exposición es, dice

⁹ Respecto a la significación del cosmopolitismo y la internacionalización de la literatura continental llevada a cabo por el modernismo véase Real de Azúa, Salomón y Casanova; el tema ha recibido renovadas lecturas en la crítica latinoamericana (cfr. Sánchez Prado, 2006).

¹⁰ La Exposición dejó un abundante repertorio de guías y mapas, inclusive en español, para los hablantes de esa lengua. No es de extrañar, como ocurre normalmente con los libros y crónicas de viajes, que se establezca una contaminación retórica entre la guía del evento y las notas periodísticas.

Darío, “una ciudad fantástica” dentro de “la gran ciudad” (P: 21). El salto y equívoco continuo entre la representación y lo representado se acentúa, solapadamente, por la disposición misma de la feria. Las exposiciones anteriores, de 1855, 1867, 1878 y 1889, tuvieron o bien un palacio central o bien un grupo de edificaciones satélites en torno a una construcción central. En cambio, la Exposición de 1900 fue una verdadera ciudad con el Sena como calle central y una de sus vías de acceso, lo cual aproximó, de modo dramático, las dos dimensiones, que se superponían a los ojos del espectador.¹¹

Si la feria generó la ilusión de poder abarcar el todo universal, análogamente, la perspectiva narrativa privilegiada en las crónicas fue la visión panorámica. Desde el mirador de la torre Eiffel, inaugurada para la Exposición de 1889, signo vacío según Barthes “porque quiere decirlo todo” (2001: 58), se da sentido a ese ámbito abigarrado de la feria, que también pretende ser un signo multiforme de la alta modernidad.¹² Justo Sierra señala en el prólogo a *Peregrinaciones*: “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 de la pulsión escópica moderna, permite apreciar el todo urbano desde un punto distante volviendo legible la transformada ciudad moderna. Las exposiciones, con su novedad arquitectónica, inauguran nuevas posibilidades de paisajes urbanos: “Visto el magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la torre Eiffel” (P: 22); “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 de l’Alma y el palacio de los Ejércitos de Mar y Tierra” (P: 42). Pero observar el soberbio espectáculo produce vértigo, hipnosis, y algo del efecto desequilibrante de la droga; por eso compara esta percepción con la “impresión hipnagógica de [De]

¹¹ Démy (1907: 538) puntualiza que la Exposición tuvo un espacio central vacío, el Sena, y cuatro puntos de apoyo, sobre la *rive gauche*, el Champ de Mars y les Invalides, sobre la *rive droite*, le Trocadéro y les Champs Elysées.

¹² La Tour Eiffel junto con la Galerie des Machines fueron las dos piezas maestras de la Exposición de 1889, integradas al paisaje urbano del 900.

Quincey”.¹³ El espectador accede a una “impresión fantasmagórica”, a “esplendorosas *féeries*”, conforme anota en la primera entrega de abril, al comienzo de la Exposición. La crónica adopta 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*” (P: 30). 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* (cf. Nora, 1985). “Después, a medida de lo fortuito, sin preconcebido plan, iremos viendo, lector, la serie de cosas bellas, enormes, grandiosas y curiosas” (P: 31). Los cronistas de época no escatiman en la hipérbole; todo es feérico, fantástico, increíble y el propio Darío será sensible a estas expresiones, que expresan el carácter fantasmático de lo que observa.

Pero se percibe una disonancia entre el refinamiento de la escritura, que se construye con ostensibles marcas de estilo y citas a la literatura (Goethe, Verlaine, Poe, entre tantos otros), y la vulgaridad de lo contemplado, que lleva a otro tipo de citas, menciones y reflexiones. Ese doble carril impone una marca irónica y también da lugar a una doble lectura: la del *lector-badaud* y la del *lector-avezado*, que no se deja engañar ni encandilar por la rumbosa feria. La visita al palacio de Horticultura y Arboricultura de abril de 1900 es un ejemplo de estos desplazamientos. El recorrido por el pabellón es un paseo por la literatura y el arte (Victor Hugo, Ruskin, Mallarmé, Huysmans) donde construye, una vez más, un *paisaje de cultura*, pero esta vez a la medida de su nueva misión parisina. A continuación de la cita de las flores mallarmeanas, irrumpen las papas y legumbres con su terrenal impronta: “Y habiendo cumplido en mi tarea con dar una parte a la idea de ensueño y otra a la idea de puchero, salgo contento, en la creencia de que he tenido un buen día” (P: 37).

