



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Viajes y desplazamientos en el fin de siglo

Autor:

Colombi, Beatriz

Tutor:

Zanetti, Susana

2002

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis 9-1-11

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Nº 44.507 TESA  
26 FEB 2002  
Agr. ENTRADAS

**VIAJES Y DESPLAZAMIENTOS EN EL FIN DE SIGLO**

**TESIS DOCTORAL**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

**BEATRIZ COLOMBI**

**DIRECTORA: SUSANA ZANETTI**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FEBRERO DE 2002**

## INDICE

Introducción	1
Parte 1: Marco Teórico	
1. La cultura del viaje	18
2. El discurso del viaje	32
3. El escritor-viajero y las ficciones del viaje	45
Parte 2: Viajes y desplazamientos en el fin de siglo	
1 Paul Groussac: un viajero epigramático	66
2 El diorama de la modernidad.	95
3 José Martí: traducir, transpensar	130
4 Retóricas del viaje a España	146
5 Rubén Darío: España contemporánea	164
6 Ricaro Rojas: el viajero documental	184
7 Alfonso Reyes: de Anáhuac a España	195
8 Nómades ultramarinos	214
9 Manuel Ugarte: gira antiimperialista y memoria de la generación viajera	239
10 Gómez Carrillo: <i>Voyage en Orient</i> , exotismo y divulgación	262
Conclusiones	279
Bibliografía	284

## INTRODUCCION

¿Cómo pensar la literatura a partir del viaje? ¿Cómo inciden los viajes en la transformación de una cultura? Me propongo buscar algunas respuestas a estas preguntas en un momento particularmente rico en desplazamientos, los años en torno al fin del siglo XIX, cuando se produce la acelerada modernización y puesta al día de la cultura hispanoamericana. Pero antes, me parece necesario hacer referencia a la importante tradición en la que mi tema se inscribe.

La literatura de viajes constituye un imponente archivo de nuestro pasado. Aunque parezca obvio recordarlo, este hecho se instala como nuestro acontecimiento primigenio. Dos cartas de viaje fundaron la existencia discursiva del espacio americano: la que Cristóbal Colón escribe a los Reyes Católicos en 1493 anunciando el éxito de su empresa a las Indias, traducida y conocida de inmediato en las cortes europeas y *Mundus Novus* de Américo Vespucio, publicada en 1505 y ampliamente difundida entre los sectores letrados del quinientos. Seguirá luego el monumental corpus de las Crónicas de Indias, heterogénea e insoslayable representación de América durante la conquista y colonia producida tanto por autores españoles como por mestizos e indios, donde el desplazamiento fue un motivo central.

El signo de la traslación se imprime también entre nuestro primeros letrados. Así el Inca Garcilaso de la Vega escribe sus *Comentarios Reales*

en tierra española mientras litiga por sus heredades americanas y Guaman Poma de Ayala recorre la sierra andina durante incontables años recogiendo informes sobre la venal administración española de boca de sus paisanos indígenas para asentarlos en su *Nueva crónica y buen gobierno*. Conquistadores, soldados, aventureros y religiosos dejarán testimonios de sus periplos en el Nuevo Mundo durante los siglos XVI y XVII constituyendo un gran relato permeado, la mayoría de las veces, por miradas que conjugaron codicia y asombro, expoliación y extrañamiento. A lo largo del siglo XVIII las expediciones científicas marcarán otro tipo de acercamiento afincado en la mentalidad iluminista y utilitaria que rige las elecciones de La Condamine, Jorge Juan y Antonio de Ulloa; Félix de Azara y hasta del indiano Alonso Carrió de La Vandera, Concolocorvo, que censura con celo de fisiócrata el gran derroche de los gauderios en la pampa rioplatense.

El ochocientos será otro momento liminar en la construcción de este archivo. Alexander Von Humboldt produce la más importante inversión en la percepción del continente y su refundación discursiva, aportando nuevos y poderosos argumentos a la "disputa del nuevo mundo" contra las teorías de Buffon y de Pauw sobre la inferioridad de América y sus hombres. Su estampa viajera y la importancia de sus escritos en la definición del género se vuelven modelo, como es sabido, para la literatura vernácula. Es también en esta época cuando los criollos, movilizados por los preparativos de la independencia, retornarán la visita. Así Simón Bolívar, Simón Rodríguez, Andrés Bello, Francisco de Miranda, Fray Servando Teresa de Mier, entre otros, serán los primeros letrados que migrarán a Europa o Estados Unidos dejando importantes testimonios de estas giras, como el *Diario de viajes* de Francisco de Miranda o las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier.

Comienza con el siglo XIX la llamada "época de oro de los viajes" favorecida por las transformaciones en los transportes y el trazado real y simbólico de las nuevas fronteras nacionales. Es cuando se produce un gran intercambio y profusos cruces atlánticos de los que participan europeos y criollos, en las más diversas actividades -comerciantes, agentes del gobierno o del capital europeo, letrados o científicos como Charles Darwin. Los protagonistas hispanoamericanos de esta historia son demasiados para consignarlos aquí y por demás diversos los motivos de sus travesías: la expatriación, el destino consular, la instrucción o la búsqueda de modelos políticos, el exilio romántico o el nomadismo liberal<sup>1</sup>. Una figura central del viaje del XIX es Domingo Faustino Sarmiento no sólo por el carácter decisivo de su gira para la organización del estado moderno sino también por la relevancia literaria de su cartas, que pueden ser leídas con la fruición con que se lee una novela, constituyendo uno de nuestros mejores relatos del siglo XIX. Esta afirmación, que surge de la frecuentación de los viajes, encierra una hipótesis importante para mí. Independiente de la distancia temporal que medie entre ellos y nosotros permiten preservar el pacto de lectura e inclusive renovarlo sin resignar ninguna expectativa estética.

El viaje da origen y contamina la prosa y la ficción hispanoamericana del siglo XIX, con ejemplos como *Facundo* de Sarmiento o *María* de Jorge Isaacs. En el fin de siglo y durante el siglo XX provee la estructura

---

<sup>1</sup> Estuardo Núñez ofrece un panorama de las figuras más representativas de cada país en su imprescindible "Apuntes provisionales para una historia sectorial del género", en *Viajeros Hispanoamericanos* (Temas Continentales). Caracas: Ayacucho, 1989, algunos de estos nombres son: Domingo Faustino Sarmiento, Lucio V. Mansilla, Santiago Estrada, Paul Groussac, Eduardo Wilde, Ricardo Rojas, Manuel Ugarte, Guillermo Enrique Hudson, Benjamín Vicuña Mackenna, Alberto Blest Gana, José Victorino Lastarria, Enrique Gómez Carrillo, Justo Sierra, Guillermo Prieto, Manuel Gutiérrez Nájera, Ricardo Palma, Manuel Díaz Rodríguez.

narrativa a una larga serie de novelas: *De sobremesa*, *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *Los pasos perdidos*, *El mundo alucinante*, por mencionar sólo algunas. La movilidad en los escritores finiseculares fue uno de los rasgos más significativos de este contingente, como pretendo demostrar más adelante en este trabajo; durante el siglo XX los exilios y migraciones de escritores tendrán un papel preponderante en la definición de los *equipos intelectuales*<sup>2</sup> hispanoamericanos en el exterior, gestores de la literatura de vanguardia, del fenómeno del *boom* y, más recientemente, de la literatura de las décadas dictatoriales o neoliberales del último fin de siglo en América Latina.

En suma, como este breve recorrido intenta demostrar, el tema conforma un repertorio imprescindible para la comprensión de todos los procesos de encuentros, hibridaciones, transculturaciones e importaciones propias de nuestra historia cultural. La reflexión sobre este notable corpus ha sido una preocupación de no menor importancia en la crítica latinoamericana. Así en los nuevos estudios coloniales ha cobrado relevancia el examen de la representación del espacio, la territorialización y el concepto de sujeto migrante<sup>3</sup>. Por otra parte, destacados estudiosos como Antonello Gerbi o Michelle Duchet y más recientemente David Hulme aportaron verdaderas enciclopedias de los cruces culturales entre América y el mundo occidental desde la colonia hasta el siglo XIX<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Tomo el término de Ángel Rama, *La riesgosa navegación del escritor exiliado*, Montevideo, Arca, 1995.

<sup>3</sup> Rolena Adorno, Antonio Cornejo Polar, Walter Dignolo, entre los más representativos.

<sup>4</sup> Me refiero a Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica. 1750-1900*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955; Michele Duchet, *Antropología e historia en el Siglo de las Luces*, México, Siglo XXI, 1976 y Peter Hulme, *Colonial Encounters*, London, Routledge, 1986.

Los estudios sobre el ochocientos se han diversificado y expandido de modo considerable y si bien evidencian distintos ángulos teóricos y críticos, constituyen, desde luego, el punto de partida de mi investigación sobre el tema. Así, David Viñas establece una de las primeras tipologías del viaje letrado a Europa en la literatura argentina, propuesta que luego continúa tomando esta vez como eje los Estados Unidos y las disímiles respuestas intelectuales surgidas de este contacto<sup>5</sup>. Adolfo Prieto analiza la incidencia de las imágenes construidas por los viajeros ingleses en la constitución de la narrativa y prosa argentina de la primera generación romántica (Alberdi, Echeverría, Mármol, Sarmiento)<sup>6</sup>; en la misma línea, González Echevarría considera a este relato como el discurso hegemónico de esta centuria y matriz ejemplar de su prosa<sup>7</sup>. Mary Louise Pratt, por su parte, afirma que de la interacción de los viajeros ingleses y franceses y la escritura de los criollos nacen las literaturas nacionales; examina, además, el momento cuando se produce la "respuesta criolla" a la contemplación imperial y la reinención de Europa por parte de los americanos<sup>8</sup>.

Relegado en función de géneros más canónicos como la novela o el ensayo, el viaje no había recibido una atención equivalente a su importancia -un indicio de este hecho es su escasa consideración en las

---

<sup>5</sup> David Viñas, *Literatura argentina y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996 (1964) y *De Sarmiento a Dios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

<sup>6</sup> Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

<sup>7</sup> Roberto González Echevarría, *Mito y archivo*, México, FCE, 1998.

<sup>8</sup> Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997 (1992). Otros importantes investigadores en este campo son: Gregorio Weinberg, Estuardo Núñez, Fernando Ainsa, Jean Franco, Ottmar Ette, Andrea Pagni, Lilianet Brintrup, Margarita Pierini, Adriana Rodríguez Pérsico, Elena Altuna, Roberto Hozven, Noé Jitrik, Flora Sussekind, Sylvia Molloy, Julio Ramos, Aníbal González.

historias literarias hispanoamericanas<sup>9</sup>. No obstante, en los últimos años esta situación se ha revertido. Reconocida como una red textual de excepcional fecundidad para articular los procesos culturales del continente, constituye actualmente un área de estudio en franca expansión.

Retomemos ahora mi propuesta. La tesis central de este trabajo es que la expansión de los valores modernos estuvo íntimamente ligada a la *cultura del viaje* en sus diversas manifestaciones y que los escritores consiguieron hacer viables y visibles sus proyectos de renovación estética e ideológica a partir de la experiencia del desplazamiento y la migración.

Mi objetivo fue seguir los pasos de escritores pertenecientes a la elite intelectual de fin de siglo, expuestos con frecuencia a un nomadismo no siempre voluntario. Como en toda investigación, me vi obligada a hacer ciertas elecciones. Una de ellas fue dedicarme únicamente a los movimientos desde América Latina. Aunque considero brevemente algunos recorridos continentales como el de Groussac, Ugarte o Vasconcelos, dejé de lado el *viaje interior*. Manuel Gutiérrez Nájera en México, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga en las ruinas jesuíticas, Roberto J. Payró en los extremos territoriales argentinos, Groussac en el Iguazú, fueron algunas de estas exclusiones.

