

GEOGRAFÍA SENTIMENTAL: CIUDAD Y FANTASMAGORÍAS EN LAS CRÓNICAS URBANAS DE DARÍO

Jorge Romero León

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

Este trabajo intenta comprender y comentar una parte de la obra del poeta Rubén Darío menos trabajada que el resto de su obra poética: las crónicas periodísticas, literarias y urbanas, que escribió para algunos de los diarios más prestigiosos de la prensa hispanoamericana. Al mismo tiempo, el artículo busca insertar algunos de los temas que estas crónicas abordan dentro del proceso de formación de nuestra modernidad cultural y literaria, específicamente en lo concerniente al lugar cada vez más profesionalizado del poeta y del intelectual dentro de este proceso.

Palabras clave: crónicas, Modernismo, Darío, fantasmagorías.

ABSTRACT

SENTIMENTAL GEOGRAPHY: CITY AND PHANTASMAGORIA IN DARÍO'S URBAN CHRONICLES

In this paper, we comment a part of the poet Rubén Darío's work which has been studied less than the remainder of his poetic work: the urban, literary, and journalistic chronicles written for some of the most prestigious newspapers of the Latin American press. At the same time, some of the themes dealt with in these chronicles are inserted into the process of formation of our literary and cultural modernity, specifically into the increasingly professionalized place of the poet and the intellectual within this process.

Key words: chronicles, Modernism, Rubén Darío, phantasmagoria.

RÉSUMÉ

LA GÉOGRAPHIE SENTIMENTALE: LA VILLE ET LA FANTASMAGORIE DANS LES CHRONIQUES URBAINES DE DARÍO

Dans ce travail, nous commentons une partie de l'œuvre du poète Rubén Darío moins étudiée: les chroniques urbaines, littéraires et journalistiques écrites pour certains des journaux les plus prestigieux de la presse Latino-américaine. En même temps, certains des thèmes traités dans ces chroniques sont insérés dans le processus de formation de notre modernité littéraire et culturelle, en particulier, dans le lieu de plus en plus professionnalisé du poète et de l'intellectuel dans ce processus.

Mots-clé: chroniques, Modernisme, Rubén Darío, fantasmagorie.

RESUMO

GEOGRAFIA SENTIMENTAL: CIDADE E FANTASMAGORIAS NAS CRÔNICAS URBANAS DE DARÍO

Neste trabalho comentamos uma parte da obra do poeta Rubén Darío que tem sido menos estudada que o resto da sua obra poética: as crônicas jornalísticas, literárias e urbanas que escreveu para alguns dos jornais mais prestigiosos da imprensa hispano-americana. Ao mesmo tempo, alguns dos temas que estas crônicas abordam inserem-se ao processo de formação da nossa modernidade cultural e literária, especificamente no lugar cada vez mais profissionalizado do poeta e o intelectual dentro deste processo.

Palavras chave: crônicas, Modernismo, Darío, fantasmagorias.

La política es la política [...]

Existe una geografía romántica.

Rubén Darío. *Parisiense*

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo está precedido de una serie de lecturas que buscan reflexionar acerca de las relaciones profundas y estructurales entre el poeta y la ciudad, no únicamente a partir de la escritura poética propiamente dicha sino también tomando en cuenta la escritura periodística, las crónicas literarias que muchos de los grandes poetas modernistas escribieron a manera de *corresponsales* para periódicos latinoamericanos, las cuales les permitían así no solo sobrevivir económica y materialmente sino proyectar algo, muy débil aún, en el campo literario e intelectual de América Latina: una cierta profesionalización del intelectual y del escritor.

A modo de premisa, esta escritura por muchos considerada *ancilar* (Reyes [1944] 1963, pp. 45-46), *al servicio de*, residual, no esencial, prosaica, efímera, daba al escritor no solamente la oportunidad de sobrellevar los aspectos económicos y materiales de la vida sino también constituían un *taller* particular de escritura y representación de la realidad y del mundo moderno, que expandiría la mirada, la sensibilidad, los recursos expresivos del poeta.

Desde ese punto de vista, el presente artículo permite explorar a un Darío no tan conocido hasta ahora:¹ el poeta cronista que, mediante su trabajo de *corresponsal* para diferentes periódicos latinoamericanos, buscaba, por un lado, sobrevivir a partir de su escritura asalariada, y, por otro, *aprender a ser moderno* o insertarse en la trama de la vida, la cultura y hasta la política moderna cada vez más global desde esa época.

¹ De hecho, la reedición de sus obras, caso aparte sus libros *Los raros* y *Azul*, se inclinan más a recopilar los poemarios o colecciones de poemas. Rara vez se editan sus prosas, mucho menos las destinadas a la prensa de la época, una muestra de las cuales constituye el corpus central de este trabajo. Acerca de las crónicas de Darío podemos considerar como pioneros: Luis S. Granjel (1967); Giuseppe Bellini (1967) y Otto Olivera (1967). Más recientemente, Carlos Tünnermann Bernheim (2001); la edición colectiva coordinada y editada en Argentina por Susana Zanetti (2004); María Beatrice Lenzi (1999). Así mismo, no olvidemos estudios consagrados a las crónicas modernistas en general: Aníbal González (1984), así como Susana Rotker (1992).