El paseo y la captación del momento está más cerca del tiempo del daguerrotipo que de la velocidad de la fotografía, así como los signos de lo moderno, aunque atractivos, nunca desplazan a lo clásico: “La moda

¹³ Darío expresa en términos de *fatiga de la mirada* lo que Georg Simmel traduciría como *shock* de la vida urbana. Cfr. también González Stephan y Andermann (2006).

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: 28). La alegoría de París emplazada en la entrada más importante de la Exposición, ubicada en la Place de la Concorde, obra de Moreau-Vauthier, que representaba a “una señorita peripuesta que hace equilibrio sobre su bola de billar” (P: 27), merece todo el rechazo del cronista, haciéndose eco de otras voces críticas a esta figura.¹⁴ La alegoría de la “señorita peripuesta” establece el límite entre el arte y el mercado, entre el monumento y el esperpento, límite al que Darío será altamente sensible durante estas jornadas. Así dice: “Eso no es arte, ni símbolo, ni nada más que una figura de cera para vitrina de confecciones” (P: 27). La exposición no sólo confunde entre lo real y su representación (una de las máximas aspiraciones de este parque temático) sino también entre los objetos que pueden circular en el mundo de los valores estéticos y aquellos sólo dignos de la vitrina de los grandes almacenes parisinos.

El cronista y el feriante

Quizá contagiado por el clima festivo, en las primeras entregas prima el optimismo que se traduce 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 de una París siempre rutilante por el chorro luminoso de la electricidad, los feriantes explayan su vitalidad: “Parecería que todos los visitantes existiesen en el mejor de los mundos posibles” (ED: 57). En la referencia al feriante como el personaje de Cándido de Voltaire, Darío recorta un espacio de crítica hacia el clima de fiesta: “Un placer tan incesante que

¹⁴ Démy sostiene que la Puerta Monumental de la Place de la Concorde, iluminada por más de tres mil lámparas eléctricas, estaba arruinada por la representación de la “Parisiense”.

hace daño; una alegría tan perenne que casi es dolorosa” (ED: 63). Pero alegría y alienación van de la mano por los pabellones.

Por eso 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). La frase de Benjamin –“las exposiciones universales son los lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía” (2007: 41)- condensa su tesis sobre la relación estrecha entre exposiciones y capitalismo, en virtud de la cual el obrero asume el lugar del cliente en ese escenario que no es otra cosa que, siguiendo sus dichos, la fantasmagoría de la cultura capitalista.¹⁵

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. Para dar cuenta de ese confuso bazar al aire libre, Darío se ocupará del “mundo objetual del siglo XIX” (Tiedemann, en Benjamin, 2007: 15) en varias de las crónicas referidas a la Exposición. Pero igualmente y no de modo inocente, lo hará también en las otras crónicas parisinas que incluye en *Peregrinaciones*, fuera ya del hálito de la feria, pero donde esta centralidad del objeto reaparece. Así, es emblemática su lectura de los escaparates de juguetes en la nota “Noel parisiense”, fechada el 26 de diciembre de 1900. La feria ya ha dejado a la ciudad, pero su halo de consumismo y fantasmagoría no, y mucho menos su impacto sobre la mirada del nicaragüense. Y qué momento más paradigmático que la Navidad, cuando “todos los almacenes fabulosos, caros a la honorable burguesía, invadidos profusamente por papá, mamá y el niño” (P: 128) exhiben su abundante oferta y descarado consumismo. En la nota, los muñecos y juguetes entran en una danza fantástica, donde se mezclan con escenas y

¹⁵ Walter Benjamin se refiere, en particular, a la Exposición Universal de 1867.

personajes de la Exposición, que ya pocos parisinos recuerdan, en ese vértigo del consumo, tanto de objetos como de la noticia. En los juguetes, suerte de metonimia del engaño parisino más perfecto, descubre el costado no manifiesto de lo visto en el certamen.

