

## El doblez de la sensibilidad moderna

---

Ana Porrúa

CONICET - Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His.

FECHA DE RECEPCIÓN: 15-02-2017 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 15-04-2017

### Resumen

Un recorrido por la poesía de Rubén Darío y por sus crónicas de la Exposición Universal de 1900 en París, permite pensar en dos modos de ver y escuchar la modernidad, el capitalismo. Lo que nos interesa indagar en este trabajo es la puesta en escena de un nuevo régimen de visibilidad y de escucha y sus puntos de resistencia. No se trata de modos aislados y autónomos sino de un diálogo en el que se configuran zonas de ceguera y sordera pero también solapamientos y puntos de contacto: entre la mercancía o el objeto industrial y el mundo del arte, las figuraciones de la vista panorámica y la mirada del detalle, se propone un mundo ensoñado, fuera del tiempo, interrumpido por el *desperfecto* o el *chasco* que hacen al doblez de la sensibilidad moderna.

### Palabras clave

Rubén Darío – Mirada – Poesía – Crónica – Escucha

### The fold of modern sensibility

### Abstract

Going through Rubén Darío's poetry and his 1900 Paris Universal Exhibition chronicles permits conceiving of two ways of seeing and listening to modernity and capitalism. In this work we seek to interrogate both the staging of a new regime of visibility and hearing and their points of resistance. This is not a question that involves isolated or autonomous modes but a dialogue in which zones of blindness and deafness are configured as well as overlapping and contact zones: between goods or industrial artifacts, and the art world, the figurations of a panoramic view and the detailed gaze, a dreamy world is proposed, out of time, interrupted by the flaw or the disappointment ("chasco") conforming the fold of modern sensibility.

### Keywords

Rubén Darío – Gaze – Poetry – Chronicle – Listening

En el año 1900, Rubén Darío viaja a París como corresponsal del diario *La Nación* de Buenos Aires para cubrir la Exposición Universal. En estas exhibiciones, como en sus antecedentes nacionales, se *muestra* a partir de cierta disposición la ciencia, la tecnología y también la cultura del mundo, sus productos: flores, frutos y árboles; obras artísticas; instrumentos eléctricos y de óptica; medios de transporte; pabellones de los países del mundo, incluyendo los más lejanos de Oriente y también las colonias. Una maqueta, entonces, del mundo, una representación controlada que es, a su vez, de una extensión casi inalcanzable para el ojo, un montaje que ocupó en 1900, en París, más de 100 hectáreas durante aproximadamente siete meses.

Rubén Darío escribe sus crónicas a partir de un recorrido y focalizando algunas zonas de la exposición; ostensiblemente deja de lado los sitios y los hitos del progreso.<sup>1</sup> “Darío recorre la feria de la máquina sin ver la máquina” (9), dice Colombi y luego explicita la selección de materiales:

no escribe sobre la grandiosa dínamo, paso obligado de los feriantes, corazón de la exposición, apenas menciona al ascensor Otis que los americanos han traído como gran atracción, o el automóvil, o el “*chemin rouland*” el pavimento móvil de fabricación francesa que surca la feria. Sólo lo atrae al pasar, el Fonocinema, combinación de fonógrafo y cinematógrafo, que ya había comentado con entusiasmo en las crónicas de España, reunidas en *España Contemporánea*. En su camino pasa por alto los palacios dedicados a la técnica: deja de lado el Palacio de la Electricidad, el de Minas y Metalurgia, el de la Óptica, el de los Ejércitos de Tierra y Mar. (5-6)

Hay una primera forma de sustracción, en este sentido, y cuando aparece la política, los posicionamientos del autor en relación con Europa, Estados Unidos o América Latina no emergen como celebración o denegación de los productos exhibidos sino más bien como adenda, como deriva.<sup>2</sup> El ojo de Darío arma su propio itinerario y el despliegue de lo visto, asociado a la retórica de la crónica, a la apelación constante, a la percepción de la maravilla y a la curiosidad del lector (que es la suya), tomará forma escamoteando, como él mismo lo dice, el mero catálogo, esa escritura propia de las exposiciones (Anderman y González-Stephan: 12).<sup>3</sup> Mejor

---

<sup>1</sup> Trabajamos con las crónicas darianas de la Exposición Universal de 1900 publicadas en *Peregrinaciones* (1901): “En París”. 21-37; “El viejo París”. 38-43; “En el Gran Palacio”. 44-51; “La casa de Italia”. 52-61; “Los anglosajones”. 62-81; “Rodin”. 82-98; “Oom Paul”. 99-109; “La nueva Jerusalén”. 110-119; “Purificaciones de la piedad”. 120-127; “Noel parisiense”. 128-136; “Mais quelqu’un trouble la fête...” [sic]. 137-149; “Reflexiones de año nuevo parisiense”. 150-158. En realidad, a partir de “Rodin”, el objeto de la crónica pierde la exclusividad de la Exposición y desplaza su centro hacia París en general. Haremos foco, entonces, en las primeras cinco crónicas.

<sup>2</sup> Las crónicas que ponen en escena las políticas imperiales y colonialistas son, sobre todo, “Oom Paul”, “Mais quelqu’un trouble la fête...” [sic] y “Reflexiones de año nuevo parisiense”, de la que hablaremos más adelante, brevemente.

