Signos Literarios, vol. XV, no. 29, January-June, 2019, 94-111

A Frenchified bon sauvage, *Rubén Darío and his* Peregrinaciones *to Paris in the Belle Époque*

Francisco Mercado Noyola
ORCID.ORG/0000-0001-5994-141X
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
franciscomn@unam.mx

Abstract: *This essay proposes brief statements on the urbanite and the* flâneur *in real and dreaming environments, while analyzing some passages of Rubén Darío's Parisian chronicles which constituted* Peregrinaciones*, as well as their intertextuality with Baudealaire's* Les fleurs du mal *in the context of Paris along the second half of the 19th century. The aesthetic ideal is confronted to the impact that his bumping into a reality full of social injustice and moral decadence causes in the poet and chronicler, largely provoked by a patriarchal culture that equates city and woman, with the purpose of reifying, submitting and possessing her.*

Keywords: urban; chronicle; flâneur; city; aesthetic ideal; female ideal

Reception: 30/05/2018 Acceptance: 19/06/2019

Signos Literarios, vol. XV, núm. 29, enero-junio, 2019, 94-111

Un afrancesado bon sauvage, *Rubén Darío y sus* Peregrinaciones *al París de la* belle époque

Francisco Mercado Noyola
ORCID.ORG/0000-0001-5994-141X
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
franciscomn@unam.mx

Resumen: Este trabajo plantea breves enunciaciones del *urbanita* y el *flâneur* en lo real y lo onírico, al analizar algunos pasajes de las crónicas parisienses de Rubén Darío que dieron origen al volumen *Peregrinaciones*, así como su intertextualidad con el Baudelaire de *Las flores del mal*, en el contexto del París de la segunda mitad del siglo XIX. Se confronta el ideal estético con la repercusión que causa en el poeta y cronista su encuentro con una realidad de injusticia social y decadencia moral, provocada en gran medida por una cultura patriarcal que equipara ciudad con mujer, con el fin de cosificarla, someterla y poseerla.

Palabras clave: urbanita; crónica; flâneur; ciudad; ideal estético; ideal femenino

Recepción: 30/05/2018 Aceptación: 19/06/2019

Es inquietante reflexionar sobre las notables diferencias entre la particular apropiación que hace un esteta de un espacio colectivo, la que puede reconfigurar el *pathos* arbitrario del inconsciente en el ámbito onírico y la que es compartida étnica, social y culturalmente por toda una comunidad. El esteta y *urbanita* celebra sus íntimos rituales, esboza y recorre la geografía caprichosa de su espacio sagrado y de sus privadas "declaraciones de amor y de odio" en una ciudad natal o soñada largamente, hasta poder escribirla con el cuerpo. En cuanto al ámbito onírico, ¿cuántas veces no recorremos vívidamente en sueños ciudades que jamás hemos pisado en vigilia, y cuántas veces no reconocemos, al viajar, ciudades que ya conocíamos perfectamente en sueños? Entre la poética planteada por Xavier de Maistre en *Voyage autour de ma chambre* (1794) y el desplazamiento físico a través de una ciudad determinada, aparece la figura del *flâneur* decimonónico, quien deambula por la urbe sin ruta ni propósito específico. El arquitecto mexicano Adolfo Benito Narváez, en su libro *Crónicas de los viajeros de la ciudad*, lleva a cabo una lúcida caracterización del habitante de ésta y de los vínculos que lo unen a ella tanto en el fuero interno como en su pertenencia a una cultura compartida con *los otros*, conformando tantas cartografías eróticas como *urbanitas* hay en el espacio. De modo que, aún sin mencionarlo propiamente, despliega una vaga aproximación teórica sobre ese personaje de la cultura a quien durante el siglo XIX se llamó *flâneur*, ocioso profesional que con sus desplazamientos trazó las rutas del *Eros* citadino:

> Hay una relación muy fuerte entre la vida personal de cada habitante y la tipología imaginaria que desarrolla para comprender el sitio en el que vive. Los hechos de la existencia individual se entrecruzan complejamente con visiones culturales compartidas. Esta idea nos ha llevado a imaginar que la geografía imaginaria está poblada por símbolos que son comunes a los miembros de una cultura, y por extensión a los que constituyen el cuerpo reconocible de sus artefactos, sus moradas y la ciudad. (Narváez, 2000: 158)

Aplicando las anteriores nociones a la obra cronística de Rubén Darío, caso concreto que me ocupa en el presente trabajo, el poeta nicaragüense fue contratado por el periódico bonaerense *La Nación*, en 1900, para ser su corresponsal en la Exposición Universal de París. En esta empresa emuló —acaso de modo inconsciente— a Charles Baudelaire en "Sueño parisiense", *Tableau Parisien* contenido en *Les Fleurs du Mal*, donde debían confluir "agua, mármol y metal" en una "Babel de arcos y escaleras". Tanto Baudelaire como Darío anhelaban ser "arquitectos de magias", en medio de

"un infinito silencio". Walter Benjamin escribe en "El París de Baudelaire" sobre la crucial reforma urbanística ejecutada por el barón de Haussmann, y su enorme incidencia en la poética baudelaireana en cuanto a su impronta nostálgica:

> La ciudad de París entra en este siglo en la figura que le dio Haussmann. Puso por obra su revolución de la imagen de la ciudad con los medios más modestos que imaginarse pueda: palas, picos, palancas y cosas parecidas. ¡Y cuál fue la destrucción que provocaron medios tan limitados! ¡Y cómo han crecido desde entonces con las grandes ciudades los medios de acomodarlas al suelo! ¡Qué imágenes del porvenir no provocan! Los trabajos de Haussmann llegaron a su punto culminante. Barrios enteros fueron derribados. […] Haussmann puso manos a la obra en 1859. Proyectos de ley le habían abierto camino y su necesidad se sentía desde tiempo ha. (Benjamin, 1980: 104-105)

El París de Baudelaire fue el constructo físico, psíquico y cultural que pergeñó en el imaginario de las élites de Hispanoamérica el arquetipo de una ciudad ideal, en la que Rubén Darío creyó como los conquistadores ibéricos creyeron en El Dorado. Hispano por nacencia y habitante espiritual de la Galia, nació en Metapa (Nicaragua), en 1867 (hace un año se conmemoró el sesquicentenario de su natalicio). Treinta y tres años más adelante, Darío publicaría *Peregrinaciones*, bitácora de viaje de un esteta, de un hombre refinado y sensible que ya se hallaba avezado en las rutas de la cultura hegemónica de Occidente. Sólo un *bon vivant* revolucionario como el autor de *Azul* sería capaz de encarnar a un *dandy*, un sibarita y un *anarchiste*, a un tiempo, para dar cuenta de su elevado humanismo universal y "galicismo mental". Sería injusto preservar la memoria del poeta en el sentido simplificador que graba en su mausoleo la inscripción de "evasionista", debido sólo a su exaltación de lo exótico, lo galante y lo fastuoso. Al tratar esta cuestión, Álvaro Salvador Jofre nos recuerda:

> […] tanto este cuento ["El fardo"] como otros ("El rey burgués", por ejemplo) nos hacen olvidar inmediatamente la imagen estereotipada de un Darío decadente y evasivo, solamente obsesionado por la belleza y los placeres. Estos cuentos podrían leerse como relatos de denuncia social y, en cierto modo, lo son. (Jofre, 2002: 46)

En este orden de ideas, es pertinente hacer notar que la lucha ética y estética del poeta de *Prosas profanas* dirigía sus baterías en contra de la deshumanización de la modernidad industrial y su injusticia aberrante, no así en contra del ecumenismo cultural que permitía que la belleza del mundo entero se agolpara en un solo puerto

y en la mirada de quienes, en otro contexto histórico, jamás habrían podido deleitar su sensualidad con tantas maravillas de ultramar.

Siete años antes de la gran Exposición Universal, en 1893, gracias a su nombramiento como cónsul de Colombia en Argentina —y a la generosidad de la representación de aquel gobierno en el Río de la Plata—, Darío había estado, por primera vez, en París. Durante esta estancia había probado la vida bohemia de aquéllos a quienes llamó *los raros*, había bailado las danzas orgiásticas de Offenbach, se había entregado a la dipsomanía y a las excentricidades. En ese Montmartre finisecular, el cronista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo había encarnado a su Virgilio en un Hades parnasiano, simbolista y decadente.

Por otra parte, en cuanto a las exigencias periodísticas que constreñían a Darío en aquellos días, la crónica moderna debía promover la búsqueda de lo insólito, una aproximación de rasgos poéticos disímiles, una renovación estilística incesante, una suerte de arrojo en la innovación de los contenidos, un hábil empleo de la sinestesia, así como de otras mixturas entre los sentidos y sus impresiones estéticas, en una obsesión por la autenticidad. El periodismo en Hispanoamérica aspiraba ya a la novedad, la atracción, el dinamismo, el impacto, el exotismo y la fuerza expresiva. Esta nueva estética de la crónica perseguía lo moderno y cosmopolita de las nuevas metrópolis occidentales —París, Londres, Nueva York— tanto como la evocación o la recreación de los ambientes exóticos, lejanos en tiempo y espacio. El periplo parisiense era concebido como una peregrinación a La Meca cultural del siglo xix. Representaba legitimación y prosapia intelectual para los poetas de la periferia poscolonial. De las siguientes líneas en la "Autobiografía" del poeta nicaragüense es posible inferir que para Darío no sólo se trataba de un peregrinaje impuesto por su pertenencia a una élite cultural local, sino que implicaba un errar por el mundo en busca de la Tierra Prometida:

> Yo soñaba con París, desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor. (Darío, 1950-1955: 102)

Quizá si especuláramos sobre las condiciones de la vida cotidiana en su ciudad natal, hallaríamos a un joven Darío en presencia real e inexorable de la pobreza, la injusticia social y el marasmo intelectual. Resulta viable registrar ahí la génesis de su ideología, tensiones éticas y estéticas. Es decir, el aparente evasionismo con el que

fue calificada la obra dariana por mucho tiempo fue en realidad —como ya se ha comentado extensamente entre sus exégetas— una forma sui géneris de la lucha social. Además de que muchos de sus cuentos y crónicas son abiertamente de denuncia, lo exótico, lo galante, lo versallesco, las filigranas en la forma, la creación de atmósferas hiperestésicas y plenas de sensualismo, constituyeron un medio para democratizar el acceso a una riqueza que para él debía ser patrimonio de la humanidad: la belleza. Álvaro Salvador Jofre escribe sobre esta *ciudad ideal modernista*, que en su dimensión terrenal se creía situada a orillas del Sena:

> París, la ciudad mítica para Hispanoamérica desde los tiempos de la Emancipación, era también para el joven poeta nicaragüense el lugar que encerraba la promesa de realización de todos sus sueños estéticos y aspiraciones personales, la "ciudad ideal" que desde el comienzo de su trayectoria identificaba como un espacio natural en donde los principios fundamentales de su proyecto literario transitarían libremente. (Jofre, 2002: 40)