2. DUCADOS SIN CABEZA

Dentro del conjunto de crónicas urbanas del Caribe que he venido estudiando, las de Darío proporcionan una mirada particular, pues, como bien sabemos, aunque el escritor provenía de una nación caribeña, probablemente de las más pequeñas y más tardías en modernizarse, sus crónicas, como la mayoría de sus escritos poéticos, tenían como referente directo y empírico los espacios modernos metropolitanos y no los periféricos caribeños. No obstante, a pesar de la debilidad que poseía Darío frente a las *cosmópolis* europeas, tal vez podamos leer, y no siempre tan entre líneas, una mirada periférica y excéntrica en el poeta nicaragüense; es decir, una perspectiva que acusa una cierta conciencia singular, latinoamericana y que hoy podríamos calificar hasta cierto punto de regional. En otras palabras, una reflexión que despliega toda una conciencia de su propia pobreza frente a la riqueza y modernidad de los espacios neoimperiales, mientras demora, atenta pero ovilladamente, una visión llena a la vez de desengaño, gracia, voluptuosidad, tensiones, temores e ironías, conciencia y simulaciones.

Las crónicas estudiadas, *Peregrinaciones*, cuya primera edición es de 1901, y *Parisiana*, publicada por vez primera en 1907, revelan además la mirada de un escritor maduro, desengañado y desilusionado, no solamente respecto del mundo moderno, cada vez, a sus ojos, más mediocre y chato, sino de su propia poética y estética. En estas crónicas pueden escucharse, en sordina y a pesar de la constante referencia y celebración de lo primaveral, una voz agotada, a la vez, de los tiempos modernos y de su propio estilo.

¿Cuál es el sentido de la representación de la ciudad en estas crónicas? ¿Acaso asistimos a la puesta en escena de una euforia o de una queja ante la internacionalización del proceso de modernización y urbanización? ¿Qué significado guardan las ciudades descritas, todas europeas, cosmopolitas y (neo) imperiales, para el cronista y su propia situación de ciudadano *subdesarrollado* o latinoamericano? ¿Podemos observar en ellas la misma confrontación de pueblos, tonos, imaginarios, sensibilidades y prácticas propias de Martí en las suyas? ¿Podemos ver en las ciudades de Darío la misma confrontación entre lo viejo y lo nuevo, es decir, una mitología de la vida moderna a la vez que una supervivencia de los mitos arruinando lo moderno?

Uno de los primeros elementos que puede percibirse en estas crónicas es la omnipresencia de París; esto es, la representación de París como la propia ciudad *mundializada*, lo que equivale a decir que París, desde la perspectiva de Darío, ven-

dría a ser la ciudad ejemplar y paradigmática de la internacionalización del proceso de modernización liberal de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Este es un rasgo no tan secundario si se tiene en cuenta que, un par de décadas antes, Martí había visto este mismo proceso encarnado en la ciudad de Nueva York. No obstante, lo que Martí percibía realmente en Nueva York era los embates de la modernización democrática y su consecuente masificación y estandarización de la vida. Mientras, lo que Darío observaba en París era una modernización diferente, más *amable*, si se puede llamar así, engendrada por el liberalismo burgués europeo, y que, en ese entonces, ya comenzaba a transformarse si no a fenecer frente a la modernización americana, más radical y global.

Para Darío, París no es simplemente una ciudad más en el carrusel de las ciudades modernas y metropolitanas como Viena, Madrid e incluso Roma. París, a sus ojos, es la gran *cosmópolis* del siglo que cierra, o si se quiere, la ciudad global del siglo XIX.² A sus ojos, París era un espacio que prolongaba su fuerza y energía moderna y cosmopolita en los albores del siglo XX o de la modernidad global y democrática del venidero siglo. Es como si en sus crónicas Darío se empeñara en mostrar las pompas urbanas, cosmopolitas, mundiales e internacionales de una escena, un espacio y una cultura que están perdiendo su poder o su lugar central y exclusivo en ese proceso de modernización internacional; es decir, perdiendo su órbita de influencias materiales y simbólicas frente a la modernización global norteamericana.

Si Nueva York era para Martí el espacio de una confrontación entre dos mundos,³ el latinoamericano o caribeño y el norteamericano, para Darío es también una confrontación de mundos, pero entre el latino y el nórdico, entre el modernismo anglosajón y el latino. Una confrontación entre dos modernizaciones radicalmente diferentes y que están compitiendo desde la segunda mitad del siglo XIX por el rediseño geopolítico de la expansión capitalista e industrial del mundo (Mignolo 2003, pp. 181-238).⁴

² Un equivalente de París en América del Sur es tal vez Buenos Aires. De hecho, tanto París como Buenos Aires son las dos ciudades que representan, en los escritos autobiográficos del poeta nicaragüense, los lugares fundamentales desde el punto de vista de su formación cultural, urbana, individual y escritural.

³ La relación de estas crónicas con las de Martí me parece por ahora esencial, pues serían, desde mi perspectiva, las crónicas del escritor modernista cubano las que *a priori* y en cierto modo se opondrían a las de Darío.

⁴ A propósito de la diferenciación entre América Latina y América anglosajona, recomiendo también la lectura de Arturo Ardao (1993) y Francisco Bilbao ([1864] 1988).