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 va sembrando la duda respecto al espectáculo que presencia y respecto al carácter mismo de su tarea:

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 y de la locura moderna. Dice Sierra en el prólogo: “Lo cierto es que de improvisto [Darío] desertó el París de la Exposición” (P: 14). El peregrino-desertor, antes de desertar, nos lleva de la mano por la feria; pero anuncia su huida a cada paso en la escritura.

El arte y la crónica *modern style*

La Electricidad, alegorizada en la Diosa Isis, “Isis sin velo” dirá Darío aludiendo tácitamente al libro de la teósofa Blavatsky¹⁶, 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

¹⁶ Helena Petrovna Blavatsky, *Isis Unveiled*, tomo publicado en 1877.

científico y el humanista de la época, ruptura que caracterizó en una imagen netamente *art nouveau*, donde se cruza la vibración de la máquina moderna con una reminiscencia prestigiosa del pasado: “The Dynamo and the Virgin”. La dínamo y su efecto, la electricidad, que deslumbraba con sus incontables lámparas todas las instalaciones, es sacralizada como una virgen o una nueva diosa del mundo moderno. La mención de Darío a Blavatsky no es gratuita. Como ella, visibiliza a la ciencia y la técnica como un discurso peligrosamente rector del mundo moderno.

Darío selecciona su materia: no escribe sobre la grandiosa dínamo, paso obligado de los feriantes y corazón de la Exposición; apenas alude al ascensor *Otis* que los americanos han presentado como gran atracción; el automóvil y el *chemin rouland*, el pavimento móvil de fabricación francesa que surca la feria, apenas merecen alguna mención. Sólo lo atrae, al pasar, el fonocinema, combinación de fonógrafo y cinematógrafo, que ya había comentado con entusiasmo en las crónicas de España, 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 (donde podía verse la luna a escasos sesenta y siete kilómetros, lo que seguramente lo habría magnetizado), el de los Ejércitos de Tierra y Mar, para advertir: “Ya os he dicho que no voy a ocuparme de la técnica” (P: 5). Se encamina, en cambio, al Palacio de Bellas Artes, donde se detiene en un rápido catálogo de obras de mérito como las de Eugène Carrière, entre muchas de relleno académico. Excepto un tardío reconocimiento al impresionismo francés, algunas obras prerrafaelitas y un gran tributo a Auguste Rodin, que comenta detalladamente en tres entregas, la producción artística está pobremente representada en la Exposición. Darío no deja de lamentarse, incluyendo su propio *Salon des Refusés* al mentar la obra de Henry de Groux. Las notas sobre Rodin constituyen una sutil reflexión sobre el arte moderno y su destino, donde el poeta muestra sus dudas y desconcierto frente a una obra escultórica que, por su audacia formal, dice no entender plenamente, y donde resuenan los propios conflictos frente al fenómeno de las muchedumbres, vistas como insensibles a las innovaciones, posición que reconsiderará pocos años más tarde, quizá bajo el efecto de esta experiencia, en su prefacio a *Cantos de vida y esperanza* (“Hago esta

advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para muchedumbre. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas”).¹⁷ No es fortuito que esta reflexión irrumpa hacia julio de 1900, cuando está promediando la feria y el contacto con la marea humana ha sido cotidiano, según recuerda en su *Autobiografía*: “Yo hacía mis obligatorias visitas a la Exposición” (1968: 142).¹⁸

El *modern style* prepondera entre los estilos de moblaje y domina el decorado de la Exposición 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*, *art nouveau* o *jugendstil* propició la imagen del artista que trabaja paralelamente en distintos campos: la poesía, la pintura, la decoración, el póster o el diseño industrial, como William Blake, Dante Gabriel Rossetti, William Morris, Alphonse Mucha o Aubrey Beardsley (cf. Schmutzler). Darío hace repetidas referencias a estos autores, en este y otros contextos, por ejemplo, en su agudo análisis del póster moderno en *España contemporánea*. Se podría pensar que 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, como la hibridez que propicia la diosa Isis y la luz eléctrica. En palabras de Benjamin, “el jugendstil representa el último intento de fuga de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil” (2007: 43). Arte sitiado por la técnica. Tal parece ser el lugar de esta escritura dariana.