<sup>3</sup> Escribe Darío en “En el Gran Palacio”: “La mayor parte de los críticos hacen catálogos. Pienso que lo mejor es decir algo de aquellas obras y de aquellos maestros que más impresión causan; y aún así, apenas unas cuantas palabras será posible aplicar.” (1901: 46)

---

dicho, cuando aparece el movimiento de catalogación será breve y estará desbordado por el estilo, por “el ‘oro’ (léxico) modernista”, dice Julio Ramos, que será “aplicado a la decoración de la ciudad.” (216). Darío se aleja de la funcionalidad y también del discurso informativo; el itinerario elegido se refuerza, además, en un uso de la lengua y en el ejercicio de un ojo que podríamos denominar artístico, aún cuando se vuelve pintoresco.<sup>4</sup>

### Una educación del ojo y del oído

En su estudio sobre la denigración de la vista en la Francia del siglo XX, Martin Jay remarca que es imposible entender el pensamiento ilustrado, el siglo de las luces y su confianza en el ojo, sin tener en cuenta el reinado de Luis XIV, porque su corte, dice, “al mismo tiempo teatro y espectáculo”, “una cegadora exhibición de brillantez superficial” enseñaba a los cortesanos a leer los signos del poder. Los gestos, las vestimentas, los accesorios de los cuerpos eran en cambio una lámina oscura para el forastero (Jay: 73). No puedo evitar el advenimiento de un poema de Darío, “Era un aire suave”, en el que la escena cortesana se dibuja entre la risa y los desvíos de la marquesa Eulalia, que coquetea con “el vizconde rubio de los desafíos/ y el abate joven de los madrigales”, y los sones de Hungría, pero también de las lirás eolias; entre el acanto y los ramajes; entre las estatuas de Diana, el Mercurio de Juan de Boloña y el Hada Harmonía y “los sedosos trajes” que además rozan el tallo erguido de “las blancas magnolias” (y claro, suenan) (Darío 1968: 549).

Por supuesto que la confianza dariana en el ojo no es la de la Ilustración, tampoco la posterior del positivismo y la ciencia experimental. Pero podría pensarse en una educación de la vista en “Era un aire suave”, teniendo en cuenta una operación repetida en Darío, la del borramiento de los rasgos políticos y sociales, también económicos de una época. Lo que se enseña en el poema, entonces, más que a leer los signos del poder político es a leer los signos del poder de la poesía, entendida en el espectro del esteticismo. Esta fiesta, la del poema, es espectáculo en tanto adiestra una mirada artística que acumula detalles, que arma series y describe, *encantada*, esa nueva sintaxis de la modernidad, planteada por Graciela Montaldo bajo la figura del *patchwork* (1994: 26) y definida por Ángel Rama como “paisaje de cultura”, ese que se asocia al “artificio poético antinatural” (XVII).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Dice Julio Ramos que “La estilización en la crónica transforma los signos amenazantes del ‘progreso’ y la modernidad en un espectáculo pintoresco” (216). Pero es válido destacar que el ojo artístico insiste en las crónicas de la Exposición, creando una visibilidad más propia del arte que de lo pintoresco, como cuando describe y selecciona un motivo del Palacio de la Óptica: “y el pequeño palacio de la Óptica en cuyo centro parece que un enorme pavo real abriese el maravilloso naípe de su cola;” (Darío 1901: 45).

<sup>5</sup> Montaldo toma la figura del *patchwork* cultural de *Celebración del Modernismo* de Saúl Yurkievich, para describir “Una nueva sintaxis”. No es menor allí la mención, justamente, de las Exposiciones Universales como modos de esa yuxtaposición de lo heterogéneo, propios de la visibilidad de lo novedoso, lo exótico y también de lo propio como un posible continuo de la experiencia moderna, presente incluso en la escritura: “Los latinoamericanos también participaban de esas novedades, de la nueva experiencia, a través de sus viajes o de

### Las torres / los panoramas / las figuras en la serie

No son pocos los poemas de Rubén Darío que plantean una mirada aérea, esa que tiene la princesa en “Sonatina” cuando desde el encierro en el castillo divisa “el triunfo de los pavos reales”, “los cisnes unánimes” o “el bufón escarlata”, mientras “persigue por el cielo de Oriente/ la libélula vaga de una vaga ilusión” (Darío 1968: 556). Lo que ve, una escenografía de cuento fantástico, de cuento azul, tiene un contrapeso en la verdadera ensoñación. O más bien, el ensueño, la divagación no hace más que exacerbar lo fantástico, como si este imaginario se desdoblase en uno del mismo tenor. En “El reino interior” puede leerse algo más sobre este tipo de mirada. La continuidad princesa (también figurada como Bella-durmiente) – alma (y poesía, podríamos agregar) está explícita:

Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura  
de la torre terrible en que ha treinta años sueña.  
La gentil Primavera primavera le augura.  
La vida le sonríe rosada y halagüeña.  
Y ella exclama: «¡Oh fragante día! ¡Oh sublime día!  
(...)  
¡Yo soy la prisionera que sonríe y que canta!»  
Y las manos liliales agita, como infanta  
real en los balcones del palacio paterno. (Darío 1968: 603)