Así pues, pienso que desde la mirada de Darío había dos diferentes modernizaciones: una, la finisecular, liberal, de la segunda mitad del siglo XIX y cuyo centro cultural era sin duda París; modernidad de la cual fue, en nuestro continente, tal vez el mayor portavoz o configurador, uno de sus órganos fundamentales en tanto que contribuyó a elaborarlo en la región, si no materialmente, sí desde el punto de vista simbólico, imaginario y cultural. La otra: la modernización norteamericana del venidero o recién llegado siglo XX. En sus crónicas, todo parece indicar que dentro de la primera modernización finisecular, Darío calzaba; dentro de la nueva, la modernización *bárbara*, democrática, masificada y completamente burguesa, mercantilista e industrializada, no.

A partir de ahora podemos observar un desajuste que raya a veces en lo grotesco en la sensibilidad de Darío, y el remedio o la ilusión liberadora de toda la tensión de ese arco del desajuste la brinda justamente París. A los ojos de Darío, su *cosmópolis* predilecta continúa proporcionando el simulacro de la apropiación del mundo moderno y urbano, pero desde una concepción de la cultura y la civilización fraguada por el goce, la voluptuosidad, el ocio y la belleza, fuerzas que, dentro de la constelación de la máquina, la aceleración y eficacia de la modernización norteamericana, quedarán finalmente rezagadas, si no desterradas.

La pasión de Darío y del Modernismo por París, apoyada en el paseo, la colección de objetos y mercancías, el catálogo y la belleza, que el poeta denominó acertadamente *Parisiana* ([1907] 1917), es a la vez un velo y una *peregrinación* ([1901] 1918), como el escritor tituló otro conjunto de crónicas. Es decir, es una manera de ver y representar tanto un viaje como una iniciación. Es un velo porque a través de la pasión parisina se revela toda una fantasmagoría que empaña y opaca la realidad. Fantasmagoría en el sentido que le daría Benjamin ([1938] 1980) a esta palabra: cosas y objetos fantasmáticos, mercancías mutiladas de sus usos originarios pero en cambio dotadas de deseos, de *auras* eróticas, económicas y políticas. En verdad va a ser toda esa fantasmagoría lo que cosmopolitiza a la ciudad, lo que la transfigura en una ciudad mundializada o, en los términos de Darío, en una cosmópolis.

Vale la pena que nos detengamos en una crónica titulada “Figuras reales” de *Parisiana*, donde podemos ver algunos de estos rasgos:

pero la política es la política. Y aquí ya entramos entre los muchos soberanos destronados ó con trono que pertenecen á esos Estados cuyos nombres se confunden en su multitud, principados más ó menos hanseáticos ó danubianos.

Existe una geografía romántica que han explotado los Daudet y los Elemir Bourges. Vagas Ilirias, improbables Croacias, que se nos presentan apenas como en un mundo de ópera cómica. Entre tales príncipes está ese orgulloso duque de Cumberland, jefe del ducado de Brunswick, cuya posición es singular. Su Estado está á su disposición; puede sentarse en su trono cuando le plazca, pues el reino de Prusia no se ha anexionado al ducado. Pero el viejo calvo de Cumberland no quiere ir á rendir homenaje como vasallo del emperador de Alemania. “Yo no soy duque de Brunswick –dice– sino siendo rey de Hanover”. Y el ducado de Brunswick sigue sin cabeza. ([1907] 1917, p. 15)

Es interesante subrayar algunas de sus frases. La “política es la política”, dice a propósito de una de las visitas de los tantos reyes a quienes dedica gran parte de sus crónicas. Añade que la geografía de ese mapa político es estética, ideal, sentimental y afectiva. Según sus propias palabras, se trata de una “geografía romántica”. A través de esta geografía, Darío sentimentaliza el espacio urbano, o educa sentimentalmente el espacio político que por fuerza implica toda forma de vida urbana. Pero al mismo tiempo Darío levanta el diseño urbano y político de esa ciudad de una manera *cómica*, paródica, como una ópera bufa. En efecto, esta es una de las palabras recurrentes en sus crónicas parisinas: lo cómico, lo operático, lo sentimental.

De esta manera, irónica y paródicamente, Darío expresaba toda la intriga política de las ciudades metropolitanas como un asunto verdaderamente imperial, pero no tanto en el sentido geopolítico y económico de la palabra sino en un sentido dramático, musical, amoroso y estético. Al mismo tiempo, irónicamente también, expresaba uno de los elementos esenciales del mundo burgués moderno: la pasión por “decorar” y *festejar*.⁵ Y para ello nada mejor que la vieja aristocracia: esta, con sus figuras románticas y épicas en franco desuso, como en un teatro o un *show*, decora y festeja el espacio urbano y burgués. En otras palabras, exhibiendo su pasión por la aristocracia, Darío mostraba una sociedad entera semejante a la Emperatriz de Montijo: “una muerta que está a pié” (Darío, [1907] 1917, p. 10).

Pero de ese modo, y es bueno recalcarlo, se velaba (debido a que la fantasmagoría terminaba desempeñando su rol eficaz en el sentido de ocultar, opacar) uno de los primeros conflictos *mundiales* o *globales* de ese siglo: la Primera Guerra Mundial; recordemos que nos hallamos en los albores de la misma. El

⁵ Empleo la palabra *decorar* en el sentido que le da Julio Ramos (1989), particularmente en el capítulo “Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana” (pp. 112-142).

espectáculo, lo festivo, la ópera romántica representada por reyes, condes y princesas, se presentan como un *show*, una escena fantasmagórica que distorsiona y engeguece la mirada ante las verdaderas contradicciones sociales y políticas que anidaban dentro de esas ciudades y que provocarían la primera de las grandes guerras mundiales.