El mismo ensayista español, con gran lucidez, percibe en el esquema mental y estético del nicaragüense un síndrome de *l'âge d'or* ante el palimpsesto ideal de un París libresco, recorriendo calles y siglos en las páginas amarillentas y vetustas de sus arquitectos retóricos. Mientras más ascendía el poeta en la levitación del ideal etéreo, más letal era su impacto con la realidad pedestre de un suelo árido y guijarroso. Escribe Jofre:

> Sin embargo, Darío no conoce el París real, sólo conoce la geografía literaria de la que hablan los libros, la geografía descrita por Gautier, Mendés, Leconte de Lisle, Hugo, Verlaine, y otros. Y Darío confunde la ciudad real con la ciudad sublimada por el arte y la literatura, una ciudad que en casi todos los casos no sólo pertenece al pasado, a la memoria histórica de los propios escritores parisinos, sino que además es recreada por la mayoría de estos escritores finiseculares como el arquetipo nostálgico de un pasado glorioso para el arte y la literatura, como ciudad imperial y galante. (Jofre, 2002: 40)

He aquí un pasaje de una de las crónicas que conforman *Peregrinaciones*, y que ilustra oportunamente lo arriba citado. Aquí, Darío, hallándose en París como corresponsal del periódico *La Nación* de Buenos Aires para reportar lo relativo a la Exposición Universal de 1900, describe a sus lectores el pabellón del Viejo París, donde cada inexactitud en la escenografía, en el vestuario, en la atmósfera, y aun el

anacronismo de los visitantes ataviados con levitas y sombreros de copa decimonónicos será registrado y repudiado por el acucioso cronista. Es así como hace ostentación de su vasto conocimiento de una cartografía temporal, espacial, cultural y onírica:

> Falta el pasado París de las Escuelas, que hiciese ver un poco de la vida que llevaban los clásicos *escholiers*, y que cuando vinieran sus colegas de Salamanca o de Oviedo con sus bandurrias y sus guitarras, les saludasen en latín y renovasen en cada cual un Juan Frollo de *Notre-Dame de Paris*. […] Al pasar se evocan nombres que constituyen época: Villon, Flamel, Renaudot, Etienne Marcel. Quizá dentro de pocos días se vean ya con un alma estas cosas; y al pasar por la casa de Molière creamos ver al gran cómico, y en otro lugar sospechemos encontrarnos con el redactor de *La Gazette*; y al cruzar frente a la iglesia de Saint-Julian-des Ménétriers oigamos sones de viola y gritos de saltimbanquis. (Darío, 1901: 13)

El incipiente desarrollo industrial y capitalista en las principales ciudades de América Latina daba la pauta en las sociedades finiseculares, ostentando al positivismo como divisa científica de Estado. El crecimiento de las clases medias y altas letradas, deseosas de la sofisticación cultural europea, acrecentaba el número de "afrancesados" que, ante el vacío hegemónico dejado por una España decadente y anacrónica, eran encabezados inclusive por las élites liberales. Estos grupos, ávidos de diferenciarse del rostro atávico y primitivo de las masas populares, del "mal gusto" vernáculo, tenían la necesidad de una crónica que pergeñara el ilusorio rostro moderno de la urbe latinoamericana para sus anhelantes consumidores. Acaso en contrasentido, esa necesidad colectiva que tiene por consigna satisfacer en el público lector este artefacto textual que es la crónica (en tanto dispositivo cultural de la modernidad) coexiste con un poeta que emerge de la prosa para reafirmar sus convicciones estéticas. La preferencia obsesiva por el pasado idílico y por el horizonte psíquico del *Ancien Régime* —con su pundonor caballeresco y sus lances legendarios— predomina en la mentalidad del cronista, quien desea fugarse de la fealdad industrial, con sus humos tóxicos y torturas auditivas, con su desigualdad inicua y su perpetuo *homo homini lupus* de Hobbes, imperando ahora en una modernidad mecanizada:

> Y como el espíritu tiende a la amable regresión a lo pasado, aparecen en la memoria las mil cosas de la historia y de la leyenda que se relacionan con todos esos nombres y esos lugares. 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 rondeles 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. (Darío, 1901: 14)

El siglo xx vio el alba con la Exposición Universal de París. La ostentosa feria representó un derroche de ciencia, tecnología e industria; hizo de Francia un modelo de percepción del mundo y del desarrollo positivista. El anonadamiento de Darío es casi onírico; el acontecimiento de la exhibición internacional engloba una totalidad temporal y geográfica materialmente inasible. Transporta al vate centroamericano de la Arabia de *Las mil y una noches* al Catay del trashumante veneciano, del Templo de Jerusalén a la antigua Corte de Beijing, de las praderas infinitas de Norteamérica a la Andalucía gitana, de ahí a la gélida estepa de los *mujiks*. El poeta se deja ahogar por poderosas marejadas estéticas, que embisten y embotan los sentidos. La belleza se desborda aquí y allá, y pasa como una corriente eléctrica que no permite asirla ni comprenderla.