Imperios y colonias

La Exposición genera una poética de la acumulación y de la síntesis.¹⁹ 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

¹⁷ Las notas dedicadas a Rodin tienen, además, especial significación en el contexto de su aparición, por la polémica que despertó en Buenos Aires la escultura que realizara de Domingo Faustino Sarmiento.

¹⁸ Se estima que el evento atrajo a más de cincuenta millones de visitantes. Cf. Geppert *Fleeting*.

¹⁹ Muchas veces esta poética fue criticada por sus cronistas, aludiendo a su *mélange des âges*, su desorden o “incoherencia”. Cfr. Démy, 1907.

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). Darío percibe lo que llama el “triumfo de lo híbrido” (P: 26): en la arquitectura, la multiplicidad de estilos; en los colores, la policromía; en los feriantes, las distintas etnias: chinos, japoneses, hindúes, rusos, hispanoamericanos; en las lenguas, una suerte de Babel: “¡Tú por aquí! ¡Mein Herr! ¡Carissimo Tomasso!” (P: 30-31). Todo lo cual establece un mapa de lo vario, de lo diferente, unido por el orden cosmopolita de París. Pero 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 una idea de la centralidad y sacralidad parisina que Darío, en un comienzo, celebra. París es como Atenas, Alejandría o Roma, donde 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 Droctulft en “Historia del guerrero y la cautiva” de Jorge Luis Borges: “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).

El cronista visita los pabellones de Italia, España, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. En su recorrido por los palacios de las distintas naciones hace psicología de los pueblos, una de las inflexiones del ojo viajero. Muchas veces ficcionaliza un diálogo con un real o 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 rivalidad entre las naciones es el murmullo del momento: quien triunfa, quien 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” y “el irreflexivo

nacionalismo” impide la visita del Káiser. Alemania se presenta a los ojos darianos como un modelo de desarrollo armónico de arte e industria, opuesto al modelo latino, visto como retardatario. 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 imperios, apelando a la frivolidad que la crónica parisina le permite desplegar: “las relaciones entre París y Londres son absolutamente necesarias. Porque si no, ¿adónde mandarían M. [Marcel] Prévost a planchar sus camisas?” (P: 70). Las exposiciones funcionaron, así, no sólo como vitrinas de la mercancía moderna, sino también como pantallas simbólicas de enfrentamientos técnicos, científicos, educativos, artísticos, territoriales. En particular, la feria de 1900 se vuelve campo de litigio de las naciones-imperio. Los corresponsales hispanoamericanos serán censores de esta apología del capitalismo y del colonialismo en su apoteosis, como así también de los efectos de una modernidad vulgar, implosiva y contaminante.

Darío también 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 tópico privilegiado de la literatura de la época: “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*” (P: 67). Los ingleses, codiciosos “matadores de bóers”, con un Rudyard Kipling “armando a las nueve musas y al Apolo inglés de fusiles de precisión con balas dum-dum”, también ofrecen su otra cara: John Ruskin, Burne Jones, la presencia pálida aunque intensa de los cuadros de la hermandad inglesa, los prerrafaelitas.

Al volver de su viaje a Italia y en las postrimerías del gran evento, Darío dedicará una crónica a Paul Kruger, jefe de los bóers vencidos por los ingleses, que aunque recibido clamorosamente en París, obtiene sólo los

lauros de la compasión.²⁰ Darío resume este asimétrico orden colonial: “ratón contra gato, gato contra leopardo, azorado caballo salvaje contra ferrados unicornios” (P: 108). Frente al colonialismo finisecular, Darío añora la presencia de un letrado ordenador para enquistar tanto desatino: “¡ah, si Hugo existiese, qué oda, qué carta a la reina Victoria sobre el arbitraje, qué entrevista con Kruger!” (P: 104). En un texto previo a estas crónicas, titulado “El triunfo de Calibán” y publicado en *El Tiempo* de Buenos Aires el 20 de mayo de 1898, refiriéndose a la agresión norteamericana contra España, Darío recoge la voz de importantes figuras como Paul Groussac o Sáenz Peña sobre los acontecimientos. Pero lamenta, igualmente, la ausencia de Martí, ya muerto, para manifestarse: “¿qué diría hoy el cubano?”. En este mismo artículo de 1898, que Darío comienza con una enunciación enardecida, “No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata...”, ya señalaba 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?” (Darío, en Jáuregui, 1998: 454). Juego de imperios del cual la Exposición del 900 será sólo un nuevo escenario.