La fantasmagoría aquí funciona como un elemento unificador, pacificador, de concordia, pero también mitificador frente al *agon*, la lucha política y bélica que se estaba poniendo en marcha justamente en esas zonas marginales, esos reinos y ducados que perduraban tercamente *sin cabeza*, repúblicas aún hoy precariamente republicanas o premodernas, las cuales en la actualidad, en un nuevo entre siglos, se hallan rezagadas en las zonas traseras de la unión económica y capitalista europea. Frente al espacio agónico y bélico que por su parte ya podía intuir, Darío opone una mitología de la aristocracia y la nobleza de otras épocas quizás mejores.

¿Pero acaso, como ya se ha sugerido, no era este uno de los proyectos de la burguesía moderna: decorar, maquillar y enmascarar su ciudad y todos sus espacios culturales con la monarquía? Además, recordemos que esa monarquía colaboraba frecuentemente con la unificación tanto de viejas y nuevas colonias como de Estados recién creados o desmembrados.

Sería pertinente relacionar esta mitología o fantasmagoría de la aristocracia, en el seno de la vida moderna burguesa de finales de la centuria pasada, con la misma mitología y la misma fantasmagoría que despiertan, en este entre siglo postmoderno, las *figuras reales*, la monarquía europea dentro del mercado común. De hecho, hacer pública o visible su vida privada, incluso su muerte, no es otra cosa que transfigurar en *show*, duelo o fiesta, un *Estado* simbólico, una unión que excede (opaca) lo territorial y los conflictos sociales, económicos y políticos regionales. O mejor, para demorar en nuestro ámbito caribeño, evoquemos la función embellecedora, fantasmagórica, cordializante, festiva y decorativa de nuestras reinas de belleza o de las figuras deportivas, en medio de los conflictos, cuando no verdaderas contiendas de clase, territoriales, geopolíticas y económicas de la región.

Valdría la pena revisar si Darío prolonga esta suerte de euforia por la aristocracia a partir de los espacios que celebraban lo moderno, el desarrollismo industrial de la época. O si, al contrario, lo rechazaba de plano dado el aparente antagonismo que guarda este proceso con la aristocracia agónica. En esta oca-

sión nos vamos a detener en una crónica anterior, “En París”, de *Peregrinaciones*, publicada por vez primera en 1901, cuando un nuevo siglo recién comienza, y que relata la Feria Internacional de París en 1900, suerte de emblema en toda la época y en todas las regiones de lo moderno e internacional:

Pero ya la ola repetida de este mar humano ha invadido las calles de esa ciudad fantástica que, florecida de torres, de cúpulas de oro, de flechas, erige su hermosura dentro de la gran ciudad.

Es el instante en que empieza el inmenso movimiento. La obra está realizada y París *ve* que es buena. [...], este conjunto de cosas grandiosas y bellas en que cristaliza su potencia y su avance la actual civilización humana.

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 á la realización de un ensueño. La mirada se fatiga, pero aun más el espíritu ante la perspectiva abrumadora monumental. Es la confrontación con lo real de la impresión hipnagógica de Quincey.

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 romántico, lo del renacimiento; son “el color y la piedra” triunfando de consuno; y en una sucesión que rinde, [...] de cuanto puede el hombre de hoy, por la fantasía, por la ciencia y por el trabajo.

Y el mundo vierte sobre París su vasta corriente como en la concavidad maravillosa de una gigantesca copa de oro. Vierte su energía, su entusiasmo, su aspiración, su ensueño; y París todo lo recibe y todo lo embellece cual con el mágico influjo de un imperio secreto. Me excusaréis que á la entrada haya hecho sonar los violines y trompetas de mi lirismo; ... ([1901] 1918, pp. 12-13; las cursivas son del propio Darío)⁶

Como puede bien desprenderse del largo pasaje, Darío poseía una mirada jubilosa y exaltante de la modernización. De hecho en ella puede observar la plenitud de mezclas, lo europeo y lo oriental, lo cosmopolita extravagante, la unión de lo artesanal, industrial y artístico, la *energía*, el *entusiasmo*, el *ensueño*, todo colmando la feria y la ciudad. Todo lo moderno vertido allí lo maravillaba, pero a condición de concentrar esa mirada en París y Europa, particularmente la meridional o grecolatina; fuera de ella, la mirada de Darío se vuelve escéptica e incluso cuestionadora ante lo moderno. Dentro de París y cualquier espacio urbano y cultural europeo su mirada será alcanzada por el escepticismo solo a

⁶ Darío, “En París”, *Peregrinaciones* ([1901] 1918, pp. 11-26). Se trata de una colección de artículos escritos originalmente para *La Nación* de Buenos Aires.

partir del momento en que él reconoce el modernismo norteamericano, el de los *bárbaros*, que contaminan el ahora viejo *fin de siècle*.