El viaje funciona como un significante que atraviesa de modo profundo y constante todo el período que me ocupa formando parte de su horizonte ideológico. La literatura viajera alcanza una producción y difusión como nunca había tenido, hecho fomentado además por la industria de la prensa. Los periódicos y magazines ilustrados envían sus corresponsales

---

<sup>9</sup> En este sentido, me interesa resaltar dos importantes contribuciones: Estuardo Núñez, compilador del volumen de *Viajeros hispanoamericanos* para Biblioteca Ayacucho (1989) y el artículo de Margarita Pierini "La mirada y el discurso: la literatura de viajes", en Ana Pizarro, *América Latina: palabra, literatura e cultura* (1994)

a recorrer el mundo, como es el caso de Paul Groussac designado por *La Nación* de Buenos Aires para cubrir la Exposición Internacional de Chicago de 1893, Rubén Darío comisionado por este mismo diario para recorrer la Exposición Universal de 1900 en París o Gómez Carrillo contratado por *El País* de España para hacer el balance de la Rusia derrotada después del enfrentamiento con Japón en 1905. Las columnas estables de estos enviados se entrecruzan con las de otros prestigiosos escritores-viajeros como Pierre Loti, Robert Stevenson o Rudyard Kipling, confirmando esta nueva flexión que asume el género como crónica periodística de gran demanda en el diarismo moderno. La *retórica del viaje* es tan poderosa que impregna, como ha sugerido Julio Ramos, todos los textos periodísticos<sup>10</sup>.

La divulgación y masificación del tema es acompañado también por una democratización de su práctica. Los sectores medios, favorecidos por la prosperidad económica, el desarrollo de los modernos medios de transporte y la expansión de la nueva cultura del ocio que analizara Thorstein Veblen en su *Teoría de la clase ociosa*, se entregan al disfrute de conocer tierras extranjeras, actividad estimulada por la floreciente industria del turismo<sup>11</sup>. La figura del turista que Friedrich Nietzsche había caracterizado de modo tan cáustico -"Turistas: suben la montaña como animales, bestialmente, sudando a mares; se han olvidado de decirles que

<sup>10</sup> "Muchos cronistas, es cierto, no fueron corresponsales. Sin embargo, incluso en sus propias ciudades la *retórica del viaje* (la mediación entre el público local y el 'capital' cultural extranjero) en varios sentidos autoriza y modela muchas de sus crónicas". En Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pág. 107.

<sup>11</sup> Para un completo análisis de este fenómeno desde la sociología, véase la revisión de Dean MacCannell de la relación entre el turismo, la autenticidad y la construcción de la realidad social en *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley, University of California Press, 1997.

en el camino hay muy bellas perspectivas"-, aparece frecuentemente en estos escritos para su escarnio y censura. El "rebaño de Cook", según palabras de Enrique Gómez Carrillo, es un personaje convocado en los relatos como contrafigura del viajero-escritor, pues no hay nada más distante que uno del otro, aunque de un modo indirecto y secreto se relacionen.

El turista es un consumidor de las imágenes difundidas por las guías Baedeker, compendio y resumen de las marcas turísticas diseminadas por la alta literatura de viajes en su larga y fecunda existencia. Rubén Darío fue particularmente sensible al fenómeno y una de sus mejores crónicas, "Snobópolis", resulta no tan sólo una caracterización del turista como *snob*, sino también una teoría sobre la irremediable pérdida de la autenticidad en el viaje. En su visita al Niágara de 1895, Justo Sierra destina largos y cáusticos párrafos a la descripción de los *souvenirs* ofrecidos por simpáticas señoritas en cada escala del *tour*, indios de Cooper en escala minúscula, raquetas para los pies, diminutas barcas de cuero y gargantillas hechas por los pieles roja (lo que hoy llamaríamos *merchandising*), un nuevo fenómeno que la masividad y la reproducción de la industria del viaje pone frente al escritor en el 900.

La clausura de la aventura es un rasgo intrínseco a la modernidad, como lo ha señalado Walter Benjamin y configura esa "nostalgia de la hazaña" de la que habla Martí en el Prólogo al *Poema del Niágara*. Una hipótesis de esta investigación es que el turismo y la inevitable vulgarización de toda travesía juega como un memento de la originalidad perdida, tanto de ésta como de cualquier otra vivencia tocada por la faz oscura de los "ruines tiempos". Por eso, si bien esta literatura tiene su apogeo en el 900, ocurre también su paralela puesta en crisis y su ejercicio en el siglo XX tendrá un halo retrospectivo, aunque con repentina recuperación hacia finales de esta centuria.

El fin de siglo XIX es también una etapa de gran dinamismo y cambio social, cuando el emigrante ocupa visiblemente la cosmópolis y se instala en su corazón, fenómeno analizado por Isaac Joseph<sup>12</sup>. El acontecimiento afecta tanto a los grandes contingentes de la clase trabajadora que atraviesan el Atlántico en busca de fortuna y ocupación, hecho profusamente observado por Martí en New York, como a los sectores letrados que verán en las grandes ciudades el escenario apropiado para hacer fructificar su caudal intelectual. En América Latina, como es sabido, se producen movimientos del campo a la ciudad, de las concentraciones urbanas tradicionales a las capitales modernas y de éstas a las grandes metrópolis extranjeras. Trayectoria ésta de Rubén Darío pero también de muchos otros escritores del momento.

Pero la emigración intelectual, lejos de ser un fenómeno individual, afecta a grupos como es el caso de la nutrida colonia hispanoamericana, que se nuclea entre París y Madrid hacia estos años. En estos cruces atlánticos, un caso excepcional es el de Paul Groussac, quien invierte la *peregrinación* de los hispanoamericanos a París haciendo de Buenos Aires su nuevo hogar. Su extraterritorialidad<sup>13</sup>, tan poco convencional, le ofrece un prolongado magisterio en el Río de la Plata y un consenso que vuelve verosímil el dictado de que nadie es profeta en su tierra.

Muchos de los escritores migrantes tuvieron un destino signado por otra estrella, la que guía al exilio y al destierro. La figura más emblemática es, sin lugar a dudas, José Martí con su itinerancia entre Cuba, España, México, Venezuela, Guatemala y Estados Unidos. Como Martí, otros hispanoamericanos fueron forzados por las circunstancias políticas a dejar

---

<sup>12</sup> Isaac Joseph, *El transeúnte y el espacio urbano*, Buenos Aires, Gedisa, 1988.

<sup>13</sup> George Steiner, *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

su medio. La doctrina del cesarismo democrático bajo la que se escudaban los gobiernos dictatoriales en América Latina, como por ejemplo el de Venezuela, impulsó la salida de Rufino Blanco Fombona de su país. El exilio voluntario de Manuel Ugarte también lo vuelve un nómada de por vida entre Buenos Aires, París, Madrid, México, Santiago de Chile y Niza. Por eso y no casualmente Ugarte fue el formulador de una tesis sobre la "generación viajera" de fin de siglo, suerte de "argonautas" como una vez los llamó, en procura no del oro sino de una doble identidad, la personal y la continental, conseguidas sólo después de sortear la prueba de la partida.

Respecto a esta suma de situaciones sostengo que existe una relación intrínseca entre desplazamiento e identidad personal, nacional y continental. Los relatos de viaje, quizás huelga decirlo, combinan siempre exploración del mundo con autoexploración. Además, la pérdida territorial usualmente depara revelaciones que generalmente no se obtienen en el ámbito familiar de modo que el discurso de la identidad se elabora, muchas veces, desde la exterioridad. También desde ella se ensayan distintos roles: Darío juega con la imagen de *peregrino* entre culturas donde gravita de modo importante lo continental; Groussac establece una oscilación entre la identidad francesa y la argentina; Martí, entre la cubano-caribeña y la continental hispanoamericana; Gómez Carrillo, una mezcla entre francesa y española, a veces hispanoamericana.

Me interesa remarcar que el fin de siglo es un momento de formulación de metáforas culturales o *comunidades imaginarias supranacionales*, como es *Nuestra América* de Martí, el discurso de lo latino o el hispanoamericanismo para Darío, la patria grande para Ugarte, y que tales formulaciones alcanzan su cristalización dada la experiencia del desplazamiento.

Para abarcar tan distintos roles y circunstancias, así como tan variadas imágenes de escritor sólo unificadas por el desprendimiento territorial, adopto el concepto de *escritor huésped* que subsume tanto la idea del escritor extraterritorial -aquél que hace su hogar en otra lengua- como el de forastero o visitante. Veo al *escritor huésped* como un sujeto parcialmente ajeno al nuevo entorno y despojado de su origen, siempre entregado a la interacción entre estas dos fuerzas contrarias pero, al mismo tiempo, estimulantes y enriquecedoras. Mi hipótesis es que, dado su carácter de escindido de un universo familiar, esta figura siempre resulta un *agente modernizador*, un promotor de cambios. Martí, Groussac, Darío, Reyes o Gómez Carrillo, salvando las distancias y respectivas proyecciones responden a esta pauta común.

El viaje repercute también en el modo como estos escritores de fin de siglo asumen posiciones públicas y se manifiestan como intelectuales<sup>14</sup>. El agudo diagnóstico de Darío sobre España después de la derrota de 1898 es un caso ejemplar de esta apertura hacia un nuevo tipo de análisis de las sociedades, y también hacia un nuevo tipo de intervención del escritor con autoridad delegada por su desempeño en una esfera estética para pronunciarse en otros ámbitos. Una figura por antonomasia en este sentido es José Martí, que supo advertir al "aldeano vanidoso" del vecino expansionista. También Manuel Ugarte será responsable de una de las articulaciones del discurso antiimperialista del 900. Todos serán sagaces veedores de este fenómeno y los juicios oscilarán entre la causticidad y el abierto enfrentamiento, pero casi nunca la omisión. Propongo una lectura de estos relatos como textos tempranos

---

<sup>14</sup> Sigo la caracterización de Pierre Bourdieu "El intelectual se constituye como tal al *intervenir* en el campo político *en el nombre de la autonomía* y de los valores específicos de un campo de producción cultural que ha alcanzado un elevado nivel de independencia con respecto a los poderes", *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 197.

de crítica cultural, como sistemas integradores de las preocupaciones compartidas o al menos debatidas por esta elite que definió los carriles a partir de los cuales se pudieron articular los discursos modernos en América Latina.

La propuesta de James Clifford<sup>15</sup> de pensar la cultura en términos de viaje, interferencia e interacción me pareció apropiada para detectar vínculos entre los distintos pasajeros de la época. Mi plan fue seguir las huellas de varios recorridos tendiendo las líneas que me permitieran localizar las encrucijadas donde éstos se encuentran. Por eso observé los caminos individuales, pero también me interesaron aquellos movimientos en los que una comunidad se vio implicada como fue el caso de la llamada generación del 900 que, citando a Ugarte, estableció su campo de acción en el eje París-Madrid. Si estos fueron los puntos de referencia común en Europa, también resultaron la plataforma para otros destinos, en los que Italia, Inglaterra u Oriente son los más frecuentes. Los hispanoamericanos imprimen nuevas significaciones al ritual del *grand tour* practicado por los letrados europeos desde el siglo XVIII y en sus trayectos arman parábolas que podríamos seguir en un mapa como líneas conducentes a ciudades - New York, Madrid o París. Al ingresar en las polémicas por el sentido de estos espacios definen nuevos territorios simbólicos, como explico a continuación.

El relato de viaje produce un discurso marcadamente ideológico sobre las culturas según ha demostrado ampliamente Edward Said en *Orientalismo*, libro en buena medida responsable de la renovación de los estudios sobre este tema. Pero además del *orientalismo*, otras configuraciones como la *españolada* o la *italianada* dominarán el

---

<sup>15</sup> James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard, Harvard University Press, 1997.

imaginario de los escritores en el siglo XIX. Los viajeros hispanoamericanos no quedarán ajenos a estas *ficciones del viaje*<sup>16</sup> que funcionarán como textos mediadores de su escritura. En este trabajo sostengo que aportarán nuevas formulaciones a este repertorio. Como el *calibanismo*, esa imaginería monstruosa aplicada a los Estados Unidos, donde tiene entrada desde la "civilización mamut" de Groussac hasta los "calibanes" de Darío o Rodó. O la *parisiana*, mirada desmitificadora de París brindada por los "nómades ultramarinos" del 900. España comienza a ser vista como *madre y archivo documental* (la sección de Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid, el Archivo de Indias o la biblioteca arabista del Escorial se volverán puntos del *tour* intelectual) mientras Italia mantiene su papel de *museo y paraje terapéutico*, como ya lo había sido para Goethe.

Elegí acercarme a algunos espacios donde se evidencia la interacción entre los visitantes, los textos mediadores y las luchas por la representación de los valores modernos, como Estados Unidos, España, París y Oriente. Si, como dice Said, la *fuerza cultural*<sup>17</sup> ha permitido a Occidente desplegar una geografía imaginaria sobre el mundo, los hispanoamericanos diseñarán su propio mapa, muchas veces en disonancia con este orden, revelando un lugar de enunciación propio del sujeto proveniente de las "tierras bajas"<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Said llama "actitud textual" a la autoridad del texto sobre la realidad, en virtud de la cual los libros y guías de viaje funcionan como ficciones sobre los espacios. En Edward Said, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.