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* (1896), Darío alude a Manhattan como una isla de calibanes; y después, en “El triunfo de Calibán”, que ya citamos, el rechazo por el mundo de valores norteamericanos está acompañado por un reencuentro gradual con el universo hispánico, ya insinuado en crónicas como la que escribe en 1897 sobre la presentación de María Guerrero en Buenos Aires²¹, textos que preparan la reconciliación con la metrópoli en las crónicas después reunidas en *España contemporánea* (1901). La ironía dariana se desborda a cada paso en el pabellón *yankee*, donde se posa “el glorioso pájaro de rapiña”: “Sobre la cúpula presuntuosa, el

²⁰ Paradojalmente, los afrikáneres aplicarán en Sudáfrica, a partir de mediados del siglo XX, el resistido régimen racista del “apartheid”.

²¹ “María Guerrero”, *La Nación* 12/06/1897.

águila *yanquee* abría sus vastas alas, dorada como una moneda de 20 dólares, protectora como una compañía de seguros” (P: 70). Darío se burla del monumentalismo, de las rutinas, instituciones, sentido del orden y eficacia. No obstante, luego se aparta de esta primera mirada discriminadora para reconocer que: “Entre estos millones de Calibanes nacen los más maravillosos Arieles” (P: 74). Arieles como Whitman, Poe, Emerson, Sargent, Whistler. Sólo los artistas, “una minoría intelectual de innegable excelencia” (P: 73), redimen al imperio plutocrático. 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, explícito intertexto de la corresponsalía 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 norte.

En la enunciación de estas crónicas se alternan pasajes donde prima la levedad de la crónica elegante parisina –con su previsible ironía, comentario pasajero, necesaria afectación, y sus tópicos habituales, el encanto de la parisina en la apertura del texto, el viejo París– y 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 otros, asume la voz de un intelectual que interviene, con la autoridad que le otorga su liderazgo estético en el continente, en el campo de los sucesos políticos.²² 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 las de Darío, principal adalid de la autonomía del arte.

La feria y los rastacueros

²² Según Bourdieu, “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” (1995: 197).

El *otro* irrumpe en la Exposición del 900 como espectáculo: bailes annamitas, teatro egipcio, rituales indochinos. Exhibir al otro, sus objetos, sus religiones y costumbres, es un modo de catalogar su diversidad, de ordenar su diferencia. Dentro de las categorías para lo otro que establece la feria, existe una gradación, que los cronistas deslindan: el extranjero, el exótico, el colonizado, el bárbaro, el *rastaquouère*. El exótico es el otro recubierto por el encanto que le adiciona la fantasía para tornarlo apetecible. El exotismo ha ganado, además, carta de ciudadanía en París, desde el Oriente de Théophile Gautier y Gustave Flaubert a las crónicas y novelas de Pierre Loti; desde el éxito del teatro japonés hasta el bailarín negro del Moulin Rouge, “Chocolat”. El exótico está totalmente adoptado y adaptado por la imaginación metropolitana, que lo vuelve objeto de moda y consumo. Los hispanoamericanos integran un exotismo de segundo orden, el rastacuerismo.

Entre estos perfiles nacionales, Darío recorta el espacio de los hispanoamericanos.²³ 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.²⁴ Otras posibles, aunque refutadas, etimologías de la palabra son discutidas por Darío en un artículo posterior, “La evolución del

²³ Cfr. al respecto “Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas”, *La Nación* 1/8/1900.

²⁴ 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’, ‘entraîneuire, désignant des parvenues. Fam. Étranger aux allures voyantes, affichant une richesse 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 registran 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 *rastacuero*”.

rastacuerismo”.²⁵

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, a 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 (ED: 64).