¿Y qué ve el alma cuando se asoma a la ventana “oscura”? Ve a siete “blancas doncellas” que son las siete Virtudes y a siete mancebos que son los siete Pecados capitales. La visión (más que la mirada) es doble pero simétrica: una procesión dividida en dos líneas, a la derecha ellas, a la izquierda ellos. Un doblez que ordena los opuestos separándolos, pero al hacerlo los une, ya desde los primeros versos. Ellas, “semejantes / a siete blancas rosas de gracia y de armonía/ que el alba constelara de perlas y diamantes./ ¡Alabastros celestes habitados por astros:/ Dios se refleja en esos dulces alabastros!/ Sus vestes son tejidos del lino de la luna.”; ellos, “-oro, seda, escarlata,/ armas ricas de Oriente- hermosos, parecidos/ a los satanes verlenianos de Ecbatana,/ vienen también. Sus labios sensuales y encendidos,/ de efebos criminales, son cual rosas sangrientas;/ sus puñales, de piedras preciosas revestidos/ -ojos de víboras de luces fascinantes-/ al cinto penden”. Ellas, blancas, aún cuando “posan el pie breve/ sobre el rosado suelo”; ellos, rojos y dorados. Ellas, renacentistas, similares a las figuras de “el divino Sandro” (Boticelli); ellos, decadentes como los satanes de la poesía de Verlaine. Un reparto de lo sensible tradicional, ciertamente, que en Rubén Darío parece tender siempre al equilibrio entre el alma y el cuerpo, como puede leerse en los últimos versos de “El reino interior”: “¡Oh tierra sonrosada que acarició mis ojos!/ -¡Princesas, envolvedme con

---

la lectura de las novedades en las revistas y periódicos europeos; sin duda, los intelectuales conocían bien esa nueva sintaxis y escribían con ella el texto literario latinoamericano.” (Montaldo 1994: 29)

---

vuestros blancos velos! / -¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!” (Darío 1968: 605).

La mirada desde la torre hace posible una visión total y, sin embargo, acerca el detalle. Pero además, lo que hace posible esa mirada aérea es el doblez de lo mismo; allí funciona el ojo de la ensoñación que es –para Darío– el ojo de la poesía.

Sin embargo, me interesaba empezar a pensar desde estos poemas el privilegio de una mirada aérea o panorámica en otros casos, y su singularidad, porque en el texto de la primera visita de Darío a la Exposición Universal de 1900, en París, el gesto se repite ante la declaración de que “os deslumbra, en la eminencia el panorama”, desde un punto de vista preciso:

Visto el magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la Torre Eiffel, aparece la ciudad fabulosa de manera que cuesta convencerse de que no se asiste a la realización de un ensueño. La 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 (Darío 1901: 22).<sup>6</sup>

La monumentalidad fatiga, deshace la imagen hipnagógica, esa que se produce en el momento exacto en que se abandona la vigilia y se ingresa en el sueño. Pero el deslumbramiento sigue, y aquí no se trata de lo que se ve como doblez exacto de los sueños sino del acercamiento entre “lo real” y la escena fantástica a partir, sobre todo, de dos operaciones salientes. Una de ellas es la enumeración de “la serie de las cosas bellas, enormes, grandiosas y curiosas”, de tal manera que, lo que sigue a la cita anterior es “la agrupación de todas las arquitecturas, la profusión de todos los estilos (...); es Bagdad, son las cúpulas de los templos asiáticos; es la Giralda esbelta y ágil de Sevilla; es el gótico, lo románico, lo del renacimiento” (Darío 1901: 31). La serie de las cosas bellas, escribe el mismo Darío, y da apertura a la mención de lo heterogéneo pero también de lo exótico, series por fuera o por dentro de las del lujo, caras a los modernistas. De todos modos, lo que aparece yuxtapuesto en la escritura da cuenta de un conjunto perforado, de un ojo que salta de una superficie a otra, generando una enumeración que desmiente el catálogo, como decíamos, y a la vez posa la mirada sobre el detalle natural o cultural del que se levantan rasgos formales: “Por todas

---

<sup>6</sup> Dice Beatriz Colombi, citando en parte el ensayo “Daguerre o los panoramas” de Walter Benjamin, escribe: “La mirada panorámica, una de las inflexiones del ‘visionismo’ moderno es inherente a la crónica, ya que permite narrar el todo desde un punto distante, pero a su vez próximo, creando un cuadro ‘familiar’ de la transformada ciudad moderna.” (4). Beatriz González-Stephan y Jens Andermann abordan esta cuestión de “la distancia media”, en el dispositivo de las exposiciones, en relación con “una experiencia o percepción del mundo como ‘orden de cosas’ desplegado ante la mirada soberana del sujeto que la contempla”. Esta distancia, dirán, construye “un saber particular, imperial, cuyo poder deriva precisamente de su capacidad para ampliar o reducir el marco enfocado y así generar visiones simultáneas de lo lejano y lo no simultáneo”. Se trata, de “un nuevo tipo de saber, positivo y totalizante, capaz de detectar afinidades y conexiones entre los objetos más lejanos.” (9-10).

partes hallan su gloria los ojos, con verdes de árboles, gracia de líneas y de formas, brillo de metales, blancuras y oros de estatuas, muros, domos, columnas, fino encanto de mosaicos, perspectivas de jardines,” (1901: 25).