<sup>17</sup> La "fuerza cultural" de Occidente reside en haber articulado un discurso frente al silencio de su contraparte. En Said, *Orientalismo*, op.cit.

<sup>18</sup> Me refiero al párrafo final del Prólogo de Sarmiento a *Viajes*, donde dice no sin ironía: "Sobre el mérito puramente artístico i literario de estas páginas, no se me aparta nunca de la mente que Chateaubriand, Lamartine, Dumas, Jaquemont, han escrito viajes, i han formado el gusto público. Si entre nuestros intelijentes, educados en tan elevada escuela,

La lectura de los relatos, sus constantes, los encuentros en los mismos lugares, los modos de citarse y discutirse me convenció de que los viajeros son algo más que individuos: son una clase, una casta, un grupo. Esta aserción, lejos de querer aislarlos del conjunto letrado al que pertenecieron, quiere enfatizar el modo particular en que arman una tradición propia y distintiva. La presencia del *viajero precursor* tiene una importancia no siempre observada pero que argumentaría a favor de la especificidad de este discurso.

Para los hispanoamericanos de la primera mitad del siglo XIX, como ya dije, hay un nombre que adquiere una centralidad sin precedentes: Alexander von Humboldt. Su cita se vuelve imprescindible para apoyar los argumentos americanistas y la entrevista, un modo de sumergirse también en la nueva perspectiva que éste instaure, por eso Sarmiento lo visita en Postdam durante su gira europea. En el 900, Sarmiento será el viajero precursor para Paul Groussac, Ricardo Rojas o Miguel Cané; Fray Servando para Alfonso Reyes; Justo Sierra O'Reilly para Justo Sierra Méndez. La cadena de los pasajeros establece un diálogo a través del tiempo que he intentado seguir en este trabajo, sobre todo en un espacio tan pasional para los hispanoamericanos como resulta ser España a lo largo del siglo XIX.

La *biblioteca viajera* se multiplica e ingresa toda la tradición cosmopolita: Laurence Sterne, François René de Chateaubriand, Alexander von Humboldt, Stendhal, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Victor Hugo, Gerard de Nerval, Gustave Flaubert, Pierre Loti, Paul

---

hai alguno que pretenda acercárseles, yo seria el primero en abandonar la pluma i descubrirme en su presencia. Hai rejiones demasiado altas, cuya atmósfera no pueden respirar los que han nacido en las tierras bajas, i es locura mirar el sol de hito en hito, con peligro cierto de perder la vista". En Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, Madrid, Archivos, 1993.

Morand, Victor Segalen, Robert Stevenson, Rudyard Kipling, Marqués de Vogüe. Los escritores recurren a un legado discursivo alto al que intentan sumarse, renovando un tipo de relato que amenaza con su disolución. Pero la cita no es inocente. A veces traduce la búsqueda de legitimación, pero en muchas otras oportunidades se trata de establecer su refutación o parodia, como Gómez Carrillo lo hace con Pierre Loti.

Muchos escritores se sentirán *viajeros tardíos*, protagonistas de una experiencia vicaria o llanamente irrecuperable. Tal es el caso de Groussac frente a las cataratas del Niágara. Imposibilitado ya de experimentar lo sublime romántico, se procura al menos una vista intransitada: la que le provee la visita nocturna. El peso de la escritura sobre los mismos espacios como París, Venecia o Roma, impedirá nuevas representaciones. Acudirá entonces una cierta desconfianza sobre la posibilidad de sortear el efecto de saturación producido por las capas superpuestas de postales sobre idéntico escenario. Así la Venecia o la Florencia de Darío están tan marcadas por otros pasos que decide resignar su voz y acudir a la paráfrasis parcial de las que lo anteceden. La nostalgia *-locus romántico por excelencia-* se transforma en la nostalgia por la clausura de la aventura en un espacio horadado por otros paseantes, cancelando cualquier pretensión de originalidad.

El viaje como motivo tiene una presencia arraigada en la ficción y en la poesía, material que confluye con los materiales que considero en esta investigación para conformar un imaginario denso y extremadamente rico. Los ejemplos son numerosos. De "*L'Invitación au voyage*" de Baudelaire a "Divagación" de Darío, *La vuelta al mundo en ochenta días* de Jules Verne a las novelas exotistas de Pierre Loti. Sin dejar de lado todo este caudal, me centraré en los textos que indiquen una *performance*, es decir, en aquellos donde viajar supone al mismo tiempo *hacer* y *decir*. Sólo abro una excepción a esta regla *-provisoria-* en la consideración de

*Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes, ya que me interesa esta nueva proyección por la cual, a partir de la reescritura de los textos viajeros de los conquistadores, se da origen al ensayo moderno en el continente.

El discurso del viaje, cuyo origen y características indago como necesario soporte de mi tema, se produce exactamente en esta tensión entre experiencia y escritura, entre acción y notación. En el fin de siglo el relato se torna más objetivo, el yo abandona la pretensión autobiográfica, por lo tanto su resolución deja de lado la fórmula del diario íntimo o la carta, donde siempre se establece un circuito de la confianza, ya sea con uno mismo o con otro y adopta, en cambio, la norma de la crónica periodística que establece un interlocutor múltiple y público. Por otra parte, la decadencia de lo *pintoresco* altera la morfología del relato, que presta poca atención a la descripción del espacio físico o a la tipología costumbrista. A su vez, la narración pierde cohesión en manos del fragmento y la elipsis. La resolución se torna más laxa en un discurso que caracterizo como marcadamente episódico.

Por último, una breve referencia a la organización de los capítulos. En una primera parte discuto el marco teórico de este trabajo. Así me ocupo de la cultura del viaje en las distintas teorías contemporáneas, la figura del escritor como huésped y extraterritorial, las características de este discurso y finalmente, las imágenes del escritor viajero y sus ficciones en la tradición moderna.

En una segunda parte me dedico al análisis de los autores en particular, de acuerdo a las distintas manifestaciones de la cultura del viaje en el fin del siglo XIX. El primer capítulo está destinado a Groussac y a su perfil de viajero en *El viaje intelectual* y en la gira con destino a la Exposición de Chicago reunida en *Del Plata al Niágara*. El segundo se centra en las distintas miradas sobre los Estados Unidos de Sarmiento, Miguel Cané, Rubén Darío, Paul Groussac y Justo Sierra para destacar la

emergencia del discurso *calibanesco* y la particular percepción de José Martí en sus *Escenas norteamericanas*. El tercero, a la condición de Martí como traductor de la cultura y literatura modernas.

En el capítulo cuarto examino las distintas retóricas del viaje a España remontando a dos viajeros precursores -Fray Servando en sus *Memorias* y Sarmiento en sus *Viajes*- que aplican el desborde de la hipérbole o la diatriba al orientalismo de sus visiones, acusado en Servando, con matices y contradicciones en Sarmiento. El quinto tiene por objeto la nueva proyección de este espacio a partir del pacto cultural establecido por Darío en *España contemporánea*. En el sexto leo el viaje de Ricardo Rojas relatado en *El retablo español* como una conciliación con el archivo de la cultura que le permite formular su proyecto historiográfico. El séptimo se detiene en Alfonso Reyes, para quien el desplazamiento implica la doble invención de una cultura: la mexicana en *Visión de Anáhuac* y la moderna hispanoamericana a partir del reencuentro con España en *Cartones de Madrid*.

En el capítulo octavo presento a Manuel Ugarte como una de las figuras que desde el exterior articula el discurso antiimperialista y otorga sentido a la migración intelectual del 900 a Madrid y París en *La dramática intimidad de una generación* y otros escritos. En el noveno considero la colonia intelectual en París y las nuevas ficciones del viaje que aporta el 900, donde el tópico de la decepción y la parisiana ocupan un lugar central. En el décimo y último capítulo indago en la vulgarización de este discurso y la parodia del *Voyage en Orient* en uno de los viajeros y cronistas más afamados de la época, Enrique Gómez Carrillo.

## 1. LA CULTURA DEL VIAJE

El viaje es una metáfora central de nuestra cultura. Su sentido parece proliferar de modo constante estableciendo un campo semántico tan rico como, a primera vista, inabarcable. A esta sensación contribuye, además, la multiplicidad de motivaciones por las cuales se ha viajado desde los tiempos más remotos: la peregrinación religiosa, la iniciación, el comercio, la exploración, la conquista, la colonización, la ciencia, la diplomacia, la emigración, el exilio, la educación estética, la indagación antropológica, el ocio o la exclusiva apetencia de exotismo.

Tan diversos propósitos inciden en el modo como se ha narrado, como ha devenido texto y como este texto se ha tornado necesariamente polifacético, al punto que puede definirse como una encrucijada de discursos, como una pantalla donde transitan y dialogan muy distintas disciplinas. Por otra parte, el viaje se ha vuelto un tema medular de nuestra época –marcada por las migraciones, los refugiados y los éxodos de poblaciones enteras en el mundo–, atención reflejada en la abundante bibliografía producida en los últimos años.

En este capítulo discutiré algunos de los principales aportes teóricos sobre la cultura del viaje y la situación del escritor desplazado. Señalo la tensión entre los estudios culturales y postcoloniales, que tienden a radicar el tema en torno a la relación viaje-poder, y los estudios de corte humanista o estético que fincan su interés en el viaje como una rama de las *belles lettres*. Mi posición frente a estas reflexiones será ecléctica y abierta a asimilar aquellas categorías que resulten eficaces, ya que me

interesa plantear preguntas que me permitan expandir las posibilidades de significación de los textos en esta investigación.

### **Teorías sobre viajes y desplazamientos**

En *Orientalismo* (1978)<sup>1</sup>, quizás el libro que le ha valido más reconocimiento, Edward Said examina el modo como el pensamiento occidental ha construido la imagen de Oriente. A partir de la producción de un conocimiento libresco de larga tradición, que incluye obras de tipo erudito, literario, político, filológico y religioso, los estudios orientalistas han permitido la asimilación discursiva e imaginaria de esa cultura. El *orientalismo* convalida el estilo occidental de ejercer la autoridad sobre Oriente, que tiene existencia en tanto forma degradada, rechazable e inferior de su contraparte.

En la consideración del archivo orientalista, Said adopta una "perspectiva híbrida", que abarca tanto el anonimato de las formaciones discursivas como los aportes de los escritores individuales, y en este intersticio entra la consideración de las obras de ficción y los libros de viaje de Goethe, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Nerval, Flaubert, Lane, Burton, Scott, Byron, Vigny, Disraeli, George Eliot, Gautier, Barrés, Loti, T.E. Lawrence o Forster. La literatura viajera queda atada así a una nada aséptica función ideológica que tiene importantes derivas en la reflexión teórica de los últimos años.

---

<sup>1</sup> Edward Said, *Orientalismo*, op.cit.

El momento medular en la constitución del discurso orientalista se produce entre 1815 y 1914, coincidente con el período de mayor performance expansionista de Europa, y también con la llamada "época de oro" de los viajes. Los relatos viajeros esgrimen una *actitud textual* hacia Oriente que ha permitido la preservación de determinadas imágenes, convencionales, promoviendo una suerte de bovarismo en virtud del cual se aplica literalmente a la realidad aquello leído en los libros y guías de viaje que han pretendido volver natural, objetiva o "estética" toda la información que contienen.

El *bovarismo del viaje*, también llamado *navegación de biblioteca* por Michel de Certeau<sup>2</sup>, es un ingrediente no menor en la disputa por el sentido de los espacios entre los diferentes visitantes a los mismos lugares. Los relatos de viaje, como me interesa demostrar, se vuelven escenarios de estas discusiones, lugares de tensión entre las ideas recibidas y el impacto producido por el contacto con la alteridad.

Por lo dicho, el aporte de Said a una teoría del viaje ha sido demostrar la complicidad entre éste y la ideología imperialista. Podemos valernos de este concepto y abrirlo a otros ámbitos. De hecho, el orientalismo podría pensarse como una constante en el modo de representar no tan sólo a Oriente, sino también a todas las zonas consideradas bárbaras, atrasadas o despóticas. Sarmiento hace su orientalismo en *Facundo* o en el viaje a España, como así también incurren en él los viajeros franceses a este país; por lo tanto la categoría se vuelve activa para todas aquellas culturas relegadas de la civilización o la modernidad. También permite analizar otras formaciones (*españolada*, *italianada*) que, aplicadas dentro del espacio occidental, establecen igual sistema de estigmatización.