Como en toda la obra de Darío, en *Peregrinaciones* —el libro que deja como producto de su experiencia parisiense del nuevo siglo—, la lejanía y la apropiación del exotismo, de la modernidad y del lujo conducen al deslumbramiento ante las nuevas maravillas del mundo, que se erigen en un microcosmos moderno. La necesaria simbiosis del arte con la tecnología opera como profilaxis de la fealdad industrial y de la creciente incertidumbre ante la incipiente megalópolis. Se efectúa, en la crucial centuria del ferrocarril, la transmutación física y cultural del carbón; mediante el vapor y la energía, este hijo de las entrañas de la tierra se convierte en camino, en ciudad y en diamante de escaparate. El poeta de Metapa, como vástago conspicuo de la América española, está facultado para fungir como guía en el refinado y complejo mercado del lujo y de los bienes culturales. Como poeta, acorta la distancia ideológica y estética entre el paradigma de modernidad industrial y la realidad latinoamericana. Los signos amenazantes del *modus hodiernus* en los sistemas de producción son transformados —mediante la obra poética y cronística de Rubén Darío, junto con la de sus epígonos de toda Hispanoamérica— en pintoresquismo, en fetichismo de la mercancía, en estética del derroche. Visto desde la Torre Eiffel, panóptico formidable, París es escudriñado por una especie de anti*flâneur* que encarna el corresponsal del periódico bonaerense *La Nación*. En el mismo sentido, un siglo más tarde —y desde la altura del hoy desaparecido World Trade Center de Nueva York—, Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano*, considera esta vista aérea equiparable, como un gozo violento, como una ojeada de conjunto, como un acto de dominar la

ciudad con la mirada, como la acción de totalizar el más desmesurado de los textos humanos, el de la gran heterogeneidad urbana (Certeau, 2000: 103-108).

El andar por las calles es entonces concebido como un grillete de la percepción y de la experiencia, mientras que el vuelo de la imaginación, desde las alturas, resulta acaso tan libre como la invención de una ciudad onírica. Darío tiene ocasión de atisbar un París —capital cultural y artística de Occidente— como un ojo solar que persigue vuelos divinos, por ende, totalizadores. El poeta se refiere en sus crónicas, en los albores del *nouveau siècle*, a un "parlar babélico" que insta a los visitantes del orbe a adorar al becerro áureo de la metrópoli occidental en francés. No es gratuito que el poeta y ensayista mexicano Vicente Quirarte —un siglo más adelante— señale, en sus lecciones en el posgrado en letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, como divisa de esta estética trashumante que "los viajeros dejen libros, y los turistas… sólo fotografías". Nuestro egregio nicaragüense, en sus *Peregrinaciones*, guarda el celoso deber de no ser confundido con uno de estos últimos.

Por su parte, la ensayista argentina Beatriz Colombi, en su iluminador estudio sobre el viaje intelectual en Latinoamérica a finales del siglo XIX, pone en evidencia un panorama contrastante en cuanto a la impresión estética que la capital francesa llegó a dejar en muchos de sus peregrinos: "París no fue una superficie uniforme sino un espacio plagado de espejismos, simulacros y expectativas negadas a sus visitantes" (Colombi, 2004: 188). Quizás el desencanto parisiense que se registra en las impresiones de algunos viajeros hispanoamericanos se deba a que las altas expectativas estéticas de éstos pergeñaban una ensoñación difícilmente competitiva con una realidad urbana de iniquidad y sordidez. En el caso particular de Darío, Colombi pone de manifiesto la experiencia parisiense del poeta como una contaminación viral libremente asumida: "La ciudad pulsiona de modo tan intenso las expectativas del escritor como para ser vivida como una patología" (Colombi, 2004: 190). Después del deslumbramiento inicial, París ejerce en Darío una atracción malsana; el poeta desarrolla una adicción a sus circunstancias como paria en medio de una Babel indiferente. De las siguientes palabras de Colombi es posible deducir que el nicaragüense admiró la gran entelequia urbana y su fasto; sin embargo, jamás se sintió parte de ella: "Según Francisco Contreras, su amigo y biógrafo, nunca se resignó al anonimato parisino y prefería la frecuentación de un pequeño grupo de hispanoamericanos. Tuvo un escaso u ocasional contacto personal con escritores franceses" (Colombi, 2004: 189). En el mismo sentido, el gran precursor del Modernismo hispanoamericano es caracterizado por la ensayista argentina como un paradójico exiliado que, a la

vez que añoraba la bien ganada celebridad que se le tributaba en el subcontinente, asimismo persistía en el vivir —aun sumido en la indiferencia— como súbdito de la grandeza amoral de la *belle époque*:

> Darío, que fue un migrante por vocación eligiendo como destino un peregrinaje continuo en busca de lo nuevo, en París se presenta como un sujeto diaspórico, resistente a cualquier conciliación con su nuevo aquí-ahora, como dirá en la "Epístola a la Señora de Lugones": Y me volví a París. Me volví al enemigo/ terrible, centro de la neurosis, ombligo/ de la locura, foco de todo *surmenage*,/ donde hago buenamente mi papel de *sauvage*/ encerrado en mi celda de la *rue Marivaux*,/ confiando sólo en mí y resguardando el yo. (*El canto errante*). (Colombi, 2004: 190)

Después de haber pasado un largo año en la Babilonia moderna, ya con plena conciencia de habitar el siglo xx, un desencantado Darío publica su crónica "Reflexiones de año nuevo parisiense", el 1º de enero de 1901. Como antítesis de la visión de París desde la Torre Eiffel, desde la calle y desde la cloaca, la Ciudad Luz evoca a Sodoma y Gomorra —sin el matiz moralista—, pero sí provista de la mirada con filtro estético que desenmascara el *esprit* como vulgaridad mundana y vacía, la opulencia de los pocos sostenida por la miseria de los muchos, la belleza aparente cimentada sobre el excremento del pauperismo —materialmente real—, la apertura ideológica confundida con el libertinaje y con el crimen sexual. En su crónica "París nocturno", el poeta de la pequeña Metapa describe la prostitución dorada de las calles de Faubourg Montmartre y Notre-Dame-de-Lorette, antes de su llegada refugio de creadores y estetas, donde —para ese momento— ya se había operado el fenómeno cíclico de la mercantilización del arte, el mismo que ocurrió décadas más tarde en el barrio neoyorquino de Greenwich Village.