En este contexto, la mención a la industria que fue uno de los protagonistas fuertes de esta Exposición, queda reducida a una seca audición, a algo lejano, externo: “llegan y sienten los sordos truenos de la industria” que se contrapone rápidamente a “la dulce voz del arte, el canto de armonía suprema que pasa sobre todo en la capital de la cultura” (Darío 1901: 24). Pero además, en la atribución de los haceres, la industria e incluso la tecnología no quedan en primer lugar, ya que se trata “de cuanto puede hacer el hombre hoy, por la fantasía, por la ciencia y por el trabajo” (Darío 1901: 23). Y en la parte “II” de esta crónica, sobre el final, este antecedente se lee como justificación del propio ejercicio de la escritura: “Y habiendo cumplido en mi tarea con dar una parte a la idea del ensueño y otra a la idea del puchero, salgo contento, en la creencia de que he tenido un buen día” (37). El mundo industrial está prácticamente borrado y la economía aparece –sólo porque nombra ciertas verduras y hortalizas– como demanda del lector del diario o del medio para el que trabaja, directamente. Este debate, como división de miradas, se da también en el cierre de “El Gran Palacio”, cuando luego de destacar algunos cuadros como los de Constant o los de Carrière, declara no encontrar “en donde poner la atención con fijeza”, en parte porque su espíritu se encuentra “Rodeado de un mar de colores y de formas” que apelan a su “ansia artística”, pero sobre todo porque se impone “el útil del trabajador”, la “obligación para con el público del periódico” que introduce la dispersión: “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.” (Darío 1901: 51)

De todos modos, el esfuerzo dariano por conservar el ojo artístico, aquella serie que presenta –de variadas formas– la sucesión de lo maravilloso (“¿A qué se ha venido, por qué se ha hecho tan largo viaje sino para contemplar maravillas?” 1901: 30) insiste una y otra vez y se traduce en otra de las operaciones, la de singularización que permite, además, el paso de la vista panorámica (propio de la Exposición Universal de 1900) a la focalización extrema. Se trata de algo que forma parte del continuo pero avanza hacia el ojo a partir de la descripción de sus atributos, de su exotismo y de la mezcla entre pasado y presente, o de la tensión de uno hacia otro:

Y allí está Isis sin velo. Es la Electricidad, simbolizada en una hierática figura; aquí lo moderno de la conquista científica se junta á la antigua iconoplastía sagrada; y la diosa sobre sus bobinas, ceñida de joyas raras como de virtudes talismánicas, con sus brazos en un gesto de misterio, es de una concepción serena y fuerte. (Darío 1901: 29)

Lo que se despliega es el deleite del ojo que vuelve morosa y detallista la descripción. Pero en la mayoría de los casos, se trata de lo que

salta de la serie y se autonomiza y ahí lo francés, o más especialmente las francesas, es lo que se distingue.<sup>7</sup> Así,

entre los grupos de *english*, entre los blancos albornoces árabes, entre los rostros amarillos del Extremo Oriente, entre las faces bronceadas de las Américas latinas, entre la confusión de razas que hoy se agita en París, la fina y bella y fugaz silueta de las mujeres más encantadoras de la tierra, pasa. (Darío 1901: 21).

Lo mismo sucede sobre “un rumoroso hablar babélico en un ir y venir creciente” (29), donde

se cruzan, los inevitables y siempre algo cómicos encuentros: ¡Tú por aquí! ¡Mein Herr! ¡Casissimo Tomasso! Y cosas en ruso, en árabe, en kalmuko, en malgacho, y qué se yo! Y entre todo (...) una figurita se desliza, *fru, fru, fru*, hecha de seda y de perfume (30-1).

Destaco, en esta última cita, el devenir del idioma –cuando se escuchan inflexiones coloquiales en todas las lenguas– en un sonido onomatopéyico, el de las sedas u otras telas frotándose. Y ahí, la distinción, que se hace rápidamente visual, es también la distinción de registros, del habla a lo que podría asociarse a cierta música. ¿Del habla a la moda, tal vez al arte? Porque la visión de lo singular también adquiere su singularidad como distinción, y esta proviene del arte. Y entonces en la parte II de esta crónica la serie de las flores es literaria, son mallarmeanas, evocan a Gutiérrez Nájera, a Victor Hugo y por supuesto “las flores extrañas, de jardines simbolistas y decadentes” de Huysmans (Darío 1901: 35). E incluso en esta asociación artística, hay una segunda distinción, la de aquella flor “con faz propia, y cuyo retrato habría hecho a maravilla una de estas dos pintoras: madame Bonemin, o madame Louise Desborde” (36). Porque esta flor es ya parte de “una visión obsesionante”, dice Darío, que “pugnaba por traducir a los ojos del artista, no sé qué misterios de esos mundos herméticos en que las relaciones de forma, y de color y de ademán tienen una clave en ocasiones casi adivinada por el comprensivo y por el poeta” (1901: 36). De las series mundanas, exóticas y también cortesanas podríamos decir, se pasa a una única flor que se instala en la crónica como la clave romántica o simbolista del texto, semejante a la flor azul de Novalis