---

<sup>2</sup> Michel de Certeau, *Heterologies. Discourse on the Other*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

Por su parte, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (1992)<sup>3</sup> de Mary Louise Pratt aparece como una de las primeras reflexiones desde la perspectiva inaugurada por Edward Said pero aplicada a otro espacio, América y África, donde además hace ingresar importantes pilares de la agenda de los estudios culturales como son género, raza y nación.

Pratt se propone, por una parte, el estudio del género -literario, discursivo- y por otro, ser una crítica a la ideología misma que subyace al viaje como empresa europea, es decir, como modo de representación del mundo para un "ojo" o espectador privilegiado, el occidental. Para su comprobación elige las empresas científicas, naturalistas, comerciales o de exploración y excluye la trama literaria europea de viajeros que podríamos pensar ligados a una línea estética o letrada siguiendo la tipología de Malcolm Bradbury<sup>4</sup>.

En lo que hace a esta investigación, aplicada a entender el sentido del viaje para los escritores hispanoamericanos de fin de siglo, el libro considera el desplazamiento a Europa de Miranda, Bello, Bolívar, Echeverría y Sarmiento. Resulta productiva su propuesta de considerar a este viajero criollo como *mediador cultural* y como *agente de una invención de Europa*, es decir, como sujeto de una mirada que retorna y establece una representación americana de la metrópolis.

Pero quizás la principal contribución de Pratt a la discusión en este campo es la delimitación de conceptos que permiten deslindar gestos ideológicos a partir de usos retóricos, lingüísticos o estilísticos. Así por ejemplo el concepto de *anticonquista* o *estrategias de inocencia* del viajero frente a su empresa, o la *autoetnografía*, con la que alude a la

---

<sup>3</sup> Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales*, op.cit.

<sup>4</sup> Citado por Caren Kaplan, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Duke University Press, 1996, pág. 29.

representación del sujeto colonizado obedeciendo a las pautas ideológicas del colonizador. También la determinación de tópicos específicos de esta escritura como son *la escena del arribo* que refiere el encuentro con la nueva realidad; o de figuras enunciativas como el *veedor* que señala la actitud locutiva de una voz autorizada para hablar desde un poder lingüístico, territorial o político. Por último, el relato de viaje es visto por Pratt como una *zona de contacto*, es decir de interrelación e intersección del viajero con el otro o los otros, como un espacio polifónico de intercambios y transformaciones, donde el ojo imperial suele sufrir también los efectos de la transculturación.

James Clifford en *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1997)<sup>5</sup> se propone liberar al término viaje de su historia de significados occidentales, literarios, masculinos, burgueses, científicos o recreativos. Es decir, plantea readaptar sus usos a otros objetivos. Por eso su libro entra en polémica con el estatus del viaje literario, reclamando para su campo de estudio, la etnología, tanto el archivo del viaje como su resolución narrativa. Como parte de esta estrategia, la escritura etnológica se ha apoderado de este dispositivo, como lo muestran los textos de Marc Augé, Iain Chambers, Clifford Geertz y el mismo James Clifford. Así, es frecuente encontrar en estos escritos el recurso del *collage* entre fragmentos teóricos y relatos de viaje en primera persona. Gesto que involucra, por cierto, toda una propuesta de reformular los límites tradicionales de esta disciplina y borrar las diferencias entre informante y etnólogo, entre el que escribe y el que es escrito, entre ciencia y narración.

El propósito de Clifford es, además, desenfocar la estampa del *viajero burgués victoriano* impresa en nuestro imaginario y dar cabida a otras figuraciones. Las grandes culturas diaspóricas, la esclavitud, los

---

<sup>5</sup> James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, op.cit.

viajeros marginados de los libros –mujeres, sirvientes, guías, secretarios-, en suma, prestar atención a nuevos sujetos, aquellos ocultos, reprimidos u olvidados por la historia.

Pero la hipótesis de Clifford es aún más radical: se propone pensar la cultura en términos de viaje, desplazamiento, interferencia e interacción. Una de las situaciones que esta formulación transforma es el lugar de enunciación como un punto fijo. Así sostiene que ya no se pueden formular teorías desde *lugares* sino desde *itinerarios*; entonces la pregunta que debe realizarse a un enunciado no es más *desde dónde* se produce sino *entre dónde* o *betweeness* ("Not so much 'Where are you from?' as 'Where are you between?"), concepto que Clifford ejemplifica con un texto del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, *La Guagua aérea*<sup>6</sup>. Incorporo esta noción a mi trabajo por su eficacia a la hora de analizar los discursos de los sujetos desprendidos de su territorialidad.

En suma, para Said, Pratt y Clifford, el viaje es un género clave en la mecánica de los intercambios culturales, se trate tanto de expropiaciones del imperio como de apropiaciones de las colonias. Evidentemente, tras estos postulados se percibe la perspectiva de las teorías post-estructuralistas, en particular la impronta del pensamiento de Michel Foucault, ya que las distintas propuestas señalan la complicidad entre poder y conocimiento sostenida por prácticas materiales (el desplazamiento), discursivas (el relato) y por sus respectivos soportes institucionales.

---

<sup>6</sup> El texto narra un vuelo de puertorriqueños entre Puerto Rico y New York poniendo en escena el problema del desarraigo y la pérdida de la identidad de esta migración en los Estados Unidos; el libro contiene también varios relatos de desplazamientos. En Luis Rafael Sánchez, *La guagua aérea*, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1994.

Si bien los estudios culturales y post-coloniales, donde podríamos incluir éstas y otras lecturas similares<sup>7</sup>, tienen una importante presencia en la reciente consideración del tema, existe otra vertiente crítica que aporta criterios imprescindibles para analizar la historia letrada del viaje, esto es, su significado en la esfera de las *belles lettres* o en el marco de una historia intelectual, tendencia ésta última que coincide en particular con mi interés en dilucidar el papel del viaje tanto en los individuos como en los grupos letrados en situación de migración.

Michel Būtor (1974) no tan sólo se interesó por el tema, sino también propuso la creación de una disciplina acorde, la *iterología*: "Propongo, por lo tanto, una nueva ciencia estrechamente ligada a la literatura relacionada con el viaje humano, me deleito llamando a esta ciencia iterología"<sup>8</sup>. Su interés se focaliza en el circuito lectura-viaje-escritura que en su criterio se retroalimenta de manera continua, de modo tal que en todos los casos los libros siempre se encuentran en el origen de todo viaje, acompañan las travesías y son escritos, leídos o proyectados en esta circunstancia. Por eso dirá de los escritores que "viajan para escribir, viajan mientras escriben, porque para ellos *viajar es escribir*". La literatura viajera produce *marcas* en los espacios y los escritores devienen buscadores de estas huellas dejadas por el precursor.

Percy Adams en *Travel Literature and the Evolution of the novel* (1983)<sup>9</sup> investiga la relación entre literatura de viaje y ficción en la literatura occidental planteada por el formalismo ruso (Sklovsky) para

---

<sup>7</sup> Un buen compendio de la bibliografía sobre el tema se encuentra en Caren Kaplan, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacements*, op.cit.

<sup>8</sup> Michel Butor, "Travel and Writing", en *Mosaic* 8, Univ of Manitoba Press, 1974, pág. 5

<sup>9</sup> Percy G. Adams, *Travel literature and the evolution of the novel*. Lexington, The University Press of Kentucky, 1983.

aplicarla a textos previos al 1800. Su estudio, de cariz enciclopédico y adscripto a una tradición "humanista", se propone profundizar en los límites o mejor, las contaminaciones entre estos discursos. La discusión de los aspectos relativos a estructura, narrador, tema, motivos, lenguaje y estilo, cubriendo textos y autores fundamentales de la tradición occidental lo vuelve un libro único en su género.

En una línea próxima por la aspiración totalizadora de su estudio y por remontar la tradición del viaje a sus manifestaciones primigenias, como la peregrinación, se encuentra el trabajo de Friedrich Wolfzettel *Le discours du voyageur* (1996)<sup>10</sup>. Wolfzettel tendrá en cuenta un conjunto de textos comprendidos entre los siglos XVI y XVIII en Europa, y emprenderá una verdadera arqueología de este discurso, relacionando las distintas formas del viaje con los cambios epistemológicos concomitantes. Así dirá que cuando el sistema humanista comienza a vacilar y la literatura y el arte se autonomizan respecto a las ciencias, el relato de viaje pierde su función tradicional para aproximarse a la autobiografía y las letras; de este modo el género adquiere la dimensión estético-literaria que lo caracterizará desde la época romántica en más.

Butor, Adams y Wolfzettel enmarcan su reflexión en una vertiente histórica, estética y cultural que tiene en cuenta tanto la incidencia de esta práctica entre los letrados como las peculiaridades de un discurso marcado por la dispersión formal y los escasos constituyentes fijos. En esta misma línea podemos incluir los trabajos de George Steiner referentes al *escritor extraterritorial*, que considero a continuación.

---

<sup>10</sup> Friedrich Wolfzettel, *Le discours du voyageur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

## El escritor como huésped: el viaje, el exilio, la diáspora, la migración

“Se trata de la idea central del *escritor como huésped*, como un hombre cuya empresa consiste en dejarse influenciar por muchísimas presencias extrañas, como una persona que tiene que dejar abiertas las puertas de su habitación a todos los vientos.”

“El artista y el escritor son turistas infatigables que miran las vidrieras donde se exhiben todas las formas existentes.”

George Steiner, *Extraterritorial*

El escritor en el exilio ocupa un lugar especial en la historia intelectual de Occidente. Esta condición parece investirlo de una autoridad particular, al punto de llegar a ser una metáfora de la autonomía del creador y hasta un modo de legitimar la actividad del artista contemporáneo. “Todo intelectual en el exilio, sin excepción, lleva una existencia dañada”<sup>11</sup> dice Adorno estableciendo una relación sistemática con la pérdida, la desorientación y el desarraigo de la lengua y de la propia dimensión histórica que estará unida a esta experiencia.

Para Adorno el intelectual debe, como el exiliado, desprenderse de la morada, de lo doméstico, de las certidumbres, para hacer del escribir un lugar para vivir: “Quien ya no tiene ninguna patria, halla en el escribir su lugar de residencia”<sup>12</sup>. Pero su planteo es aún más radical; el escritor debe estar permanentemente alerta al relajamiento de esta tensión: “Al final el escritor no podrá ya ni habitar en sus escritos”. La incomodidad debe afectar inclusive a ese pequeño hogar que fabulamos en la escritura dejando que la perturbación invada hasta el más remoto rincón de la

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 29.

<sup>12</sup> Ibidem, pág. 85

privacidad, de modo que sólo este contrato con la privación y la renuncia es plena garantía de moralidad.

Edward Said retoma los postulados de Adorno respecto al exilio pero revierte el contenido melancólico, responsable de su fetichización al separar la carga duélica adherida a éste. En su lugar, plantea las recompensas que la precariedad, la inestabilidad y la sorpresa pueden proveer dado que permiten ser siempre "un viajero, un *huésped provisional*, no un aprovechado, conquistador o invasor". Para Said la autoridad del exiliado deviene de la pertenencia a más de una realidad, de esta situación de *viajero entre culturas*, de desplazado y al mismo tiempo de nexo entre realidades diversas. Se trata entonces de un nuevo *sujeto suspendido* entre un presente que no lo contiene y una memoria que lo retrotrae constantemente a otro tiempo y a otro lugar, haciendo de esta tensión la virtud de su perspectiva: "El exiliado existe, pues, en un *estado intermedio*, ni completamente integrado en el nuevo ambiente, ni plenamente desembarazado del antiguo, acosado con implicaciones a medias y con desprendimientos a medias, nostálgico y sentimental en cierto plano, mímico efectivo y paria secreto en otro"<sup>13</sup>.

El confort y la seguridad constituyen una amenaza, por eso es necesario "estar en guardia", precaverse de cualquier acomodación satisfactoria que haga abandonar las ventajas de la *doble perspectiva* (el aquí y el allá). Si Said rechaza la melancolía como experiencia normalmente adherida al exilio, en cambio retoma otro aspecto de la lección de Adorno, que es considerar al exiliado como la figura emblemática del intelectual.

---

<sup>13</sup> Edward Said, "Exilio intelectual: expatriados y marginales", en *Representaciones del intelectual*, Buenos Aires, Paidós, pág. 60, la cursiva es mía.