Frente a la mundialización o globalización que representaba para él el modernismo salvaje o *bárbaro*, Darío opone los viejos tiempos, el *París Latino* y el *Viejo París*. Como bien puede leerse en dos de las crónicas, tituladas precisamente “En el ‘País latino’” ([1907] 1917, pp. 169-174) y “El viejo París” ([1901] 1918, pp. 27-32), el acabado burgués del capitalismo de inicios del siglo XX ha anulado la zona romántica, sentimental, la geografía estética y vitalista, que había perfilado antes el espacio urbano desde la sensibilidad de Darío y los modernistas. La modernización bárbara, a los ojos de Rubén Darío, era chata, mientras que la modernización finisecular poseía textura. Darío contrasta la globalización de la primera con la cosmópolis moderna, el sentido cosmopolita que representaban para él únicamente París y Europa.

Más o menos por la misma época, Darío escribe varios poemas relativos a la ciudad: “En el Luxembourg” ([1907] 1977a, pp. 454-455), “La gran cosmópolis” ([1914] 1977b, pp. 469-471) y “Pequeño poema de carnaval” ([1912] 1977c, pp. 411-415). Los dos primeros, como puede verse, se refieren a París; el último a Nueva York, y está escrito ya bajo el fragor de la Primera Guerra. Sin detenernos mucho en estos poemas, vale la pena observar la marcada diferencia que, desde las imágenes, establece Darío entre los dos espacios metropolitanos y modernos.

A manera de ejemplo, el carácter eglógico, orgánico y anímico, como componente y configurador de la cultura urbana y citadina en Europa y París, contrasta con el carácter mecánico, inorgánico de la ciudad de Nueva York. De este modo, jardines, parques, bulevares, casas nobles parisinas contrastan con las inconcebibles *Casas de cincuenta pisos* que abren el panorama urbano y paisajístico de Manhattan. Si allá hay una constante consagración de la risa, el festejo, la decoración y la embriaguez, acá solo hay ese grito del cuerpo adolorido ante la fatiga de lo moderno, del trabajo y la pobreza, encarnado en el estribillo del poema: *¡dolor, dolor, dolor...!* Si en el París de fin de siglo, y según Darío, los cuerpos marginales (los mendigos y el gentío) se asimilaban estética, liberal y cordialmente a la ciudad y a sus espacios urbanos y decorativos, en Nueva York se excluyen con tenacidad creando un espacio fundamentalmente *agónico*: de pura lucha, exclusión y enfrentamiento. Se establece más o menos el mismo contraste que observábamos entre distintas modernizaciones, pero esta vez entre dos espacios urbanos, modernos y metropolitanos diferentes.

Volviendo a las crónicas, decía más arriba que París y los espacios europeos son también en las crónicas de Darío una *peregrinación*. Es decir, un viaje, una iniciación; ¿pero en qué se está iniciando Darío justamente al final de su vida, en qué se inicia un hombre maduro que debería estar de vuelta del todo? Esos viajes son exactamente un regreso peregrino a los lugares ya conocidos y fervorosamente amados por el poeta; por ello es también un viaje consagratorio de esos lugares y esas civilizaciones. De hecho, estos viajes representan para Darío una reubicación, un reordenamiento tanto geopolítico como del espacio y el tiempo. Darío peregrina, viaja para comulgar y santificar a París. Pero, como en todo peregrinaje, aprende, se despoja de algo; y ese algo de lo que aprende a despojarse será su euforia modernista. Darío en estos viajes observa —no tanto como Martí ni con la misma fuerza— la miseria que esconden los tiempos modernos, incluso una ciudad como París, la cual nunca sería, a sus ojos, el escenario predilecto para exhibir las miserias o desechos del mundo moderno y urbano. Como puede verse en la crónica “Divagaciones sobre el crimen” de *Parisiana* ([1907] 1917, pp. 93-99), se trata de una miseria material, económica, pero también y sobre todo estética y ética.

Así pues, podemos, adelantándonos tal vez, concluir provisionalmente que la mirada ante lo moderno que poseía Darío era conservadora, incapaz de observar los mitos de todo ese movimiento nuevo, colocándose en el centro ciego del mismo: reyes, princesas, mitos del mundo griego revestidos del clasicismo dieciochesco tan conveniente para lo que Darío llamaba la *ultramodernidad* en su afán de reencontrar y restaurar la unidad imperial perdida.

La representación de París deja ver, desde luego, la idea de lo moderno que poseía Darío. O si se prefiere, deja ver una de las ideas acerca de la modernidad que formaba parte de ese mundo urbano y burgués. Se trata de la perenne negociación, con el afán de conciliar y armonizar, entre lo viejo y lo nuevo; la conciliación entre los negocios y lo decorativo; entre el trabajo, la mercancía y el dinero y lo festivo, estético y bohemio.

De hecho, las crónicas podrían ser leídas como el progresivo reconocimiento⁷ de la aristocracia en el seno de la vida burguesa, moderna y mercantil del siglo venidero para Darío. Así mismo, como el progresivo rediseño de los

⁷ Entiendo la palabra *reconocimiento* en el sentido que le da Cornelius Castoriadis: “Todo cuanto fue imaginado por alguien con suficiente fuerza para modelar el comportamiento, el discurso o los objetos puede en principio ser reimaginado (representado de nuevo) por algún otro” (1995, p. 100). Desde esta perspectiva, el reconocimiento no se identifica con

vínculos coloniales e imperiales. Y, junto con esa aristocracia, una especie de reconocimiento de mitos, pero envejecidos, agotados, tan caducos y añejos como los personajes que los encarnan. Los mitos aquí, a diferencia de como los observaba y reimaginaba Martí, son muertos *que están a pie*, como la ya mencionada Emperatriz Eugenia de Montijo.