Un poco más adelante en el presente texto, al disertar sobre el imaginario estético de Rubén Darío, se trabaja el tema recurrente del principio femenino en su poética, particularmente en el recurso prosopopéyico de equiparar ciudad con mujer. En este sentido, ante la modernización en Latinoamérica, que dejaba en estado de vulnerabilidad a las clases desposeídas y a su vez enaltecía los valores de la belleza femenina y la sofisticación, Darío el cronista no podía obliterar el vínculo entre el deseo patriarcal de dominación sobre una figura femenina y su extracción popular, marginalizada por el proyecto modernizador, prostituida y transformada en la hetaira de Babilonia. Así, trascendiendo el Atlántico hacia la periferia poscolonial, en México, nuestra capital porfiriana ya coincidía con su homóloga francesa en tener a la Plaza de Loreto como

escenario de su doble y laxa moral. Ahí, una mujer adúltera, en *La novela del tranvía* (1882), de Manuel Gutiérrez Nájera, es transportada para su deshonra. Casi un siglo más adelante, en una urbe cuya modernización sigue siendo inalcanzable, Lucrecia (Luque), personaje de la novela *Los errores* (1964), de José Revueltas, ejerce ahí —en la misma plaza— su secular ministerio erótico. En la novela breve *Un adulterio* (1901), de Ciro B. Ceballos, el personaje femenino que ejecuta el acto carnal con un cuadrumano es comparado por el narrador con "la última *loreta*". Asimismo, Santa, protagonista de la novela homónima (1903), de Federico Gamboa, recibe el nombre falso de "Loreto" en el último burdel donde reside.

Este teatro del dolor ha tenido también notables representantes en la urbe latinoamericana. No fue necesario que el gran revolucionario del estro hispano presenciara miserias tras las mamposterías en México (el dictador Díaz se negó a recibirlo durante los festejos del Centenario de la Independencia) para que advirtiera con claridad que su libre albedrío era reprobado en el orbe, y que acaso interpretaba, entre los literatos franceses de su tiempo, un modesto papel de exótico *bon sauvage*. "París [no siempre es] una fiesta", podría haber concluido Darío, rebatiendo *avant la lettre* a un Ernest Hemingway que celebraría la Ciudad Luz tres décadas más adelante. Escribe el autor de *Azul*:

> Al salir del teatro [la Noche Buena] París se sentó a la mesa. Y la brama y la Lujuria y la Riqueza y la Muerte también se sentaron con él. Al llegar el año nuevo, cuando el mundo vuelve la vista al siglo que pasó, hay alguien que hace notar su presencia de todas maneras, mientras París no hace sino quitarse su traje de color de rosa para ponerse otro color de amaranto: la Miseria. (Darío, 1901: 94)

Y añade el poeta de *Cantos de vida y esperanza* más adelante en la misma crónica:

> Peor que la miseria de los melodramas, esta es, cierta, horrible y dantesca en su realidad. Y no hay mayor contraste que el de esta riqueza y placer insolentes, y ese frío negro en que tanto pobre muere y tanto crimen se comete, de manera que, las bombas que de cuando en cuando suenan, en el trágico y aislado *sport* de algunos pobres locos, vienen a resultar ridículas e inexplicables. Esto no se acabará sino con un enorme movimiento, con aquel movimiento que presentía Enrique Heine, "ante el cual la Revolución francesa será un dulce idilio", si mal no recuerdo. (Darío, 1901: 94)

Toda gran urbe —y más aún aquella que se erige en metrópoli a lo largo de todo un horizonte cultural— encarna en sí todos los contrastes y aporías en la cosmovisión que su vida cotidiana entreteje.[1] Éste fue el caso de París durante el siglo XIX. El esplendor y la inopia cohabitaron a orillas del Sena. A causa de ser el emplazamiento geográfico de la más alta aristocracia europea, de la revolución política, de la hegemonía cultural, del lujo y el refinamiento, del ascenso social de la burguesía y de las luchas reivindicatorias de *la canaille*, la capital gala atrajo hacia sí las miradas de todo Occidente. Durante la centuria fue la cuna de los principales movimientos sociopolíticos, artísticos y literarios. Asimismo, la evolución industrial provocó las oleadas migratorias de campesinos que comenzaron a formar una incipiente clase proletaria, lo cual, a su vez, puso a los grandes pensadores del socialismo primigenio a formular sus experimentos utópicos. El Romanticismo social de Víctor Hugo tuvo gran influencia en la cultura democrática y deontológica entre las clases cultivadas de Europa y América, y, junto con el simbolismo baudelaireano, escribió el palimpsesto parisiense del siglo. Las reformas urbanísticas del barón de Haussmann redujeron al polvo el pasado medieval de la ciudad y constituyeron la vanguardia arquitectónica de Europa. Por todas estas razones, París se caracterizó durante todo el siglo por ser una insigne muestra de lo sublime y lo grotesco, a la manera de la Cohorte de los Milagros y del amor de Quasimodo por la gitana Esmeralda en *Nuestra Señora de París*.

