

Modernidad estética y modernidad industrial: la mirada del artista en “En París I” y “El viejo París”, en *Peregrinaciones* de Rubén Darío (1901)

Mariana Domínguez

Universidad Nacional de Mar del Plata

*Por divertirse, a veces, suelen los marineros
Cazar albatros, grandes pájaros de los mares,
Que siguen, de su viaje lánguidos compañeros,
Al barco en los acerbos abismos de los mares.*
Charles Baudelaire, “El albatros”.

Resumen

En las crónicas seleccionadas, el sujeto de la enunciación construye un lugar singular de percepción y reflexión que da cuenta de una categoría anticlónica de sujeto, que trasciende la de “letrado” predominante hasta entonces. Se trata de la imagen de “hombre de arte”, como se autorrepresentaba el mismo Darío, que implica una perspectiva diferente, una mirada de artista, que tamiza los objetos y las situaciones percibidas y representadas, incluso las más disímiles y ajenas a esa esfera. En consecuencia, en las crónicas seleccionadas para nuestro estudio, Darío reúne y hace dialogar dos facetas a menudo disonantes pero igualmente características de la modernidad del entresiglo pasado, que resumiremos en dos palabras que sintetizan la ostentación espectacular de la modernidad del *fin-de-siècle*: arte e industria. En el trabajo que nos proponemos, nuestro objetivo es analizar la omnipresencia del sujeto cronista en estos textos que escribió para el diario porteño. Es decir, apuntamos a ver cómo se establece esta construcción desde diversos procedimientos retóricos. Para ello elegimos dos crónicas que se construyen textualmente de distinto modo, colaborando con ello dos imágenes parisinas diferentes: la ciudad industrializada y la ciudad histórica.

Los viajes en la literatura fueron un motivo por demás recurrente. Ellos representan un capítulo aparte para la formación de un intelectual, tanto en su obra como en su noticia biográfica. En el caso de Rubén Darío, los viajes no son simplemente un motivo literario sino un medio económico de vida. En esta aproximación al escritor nicaragüense seleccionamos dos de las crónicas publicadas en el diario *La Nación* en 1900, “En París I” y “El viejo París”. Estos textos, junto con el resto que él mismo publicó posteriormente en un volumen antológico bajo el título de *Peregrinaciones*, son el producto de su corresponsalía en Francia e Italia al servicio del periódico porteño. *La Nación* fue un espacio abierto a las manifestaciones sociales más diversas, con un particular interés en lo artístico y literario (Ramos, 1989; Mogillansky, 2004). El traslado del padre del modernismo fue motivado por la Exposición Universal de París, que daba cita a los ciudadanos de todo el mundo desde 1849, realizándose cada lustro. Posteriormente, Rubén Darío continuó con su labor periodística desde Roma refiriendo los actos que habían de celebrarse en el Año Santo.

Teniendo en cuenta la amplia producción del Darío cronista, nuestra selección obedece a que, por voluntad del autor y de acuerdo con un criterio cronológico, las dos crónicas elegidas son las que abren el mencionado volumen. Ahora bien, la justificación de la reunión de esos textos está aquí vinculada al hecho de que “En París I” comienza con un recorrido

que pone el énfasis en el carácter industrial y técnico de la Exposición Universal de París¹. La segunda crónica seleccionada continúa recorriendo el escenario de la Exposición pero la mirada apunta a la ciudad premoderna, a ese escenario gestor de la modernidad² que llama la atención a turistas, artistas e intelectuales. De este modo, vemos reunidos en “En París I” y “El viejo París” la sucesión en el tiempo acontecido y en el espacio impreso, el binomio que Darío dejó como una marca registrada de esta experiencia de viaje: arte e industria. Su estilo no llevará un carácter estrictamente torreanfilista definida por David Viñas como una “...proyección sobre la vivienda de la vida espiritualizada.”³ La experiencia de viaje de Darío habla de la presencia de la industria, cuestión que otorga concreción y materialismo aunque su escritura abogue por el imperativo estético.