Al contrario de la presencia enérgica, vital, mítica, de Caín en las calles de Manhattan, percibida por Martí alrededor de 1881 (1963, p. 255), Darío en Europa presiente y vislumbra a Venus en una septuagenaria de la corte española, “bajo la advocación de la señora Doña Venus, mujer de Don amor” ([1907] 1917, p. 11), su anciano acompañante. En este sentido, el mito, en la imaginería de Darío, es más civilizado, cortesano, *salonnier*, dieciochesco y palaciego; y, por lo mismo, profundamente paródico y decadente. Desde esta perspectiva, la recreación de los mitos en Martí es más salvaje e incivilizada, menos *entronizada* en la urbe moderna y burguesa, en su decorado cortesano e ilustrado.

Mientras Darío representa a París como un escenario romántico, decorativo, festivo, teatral, a propósito de estas figuras fantasmagóricas de la realeza, Martí veía los Estados Unidos y Nueva York como un *circo de gallos*. Es decir, el mito es reconocido aquí, a pesar de lo sugerido por Darío a cada instante, de manera semejante a como lo hace la burguesía que él tanto cuestionaba: neoclásicamente, como la mayoría de decorados arquitectónicos del entre siglo. En otras palabras, como un *simulacro* decadente, paródico, a veces grotesco, de la perennidad/caducidad de los viejos valores coloniales e imperiales, convenientemente revisitados a través de la simulación y la parodia a fin de reordenar (o intervenir como intermediario de) las relaciones imperiales y (neo) coloniales (Bhabha, 2002, pp. 111-119).

Darío, al igual que muchos de los poetas modernos, por una parte, se empeñaba en creer que la burguesía y el hombre moderno ignoraban los mitos, mientras que, por la otra, los integraba y asimilaba, tal como hacía él mismo en sus crónicas; esto es, como emblemas neoclásicos, ilustrados y coloniales de la cultura, despojados desde entonces de sus impulsos originales y primitivos. Por ello las crónicas de Darío no son sino el reconocimiento progresivo que realizaba esta sociedad burguesa y moderna tanto de esos mitos como, al mismo

el hallazgo pasivo de algo precedente, acabado y determinado. Implica más bien la fuerza y el impulso de la creación. Allí residiría la originalidad y creatividad de todo acto de reconocimiento.

tiempo, de la creación pragmática, neoclásica, neocolonial, burguesa, sin carácter ni originalidad, de las imágenes míticas dentro de esa sociedad.

La diferencia que introduce Darío o el giro particular que lo distancia tanto de las élites burguesas como de la aristocracia es la ironía, pues esta muestra el carácter ambiguo, no solemne, o irónicamente solemne, si se quiere, con que Darío percibía y representaba a esa aristocracia y sus encarnaciones míticas. Su mirada consiste, según sus propias palabras, en “contemplar [...] reyes en el destierro” ([1907] 1917, p. 12). Su mirada, semejante a la del mundo moderno, contempla melancólicamente el destierro de dioses y mitos; contempla más bien las pompas de un mundo imperial y colonial. Por esa razón, la mirada de Darío recoge algo en esos mitos o fantasmagorías que, si bien no revelan ningún aspecto salvaje ni pagano, sí en cambio muestran un lado posiblemente decadente y grotesco: *a pesar el vientre*, dice de un rey o noble ya algo viejo, *un soberano que ya no suena*, dice de otro; grandes damas que pasan irreconocidas, ignoradas y empobrecidas, cementerios de animales; todas estas figuras oscilan entre lo fantasmagórico y lo caricaturesco. Pero, sobre todo, esta fantasmagoría es la que posibilita la *unión*, la idea de unidad no solamente europea sino también de tiempos diferentes o temporalidades enfrentadas en la sensibilidad de Darío.

“La vejez está entronizada con la cordura”, dice Darío ([1907] 1917, p. 30) acerca del rey Eduardo de Inglaterra. Es decir, armonizada con *la economía política* y los *negocios*, los elementos dominantes del mundo burgués. De igual manera, la Feria Internacional de París era esencial porque mostraba, como nunca hasta entonces, la unión del arte, la ciencia y el trabajo. De este modo, la monarquía y la aristocracia son, a sus ojos, dos de los elementos civilizadores esenciales del mundo moderno fragmentario, bélico y desintegrado: “El rey [...] ha enterrado al ruidoso calavera de antaño” (p. 31). Pero más importante aún: nos hace creer, en sordina, que ha enterrado, o puede hacerlo, *al ruidoso calavera* del presente, el período inmediatamente precedente a la primera gran guerra.

3. POMPA DE TRONO Y POMPA POÉTICA

Valdría la pena ahora volver los ojos sobre la propia escritura de estas crónicas. Ya mencioné anteriormente que en la prosa de Darío en estas crónicas hay, gracias a la ironía, una oscilación entre la fantasmagoría, la pompa y la caricatura. Aquello que parece solemne y pomposo en su prosa es en realidad pasión por lo decorativo y festivo; si se quiere, pasión burguesa y moderna por

todo aquello que parecía desterrado de este mundo de política y negocios. Un grado más y la pompa de los reyes se volvería descarada y grotesca caricatura. Pero esto no sucede dada la importancia que tenía para Darío esta pompa, el decorado suntuoso de la vida.