Por otra parte, el exilio parece connotar siempre una experiencia individual, al menos éste es el modo como más frecuentemente ha sido pensado por la cultura e inscripto en las historias literarias. En una revisión de este criterio, los estudios contemporáneos sobre el tema han prestado atención a otra figura que, aunque tan vieja como la historia de los pueblos, resulta apropiada para definir nuestro presente. Se trata de la diáspora, que supone el desplazamiento no tan sólo de un individuo, sino de éste en relación a una comunidad.

La diáspora, diferenciada del exilio, por ser comunitaria, y del viaje, por ser permanente, ofrece otras significaciones. Clifford -siguiendo a William Safran- la define como la experiencia de colectividades minoritarias expatriadas que mantienen una memoria, visión o mito acerca de su tierra de origen, lugar de un eventual retorno, y cuya solidaridad como grupo está definida por una relación permanente con ese lugar natal<sup>14</sup>. A partir de esta reformulación, la crítica euro-americana ha comenzado a pensar en un *sujeto diaspórico* que reúne las características arriba señaladas y que permite la configuración de subjetividades con sentidos diferentes a los normalmente atribuidos al exilio.

En la tradición crítica latinoamericana, Lezama Lima ofrece en *La expresión americana* una visión del exilio romántico con las connotaciones tradiciones adosadas al mismo en las figuras solitarias de Fray Servando, Miranda, Simón Rodríguez o Martí. Ángel Rama en "La riesgosa navegación del escritor exiliado" (1978) centra su estudio en los equipos intelectuales, equipos profesionales o contingentes intelectuales que se definen en el exterior notablemente a partir del fin del siglo XIX. Rama borrará la relación habitualmente establecida entre la causalidad política del exilio y la económica de la emigración, advirtiendo que sólo se trata de

---

<sup>14</sup> James Clifford, "Diaspora". *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, op.cit., pág. 247.

dos fases del funcionamiento de una misma sociedad, "Por ello la distinción, algo jerárquica y aristocratizante, entre el exiliado y el emigrante, merece algunos correctivos"<sup>15</sup>.

Para Rama, en el *pueblo de la diáspora* los intelectuales sólo conforman un estrato más, "ellos no son individualidades aisladas, figuras superiores sobre los cuales concentrar únicamente los focos, sino integrantes de un estrato social y educativo que se mueve junto con enteras poblaciones". De este modo al referirse al pacto que se establece entre el escritor exiliado y la comunidad diaspórica, Rama coloca a la figura de Martí en estos términos:

"Los pescadores y trabajadores de Tampa, a los cuales va José Martí para obtener de ellos el apoyo material y personal indispensable para intentar la independencia de Cuba, venciendo al régimen español antes de que Estados Unidos se abalance sobre la isla, son un primer ejemplo paradigmático de la vinculación del intelectual y el medio de los inmigrantes para el cumplimiento de una tarea política, la cual se beneficia tanto de la *pervivencia en tierras extranjeras de una cultura nacional vivamente sentida y querida como de la experiencia de un sistema de vida nuevo*, con grados de mayor democratización y de mayores expectativas sociales."<sup>16</sup>

La cita recoge algunas de las características que Clifford reconocía como propias de las comunidades diaspóricas, pero recalca sobre todo en el proceso de *transculturación* que sufren los sujetos en contacto con la

---

<sup>15</sup> Ángel Rama, *La riesgosa navegación del escritor exiliado*, op.cit., pág. 236.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 237, la cursiva es mía.

comunidad que las aloja. Este carácter transculturador y modernizador del viajero, exiliado o emigrante hispanoamericano es uno de los efectos más importantes de estos desarraigos para los cambios de nuestra cultura.

Raymond Williams, al analizar la relación entre la emergencia del modernismo europeo y las transformaciones metropolitanas, señala que la figura del escritor-migrante tiene una importancia aún no suficientemente estudiada<sup>17</sup>. Creo que esta afirmación de Williams podría hacerse extensiva a nuestros estudios de la cultura del viaje, que aún tiene escaso desarrollo en proporción a su impacto. Es posible rastrear la extranjería de estos sujetos en la frecuente aparición de la temática de la pérdida de un origen, pero no es éste quizás el aspecto más relevante, sino la ruptura que realizan con formas tradicionales, la adaptación a nuevas lenguas y la constitución de comunidades artísticas autónomas en el exterior, fenómenos todos ligados a este proceso. Hipótesis semejante sostiene Abel Trigo en su "Migrancia: memoria, modernidad"<sup>18</sup> (2000), esto es, el rol del escritor migrante como agente modernizador que en interacción con las metrópolis de comienzos del XX -París, Viena, Berlín, Londres o New York- transforma estas capitales en lugares de un arte sin fronteras donde nacen las propuestas estéticas más innovadoras.

Finalmente, me interesa señalar otra atribución del escritor desplazado: la *extraterritorialidad*. En las palabras de Adorno, como vimos, para un escritor en el exilio la única casa es su escritura, pero ni siquiera esa casa es un lugar habitable, ya que añade: "Solamente aquél que no se siente verdaderamente como en su propia casa dentro de una lengua dada puede usarla como instrumento". George Steiner retoma esta

---

<sup>17</sup> Raymond Williams, "Las percepciones metropolitanas", en *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

<sup>18</sup> Abel Trigo, "Migrancia: memoria, modernidad", en Mabel Moraña (Ed.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, Santiago, Editorial Cuarto Propio-ILLI, 2000.

imagen para plantear que el escritor moderno es, muchas veces, un *extraterritorial* que sólo se siente en su casa cuando habita varias lenguas<sup>19</sup>.

La casa lingüística que tanto Adorno como Steiner construyen es un ámbito de puertas abiertas, de muros franqueables, de cimientos movedizos. La literatura contemporánea, dice Steiner, se caracteriza por una pérdida del "centro", por eso escritores como Nabokov, Borges y Beckett trabajan en la frontera de varias lenguas, en un "laberinto interlingüístico". Así la casa pasa a ser un laberinto-palabra reiterada en su ensayo-, un recinto que contiene pero que a la vez confunde, que aloja pero que paralelamente desconcierta. Planteo que revierte la imagen romántica del escritor como agente del legado lingüístico de una nación, colocándolo más bien en una relación distante o desfamiliarizada con la propia lengua. Esta *extrañeza* es constitutiva de la escritura viajera o desplazada.

En base a estas reflexiones, sostengo a lo largo de este trabajo que el viajero, migrante o exiliado hispanoamericanos asume un papel transformador como traductor, intermediario o nexo entre culturas. Por su condición extraterritorial se ubicará en el borde de su propia lengua. Y en virtud de la suspensión temporaria de su identidad y de su pertenencia se comportará siempre como un pasajero, un *huésped* ocasional.

---

<sup>19</sup> George Steiner, *Extraterritorial, Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, pág. 30.

## 2. EL DISCURSO DEL VIAJE

### El viaje: género, relato, discurso, motivo, formación

Dado el carácter heterogéneo y la porosidad propia de su constitución, el relato de viaje ofrece una notable resistencia para una definición y caracterización formal. Los estudiosos del tema establecen distintas alternativas que coinciden, justamente, en señalar esta situación. Veamos algunas de estas aproximaciones.

Friedrich Wolfzettel en *Le discours du voyageur* habla de un género amorfo con pocos rasgos formales fijos y con un marcado cariz ideológico: "un género tan amorfo –el relato de viaje– que se presta difícilmente a un análisis de orden estructural; al mismo tiempo, no es menos cierto que todos los aspectos de orden formal, tales como el arreglo y presentación de la información y de los itinerarios son susceptibles de ser interpretados en tanto que factores de mensajes ideológicos"<sup>1</sup>.

Percy Adams en otro importante estudio sobre el tema, *Travel literature and the evolution of the novel*<sup>2</sup>, considera que el relato de viaje excede las fronteras de un género convencional. Sostiene que la literatura de viajes es una forma antigua, popular y muy variada, que no ha recibido la atención prestada, por ejemplo, a la prosa de ficción. Como toda definición de la literatura de viajes le parece incompleta, opta por

---

<sup>1</sup> Friedrich Wolfzettel, *Le discours du voyageur*, op.cit., pág. 6, la traducción es mía.

<sup>2</sup> Percy G. Adams, *Travel literature and the evolution of the novel*, op.cit..

caracterizarla por la negativa de aquellos rasgos que se le atribuyen con mayor frecuencia. Por ejemplo: diario en primera persona (hay viajes en tercera), escrito en prosa (hay viajes en versos), notaciones sueltas (son normalmente corregidas y editadas), relato objetivo (los hay por el contrario con fuerte intervención de la subjetividad).

No se trata de una rama de la historia o de la geografía –disciplinas a las que normalmente se asocia- ya que el viajero muchas veces se encuentra más cerca del novelista que del estudioso o el científico. Tampoco es una “subliteratura”, dice Adams, puesto que posee una prestigiosa tradición en las *belles lettres*, por lo que se hace necesario estudiar su imaginería, su retórica, las características del narrador, su argumento, a pesar de su laxitud formal.

Por su parte, Normand Doryon argumenta que el relato de viaje es un discurso totalizador, una suerte de matriz de todos los discursos clásicos de la que se desprenderán progresivamente las disciplinas particulares, como la etnología, antropología, filología, entre tantas otras. En suma, se trata de una *encrucijada de los discursos modernos*, que, por este mismo motivo, exige un enfoque multidisciplinario<sup>3</sup>.

En otra vertiente de esta reflexión, Germanie Bree<sup>4</sup> discute la pertinencia de hablar sobre un género, optando más bien por considerarlo un *motivo literario* que puede tener distintas realizaciones genéricas. Mary Louise Pratt en *Ojos imperiales*<sup>5</sup> opta por el giro *escritura de viaje* (*travel writing*) sin marcas estructurales demasiado constantes, término que se

<sup>3</sup> El artículo ofrece una de las más perspicaces miradas sobre el tema. Véase Normand Doryon “L’art de voyager”, *Poétique* 73, 1988.

<sup>4</sup> Germanie Bree, “The Ambiguous Voyage: Mode or Genre”, *Genre* 1, January 1968.

<sup>5</sup> Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, op.cit.

aviene al corpus heterogéneo de científicos, exploradores y escritores de los que se ocupa en su libro.

Para Edward Said<sup>6</sup> los relatos de viaje –al menos los que se hacen a Oriente– integran una *formación discursiva* como el orientalismo, cuerpo de textos colectivos y anónimos en cuyas variaciones interviene la obra de los escritores individuales. El concepto de *formación discursiva* introduce sobre todo la consideración del lugar institucional desde donde estos discursos pueden ser emitidos, es decir reglamentados, legitimados, establecidos, siguiendo en este sentido la propuesta de Foucault en *Arqueología del saber*.

¿Se trata entonces de un género discursivo, de un género literario o de una formación discursiva? Como creo que es inútil pretender una respuesta que descarte cualquiera de estas instancias, propongo el uso de la fórmula *relato de viaje*, que permite alternar entre género, discurso y formación, dejando abierta su manifestación de acuerdo a los distintos marcos institucionales, condiciones de producción o momentos históricos en que consideremos esta escritura.

Me interesa deslindar un aspecto más. La fórmula *relato de viaje*, del modo como en general es estudiada en este campo, designa viajes efectivamente realizados. Esta observación no es menor. Deja de lado el estudio específico de los viajes fantásticos, utópicos o ficcionales, una prolífica familia literaria que arranca del Cantar de Gilgamesh y que requeriría otro marco de consideración y derivaría hacia una de las vertientes más poderosas del viaje en la cultura: como tema o tópico literario. Por cierto no se trata de desconocer su importante función en el desarrollo de un imaginario, al cual aporta innumerables motivos, sino de acotar el tipo de objeto de estudio al que nos referimos.

---

<sup>6</sup> Edward Said, *Orientalismo*, op.cit.

## De la peregrinación al relato

Considerando la tradición de la literatura de viaje en sentido amplio, desde Herodoto hasta Paul Theroux o las recientes narrativas viajeras de W.G. Sebald, Claudio Magris o Sergio Pitol, sería apropiado pensar en un discurso con una temática estable, el desplazamiento de un sujeto en el espacio, pero, paralelamente, con numerosas manifestaciones formales y usos sociales e históricos.

Desde la peregrinación medieval al relato de viaje diversos textos se amparan bajo el mismo término: la relación, la crónica de la conquista, la carta o diario de viaje, el informe científico, la notación autobiográfica o el informe etnográfico. Es quizás esta amplitud y heterogeneidad la que atenta contra la posibilidad de cercar su sentido y ceñir sus límites. Por eso, historizar brevemente sus variaciones puede ayudar a acercarnos al objeto.