El eje de este análisis es el sujeto de enunciación que construye un lugar singular de percepción y producción y da cuenta de una categoría anticanónica de sujeto que trasciende la de mero “letrado” (Rama, 1985). Se trata de una imagen nueva para las primeras letras decimonónicas: la del “hombre de arte”. Esta implica una perspectiva diferente, una mirada de artista que tamiza los objetos y las situaciones percibidas y representadas, incluso las más disímiles y ajenas a esa esfera. En consecuencia, en las crónicas seleccionadas para nuestro estudio, Darío reúne y hace dialogar dos facetas, a menudo disonantes pero igualmente características de la modernidad del entresiglo pasado, que resumiremos en dos palabras que sintetizan la ostentación espectacular de la modernidad del *fin-de-siècle*: arte e industria.⁴

Como bien precisa José Barisone estamos en los albores de la profesionalización del escritor, dentro de la esfera periodística. Siguiendo sus precisiones, podemos definir a Rubén Darío bajo la figura del cronista, sujeto corresponsal, ligado a la transmisión de información de arte, moda, vida cotidiana. Unido a lo anterior, es sabido que ya nadie osa negar que la crónica configura un género dentro del amplio espectro de la literatura/periodismo (Rotker, 2005). Como rasgo distintivo de nuestro autor en su apropiación del género, advertimos que sus crónicas respetan por momentos la fidelidad necesaria al referente descrito y, en otras ocasiones, predomina en ellas un registro poético que aleja a la crónica de los posibles valores atribuibles de verdad/falsedad, alta/baja referencialidad, objetividad/subjetividad.

Los textos seleccionados para este trabajo configuran un lugar de enunciación y un *tono*⁵ emparentados con su concepción de originalidad, propios del modernismo. Desde el plano de la construcción textual, eso se plasma a partir de una prosa descriptiva con un altísimo y refinado registro poético, que nos proponemos analizar a continuación. Por otro lado, el tópico predominante será la experiencia de lo nuevo: “...(las invenciones técnicas, epistemológicas o artísticas), aquello que carece de pasado...” (Hamon, “Expositions”, citado por González Stephan y Andermann, 2006).

Descripción y poesía

Tanto en “En París I” como en “El viejo París” predomina la trama descriptiva con un registro poético muy estilizado. Esto significa que la selección léxica y, fundamentalmente, la concepción de la prosa están impregnadas de una retórica que es propia del género lírico. En este código

1 Vale la pena destacar que en dicha exposición por primera vez se incluye el arte como un rubro a exponer y se erigen palacios y pabellones con muestras artísticas: las exposiciones anteriores eran solo industriales.

2 Tomamos este concepto de Marshall Berman, entendido como “una forma de experiencia vital —la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida— que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy”, en Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1989, p. 1.

3 Viñas, David. “Torre de marfil y descendencia estética”, en *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, CEAL, 1982.

4 Escribe Rubén Darío en su *Autobiografía*: “Yo hacía mis obligatorias visitas a la exposición. Fue para mí un deslumbramiento miliunanochesco, y me sentí más de una vez en una pieza, Simbad y Marco Polo, Aladino y Salomón. . .”, en Darío, Rubén. *Autobiografía*. Buenos Aires, Marymar, 1976, p. 130.

5 Entendemos este concepto según la definición que ofrece Ricardo Piglia acerca del “tono”: “. . . una especie de voz que narra. Llamo tono a un ritmo del lenguaje que nos permite narrar” (Piglia, 1986: 119).

descriptivo-poético las enumeraciones (sindéticas y polisindéticas) y los paralelismos sintácticos serán trops recurrentes:

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 románico, lo del renacimiento... (“En París I”: 7).

Su erudición artística y arqueológica se demuestra en esta tentativa, como su talento picaresco y previsor ha podido, en amenos rasgos, imaginar costumbres, arquitecturas y adelantos científicos de lo porvenir. (“El viejo París”: 13)

En las citas anteriores encontramos un esfuerzo del cronista por mantener un equilibrio o una simetría al igual que en la poesía,⁶ pensando tal vez en un texto compuesto para ser leído en voz alta. Además, la preocupación que se advierte ante tal laboriosidad con la palabra no es precisamente cómo generar un lector sino cómo mantener a un lector, trasladarlo a partir de una imagen que seguramente para la época y dada la distancia geográfica era de difícil representación. En este sentido, los períodos sintácticos extensos y la apelación constante a la imagen visual retienen y prolongan la lectura.