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 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). El intelectual

²⁵ *La Nación* 11/12/1902.

hispanoamericano no escapa a esta colocación: “se nos conoce apenas”, “nos ignoran de la manera más absoluta”, “no se hace diferencia entre el poeta de Finlandia y el de la Argentina, el de Japón o el de México” (ED: 68). La falta de reconocimiento llevará a Darío, como a otros escritores hispanoamericanos despechados por la ciudad, a estar “encerrado en mi celda de la *rue Marivaux*, / confiando sólo en mí y resguardando el yo”, como dirá en la “Epístola a la Señora de Lugones”.

El “viejo París”, la nostalgia impostada y el giro en el relato parisino

La Exposición del 900 fue un palimpsesto de las diferentes caras de París a través del tiempo, gesto con el que la ciudad se autocelebró y afirmó su carácter de capital de la cultura. Entre estas caras, el viejo París o *Paris Vieux* es una de las alas más frecuentadas por los cronistas. *Paris Vieux* se constituyó en tópico de la literatura parisina a mediados del siglo XIX como consecuencia de las transformaciones urbanas emprendidas por Haussmann. El tópico invadió, asimismo, la más reciente de las artes, la fotografía, que nace a mediados del siglo XIX. Los estrechos callejones medievales, que desaparecerían al golpe de los nacientes bulevares, antes de su derrumbe fueron registrados, por encargo de la comuna parisina, primero por la técnica del daguerrotipo y luego por las abundantes fotografías de fin de siglo, como las captadas por el afamado Eugène Atget. Por algún motivo, no difícil de entender, la gran mayoría de los cronistas hispanoamericanos eligen el “viejo París”, una tierra de imaginación y fantasía que remite, lógicamente, a un paraíso perdido. Los cronistas son liderados en este cultivo nostálgico del motivo por el más representativo de todos ellos, Rubén Darío, que ahora cuando “la existencia no estaba aún fatigada de prosa y de progresos prácticos” (P 43), si bien el nicaragüense objetará la fallida reconstrucción de ese París del pasado, obra de Albert Robida.

La transformación de la ciudad es, por cierto, un tema baudeleriano por excelencia, como ha propuesto, de modo insuperable, Walter Benjamin. En el poema “El cisne”, dedicado a Victor Hugo, leemos: “Mientras el nuevo Carrousel iba cruzando / Mi mente pródiga fecundó con su caudal. / Se fue el viejo París. (De una ciudad la forma / ay, cambia más de prisa que un corazón moral)” (Baudelaire, 1963: 176). La caminata por la ciudad evoca,

nostálgica e irrecuperable, esa “otra ciudad” desvanecida bajo los nuevos monumentos, pero presente en la memoria del caminante. Pascale Casanova sostiene que las descripciones de París, eso que llama la “recitación parisiense”, se repite idéntica desde el siglo XIX a 1960: “los lugares comunes de las descripciones parisinas son transnacionales y transhistóricos” (2001: 45). No obstante, creemos que estos tópicos o lugares comunes sufren una considerable transformación en estas y otras crónicas. Los cronistas latinoamericanos coleccionan retazos de la ciudad y les dan un sentido propio. El viejo París de sus escritos no responde exclusivamente al tópico nostálgico instalado en la tradición de los escritores franceses, sino que asume ahora otra función. Se trata de una nostalgia impostada, que termina desfigurando la representación y que opera en desprestigio del objeto. En otro lugar he sostenido que el relato parisino se transforma, acorde se transforma la relación del escritor latinoamericano con París (Colombi “Parisiana” y “Camino a la meca”). De hecho, creemos que en el fin de siglo se instaura un nuevo relato desmitificador de la centralidad parisina, que destruye el fetichismo que genera la ciudad. La relación de transferencia entre escritor migrante y ciudad deseada se debilita, transforma y hasta resquebraja. Por razones emotivas y subjetivas se produce un nuevo relato aparentemente nostálgico del pasado (del “viejo París”) pero que sirve, en realidad, de vehículo a la decepción, desajuste y recolocación de la mirada del visitante. Si las representaciones de los escritores parisinos apelan a las correspondencias del presente con una memoria colectiva que no ha desaparecido, los migrantes, ajenos a esa memoria colectiva, la reconstruyen en sus relatos como pérdida irrevocable y clausura del paraíso parisino. Así, París se transforma. Pasa de ser ciudad-meca de aspiraciones de consagración, para volverse ciudad-corredor, de breve pasaje y cauta permanencia. Darío cierra su crónica parisina de 1900 con una pregunta: “¿es París, en verdad, el centro de toda sabiduría y de toda iniciación?” (P 154). El cosmopolita duda, y es posible que la duda abra la tradición de nuevos y diferentes peregrinajes.