---

<sup>7</sup> Leemos en “La casa de Italia”: “Mi deseo y mi pensamiento es Francia quien me los ha dado; sería incapaz de vivir si se me prohibiese vivir en francés.” (Darío 1901: 56). La afirmación está presente en estas crónicas pero también en la poesía de Rubén Darío, en “Divagación”, de *Prosas profanas*, por ejemplo (“Amo más que la Grecia de los griegos/ la Grecia de la Francia, porque en Francia/ el eco de las risas y los juegos,/ su dulce licor Venus escancia.”, Darío 1968: 553). Montaldo lee en estos versos una operación saliente de la poética dariana en relación con las culturas que ingresan a su imaginario a partir de ciertos emblemas, íconos, figuras: “‘La Grecia de la Francia’ es una cultura mayor procesada por otra cultura mayor; Darío –manos de marqués, sangre africana o india– vuelve a procesar las dos, una vez más, en tanto culturas –creación de mitologías culturales– en la lengua del nuevo continente; pero en una lengua que se vuelve extraña, que tiene que hacer un largo recorrido para reconstruir su objeto, su referente y que logra crear una entonación particular” (1994: 56).

o a la Naturaleza baudelaireana, a ese templo en el que el poeta leerá las correspondencias. El cronista es el artista. El cronista no puede alejarse del ojo artístico y la filosofía saintsimoniana de la utopía industrial que precede, según Mabire, la Exposición Universal de 1900 (8-9),<sup>8</sup> queda oculta bajo este ojo, así como también la filosofía del progreso, la exposición espectacular de la expansión económica europea y su costado imperial, colonialista, tal como la definen Beatriz González-Stephan y Jens Andermann.

De hecho, la visita al palacio de la Horticultura y de la Arboricultura, en el que se despliega “el suave encanto floral de tanta exquisita colaboración de la naturaleza y del hombre como se expone en mazos, girándulas, ramilletes y plantíos” (Darío 1901: 32), presenta, sobre el final, una descripción de los productos hortícolas, “patatas doradas, pálidas, rojizas, lisas ó de cortezas ásperas, con lunares y hoyuelos ó sin ellos; patatas redondas, alargadas, aperadas ó aovadas,” que podría percibirse como realista y sin embargo, se desborda en la mención de tipos y la adjetivación. El cierre, debería leerse en esta línea, como triunfo del arte: “Luego desfilo ante el grupo de los nabos y zanahorias, de los espárragos como cetros, de los zapallos que obligan á la veneración con sus inmensas panzas monacales; y una cantidad más variada de legumbres, desde las majestuosas calabazas hasta las finas arvejas”. Porque si bien lo que sigue es la clasificación en dos órdenes ya mencionada –“Y habiendo cumplido en mi tarea con dar una parte á la idea de ensueño y otra á la idea del puchero,” (Darío 1901: 37) – las atribuciones y la disposición escenográfica de los elementos propios del *puchero*, miman un modo de exhibición que podría compararse con el de la *natura morta*.

En sentido inverso, es lo estrictamente moderno lo que hace saltar las series de lo bello y lo maravilloso artístico, o mejor dicho, aquellos objetos de la modernidad que no pueden ser traducidos a una visión artística o decorativa. Se destaca el *fru fru fru* del paso de las francesas pero en otra de las crónicas dedicada a la Exposición, “El viejo París”, se lee, “no puede uno menos que encontrar chocante en medio de tal escenario, la aparición de una levita, de unos prosaicos pantalones modernísimos y del odioso sombrero de copa (...) que llegan a causar un grave desperfecto a la página de vieja vida,” (Darío 1901: 39), y más adelante Darío lamenta “la concesión que se hará al progreso y a la comodidad” al iluminar esta reconstrucción de la ciudad antigua con luz eléctrica. Pero no se trata solamente de la modernidad prosaica o del progreso que traiciona un espíritu de época (que es un espíritu poético) sino también del mal gusto que rompe la serie, como cuando se refiere a la estatua de la señorita haciendo equilibrio sobre una bola de billar en la “puerta magnífica” de entrada a la Exposición (“Eso no es arte, ni símbolo, ni nada más que una figura de cera para vitrina de confecciones” 1901: 27), o cuando en un teatro “en vez de recitaciones de trovadores o juegos de juglares” aparece “una zarzuela

---

<sup>8</sup> Ver también “Grandville o Las Exposiciones Universales” de Walter Benjamin, en donde define a estas últimas, en el arco de la filosofía saintsimoniana, como “lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía” (Benjamin 1972: 179)

infantil” (1901: 40). Un *desperfecto*, dice Darío en el primer caso, y en este un *chasco*. Por eso, en “El viejo París” la enumeración es la de todo lo que falta, los juglares, el pasado París de las escuelas, la posibilidad de comer platos de época en vajilla de época; falta, en fin, el cuidado del pasado, cuando se mezclan “en los puestos de bisutería y de comida, los disfraces medioevales con los tocados modernos” (1901: 40-41). En este caso, la mirada panorámica salvará el defecto, otorgará la perspectiva necesaria de lo fantástico: “Desde lejos, suavizados 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.” (1901: 42).

### El ojo ensoñado

Son muchas las alusiones, en estas crónicas de la Exposición Universal de 1900, a un mundo de ensueños, a “una hermosa ilusión”, a tal punto que el palacio de la Electricidad, “junto con el Chateau d’eau, forma la decoración de un cuento de genios” (Darío 1901: 46). En Darío parece prevalecer la idea de imaginación/ensueño como aquello que permite desprenderse de lo real e incluso invade lo real; pero también como lo que surge como visión de lo real. Porque no se trata siempre de una escena antigua; muchas de las ensoñaciones darianas parten de la mirada sobre lo contemporáneo, sobre los objetos de la modernidad.