Hacia mediados de siglo, la tradición contrastante de Francia acoge en su capital la sede del Segundo Imperio de Luis Napoleón III. Es entonces cuando Émile Zola, el gran autor naturalista de Médan y precursor de la intelectualidad *engagé*, con su *J'accuse*, en el célebre caso Dreyfuss, escribe en la prensa parisina, en 1870, sobre "la estupidez dorada, la suciedad insolente de esas mujeres y hombres que tienen necesidad de la dictadura de un César para arrullar sus noches de amor en medio del silencio de la Francia amordazada" (Zola, 2001: 41). Para 1900, año de la Exposición

1 Con el término *metrópoli*, en primera instancia me remito a un concepto puramente occidental. En el devenir de nuestra civilización ha habido ciudades que se han erigido —durante distintos periodos históricos— en emplazamientos de la fuerza hegemónica; de manera que han irradiado su influencia política, militar y cultural hacia una periferia que tradicionalmente ha considerado imprescindibles estos modelos en la conformación de sus modos de existencia. Es así que París, durante el siglo XIX, constituyó el modelo dominante sobre la periferia poscolonial hispanoamericana, que obedeció ciega y beatíficamente los paradigmas de la Ilustración, la democracia, el arte y el buen gusto imperantes en una nación europea muy distinta de la anquilosada madre patria.

Universal, se halla en pie la Segunda República francesa. Y, aunque el régimen muestra al mundo su faz democrática y risueña, plena de *esprit*, la justicia social está muy lejos de ser alcanzada. De esta manera, los violentos contrastes sociales, percibidos por un Darío que inclusive asiste a mítines de grupos anarquistas durante su estancia, son tangibles en un arrabal parisino habitado por el hampa, la prostitución y la bohemia artística. De ello da cuenta también un espléndido narrador sueco, August Strindberg, en su novela autobiográfica *Inferno* (1898).

En *Peregrinaciones*, Darío —además de establecer esta perspectiva ambivalente, de fascinación estética ante lo grotesco y de reprobación ética ante lo inmoral de la marginalidad parisina— también entabla una dialéctica contradictoria entre el deseo de posesión del ideal estético femenino y el repudio ante la decadencia moral que desemboca en la prostitución originada en la miseria. En Hispanoamérica, la Ciudad de México durante el último tercio del siglo probablemente haya sido uno de los enclaves más señalados del galicismo cultural, del "afrancesamiento" de la oligarquía y de la marginalización modernizadora. En este sentido, resulta provechoso revisar algunos casos emblemáticos del tratamiento que se dio en la literatura mexicana a los personajes femeninos de clase popular durante la dictadura porfiriana.

Alejandra Marta Mailhe, en un lúcido texto respecto a la novela latinoamericana de *entresiglos* y sus vínculos con la "modernidad" en el subcontinente, escribe sobre las distintas formas y estrategias mediante las cuales los narradores se posicionan frente al proyecto modernizador de las élites: "en el marco del *imaginario* social en el que se sitúan los intelectuales, el modo de representación de los sectores populares también puede considerarse una estrategia particular" (Mailhe, 1997: 107). Un ejemplo emblemático de esto lo constituyen dos personajes protagónicos de novelas mexicanas homónimas de fin de siglo —la Rumba y Santa—, constructos femeninos de clase humilde que se equiparan alegóricamente a la marginalidad de la urbe latinoamericana en vías de modernización. En la dinámica alienante que marca este proceso, una hija de barrio de la periferia metida a griseta y una joven campesina deshonrada y convertida en célebre meretriz sufren la manipulación de la oligarquía, encarnando a la ciudad en transformación y sus contradicciones. Mailhe apunta que, ante la entonces reciente pérdida de voz política fundamental por parte de los literatos, el acto de atribuirse —en medio del proceso modernizador— el deber moral de registrar y problematizar los efectos de aquél entre los desheredados les asigna "una posición privilegiada de mediación entre las *masas* y los grupos dirigentes" (Mailhe, 1997: 107). En este sentido, Mailhe comenta que, "desde posiciones populistas o paternalistas, los intelectuales aspiran a acercarse al pueblo […] ese acercamiento se

halla obturado por una concepción aristocratizante del trabajo intelectual" (1997: 108). Así, es posible situar a los respectivos autores de las novelas arriba mencionadas en el estrato de la élite porfiriana en México: a Ángel de Campo *Micrós* como epígono de la vieja guardia liberal y como autor celebrado por la prensa de la época; a Federico Gamboa, principalmente como alto funcionario del gobierno de Porfirio Díaz. Por cuanto hace a las formas del clasismo y la misoginia inherentes a la mentalidad de los escritores varones en el horizonte cultural de *fin du siècle*, la autora sudamericana considera que los códigos de "las mujeres *públicas*, o de los sectores populares, permanecen fuera de la cultura, más insistentemente vinculados al orden de los instintos y de la animalidad" (1997: 109).