Otro recurso empleado de alta raigambre poética es la *comparación*. Podemos ver que esta sirve como imagen de la tensión *arte/industria* que recorre la crónica. La industria, al igual que el arte, pueden verse en una serie de manifestaciones, de síntomas de la novedad y en el avance industrial: “...es hacer un viaje a través de un cuento, *como* un paseo por el agua en uno de los rápidos vaporcitos...” (“En París I”: 8); “...belleza de tiempos en que la existencia no estaba aún fatigada de prosa y de progreso prácticos *cual* hoy en día” (“El viejo París”: 14) [La cursiva es nuestra]. En algunas ocasiones la comparación es oscilante, casi antitética: cuando se vislumbra “lo nuevo”, se compara con el pasado y viceversa.

La comparación y la metáfora como estrategias textuales transmiten la tensión *arte/industria* que en el último caso aparece implícita, ya que el nexos está ausente. La imagen se vuelve compleja porque es posible reponer este binomio a través de la cadena de significantes que se esfuerza por ampliar la brecha. Veamos por ejemplo la siguiente cita en la cual describe una maqueta industrial hecha por Guillot: “...el friso de Trabajo (...) es la puerta de entrada de un país de misterio y de poesía habitado por magos” (9).

Sujeto y escritura

Darío comienza su crónica “En París” del siguiente modo: “En el momento en que escribo la vasta feria ya está abierta” (6). No es un inicio inocente ni mucho menos soslayable, porque el cronista se hace presente en el verbo “escribo” y el sujeto gramatical de la oración principal es el evento que motivó su viaje. Por lo tanto, la relación del yo o el sujeto cronista con el objeto enunciado va a estar en constante diálogo, en todos y en cada uno de los sintagmas que componen las crónicas seleccionadas aquí. Pero, volviendo a la cita, advertimos el intento deliberado del sujeto de acoplar el tiempo de la escritura con el tiempo de la experiencia. Tal pretensión se enfatiza con el sustantivo “momento”.⁷ A su vez, este vocablo se relaciona con una cadena de significantes propios de la modernidad. Por ejemplo: “ciudad”, “razas”, “espectáculo”, “industria”, “ingeniería”, “Modernismo”, “viaje”, “arte”, “electricidad”, entre otros.

6 Remitimos a la sección titulada “Las ánforas de Epicuro” del libro *Prosas profanas*, en particular en poemas tales como “Ama tu ritmo”, “Alma mía”, “La fuente”, entre otros, en Rubén Darío, *Antología Poética*. Buenos Aires, Norma, 2002.

7 Por “momento”, entendemos una “...porción muy breve de tiempo”. En www.rae.es

En “El viejo París”, la pretensión de simultaneizar experiencia y escritura se intensifica aún más que en el caso anterior, porque se inicia del siguiente modo: “Estoy en el viejo París...”(12). Esta oración elide la instancia temporal que media entre su paseo y la instancia posterior de escritura, aprovechando la connotación inmediata que otorga el presente del verbo *estar*. Ahora el sujeto no se encuentra en el verbo subordinado, otorgando relevancia al objeto, sino que es el sujeto gramatical también. Por esta apariencia tan contundente del yo advertimos un gesto fingido cuando el sujeto se desplaza u oculta: “Visto el magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la Torre Eiffel” (6). El recurso comparativo de este fragmento dialoga con la pauta estética del torremarfilismo, “ruda separación del exterior, un movimiento ascensional y una peculiar vida del espíritu que mantiene su cabeza flotando entre las nubes” (Viñas, 1982: 60).

Veamos, al mismo tiempo, la bifurcación de este sujeto textual: *yo esteta* versus *yo periodista*. De este modo, el esteta se metonimiza en “águila” y el periodista opta por sinédoques tales como “la mirada se fatiga”.

Es evidente que Darío domina la enunciación a través de un yo textual fluctuante con una mirada atenta a objetos disímiles. Demuestra así una interesante búsqueda por mostrar el referente exhibiendo precisión y saber, preocupándose por armonizar el conocimiento del sujeto y la densidad de los objetos:

No me perdonaríais que pusiese cátedra de arquitectura y comenzase en estas líneas una explicación y nomenclatura técnicas de edificios, calles y barrios. Mas permitidme que os envíe la impresión del golpe de vista, en una tarde apacible y dorada, en que he mirado deslizarse a mis ojos el ameno y arcaico panorama. (13)

Sin temor al peligroso abuso del yo, dueño del decir y de lo dicho, reduce la distancia transatlántica entre el *aquí* y el *allá* de los sujetos intervinientes en este lector plural con el verbo “perdonaríais”. En este caso, la apelación al lector configura una retórica eficiente. En principio, desresponsabiliza al yo por toda aquella precisión técnica al momento de describir la escena vista, argumentando priorizar el interés del lector, lo que funciona, al mismo tiempo, como la prefiguración de un nuevo lector, un lector moderno. En la composición del cuadro descriptivo, relacionado con el sustantivo “panorama”, Darío dialoga con esta época, la cual no deja de mostrar sus cambios a partir de las transformaciones de la cultura visual.