Adriana Astutti aborda la cuestión del ensueño en un corpus dariano y el recorrido crítico une, fuertemente, ensueño y forma, bajo la diferenciación entre este estado y el sueño, ya que el ensueño es lo que sólo se puede escribir, lo que “nos vuelve a una lengua imaginada, a la imagen de la lengua, a lo que en la lengua imaginamos antes de saber” (94). Como en un estado de suspensión, de límites porosos entre un adentro y un afuera, el ensueño impone su escena y es una lengua.<sup>9</sup>

En las crónicas de la Exposición del 900 podría pensarse esta porosidad, a partir de palabras que se solapan, o incluso a partir de fragmentos que migran desde los poemas. De hecho, la marquesa Eulalia, protagonista como ya vimos de “Era un aire suave”, reaparece en una galería de mujeres de las crónicas comparada con Sada Yacco y equiparada a la actriz Charlotte Wiehe, a quien llama “mi muñeca”, “la más encantadora muñeca que hay hoy en París, desde los días de la Exposición, la que ha entusiasmado al viejo Ibsen, la rosa de la mímica” (1901: 134-5). Watteau, el pintor del siglo XVIII de quien Darío toma una y otra vez – como muchos poetas del fin de siglo francés– la escena de la fiesta galante, aparece como prenda y prueba de su filiación cultural francesa (ver 1901: 56).<sup>10</sup> Y en “La casa de Italia”, Darío describe un pequeño cuarto florentino que parece enviar directamente al ambiente en el que descansa Carolina, en “De invierno” (*Azul*):

---

<sup>9</sup> Beatriz González-Stephan, considera que “las exposiciones eran los espacios idóneos donde los límites entre lo real y la ficción se hacían más porosos, porque eran espectáculos donde precisamente cosas y paisajes imaginados, leídos, referidos o soñados eran puestos a la vista, cobraban corporeidad” (246).

<sup>10</sup> Ver el artículo de Carlos Martínez Rivas, “Watteau y su siglo en Rubén Darío”.

Es un estuche de vida feliz. El toscano arcaico de las decoraciones, la chimenea en piedra florentina, el mobiliario que cubre un tejido riquísimo de punto de Hungría, la tapicería lujosa y graciosa hacen pensar en las horas incomparables que una pareja amada de la suerte podría sentir deslizarse en tan exquisito recinto. (1901: 58)

En este sentido, podría postularse una plástica temporal. La simultaneidad de escritura de los textos de estas crónicas o los poemas de *Prosas profanas*, no es suficiente. Hay una relación fuerte, de interdependencia, como dice Graciela Montaldo, entre las crónicas y los poemas de Darío que no dibujan “dos ámbitos autónomos. Al contrario, su modernidad extrema consistió en cruzarlos todo el tiempo” (2013: 17). Pero lo que arma esta nueva plástica (y no permite pensar en el ojo ensoñado como aquel que aniquila lo real) es que en las crónicas, aparecen escenarios y motivos, detalles de mobiliario, vestimenta u objetos contemporáneos, que ingresan a los poemas de Darío para mezclarse con otros propios del siglo XVIII francés, de las mitologías clásicas de Grecia y Roma, latinoamericanas u orientales. En este sentido, la de Darío es “una modernidad extrema”. Más que de cruce, podríamos hablar de indistinción, entonces: el ojo selecciona del presente aquello que permite armar la escena ensoñada, incluyendo las mercancías, por supuesto y el mundo de la moda. El ojo equipara en la diversidad de lo artístico, ese sería el hilo en común. Tanto es así que lo artístico funciona como compensación de lo político, abriendo casi siempre una enunciación adversativa, como en “Los anglosajones”: “Y no se puede sino pensar en que este país en que se asienta la inmensa y taciturna Londres, este país de hombres prácticos y de ávidos comerciantes, es un reino de poesía, una tierra de meditación y de ensueño” (63).<sup>11</sup>

La escena ensoñada es también la interiorización de lo moderno en la creación de un espacio a habitar, como dice Bachelard: “El hombre de la ensoñación vive siempre en el espacio de un volumen. Habitando verdaderamente todo el volumen de su espacio, el hombre de la ensoñación está *en* su mundo por todas partes, en un *dentro* que no tiene *fuera*” (253). Tal vez desde aquí se pueda retomar la idea de la huída del peregrino que plantea Colombi. Porque Darío se va, efectivamente, de París, pero también se va (se fue antes) hacia sus poemas, arma una zona ensoñada para su literatura y para las mercancías expuestas en la feria, sacándolas del circuito económico y llevándolas hacia el del arte, repetidamente: “Lo que expone Ceylan daría los materiales preciosos para un poema de Leconte ó un soneto de Baudelaire” (Darío 1901: 66). Porque cuando huye hacia Italia habla la misma lengua, la de la belleza: “Bien se reconoce aquí la antigua huella apolónica. Bien vinieron siempre aquí los peregrinos de la belleza, de los