Si tenemos en cuenta la diferenciación establecida por Bajtin en "El problema de los géneros discursivos"<sup>7</sup>, se podría pensar al viaje como un género discursivo complejo o ideológico que se articula a partir de géneros discursivos menores, en general formas arcaicas y más próximas al listado o esquema: guías, tablas, nóminas, mapas comentados, consejos al viajero, relaciones o itinerarios.

Una de la primeras formas complejas que nace de éstas, más arcaicas, es la *peregrinación*. En la tradición medieval confluyen diversos tipos: la *peregrinatio pro Christo*, el libro de a bordo, la hagiografía, la búsqueda del jardín edénico; se trata siempre de un viaje pautado con una distribución litúrgica del recorrido<sup>8</sup>. Marco Polo se aparta de la

<sup>7</sup> M.M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

<sup>8</sup> Me refiero, por ejemplo, a *El viaje de San Brandan* en la versión de Benedeit, Madrid, Editorial Siruela, 1983; sobre el viaje medieval y la figura

*peregrinación* como desplazamiento (geográfico y escritural) hacia un centro religioso (Jerusalén o sus equivalentes) y sustituye este lugar sagrado por las maravillas mercantiles del Oriente. Pero *De mirabilibus mundi* aún comparte con la *peregrinatio* dos marcas definitorias: el concepto mismo de lo maravilloso y el lugar subsidiario del viajero en el relato, conforme observara Borges: "el que no se oculta pero que tampoco se muestra, el prudente y curioso veneciano"<sup>9</sup>. En este yo narrador de discreta aparición, podemos inferir que el protagonismo es una de las marcas diferenciadoras de la escritura del viaje post Marco Polo.

Cristóbal Colón da inicio a toda una tradición de escritura con el texto conocido como *Diario del primer viaje*<sup>10</sup>. Como es sabido, Colón, había hecho una lectura minuciosa de Marco Polo, mencionándolo además al comienzo del *Diario*; el espejismo de Cipango y el Gran Khan modula su representación de América. Desde luego la Conquista y la Colonización de América supone un impacto profundo en cuanto a los conocimientos geográficos y a la nueva visión del mundo, estableciendo un momento culminante en el desarrollo de este discurso. Las "relaciones geográficas", primeros informes descriptivos de América elaborados a partir de preguntas y elevados a la Corona, dieron lugar también a formas narrativas más complejas, que integrarán el corpus de la Crónicas de Indias. *Nafragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542) evidencia en su

---

del *homo viator*, véase Friedrich Wolfzettel, *Le discours du voyageur*, op.cit.

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges, prólogo a Marco Polo, *La descripción del mundo*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.

<sup>10</sup> Dice al respecto Noé Jitrik: "no habría mayor dificultad en colocar estos escritos, por lo menos, junto a otros libros de viajes o trazados de utopías que salieron de la pluma de expertos 'hommes de lettres' o del talento compilativo de investigadores, aunque los de Colón con menos elementos novelísticos notorios, de acción o de fabulación". En *Historia de una mirada. El signo de la cruz en las escrituras de Colón*, Buenos Aires, De la Flor, 1992, pág. 19.

sustrato las marcas de la relación geográfica y de la peregrinación. Más adelante, el viaje se seculariza y en contacto con otros géneros, como la novela bizantina o la picaresca articula curiosos relatos como el de Sigüenza y Góngora, *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690).

No es mi intención hacer una historia del género, que escaparía al marco de este apartado. Ni siquiera dar cuenta de los numerosos ejemplos tanto europeos como americanos, tanto literarios como científicos, que inciden en su definición. Tan sólo me interesa determinar cómo la forma van sufriendo modificaciones hasta que en el siglo XVII, se puede hablar de un relato de viaje con pautas constantes; narración en primera persona y un estilo que debe tender a la objetividad. En este momento constitutivo se multiplican tanto los relatos de viaje como un género conexo, el llamado *arte de viajar* es decir, los textos preceptivos que reglamentan la práctica del viaje<sup>11</sup>. En la tradición americana, *El lazarillo de ciegos caminantes* (1775) puede pensarse como un manual de consejos al viajero al mismo tiempo que como breviario imperial de los Borbones, con su acusado interés por las comunicaciones.

Entre los siglos XVII y XVIII, con el desarrollo de la narración en primera persona en Occidente –recordemos que son las dos centurias en que tres formas que hacen uso de este tipo de enunciación alcanza una formulación definitiva, la autobiografía, el ensayo y la novela-, la forma viaje delimita más precisamente sus fronteras. Hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, concomitante con el romanticismo y la definición de una esfera estética, el viaje entra a formar parte de las *belles lettres* y a adquiere ciertas pautas estructurales.

---

<sup>11</sup> Estudiado por Normand Doryon en "L'art de voyager", op.cit.

## El relato y las constantes formales

El *relato de viaje* ofrece rasgos temáticos, enunciativos y retóricos que permiten establecer una tentativa determinación formal. En lo temático, puede definirse como una narración en prosa sobre el desplazamiento de un sujeto en el espacio.

A nivel de la enunciación, este sujeto coincide con el del enunciado. El viajero es siempre un protagonista *forzoso* por esa solidaridad inevitable entre el narrador y la narración, según la acertada definición de Sarmiento en el "Prólogo" a sus *Viajes*, texto que llama a ser leído integralmente como una poética del viaje en Hispanoamérica:

"I a ser bien desempeñada esta parte, ¿quién no dijera que ese es el mérito i el objeto de un viaje, *en que el viajero es forzosamente el protagonista, por aquella solidaridad del narrador i la narración, de la visión i los objetos, de la materia de examen i la percepción, vínculos estrechos que ligan el alma a las cosas visibles, i hacen que vengan éstas a espiritualizarse, cambiándose en imágenes, i modificándose i adaptándose al tamaño y alcance del instrumento óptico que las refleja?*"<sup>12</sup>

A este sujeto corresponde cierta actitud emocional que lo caracterizará como viajero, sostén y garante del relato. Pero además de ser protagonista es un informante, es decir, desempeña al menos estos dos roles temáticos, algunas veces contradictorios. Actuar e informar, viajar y escribir son dos acciones paralelas, o, al menos, deben ser presentadas de forma paralela para que se cumpla la ley implícita al

<sup>12</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, op.cit., pág. 6.

género. De hecho, en casi todo relato de viaje se produce una escena de veridicción que las vuelve compatibles y que puede expresarse en la fórmula *escribo mientras viajo*. Sarmiento señala además otro rasgo importante, la pulsión escópica, por la que el narrador funciona constantemente como un *instrumento óptico*<sup>13</sup>.

El relato de viaje se caracteriza también por su modo episódico y digresivo. Acudiendo una vez más a Sarmiento, éste alude en su Prólogo a su "falta de plan", en mérito al cual la carta es la forma que mejor se ajusta al devenir del viaje: "Gústase entónces de pensar, a la par que se siente, *i de pasar de un objeto a otro, siguiendo el andar abandonado de la carta, que tan bien cuadra con la natural variedad del viaje*"<sup>14</sup>.

Para superar la común dispersión estructural, ese *pasar de un objeto a otro*, ciertas figuras de pensamiento –entre otras la hipérbole, la ironía, el elogio, la analogía– suelen dominar la totalidad del relato o al menos una unidad o episodio completo, imprimiendo una dirección de sentido uniforme. Así Fray Servando en su viaje por España acudirá a la hipérbole. Sarmiento en su visita a Francia recurre primero al elogio, que

<sup>13</sup> Adriana Rodríguez Pérsico sostiene la construcción de un *sujeto ubicuo* en *Viajes* de Sarmiento y en su caracterización del mismo creo que introduce una interesante hipótesis sobre el sujeto en el relato de viajes: "La pasión por el movimiento inherente a todo viajero se convierte en ansiedad por ocupar todos los espacios. El conjunto de acciones que desempeña el escritor diseña una identidad prismática: *mira* espectáculos; *piensa* a partir de esa visión; se *metamofosea* en *flâneur* o beduino; *ejerce* la oratoria; *escribe* superponiendo códigos; *enjuicia* comportamientos y costumbres. Cuando *lee*, sustituye, desdobra y redefine; pone en funcionamiento una maquinaria que *demarca* pertenencias y exclusiones, *desarrolla* explicaciones y *otorga* sentidos. En el espectro de acciones hay tres hitos –*mirar, escribir, leer* (interpretar)– que fijan el lugar textual del sujeto como lugar de síntesis". En "Viajes alrededor del modelo: para una política estética de las identidades", en *Dispositio*, v. XVII, n. 42-43, 1992, pág. 301.

<sup>14</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, op.cit., pág 5.

pronto se transmuta en la decepción, siguiendo el tópico del "sueño traicionado" con el que imprimirá un desvío a la imagen inicial del viajero enamorado de su objeto. Baudelaire en Bélgica recurrirá en cambio a la difamación: "toda esta gente es más estúpida que los franceses" dirá en un ejercicio continuo del arte de injuriar.

El relato de viaje lleva a una textualización del espacio. El espacio representado en el texto se vuelve un *topos*, es decir un lugar literario, una construcción discursiva. Sabemos que para constituir un *topos* son necesarios *tropos* o figuras. Así, Roma se vuelve el *topos* "Roma" con Stendhal, a partir de una figura que el viajero francés usa *ad infinitum*: el elogio. La ironía de Sarmiento en España, el sarcasmo de Groussac en los países del Pacífico, el elogio de Cané de Bogotá, conformará *topos* acorde: una España enferma, un Perú debilitado por la inmigración oriental, una Bogotá distinguida y preclara, según al relato *parti pris* de Cané.

Pero la figura clave es la comparación. Por su intermediación se consigue definir lo nuevo o lo otro a partir de lo conocido y lo propio: "El hecho es que bellas artes, instituciones, ideas, acontecimientos, i hasta el aspecto físico de la naturaleza en mi dilatado itinerario, han despertado siempre en mi espíritu, el recuerdo de las cosas *análogas* en América, haciéndome, por decirlo así, el representante de estas tierras lejanas, y dando por medida de su ser, mi ser mismo, mis ideas, hábitos e instintos"<sup>15</sup>. Es la figura que habilita la traducción y las equivalencias para hacer que el texto de viaje sea *legible* para aquél que no pasó por la experiencia de la alteridad.

Los tópicos constituyen otra red de cohesión a partir de la cual se desenvuelve el relato. Tienen también una emergencia histórica. Así los

---

<sup>15</sup> Ibidem, pág. 6

tópicos clásicos de la "abundancia" o de "lo indecible" se adhieren al relato en la crónica inicial de la conquista de América; la "melancolía del viaje", atribuido a Mme. De Staël, atraviesa todo el viaje romántico; el "viaje apresurado", que encuentra su parodia en *Bouvard y Pecouchet*, es común en el Siglo XIX cuando se privilegia la aceleración como parte del programa del viaje; el "desengaño del viajero" que tematiza el choque entre la fantasía y el real encuentro con el objeto turístico; la experiencia de "lo sublime" como también su contrario, el letargo, de tal sensación.

### **El viajero como protagonista**

El viajero es una figura central en la que conviene detenerse, ya que se vuelve el soporte de todo el sistema, su narrador y su actor, en ocasiones, su héroe. Para Bajtin, la figura del héroe en los distintos géneros está determinada por ciertos modos retóricos. Así a la biografía corresponde la apología, a la autobiografía, la justificación, a la confesión, el arrepentimiento, a la retórica jurídica, la defensa, a la sátira, el desenmascaramiento<sup>16</sup>.

¿Cuál modo corresponderá al relato de viaje? El sujeto del relato de viaje exhibe una particular actitud emocional con numerosas manifestaciones, pero básicamente, puede definirse como alguien que se enfrenta a la alteridad, por eso quizás su retórica sea la del descubrimiento o la revelación.

---

<sup>16</sup> M.M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 221.

Pero el viajero puede tener distintos comportamientos que se reflejan claramente en las tipologías. Una de las más conocidas en la tradición moderna, tal vez por tratarse de una parodia de tal clasificación, es la que establece Laurence Sterne en *El viaje sentimental*:

“Así todo el círculo de viajeros puede reducirse a los siguiente encabezamientos:

Viajeros Ociosos, Viajeros Inquisitivos, Viajeros Mentirosos, Viajeros Orgullosos, Viajeros Vanidosos, Viajeros Biliosos.

Después siguen: Los Viajeros por necesidad, El Viajero delincuente y felón,

El Viajero desafortunado e inocente, El Viajero simple.