Unido a lo anterior, vale aclarar que las crónicas de la época contenían una alusión ineludible a los referentes sociales y culturales, a pesar, como dijimos, de la mirada del sujeto enunciadador, totalizante y de disonante relación con los referentes descritos.⁸ Eso da la pauta de los límites específicos de la labor del cronista. El límite no es una mera convención gráfica de cuánto espacio ocupa la letra en el periódico, sino que configura, además, un modo específico de decir.

Pensemos lo anterior en relación con el público: “...iremos viendo paso a paso, lector, en las visitas que has de acompañarme (...)” (8). La apelación al lector o, mejor dicho, la consideración de este posibilita la construcción de un enunciadador que narra lo que ve/vive en complicidad con el receptor de esta experiencia, el lector de *La Nación*. Dicha retórica roza el tono publicitario de la crónica, atrapando al lector y captando su atención. La estrategia parece colaborar en contra, por supuesto, del posible riesgo que la crónica sea abandonada en su lectura, debido a la infranqueable distancia que aporta el Atlántico.

En las antípodas del sujeto cronista se encuentra el resto de los sujetos, aquellos que acompañan o son testigos de la visita, aquellos que están recorriendo la Exposición. Siguiendo la cadena de pronombres personales, vemos aparecer a “ellos”, los extranjeros y parisinos, la gente:

8 Susana Rotker en el capítulo IV de *La invención de la crónica* afirma: “Lo que sí era y es un requisito de la crónica es su alta referencialidad —aunque esté expresado por un sujeto literario— y la temporalidad (la actualidad)”, 2005, p. 130.

... la ola repetida de este mar humano ha invadido las calles (...) (6)

La gente pasa, pasa. (...) (9)

La gente pasa, pasa, invade el recinto, se detiene bajo los tres arcos unidos triangularmente (...)

La muchedumbre pasa, pasa.

Nuevamente la mirada demiúrgica del cronista es capaz de analizar la mirada de los otros y establecer generalizaciones. La primera cita que ofrecemos es parte del primer párrafo, de la primera crónica de *Peregrinaciones*. La imagen hiperbólica del “mar humano” procura representar con énfasis la multitud por la que el sujeto cronista transita. Entre el asombro se cuele cierta connotación negativa que encontramos en la reiteración del verbo *invadir* y el predominio de sintagmas generalizadores que hacen referencia a los flujos turísticos como multitud, masa uniforme.

Se reitera esta operación discursiva no solo con el sustantivo “gente” sino también con el pronombre “todos”. La voluntad del enunciador apunta a repetir la advertencia de una misma actitud en los que ve. El cronista aquí se oculta porque en la descripción que hace de la escena admirada nunca está incluido, al mejor modo de narrador testigo o focalizado dese fuera de la escena. Pero la diferencia fundamental que marca la distancia entre el yo y los otros es el carácter de admiración que caracteriza al primero: “...admírese la vasta cúpula” (8); “¿A qué se ha venido, por qué se ha hecho tan largo viaje sino para *contemplar* maravillas?” (9) [La cursiva es nuestra]. El yo es el que ve, el que mira, admira, mientras el resto pasa. Nótese asimismo el énfasis de la pregunta retórica puntualizando el objetivo primordial de visita a la exposición. La admiración connota esa sorpresa ante lo desconocido, una suerte de extrañamiento, de asombro. Esto se debe a heterogeneidad de sensaciones producidas por el despliegue del ingenio, el progreso, la civilización; pero también al talento artístico, la belleza, que emana la ciudad luz.