---

<sup>11</sup> Es importante aclarar que en una de las crónicas de *Peregrinaciones*, bajo el título “Reflexiones de un año nuevo parisiense”, puede leerse el fin del París ensoñado: “Lo que en París se alza al comenzar el siglo XX es el aparato de la decadencia”, y más adelante, “Hoy reina la *pose* y la farsa en todo” (Darío 1901: 155). El presente, en este caso, pierde toda conexión con el pasado y se vuelve pura exterioridad como descripción de las costumbres, “los sentimientos sociales”, “las ideas de justicia” (155-56).

cuatro puntos cardinales.” (1901: 159). En todo caso, el *chasco* y el *desperfecto* funcionan en la totalidad de las crónicas, ya que Darío pulsa desde allí su mundo artístico y se topa con el ruido y el mal gusto, como modos del desajuste de la escena ensoñada.<sup>12</sup>

Entonces, el ojo artístico, ensoñado de Darío, no supone el abandono total del presente, sino que funciona como resistencia tenaz ante la nueva realidad política, económica de fines del siglo XIX y principios del XX.<sup>13</sup> No es menor el hecho de que, comparadas con las crónicas de las Exposiciones escritas por Martí, no aparezca la descripción detallada de los objetos de la tecnología, de las grandes máquinas de la industria; no es menor el hecho de que el ojo vaya del presente al pasado, por momentos de manera forzosa. La visibilidad de lo nuevo, tanto en la poesía como en estas crónicas de Darío, tiende menos a una pedagogía social (presente en Martí) que a una pedagogía artística (que arrastra lo cultural también hacia el arte).<sup>14</sup> En realidad, su escritura funciona como una malla de contención, como una muralla para la modernidad y da cuenta de cuál es, como dice Graciela Montaldo, la “sensibilidad amenazada”.<sup>15</sup> Por eso rellena, alejándose, lo que falta en la reconstrucción del viejo París borrando la fisura anacrónica (cuando el anacronismo es, inversamente a lo que se cree,

---

<sup>12</sup> Escribe Ramos: “No habría que analizar a fondo la entonación, la disposición adjetival, la apelación a cierto tipo de destinatario, muy del fin del siglo (burgués, refinado y doméstico) para reconocer ahí la emergencia de una retórica publicitaria. Se trata, por cierto, de Rubén Darío, muy a gusto en la gran Exposición de París (1900), donde percibía la realización de una de las utopías que atraviesan al modernismo (acaso sin dominarlo), el ideal de una modernidad capitalista, tecnológica, y a la vez estética” (215-6). Creemos que la modernidad estética, sin embargo, al menos en estas crónicas seleccionadas y en gran parte de la poesía de Darío, entra en conflicto con la modernidad tecnológica y capitalista.

<sup>13</sup> Escribe Julio Ramos: “En Gómez Carrillo, o antes en Darío, la estética del lujo, una de las ideologías de la autonomización, bien podía representar una crítica a la economía utilitaria de la eficiencia y productividad distintiva del capitalismo; economía que atraviesa el uso mismo de los lenguajes desestilizados, tecnologizados, de la burocracia (y la bolsa) moderna. El lujo –la estética del derroche–, en la economía de la literatura finisecular, podría leerse como una subversión del utilitarismo de los otros discursos, propiamente orgánicos del capitalismo (incluida la información).” (219)

<sup>14</sup> Mónica Scarano retoma una cita de Martí en su crónica de la Exposición de Boston y luego despliega esta idea pedagógica: “Ya las Exposiciones no son lugares de paseo. Son avisos: son lecciones enormes y silenciosas: son escuelas” (Martí 1991: 351). Unos pocos años más tarde, en uno de los textos más bellos y memorables, inspirados por la Exposición de París (1889), editados en el tercer número de la revista *La Edad de Oro*, Martí pone a prueba magistralmente esa aserción. Se trata de un texto dirigido a los niños, los hombres del mañana, que es no sólo una “lección-paseo”, sino una lección de historia, de geografía, de ética, de educación cívica, de civilización universal y de otros tantos saberes extraídos de la experiencia sobrecogedora e inagotable de la Exposición Universal, (...)” (Scarano 2007: s/n).

<sup>15</sup> La expresión está tomada del título del libro de Graciela Montaldo y se refiere a la experiencia de la separación, en el fin de siglo latinoamericano, entre “el mundo de la estética” y “el mundo de la experiencia”. Dice, “la idea de que el mundo del arte es el mundo de una sensibilidad amenazada, produce además de un conjunto de textos fundamentales, una colocación intelectual. Debatirse entre la individualidad y los requerimientos colectivos será una de las no pocas paradojas que el Modernismo escenifique y la que da pie a los cambios más radicales de la escritura en América latina.” (Montaldo 1994: 17)

la intervención del presente en el pasado); por eso “el ruido de las industrias y de los tráficos modernos” que apagan las villanelas, los decires, los rondeles, las baladas que los poetas componían “a las bellas y honestas damas” (43), escribe “En el viejo París”, deben contrapesarse con “los soñadores chorros de agua” que “hacen sus juegos y cantan tenuemente versos versallescós” (33), o con “la dulce voz del arte” (Darío 1901: 24). Por eso, en un poema como “Del campo” se pasa, abruptamente, de la ciudad de Buenos Aires, donde “chismoso y petulante, charlando va un gorrión;” y “las plantas trepadoras conversan de política” a la procesión fantástica de los personajes de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare y entonces