Derivado de esta observación, Mailhe advierte que en el fin de siglo "la mujer es convertida en un significante portador de significados alegóricos (ideológicos, políticos, culturales, estéticos, religiosos)" (1997: 109). Como Remedios —la hombruna hija y ayudanta del herrero Cosme Vena en *La Rumba*— o la prostituta Gaditana —personaje lésbico que se enamora de la protagonista de *Santa*—, en las novelas de Ángel de Campo y Federico Gamboa, respectivamente, "varios personajes presentan rasgos físicos y/o psicológicos considerados masculinos" (Mailhe, 1997: 109). En este orden de ideas, la académica de la Universidad Nacional de La Plata percibe en la narrativa latinoamericana de *entresiglos* el reflejo de una crisis en las relaciones intersexuales, que a su vez obedece a una crisis de valores de dimensiones mucho mayores:

> La figura femenina también aparece dominada por la irracionalidad y —portadora de un erotismo voluptuoso—, es vivenciada como una verdadera amenaza para la integridad masculina. Los textos abordan reiteradamente una posición misógina, como lugar de enunciación legítimo, que pone en evidencia la reacción masculina ante la puesta en crisis de los vínculos de género, en el marco de una crisis identitaria y de valores más amplia. (Mailhe, 1997: 108)

Alejandra Marta Mailhe, al advertir la intermediación que los escritores plantean entre élite y masa popular durante las décadas del proyecto modernizador en América Latina, pone en evidencia la voluntad de aquéllos por recuperar la voz fundacional que habían perdido a manos de los estadistas del positivismo, voluntad escindida en una doble intencionalidad. Por una parte, se trataba de evidenciar la injusticia social que implicaba la puesta en práctica de una modernización profundamente desigual; por otra, se alertaba sobre la amenaza proletaria y femenina que se cernía sobre el *statu quo* de la oligarquía patriarcal:

> Coincidentemente, mujeres y sectores populares son percibidos desde la posición distanciada de los personajes y narradores intelectuales, como alteridades impulsivas, irracionales y amenazadoras, capaces de poner en cuestión la autoridad (la identidad) masculina y de los grupos dirigentes. (1997: 115)

En la estética finisecular de Occidente, mujer y ciudad comienzan a integrar un binomio simbólico en el que ambas son agentes y depositarias de la belleza sublime y la corrupción abyecta. "Las transformaciones de Mimí Pinsón" lleva por título una crónica enviada por Rubén Darío a *La Nación* de Buenos Aires en 1902. En ésta, el poeta vivisecciona al arquetipo social de la *griseta*, una bella joven de clase proletaria cuyo sendero vital se bifurca hacia la pobreza digna en el trabajo y el matrimonio honrados, y hacia el azaroso camino de la prostitución dorada o la infamante muerte en el hospital. Álvaro Salvador Jofre advierte entonces en la temática del poeta nicaragüense "los efectos de la proletarización de la mujer en la sociedad urbana" (2002: 49). De vuelta al procedimiento comparativo que se estableció líneas atrás con las percepciones de Darío en *Peregrinaciones*, en la Ciudad de México de la *belle époque* se hallan dos arquetipos literarios fundamentales: la ya mencionada Remedios Vena de *La Rumba* (1891) y "La duquesa Job" (1884), griseta liberal que ama y celebra en su poema Manuel Gutiérrez Nájera.

Ahondando más en la trama de *La Rumba*, cuyo personaje homónimo da título a la novela de *Micrós*, se trata de una joven habitante de los barrios pobres que circundan la capital, quien desafía a la sociedad porfiriana con su vehemente juramento: "¡Yo he de ser como las *rotas*!". Remedios nace en un medio envilecido por la miseria y el vicio, y al tratar de combatir su destino transgrede el *statu quo* en diversos aspectos. Desde niña es hombruna y vigorosa; los varoncitos del barrio temen a la fuerza y rudeza de la hija y ayudanta del herrero don Cosme. Ya jovencita, comienza a trabajar como costurera en casas de moda del centro de la ciudad, donde vive deseando el lujo que le está vedado poseer y entra en relaciones de amasiato con el *barcelonete* Cornichon. Al no someterse a la violencia patriarcal de su amante, comete un crimen cuya consecuencia es su vuelta al barrio, esta vez bajo el signo de la deshonra. De esto se desprende la tendencia, en las sociedades urbanas del mundo latino, a inhibir toda iniciativa de emancipación femenina mediante la sanción patriarcal, mientras que la transformación de las grandes ciudades del mundo anglosajón adjudica a la mujer de clase trabajadora su derecho a participar en el espacio público.

Esta degradación de la figura femenina que Darío deplora en París —y que ocurre asimismo en América— lo conduce también al desencanto amoroso. Así como el

ideal erótico del poeta se ve desengañado por la irrupción en el espacio urbano de la meretriz en todos sus niveles y estilos (he aquí también la *Naná* de Zola, en los años previos al Segundo Imperio), París se torna la antítesis de su ciudad ideal. El vate que había entronizado en la poesía modernista a la Reina Mab halló en la prosa de las calles a Mimí Pinsón. Y es esta misma prosa la que irrumpe en el mundo onírico opiáceo de Baudelaire en su poema "Sueño parisiense", para sustraerlo de sus palacios etéreos y despertarlo a una realidad desoladora en el ruido de los volquetes que acarrean los escombros del viejo París. Álvaro Salvador Jofre comenta sobre este desencanto:

> El Amor en París es, por tanto, una realidad mucho más compleja y, sobre todo, algo más sórdida de lo que podría sospechar el joven e idealista poeta provinciano [Darío]. Y ese amor negativo, devorador, muy "fin de siglo", se simboliza mejor que en ningún otro lugar en el carácter femenino de la ciudad misma. (Jofre, 2002: 49)

De esta manera, París se representa en el imaginario del poeta como una mujer hermosa, embriagante y letal, portadora de la belleza terrible. De igual forma, en sus *Peregrinaciones*, la modernidad constituye una espada de doble filo: como museo fascinante donde se exhiben las maravillas del mundo, y a su vez como realidad descarnada de alienación e injusticia social.