Crear las imágenes de la pompa es en cierto modo decorar o ascender la pobreza, maquillarla. Esta es en el fondo otra de las razones por las cuales Darío gustaba tanto de París: por la pompa decorativa, elegante y festiva que remaqui-llaba su alma criolla ávida de esos elementos artificiales, pero por ello mismo reveladores de una riqueza si no material sí simbólica y cultural: “el pueblo de París gusta de los reyes, porque eso es decorativo” ([1907] 1917, p. 29). Por tratarse de París se suele creer que Darío en estas crónicas no se refiere para nada a nuestra pobreza radical caribeña y latinoamericana. Nada más falso. Por la misma época, ejerciendo el oficio de diplomático en España, Darío tiene que presentar sus credenciales ante el rey de España: “Me hospedé en el Hotel de París y procuré que aquella legación, con información de pobreza, tuviera una exterioridad, ya que no lujosa, decorosa” (Darío, 1991, p. 124). *Pobre pero decente*, sería la versión no letrada, popular, dicha por todos nosotros, del mismo sentimiento, de la misma pasión modernista y criolla: coleccionar, pretender, entendidas ambas como formas para embellecer o *adecentar* la realidad siempre menesterosa, de crear a partir de lo pobre y precario. ¿Y acaso no está la gracia decorativa y civilizadora de las ciudades y la cultura criolla llevada a cabo por una figura, el *rastacueros*, tan despreciada por el europeo y por nosotros mismos?

En la crónica “París y el rey Eduardo” de *Parisiana*, Darío escribe:

intelectualmente ha habido simpatías, cambios y relaciones desde siglos.⁸ Los embajadores espirituales han compensado en parte los males de las sangrientas campañas. [...] la élite de ambas naciones se busca [...]. Nuestras literaturas, nuestras artes, nuestras costumbres mundanas, se hacen cada día más y más perpetuos cambios. ([1907] 1917, p. 32)

A partir de ahora podemos empezar a entender una de las funciones de lo estético, de lo poético para el poeta y el artista modernista. Al igual que la aristocracia, la poesía desregionaliza, desarraiga en aras de una dimensión estética de la vida, dotando así al sujeto de la época moderna de una especie de territorio

⁸ Entre Francia e Inglaterra, los rivales del rediseño imperial y (neo) colonial de Occidente a todo lo largo del XIX.

cordial, ideal y pacificado. Si París es la ciudad cosmopolita por excelencia, la palabra poética será la embajadora ejemplar de esta república mundializada que es la ciudad moderna. Esta vendría a ser la función de la élite en el sentido que le hubiera dado Darío a esta palabra: los mejores, el sector de la sociedad, aristócratas y poetas, capaces de restituir el carácter unitario, nacional, cosmopolita y civil de la sociedad.⁹

No olvidemos que esta es una de las funciones requeridas por la *ciudad-Estado* desde la Antigüedad misma. El *ser político* de la ciudad reside en la acción de las palabras y no en la violencia. Hanna Arendt decía: “Ser político, vivir en una ‘polis’ significaba que todo se decía por medio de palabras y persuasión, y no con la fuerza y la violencia” (Arendt, [1958] 1996, p. 40).

Lejos de lo que pudiéramos pensar, Darío no vela las condiciones de su escritura. Detrás, como trasfondo de esas ciudades, reyes y princesas, podemos ver proyectadas nuestras ciudades aldeas del Caribe, desoladas y pobres; podemos leer su propio lugar de enunciación, su propio paso, sus *ojos criollos*, como los llama él mismo mirando la ciudad moderna, burguesa e internacional; podemos ver también la emergencia recién despierta en estos escritos de una suerte de atrevimiento y resistencia interior frente a caprichos, excesos, lujos, ahora sí percibidos como fantasmagorías alienantes de la ciudad burguesa, por ejemplo, un cementerio de mascotas, adornado para consolar el duelo, calificado por él de *cínico* (Darío, [1907] 1917, p. 203).

Constantemente, Darío expresó la modalidad de este tipo de escritura al cual ya estaba acostumbrado y que le había servido de sustento en las ciudades cosmopolitas y metropolitanas que tanto amaba. De hecho, la mayoría de estos artículos fueron enviados y publicados en *La Nación* de Buenos Aires, particularmente las crónicas de *Peregrinaciones* ([1901] 1918). Para Darío, la crónica o el tipo de ensayo de estos libros es semejante a la carta postal: “una de las más animadas expresiones de la actualidad” ([1907] 1917, p. 77). Igual que ellas, su *tímido ensayo* deseaba ser *flatélico*; esto es: breve, circunstancial, animado, variado, ligero, colección alegórica de minucias, de *historias raras e inútiles*, pero por ello mismo muy valioso, digno de ser guardado y coleccionado; escrito por alguien

⁹ Otro de nuestros modernistas esenciales, José Enrique Rodó, en su célebre ensayo *Ariel* ([1900] 1976), le dará un nombre preciso a esta supraélite cultural, espiritual, intelectual y moral que, solo en principio, desde la perspectiva de los modernistas, no cuadraba necesariamente con las élites económicas o políticas urbanas: la *aristarquia* (p. 32).

que intenta representar todo aquello que anda de mano en mano, como las estampillas. Estos escritos son estampillas y estampas de costumbres expresadas o representadas en breves, intrascendentes cartas o fotos de nuestra vida moderna.