Rigiendo su cuadriga de mágicas libélulas,  
de sueños millonarios, pasa el travieso Puck;  
y, espléndida *sportswoman*, en su celeste carro,  
la emperatriz Titania seguida de Oberón. (Darío 1968: 559)

Las Exposiciones Universales le permiten a Darío reconstruir un friso moderno en el que se mezclan los personajes fantásticos, los tiempos, la alta cultura junto a algunos objetos que comienzan a circular como mercancía, pero siempre como esfuerzo de recuperación de un mundo artístico. Los oídos y los ojos son, en cierto punto, sordos y ciegos para percibir lo moderno como “progreso” y nos llevan siempre a una especie de mundo de ensueño, como cuando el personaje de “De invierno” que sólo tiene un “abrigo gris” y viene de la monocromática París nevada, encuentra la profusión de texturas, colores y arte en el interior, donde Carolina se encuentra “envuelta con su abrigo de marta cibelina”, y un gato – “el fino angora blanco” – roza con su hocico “la falda de Alençon, / no lejos de las jarras de porcelana china/ que medio oculta un biombo de seda del Japón” (Darío 1968: 536).<sup>16</sup> Tal vez, entonces, la escritura de las crónicas darianas, al menos de estas de la Exposición Universal de París, puedan pensarse como un desdoblamiento de su poesía.

## Bibliografía

- Andermann, Jens y González-Stephan, Beatriz (2006). “Introducción”. En *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América latina*. Rosario: Beatriz Viterbo. 7-25.
- Astutti, Adriana (2001). “‘vasto como un deseo’... La ensoñación en *Prosas profanas*”. En *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo. 93-111.
- Bachelard, Gaston (2004). *La poética de la ensoñación*. Traducción de Ida Vitale. México: FCE.

---

<sup>16</sup>“De Invierno” es un poema de *Azul*. Valparaíso, 1888 y Guatemala, 1890. El resto de los poemas citados en este artículo pertenecen a *Prosas profanas*. Buenos Aires, 1896 y París, 1901. Hemos trabajado sobre el impacto de la modernidad, específicamente en la poesía de Rubén Darío, en *Caligrafía tonal*.

- Barbería, Graciela / Scarano, Mónica. (2006). “La modernidad como espectáculo (Lecturas de Exposiciones en París en el fin de siècle y en la primera posguerra)”. En *Aristas. Revista de Estudios e Investigaciones de la Facultad de Humanidades*, 4, III.
- Benjamin, Walter (1972). “Daguerre o los panoramas” y “Grandville o las Exposiciones Universales”. En *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Traducción y prólogo de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus. 176-181.
- Colombi, Beatriz (1997). “Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío”. *Orbis tertius*, 4, II. 1-9. Disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv02n04a09>. Última visita 27/02/ 2017.
- Darío, Rubén (1901). “En París I y II”, “El viejo París”, “En el Gran Palacio”. En *Peregrinaciones*. Prólogo de Justo Sierra. París / México: Librería de la V de Cil Bouret. 21-51.
- Darío, Rubén (1968). *Poesía completas*. Edición crítica a cargo de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar.
- Domínguez, Mariana (2012). “La mirada del cronista latinoamericano en la Exposición Universal de París”. *Actas VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. 1-7. Disponible en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1850/ev.1850.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1850/ev.1850.pdf). Última visita 27/ 02/ 2017.
- González-Stephan, Beatriz (2006). “Invenciones tecnológicas. Mirada poscolonial y nuevas pedagogías: José Martí en las Exposiciones Universales”. En *Galerías del progreso*. Rosario: Beatriz Viterbo. 221-259.
- Hamon, Philippe (1989). *Expositions. Littérature et Architecture aux XIX siècle*. Paris: J. Corti.
- Jay, Martin (2007) [1993]. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Traducción de Francisco López Martín. Madrid: Akal.
- Mabire, Jean-Christophe (dirección) (2000). *L'Exposition Universelle de 1900*. París: L'Harmattan.
- Martínez Rivas, Carlos (2011). “Watteau y su siglo en Rubén Darío”. Alicante: Biblioteca virtual Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/watteau-y-su-siglo-en-ruben-dario/> Último ingreso 9/ 11/ 2016.
- Montaldo, Graciela (1994). *La sensibilidad amenazada. Modernismo y fin de siglo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Montaldo, Graciela (2013). “Guía Rubén Darío”. En Rubén Darío. *Viajes de un cosmopolita extremo*. Buenos Aires: FCE. 11-51.
- Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- Rama, Ángel (1977). “Prólogo”. En Rubén Darío, *Poesía*, Caracas: Biblioteca Ayacucho. IX-LII.
- Ramos, Julio (2009) [1989]. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación editorial El perro y la rana.
- Scarano, Mónica (2007). “Prensa y modernización: crónicas sobre las Exposiciones de París (1889-1900) en *La Nación* de Buenos Aires”, *Actas XVI Congreso AIH*. Disponible en [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_1\\_2\\_321.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_1_2_321.pdf). Último ingreso 27/ 02/ 2017.
- Yurkievich, Saúl (1976). *Celebración del Modernismo*. Barcelona: Tusquets.
- Zanetti, Susana (coord.) (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*. Buenos Aires: Eudeba.