Para concluir es interesante plantear una posible interpretación del posicionamiento del sujeto respecto a este doble referente moderno, arte/industria. Al inicio de este trabajo hicimos referencia a que la motivación del viaje para Rubén Darío era estrictamente laboral. Es decir, era un empleado a sueldo del periódico porteño *La Nación* y, en comunión con sus inquietudes artísticas respondía a él. Dicha cuestión no es nada disimulada, sino por el contrario, es exhibida y enfatizada en sus crónicas tales como la siguiente: “Y habiendo cumplido en mi tarea (...), salgo contento, en la creencia de que he tenido un buen día” (“En París II”: 12). El motivo económico-laboral para el cronista siempre fue un imperativo de primer orden. Esta razón parece tornarse una realidad irrefutable, pese a hallarse en la capital de las letras, la historia y la cultura. La conciencia del hombre en la crisis finisecular⁹ puede advertirse solapada por el enunciador ante una primera lectura. Pero luego de una lectura atenta, el sujeto se descubre en fragmentos puntuales como el anterior. Esa retórica del asombro sugiere la ambigüedad de un sujeto que, desde dentro de la escena, sale del foco con frases que se encuentran entre lo desiderativo y lo dubitativo. La crónica en la que en repetidas ocasiones predomina este gesto es “El viejo París”:

Asuntos de amor, actos de guerra, belleza de tiempos en que la existencia no estaba aún fatigada de prosa y de progreso prácticos cual hoy en día. Los layes y villanelas, los decires y rondes y baladas que los poetas componían a las bellas y honestas damas que tenían por el amor y la poesía otra idea que la actual, no eran apagados por el ruido de las industrias y de los tráficos modernos. (14)

9 “...en el fin de un siglo que ha traído consigo todas las tristezas, todas las desilusiones y esperanzas.” (“En París”: 7)

Para dar un cierre a este breve análisis, la cita anterior resulta pertinente ya que ese pequeño fragmento teñido del decir poético rubendariano que en su momento celebraba la reunión de la industria y el arte en la exposición se torna un decir amnésico respecto de esa celebración para reclamarle al tiempo y a París las injusticias de su olvido.

Bibliografía

- Barisone, José Alberto. s/d. "Literatura y periodismo en las crónicas de Rubén Darío". Versión en línea <http://200.16.86.50/digital/8/conferencias/barosine1-1.pdf>
- Benjamin, Walter. 1989. "París, capital del siglo XIX", en *Illuminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid, Taurus.
- Berman, Marshall. [1982] 1989. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Darío, Rubén. 1976. *Autobiografías*. Buenos Aires, Marymar.
- . [1901] 2000. *Peregrinaciones*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Obras Completas* tomo XII [1919]. Madrid, Mundo Latino. Localización: Biblioteca de la Universidad de Barcelona.
- Diccionario Real Academia Española*. Versión en línea: www.rae.es
- Fernández, Teodosio. *Rubén Darío*. Madrid, Historia 16.
- González Stephan, Beatriz y Andermann, Jens (eds.). 2006. *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Edición bilingüe castellano-portugués. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 1980. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Buenos Aires. FCE.
- Montaldo, Graciela y Osorio Tejada, Nelson. 1995. "El modernismo en Hispanoamérica", en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, tomo II. Caracas, Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila Editores Latinoamericana, pp. 3184-3193.
- Montaldo, Graciela. 1994. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Piglia, Ricardo. 1986. *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Rama, Ángel. 1985. *La ciudad letrada*. Hanover, NJ, Edics. del Norte.
- Ramos, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, FCE.
- Rotker, Susana. 2005. *La invención de la crónica*. Buenos Aires, FCE.
- Scarano, Mónica y Barbería, Graciela. 2006. "La modernidad como espectáculo (Lecturas de Exposiciones en París en el fin de siècle y la primera posguerra)", *Aristas*. Revista de la Facultad de Humanidades-UNMdP.
- Viñas, David. 1982. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, CEAL.
- Zanetti, Susana. 1997. *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- . (coord.). 2004. *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*. Buenos Aires, Eudeba.

CV

MARIANA DOMÍNGUEZ ES ESTUDIANTE AVANZADA DEL PROFESORADO Y LICENCIATURA EN LETRAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA. ADSCRIPTA A LA CÁTEDRA LITERATURA Y CULTURA LATINOAMERICANA I. INTEGRA EL GRUPO DE INVESTIGACIÓN "LATINOAMÉRICA: LITERATURA Y SOCIEDAD" (LLYS), DEPARTAMENTO DE LETRAS, FH, UNMdP (OCA 347/3).