Y por último de todos (si gustan), el Viajero Sentimental (con lo que me designo a mí mismo), que ha viajado, y de quien ahora me he sentado a dar cuenta –tanto por Necesidad, y el *besoin de Voyager*, como cualquiera de los integrantes de esta categoría”<sup>17</sup>.

Sterne ofrece una tipología caprichosa, afín a la excentricidad del viajero sentimental, pero no por ello deja de reflejar una de las constantes del mismo: un sujeto atravesado por las pasiones frente al objeto de viaje. Así se puede ser displicente o impertinente, inquieto o fatuo, pero siempre el objeto turístico detona reacciones del orden de lo emocional.

Un intento moderno de clasificación es el que presenta Todorov en *Nosotros y los otros*. Sus “tipos” son: el asimilador y el asimilado, el aprovechado, el turista, el impresionista, el éxota, el exiliado, el alegorista, el desengañado, el filósofo. No me detendré en la explicación de cada uno de estos tipos que se desprende, muchas veces, de su misma

---

<sup>17</sup> Laurence Sterne, *Viaje Sentimental por Francia e Italia*, Buenos Aires, CEAL, 1981, pág. 17.

nominación. Tampoco en señalar la diversidad de criterios que es, a todas luces, tan caprichosa como la de Sterne. El mismo Todorov advierte sobre su escasa rigidez, por este motivo desecha la palabra "tipología" y prefiere hablar de "una galería de retratos", de "personajes" que aparecen una y otra vez en los relatos, configurando roles estables y reiterados: "En vez de ser el producto de un sistema deductivo, estos retratos de viajeros provienen de la observación empírica: resulta que aparecen una y otra vez, más a menudo que otros, en la literatura de viaje y evasión, tal como ésta se escribe desde hace ya un siglo. *Cierto es que cada viajero real se mete bajo la piel, ora de uno, ora de otro, de esos viajeros un tanto abstractos*"<sup>18</sup>.

El narrador del relato de viaje no es necesariamente un autógrafo, sino que "se mete bajo la piel" de determinados roles textuales identificables y reconocibles, pudiendo inclusive alternarlos en un mismo viaje. Podemos concluir entonces que las "tipologías", tanto la de Sterne como la de Todorov, son papeles actorales que la tradición del viaje va almacenando para su uso. Así la voz del "viajero burgués" o del "viajero exotista" puede ser asumida en muy diversos textos.

Pero estos roles aluden también a otras significaciones. Todorov señala que los personajes que diseña, estas abstracciones, responden a "modos de interacción con el otro", es decir, a una ética de la alteridad, que oscilará entre someter, aprovecharse, dejarse invadir o respetar los límites entre el yo y el otro: "La felicidad del éxota es frágil: si no conoce a los otros lo suficientemente bien, todavía no los comprende; si los conoce demasiado, ya no los ve. El éxota no puede instalarse en la tranquilidad: una vez realizada, su experiencia ha quedado embotada; y apenas acaba de llegar, cuando ya tiene que prepararse para volver a partir; como dice

---

<sup>18</sup> T. Todorov, *Nosotros y los otros*, op.cit., pág. 386, la cursiva es mía.

Segalen, *únicamente debe cultivar la alternancia*. Es por ello por lo que la regla del exotismo ha pasado, muy frecuentemente, de ser precepto de vida a ser procedimiento artístico: es la *ostranenie* de Chklovski, o la *Verfremdung* de Brecht (en español, es el distanciamiento)”<sup>19</sup>.

La cita enlaza el carácter episódico del viaje, su sintaxis, con un efecto estético, el extrañamiento. La *desfamiliarización*, asociada principalmente por los formalistas a los efectos buscados por el arte, es uno de los soportes del viaje, que en tanto posibilita la variedad y la otredad favorece una percepción estética y una escritura acorde.

Retórica, ética y estética confluyen en particular alianza en cualquier relato de viaje moderno. A esta tríada, deberíamos agregar un cuarto elemento: una erótica. El viaje, como ha enseñado Stendhal, es también un modo de la pasión amorosa<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Ibidem, pág. 392, la cursiva es mía.

<sup>20</sup> Véase el capítulo “Escritores viajeros y ficciones del viaje”.

### 3. EL ESCRITOR VIAJERO Y LAS FICCIONES DEL VIAJE

“Por eso, aconseja Beyle, no se deberían comprar grabados de hermosos panoramas ni panorámicas que se ven cuando se está de viaje, porque un grabado ocupa pronto todo el espacio de un recuerdo, incluso podría afirmarse que acaba con él”.

W.G. Sebald, “Beyle o el extraño hecho del amor”, *Vértigo*

“¿Y sabes que Heredia, que sí había visto el Niágara, se basó en Chateaubriand, que no lo había visto?”<sup>1</sup>.

Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes

La pregunta de Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes reproducida en el epígrafe, que oscila entre la curiosidad literaria y la paradoja, trae a cuento un tema central en la literatura de viajes: la relación entre experiencia y escritura. Porque así como Heredia, espectador directo del Niágara, sigue a Chateaubriand quien ni siquiera había estado allí, este último sigue los escritos de los misioneros jesuitas del siglo XVIII. Y de modo tan desprejuiciado que hasta injerta paisajes correspondientes al Río de la Plata en la descripción de América del Norte.

La anécdota nos autoriza a pensar que los escritores-viajeros son, muchas veces, grandes plagiarios o increíbles mitólogos. Con un agravante: se valen de una forma que se pretende "verdadera" para introducir las fantasías, caprichos, ficciones y préstamos de los más diversos orígenes.

Volvamos a la alternativa: biblioteca o experiencia. La experiencia posee una importancia tal en la génesis y en la constitución del relato de viaje que podemos considerarla como su tópico fundador. Remite al acto fundamental de ruptura con lo familiar, la partida, que permite salir al encuentro de la alteridad<sup>2</sup>. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de experiencia? ¿en qué medida la experiencia puede modelar la escritura si sabemos que todo sufre una mediación lingüística? Una vez más retomo el Prólogo de los *Viajes* de Sarmiento, donde esta interacción entre lo sabido (el lenguaje) y lo experimentado se manifiestan:

"I como en las cosas morales la idea de la verdad viene menos de su propia esencia, que de la predisposición de ánimo, i de la aptitud del que aprecia los hechos, que es el individuo, no es extraño que a la descripción de las escenas de que fui testigo se mezclase con harta frecuencia *lo que no ví, porque existía en mí mismo, por la manera de percibir; trasluciéndose más bien las propias que las ajenas preocupaciones*"<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Carta del 10 de julio de 1914 en Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo*, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1981, vol. 3, pág. 271.

<sup>2</sup> Para la importancia del concepto de experiencia en la literatura de viajes véase Normand Doryon "L'art de voyager", op.cit..

<sup>3</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, op.cit., pág. 6.

Por eso, cuando en este marco hablo de experiencia, no me refiero a la sabiduría obtenida por el contacto directo con lo real, siempre inefable, siempre intermediada por la lengua, por el recuerdo, por las lecturas, por *lo que no ví, porque existía en mí mismo* como dice Sarmiento. Sino a la construcción que hace la lengua de ese contacto en relación con la memoria, los libros, las ideas recibidas.

Los escritores-viajeros son, ante todo, lectores de libros de viaje. Esto de ningún modo niega la realidad de la experiencia, simplemente toma posición respecto a la incidencia del discurso en la modelación del relato. Por eso, quisiera radicar el tema no en la experiencia, sino en otro aspecto, la *performance*. Creo que podemos pensarlo, básicamente, como un género performativo que supone *hacer y contar*. Tan performativo como el teatro lo es, sólo que su ejecución puede ser previa o paralela a su escritura. Por eso la estampa del escritor-viajero (conjunción que reúne desde ya las dos funciones) resulta tan central a su sistema.

En este capítulo sostengo de que los escritores-viajeros producen *ficciones del viaje*, un archivo de representaciones que se integran al discurso como una retícula a partir de la cual se definen los espacios y también los futuros relatos. A través de la consideración de algunas figuras propongo una aproximación al viaje letrado y a las articulaciones temáticas, retóricas y enunciativas que conforman una plataforma común en el siglo XIX. Por otra parte, estos textos ingresan a una *biblioteca viajera*, continuamente citada y revisitada en el fin de siglo. Los hispanoamericanos serán receptores de este imaginario, que adaptarán, transformarán o parodiarán de acuerdo a sus necesidades o proyectos.

### Bacon: la trama del viaje letrado

Un breve escrito de Lord Francis Bacon, "De los viajes"<sup>4</sup>, puede considerarse un texto fundante del viaje letrado. No sólo establece las normas que deben reglarlo, sino y sobre todo para la buena fortuna del género, instituye la necesidad de llevar un registro del mismo.

Bacon insta una nueva peregrinación profana para el joven educando renacentista. Instruye en este texto sobre las diferentes instituciones, monumentos y actividades que debe conocer el peregrino novicio si quiere que su experiencia en el extranjero sea provechosa y formativa. La lista es extensa pero importante la mención de esos sitios: cortes, tribunales, iglesias y monasterios, murallas y fortificaciones, ciudades y pueblos, fondeaderos y puertos, antigüedades, ruinas, bibliotecas, asambleas y conferencias, buques y armadas, edificios y jardines públicos, armerías, almacenes, comedias, colecciones de arte. Aunque de menor importancia, no deben desatenderse los desfiles, fiestas, funerales y ejecuciones. También aconseja la visita a hombres sabios, científicos o letrados: "Que también vea o visite a personas eminentes en todas las clases, que tienen renombre en el extranjero; que pueda contar que relación tiene la vida con la fama"<sup>5</sup>. Sólo falta a esta rudimentaria baedeker el ingrediente que el Romanticismo, vía Humboldt y Goethe, incorporará de modo definitivo: la *vista de la naturaleza*, la campiña, el llano, la pampa, la llanura, en suma, la construcción del espacio en tanto paisaje.

---

<sup>4</sup> Lord Francis Bacon, "De los viajes", en Adolfo Bioy Casares, comp., *Ensayistas Ingleses*, Buenos Aires: Jackson, 1950; el texto original en inglés, "Of Travel", pertenece a *Essays Civil and Moral*, XVIII, 1597.

<sup>5</sup> Ibidem, pág. 10.

Por otra parte, Bacon indica que es necesario saber la lengua del lugar que se visita, llevar un preceptor que conozca el país, un mapa o libro que describa la región y un diario donde asentar las experiencias: "Es cosa extraña que en los viajes por mar, donde no puede verse más que mar y cielo, los hombres escriban diarios; pero en viajes por tierra, donde hay tanto que observar, generalmente lo omiten; como si el riesgo fuera más apropiado para registrar que la observación. *Que se introduzca por lo tanto el uso de los diarios*"<sup>6</sup>. El consejo de Bacon, casi la conminación, es el gesto inaugural de un gran archivo que se alimentará de los materiales más dispares con el correr de los tiempos. También sugiere la duración de las paradas en el camino: "Que no permanezca mucho tiempo en una ciudad o pueblo", con lo que fija la secreta dependencia del desplazamiento con la brevedad de la estadía, señalando un tipo de sintaxis que será inherente a su escritura.

Dónde, con quién, cómo viajar. El texto de Bacon se presenta como una respuesta a estos interrogantes, y por lo tanto constituye un "arte de viajar", un tratado que delimita los modos del desplazamiento. Sienta las bases del *Bildungsreise*, ceremonia de emancipación del hogar, del padre y de la ley, antecedente del *grand tour*, ceremonial de los europeos durante el Siglo XVII y XVIII<sup>7</sup>.

El protocolo permanece como trasfondo de las giras de los escritores en el siglo XIX, por eso no es sorprendente comprobar en estas instrucciones el maderamen de muchas de las excursiones futuras. Entre los hispanoamericanos, en Sarmiento, en Lucio V. López, en Cané, en Groussac, Darío, Rojas o Reyes, pupilos sin preceptor pero con igual

---

<sup>6</sup> Ibidem, pág. 9

<sup>7</sup> Rousseau instruye a Emilio sobre el viaje en la etapa final de su formación, "De los viajes", en *Emilio o de la educación*, Buenos Aires, Albatros, 1944.

apetencia de formación, encontramos muchas veces el calco de este ritual.