Julio Ramos, en su lúcido ensayo sobre la modernidad en América Latina, percibe con agudeza el papel que lo femenino desempeña en la atmósfera estética de *fin du siècle*. Así, al igual que Jofre, advierte la dualidad mujer-espacio urbano materializada en la belleza y confort que el *flâneur* halla en el pasaje mercantil. Aludiendo a la mirada del cronista guatemalteco que guio los pasos de Darío por el París finisecular, Ramos escribe: "También en él [en Gómez Carrillo] reencontramos la atracción que en el paseante ejerce 'la suntuosidad de los escaparates, con el perpetuo atractivo de lo lujoso, de lo luciente, *de lo femenino*'" (Ramos, 1989: 129; cursivas mías). La ecuación guarda una lógica casi orgánica. La cultura del XIX es de talante patriarcal. El varón durante el siglo comienza a imponer su dominio en el orbe mediante el comercio, las comunicaciones, el transporte y la tecnología. La naturaleza, en todas sus manifestaciones, debe ser sometida a su égida; la mujer y la ciudad son una representación idónea del dominio de ésta. La posesión de bienes y la ostentación de lujos es la carta de presentación de un hombre en sociedad, y su esposa es uno más de aquéllos. Además, si el placer que implica el sexo y la posesión de una mujer constituye un bien en el mercado vía la prostitución, luego entonces el cuerpo femenino deviene mercancía. Es así que tiene lugar la tautología; la modernidad y el

mercantilismo ponen a disposición del hombre la belleza y el refinamiento del mundo, provocando así el placer en la posesión de lo que se ambiciona, es decir, lo femenino.

Sin embargo, la modernidad se construye sobre los hombros de los pobres y provoca la injusticia social. Asimismo, la adoración incorpórea de una deidad femenina como la Belleza no puede permanecer en ese platonismo; la *voluntad de poder* schopenhaueriana la transforma en deseo sexual. De modo que la búsqueda de la belleza en el cuerpo femenino y en la sintaxis urbana queda finalmente poluta por la lascivia masculina. He ahí el círculo vicioso que concluye con el desencanto del poeta.

En una de las postreras crónicas que conforman sus *Peregrinaciones*, Rubén Darío expone su visión de la mujer y de la cultura en el París de la *belle époque*:

> Lo que en París se alza al comenzar el siglo xx es el aparato de la decadencia. El endiosamiento de la mujer como máquina de goces carnales […] La mujer es una decoración y un sexo. […] La literatura, ha caído en una absoluta y única finalidad, el asunto sexual. La concepción del amor que aún existe entre nosotros, es aquí absurda. Más que nunca, el amor se ha reducido a un simple acto animal. […] En todos lugares existen vicios de todas clases, desventuras conyugales; pero lo terrible en París es que es la norma. […] París da la sensación de una ciudad que estuviese soñando, y que se mirase en sueños, o la de una ciudad loca de una locura universal y colectiva; loco el gobierno, las cámaras, los jueces, las gentes todas, y entre toda esta locura la mujer, en el apogeo de su poderío, en la fatalidad de su misión, revelando más que en ninguna otra época algo de su misterio extraordinario. (Darío, 1901: 96)

Refiriéndose a los años en los que tiene lugar la acción en la novela *Naná* de Émile Zola, es decir el final del imperio de Napoleón III, el crítico español Francisco Caudet lleva a cabo un balance del periodo que se asemeja notablemente a la situación que privaba en los albores del siglo xx en la capital francesa. Así, tanto en la novela del naturalismo como en la crónica modernista rubendariana "se hace una denuncia de esa falsa percepción de la realidad; pues, debajo de tanto oropel y fuego fatuo, no había más que lujuria, una carcoma que había estado minando las bases de la sociedad" (Caudet, en Zola, 2001: 41). El varón decimonónico —e inclusive un ente sensible como el poeta— pugna, siendo ésta su retórica, por la posesión de la mujer y de la ciudad. Ya el peculio del tiempo les contestaría en uno u otro sentido. A Rubén Darío le respondió con la insania y la perdición.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter (1980), *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, traducción y prólogo de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus.

Certeau, Michel de (2000), *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, traducción de Alejandro Pescador, edición de Luce Giard, México, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Cultura Libre.

Colombi, Beatriz (2004), *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Buenos Aires, Rosario Beatriz Viterbo, Ensayos Críticos.

Darío, Rubén (1955), *Obras completas*, tomo 5, Madrid, Afrodisio Aguado.

Darío, Rubén (1901), *Peregrinaciones*, prólogo de Justo Sierra, México, Imprenta de la Viuda de Bouret.

Jofre, Álvaro Salvador (2002), *El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*, edición de Clara Hernández, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas/Ministerio de Cultura de Colombia.

Mailhe, Alejandra Marta (1997), "Desde los márgenes: Novelas latinoamericanas de entresiglos ante el proyecto modernizador", *Orbis Tertius*, año 2, núm. 5, pp. 101-115.

Narváez, Adolfo Benito (2000), *Crónicas de los viajeros de la ciudad*, Mendoza/Monterrey, IDEARIUM.

Ramos, Julio (1989), *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme.

Zola, Émile (2001), *Naná*, selección de Francisco Caudet, traducción de Florentino Trapero, Madrid, Cátedra, Letras Universales.

D. R. © Francisco Mercado Noyola, Ciudad de México, enero-junio, 2019.