Bibliografía

- ARELLANO, JORGE EDUARDO. "Calibán y Martí en *Los raros* de Darío". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999).
- ADAMS, HENRY. *The Education of Henry Adams. An Autobiography*. Boston, Houghton Mifflin, 1961.
- ANDERSON, BENEDICT. *Imagined Communities*. London, Verso, 1983.
- BARCIA, PEDRO LUIS. *Escritos Dispersos de Rubén Darío*. Vols. I-II. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1977.
- BARTHES, ROLAND. *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona, Paidós, 2001.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Obras*. Madrid, Aguilar, 1963.
- BENJAMIN, WALTER. *El libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid, Akal, 2007.
- BOURDIEU, PIERRE. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- CASANOVA, PASCALE. *La república mundial de las letras*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- COLOMBI BEATRIZ. "Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío". *Orbis Tertius* 4, 1997.
- "Parisiana. Viaje y neurosis". *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- "Camino a la meca. Escritores hispanoamericanos en París (1900-1920)". *Historia de los Intelectuales en América Latina*, Vol. I: *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Ed. Jorge Myers. Buenos Aires, Katz, 2009.
- "El viaje, de la práctica al género". *Viaje y relato en Latinoamérica*. Eds. Mónica Marinone y Gabriela Tineo. Buenos Aires, Katatay, 2010.
- DARÍO, RUBÉN. *Autobiografía*. Buenos Aires, Eudeba, 1968.
- *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Edición, prólogo y notas de Rodrigo Javier Caresani. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.
- *Obra completas*. Madrid, Afrodísio Aguado, 1950-1955.
- *Peregrinaciones*. Paris, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901.

- DEMY, ADOLPHE. *Essai historique sur les Expositions universelles de Paris*. Paris, Librairie Alphonse Picard, 1907.
- DÍAZ QUIÑONES, ARCADIO. "1892: los intelectuales y el discurso colonial". *Esplendores y miserias del siglo XIX*. Comp. Beatriz González Stephan *et al.* Caracas, Monte Avila, 1994.
- GEPPERT, ALEXANDER C.T. "Luoghi, città, prospettive: le esposizioni e l'urbanistica fin-de-siècle. *Memoria e Ricerca: Rivista di storia contemporanea* 12, 2003.
- . *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*. New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- GONZÁLEZ STEPHAN, BEATRIZ Y JENS ANDERMANN. *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006.
- JÁUREGUI, CARLOS. "Calibán, ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío". *Revista Iberoamericana* LXIV.184-185, 1998.
- 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.
- NERVO, AMADO. *Obras completas*, Tomo I. Madrid, Aguilar, 1967.
- NORA, PIERRE. "La vuelta del acontecimiento". *Hacer la Historia*, Vol. I. Ed. Jacques Le Goff y Pierre Nora. Barcelona, Laia, 1985.
- QUIROGA, HORACIO. *Diario de viaje a París*. Buenos Aires, Losada, 2001.
- RAMOS, JULIO. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- REAL DE AZÚA, CARLOS. "Modernismo e Ideologías". *Punto de Vista* 28, 1986.
- SALOMÓN, NOEL. "Cosmopolitismo e internacionalismo (desde 1880 hasta 1940)". *América Latina en sus ideas*. Comp. Leopoldo Zea. México, Siglo XXI, 1986.
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO M. *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.
- SCHMUTZLER, ROBERT. *Art Nouveau*. London, Thames and Hudson, 1978.
- TODOROV, TZVETAN. *Nosotros y los otros*. México, Siglo XXI, 1991.
- UGARTE, MANUEL. *Crónicas del bulevar*. París, Garnier Hermanos, 1903.