Estos ensayos o estas crónicas van a ayudar a Darío a ver, crear, hallar “la retórica misteriosa de las cosas” ([1907] 1917, p. 97) de la vida nueva, banal, moderna y burguesa, pero no como algo ajeno y exterior a él sino como algo que lo habitaba. No olvidemos que todo cronista –desde los de Indias hasta los modernistas y más actuales– no solamente pacta mediante sus palabras con el mundo moderno, presente, nuevo e histórico, sino que, a través de ese pacto, reconoce dentro de sí lo que ya pertenece a ese mundo. De allí que, como la postal, la crónica sea temáticamente tan diversa. El sentido de esta diversidad será el de poder penetrar, hallar, crear, reconocer “los más diversos caracteres y espíritus” ([1907] 1917, p. 119). Será también la conciencia acerca de la escritura que poseía Darío, lo que sí lo separará de la modernización internacional y de la global o *ultramoderna* del siglo XX. Esta conciencia introduce un aspecto ético en la mirada que la narración en sí de los hechos no poseía: aquí entra la cuestión del *gusto*, dice él en una crónica acerca del crimen.¹⁰ Así, el *buen gusto* se convertía, sobre todo, en una cuestión moral en esos tiempos amorales, antiestéticos y prosaicos según el punto de vista de Darío y los modernistas.

Para concluir, podría decirse que, paradójicamente, la escritura animada, ahora cultivada por el propio Darío, es también prosaica en el sentido más material y burgués de la palabra: es asalariada, profesional en sentido estricto, pues procura al escritor su sustento, y mundana como el espacio urbano mismo que busca relatar. Con la crónica el escritor se entronizaba en el espacio burgués y urbano al mismo tiempo que lo desmontaba y criticaba. En el caso específico de Darío, poniendo en vilo la idea misma de progreso y trabajo mediante las fantasmagorías líricas de un mundo bohemio y noble, muerto y enterrado.

¹⁰ Ver “Divagaciones sobre el crimen”, *Parisiana* ([1907] 1917, p. 94).

FUENTES DE LAS CRÓNICAS

En R. Darío, *Parisiana*:

Divagaciones sobre el crimen, (93-99).

Duelos cínicos, (203-210).

En el 'País latino', (169-174).

Figuras reales, (9-16).

París y el rey Eduardo, (27-34).

Psicología de la postal, (119-121).

Reyes y cartas postales, (77-84).

En R. Darío, *Peregrinaciones*:

En París, (11-26).

El viejo París, (27-32).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDAO, A. (1993). *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg).
- ARENDT, H. ([1958] 1996). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- BELLINI, G. (1967). Rubén Darío e Italia. *Revista Iberoamericana*, XXXIII (64), 367-386.
- BENJAMIN, W. ([1938] 1980). *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- BHABHA, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BILBAO, F. ([1864] 1988). *El evangelio americano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- CASTORIADIS, C. (1995). *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.
- DARÍO, R. ([1907] 1917). *Parisiana*. Madrid: Mundo Latino.
- DARÍO, R. ([1901] 1918). *Peregrinaciones*. Madrid: Mundo Latino.
- DARÍO, R. ([1907] 1977a). En el Luxembourg. En *Poesía*, (454-455). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- DARÍO, R. ([1914] 1977b). La gran cosmópolis. En *Poesía*, (469-471). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- DARÍO, R. ([1912] 1977c). Pequeño poema de carnaval. En *Poesía*, (411-415). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- DARÍO, R. (1991). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GONZÁLEZ, A. (1984). *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- GRANJEL, L. S. (1967). Rubén Darío, 'fin de siglo'. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213 (agosto-septiembre), 265-278.
- LENZI, M. B. (1999). Ilusión y desencanto en las crónicas de fin de siglo de Rubén Darío. En *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri. Atti del XVIII convegno, Siena 5-7 marzo 1998*, vol. I, (453-475). Roma: Bulzoni Editore.
- MARTÍ, J. (1963). *Obras completas (en los Estados Unidos)*, vol. IX. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- MIGNOLO, W. (2003). *Histórias locais/ Projetos globais*. Belo Horizonte: Editora Universidade Federal de Minas Gerais.
- OLIVERA, O. (1967). El correo de la tarde (1890-1891) de Rubén Darío. *Revista Iberoamericana*, XXXIII (64), 259-280.
- RAMOS, J. (1989). Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana. En *Desencuentros de la modernidad en América Latina (Literatura y política en el siglo XIX)*, (112-142). México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- REYES, A. ([1944] 1963). *El Deslinde*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- RODÓ, J. E. ([1900] 1976). *Ariel. Proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ROTKER, S. (1992). *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de Las Américas.
- TÜNNERMANN BERNHEIM, C. (2001). Rubén Darío: maestro de la crónica. Disponible en <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/2001/febrero/10-febrero-2001/cultural/cultural4.html> [consulta: 20 de enero de 2006].
- ZANETTI, S. (ed.). (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*. Buenos Aires: Eudeba.