### **El *grand tour* y después**

En el siglo XVIII el desplazamiento ocupa un lugar central entre las preocupaciones de los letrados (Defoe, Swift, Johnson, Boswell, Fielding, Sterne). Se vuelve frecuente la gira dentro de las fronteras del continente, el *grand tour*, como ceremonia indispensable para la educación de un hombre ilustrado. Asimismo, la ciencia promueve expediciones fuera de estos límites y a medida que el siglo avanza, más europeos viajan a América, África, Asia. Numerosos misioneros, librepensadores, moralistas o filósofos que se movilizan en esta época, como lo ha demostrado el estudio de Michele Duchet (1976), comienzan a confrontar su cultura con las sociedades no europeas.

Si los periplos del siglo XVIII estaban estrechamente asociado a la educación, al *Bildungsreise*, como dijimos antes, en la literatura del período romántico se abre a otras experiencias y necesidades. Una nueva noción comienza a emerger: El viaje se vuelve un fin en si mismo, fenómeno que quizás comience con Byron pero que encuentra su culminación con Stendhal y Flaubert.

Entre fines del siglo XVIII y la primera mitad del XIX se produce una gran transformación formal en el relato, que acompaña, como es de prever, los nuevos sentidos del desplazamiento espacial. Podríamos resumir estas nuevas marcas en algunos rasgos característicos: la incidencia del concepto de paisaje y de *cuadro* en la representación de la

naturaleza, el desarrollo de la descripción en función del color local, la aparición de ciertas imágenes tipificadas de las naciones, la producción de numerosos tópicos, y sobre todo, el nuevo lugar protagónico que tiene el narrador con una mayor puesta en escena de su subjetividad, su mundo sensorial y pasional.

Estas innovaciones aparecen asociadas al romanticismo, no sólo por el denso uso metafórico del concepto en esta estética, sino también por la incidencia que alcanzó su práctica entre los escritores de la época, como Chateaubriand, Goethe, Nerval, Flaubert, Stendhal, Gautier, o Victor Hugo. Los románticos ingleses, en particular, dejaron su tierra para establecerse en Italia, Suiza, o recorrer el mediterráneo, como Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, Mary Shelley, Robert Browning o John Keats.

El nomadismo permite canalizar las apetencias de variedad, novedad y exotismo de los escritores que incorporan nuevas geografías más allá del continente europeo. El relato amplía la privacidad del diario íntimo para entrar en un circuito público de crónicas y libros, contribuyendo a consolidar la emergente imagen social del escritor-viajero. Este perfil, aunque admitirá modificaciones y acomodaciones a lo largo del siglo, adquiere no obstante un carácter definido.

### **Humboldt: sensación y notación**

Alexander Von Humboldt, como se sabe, fue responsable de la "reinención de América" imponiendo un giro radical a la consideración del continente. El prólogo a *Cuadros de la naturaleza*, donde reúne las conferencias dictadas sobre el tema, aporta algunas ideas fundamentales

de su programa que me propongo reseñar brevemente. Citemos el primer fragmento:

“Con cierta modestia, presento al público una serie de trabajos que se originaron *ante la presencia* de los más nobles objetos de la naturaleza, -en el Océano,- en la selva del Orinoco, -en las sabanas de Venezuela,- y en las soledades de las montañas peruanas y mexicanas. *Algunos fragmentos separados, escritos en esos precisos lugares, han sido, desde entonces, elaborados en un todo.* Una *investigación de la naturaleza en profundidad* -prueba de la cooperación de las fuerzas- y una renovación del goce que el aspecto inmediato de los países tropicales produce en *el observador susceptible*, son los objetos a los que apunté. Cada ensayo fue delineado para ser completo en sí mismo; y una misma tendencia impregna el todo. Este *modo estético* de tratar los asuntos de la Historia Natural ha sido acompañado por grandes dificultades en la ejecución; a pesar del maravilloso vigor y flexibilidad de mi lengua nativa. La maravillosa lujuria de la naturaleza presenta una acumulación de *imágenes separadas*, y *la acumulación perturba la armonía y el efecto de una pintura.* Cuando los sentimientos y la imaginación están excitados, el estilo es apto a desviarse hacia la *prosa poética*. Pero estas ideas no requieren de amplificaciones aquí, ya que la páginas siguientes ofrecen abundantes ejemplos de tal desviación y tal *búsqueda de unidad.* A pesar de estos defectos, que puedo mejor percibir que enmendar, déjese me esperar que estos “Cuadros” puedan ofrecer al lector, al menos alguna parte del disfrute que una mente sensible recibe de la inmediata contemplación de la naturaleza. Como este disfrute es aumentado por un discernimiento interno con las conexiones de las

fuerzas ocultas, he adjuntado a cada tratado científico ilustraciones y adiciones”<sup>8</sup>.

Un propósito explícito es la confluencia del interés científico con el *modo estético*, conjunción que se produce, como es sabido, a partir de su entrada en la Universidad de Göttingen y el contacto con las ideas de Forster, Kant, Goethe, que le permiten acceder a una filosofía del conocimiento afín a estos objetivos. El texto abre con una consideración de los accidentes geográficos americanos, objetos que el “observador susceptible” ha presenciado y descrito en esos *precisos lugares*. Me interesa destacar esta inmediatez entre *sensación* y *notación*, ya que obedece a una pregunta sobre el momento de la escritura que, como sabemos, fue un tema debatido en esta época, como es el caso de Wordsworth en el prólogo de las *Lyrical Ballads* donde revisa la relación entre sentimiento, sensibilidad y razón en la poesía.

Esta simultaneidad entre percepción y escritura asentada en el texto de Humboldt aparece como una marca muy característica del relato del siglo XIX y configura una escena de *escribo mientras viajo* casi infaltable en todo relato, aunque la escritura, sabemos, casi siempre sea producto de un ejercicio rememorativo posterior.

Humboldt añade que la inmediatez de la percepción produce *fragmentos*, podemos pensar borradores y notas parciales, luego elaborados en un texto. La angustia romántica del fragmento aflora repetidamente así como la aspiración de totalidad, aludida como *todo*, *armonía*, *unidad*. Pero, ¿cómo conseguirla? La lengua, escandida por naturaleza en su linealidad, es menos eficaz que la pintura para dar

---

<sup>8</sup> Alexander von Humboldt, *Views of Nature: or contemplations on the sublime phenomena of creation*, London: George Bell and Sons, 1875. La traducción y cursiva es mía.

cuenta de lo múltiple simultáneo. Como ha señalado Otmar Ette<sup>9</sup>, Humboldt acude para subsanar esta falta a numerosas metáforas visuales relacionadas con el campo de la pintura, como es el título del trabajo que estamos comentando "cuadros" -además de la inclusión de sus propios dibujos en sus libros. Humboldt introdujo el concepto de *cuadro*, que permite el encuentro del sujeto de contemplación con el objeto contemplado, así como la síntesis de la heterogeneidad del mundo natural: "El concepto de 'cuadro' define, en Humboldt, la relación entre naturaleza física y naturaleza humana, entre la perspectiva humana y la presentación primera de un paisaje. El cuadro opera la unificación de la diversidad del mundo vegetal y de los fenómenos naturales por medio de la homogeneización fisionómica. El cuadro transmite la síntesis que contiene la unidad bajo la diversidad de la naturaleza y es su expresión material"<sup>10</sup>.

La acumulación perturba la armonía, el fragmento desafía al todo. Y si bien la escritura no puede ofrecer el efecto de la pintura, al menos puede alcanzarlo parcialmente con el trabajo del estilo, con la "prosa poética" aludida por Humboldt. Pero vamos ahora al final de este prólogo:

"En todas partes la atención del lector está dirigida a la perpetua influencia del ejercicio físico de la naturaleza sobre la *condición moral* y sobre el destino del hombre. Es para las *mentes oprimidas* de preocupación que estas páginas se consagran especialmente. Aquel que ha escapado de las olas tormentosas de la vida felizmente me seguirá en lo profundo de las selvas, sobre las

<sup>9</sup> Ette, Ottmar. "Transatlantic Perceptions: A Contrastive Reading of the Travels of Alexander von Humboldt and Fray Servando Teresa de Mier", en *Dispositio*, v. XVII, 1992, n. 42-43

estepas y praderas sin límite, y a las elevadas alturas de los Andes. A él están dirigidas las palabras del coro que preside los destinos de la humanidad:

*En las montañas está la libertad!* El hálito de la decadencia  
Nunca empaña el suave y fresco aire;  
Oh! La naturaleza es perfecta donde sea que nos extraviemos;  
Es el hombre quien la deforma con sus preocupaciones  
(Los versos son de Schiller)"

Como este pasaje permite apreciar, con Humboldt todo se estetiza: la percepción del objeto, su representación y su efecto moral. La ejercitación del espíritu frente a lo bello y lo sublime que la contemplación de la naturaleza provee, nos dice Schiller a quien Humboldt cita, es garantía de la libertad humana. A partir de esta formulación, forma parte de una "educación estética", característica que aún le atribuimos.

En la experiencia de lo sublime, dice Schiller, se produce la confrontación entre sentido y razón. Lo sublime coloca al hombre en la frontera del fracaso ya que si bien no puede comprender lo que le pasa, tampoco se aparta de la sensación que lo desborda, que sin ser placentera es decididamente desafiante. Ante ella, el hombre se estremece, se conmueve, reconoce sus límites, pero no renuncia. Y es en este gesto de avidez de conocimiento y de lucidez de su frustración donde reside su propia libertad<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Alberto Castrillón Aldana, *Alejandro de Humboldt, del catálogo al paisaje*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquía, 2000, pág. 57.

<sup>11</sup> Schiller, Friedrich, trad. Alfred Dornheim y Juan C. Silva. *Sobre lo sublime*, Buenos Aires, Imprenta Mercur, 1943; Mary Louise Pratt dice que Humboldt aplica el programa expuesto por Schiller en la *Educación estética del hombre* (1795) al curso de sus viajes.

La experiencia de lo sublime se vuelve un tópico del viaje romántico y moderno en general, pese a que la modernidad irá erosionando el concepto, hasta volverlo un sentimiento nostálgico. No hay relato del siglo XIX que no lo incluya. Un lugar privilegiado para su experiencia son las Niágara Falls. Sarmiento, Eduarda Mansilla, Cané, Groussac, Sierra, entre otros hispanoamericanos, nos ofrecen distintas versiones de un mismo tema como intérpretes virtuosos de una pieza consagrada, que en poesía tendrá también su expresión en la *Oda al Niágara* de Heredia y el *Poema al Niágara* de Pérez Bonalde.

Sarmiento enfundado en su capa de goma se expone al vacío, asumiendo el rol del sujeto romántico en experiencia de lo sublime. Eduarda Mansilla se abstiene de la vivencia que podría llegar a desbocar su corazón, propenso al vértigo emocional, por eso pone distancia entre su subjetividad y la catarata. Sabe que está allí, pero prefiere la contemplación del cuadro que la reproduce en el lobby del hotel acompañada por el estruendo de la caída amortiguada por los vidrios. Justo Sierra siente de antemano la melancolía de la desilusión, aunque en el mirador llegue al límite de la alucinación, que se prolongará como una borrachera. Groussac, consciente del lugar común, acude a un artilugio: hace una visita nocturna.

Los viajeros finiseculares saben que esta experiencia no los asiste más. Es casi inútil buscarla en las ciudades modernas y mucho menos encarar a la Naturaleza con los ojos del asombro. Pero la voluntad de estilo, la prosa poética prevalece e identifica la escritura.

## Pasión y egotismo: Stendhal

Viaje, pasión y lenguaje se relacionan de otro modo a partir de Stendhal. Con él, el placer del viajar entra en abierta disputa con cualquier resabio iluminista, estableciendo un corte con una larga tradición discursiva que imponía como exclusiva meta del desplazamiento la obtención del saber. Así dirá en *Roma, Nápoles y Florencia* (1817) "no viajo por conocer Italia, sino por mi propio placer"<sup>12</sup>. Y así como la gira se desprende de sus funciones utilitarias, el relato da cabida a nuevas manifestaciones afectivas por parte del narrador que comienza a moldear los paisajes y países visitados de acuerdo con sus propios deseos, dejando aflorar sus emociones a cada tramo recorrido.

Enamoramiento y viaje se confunden en Stendhal. El sujeto de sus textos, munido de "egotismo" (*Souvenirs d'egotisme*) se aplicará más a calibrar la intensidad de las sensaciones - "sentíame incapaz de razonar", "mi emoción es tan honda", "mi emoción muda y profunda"- que a dar testimonio de un recorrido espacial en particular. Prescinde de los principios de objetividad y veracidad adheridos a este discurso desde su asentamiento formal en el siglo XVI proclamando una inversión de estos presupuestos, "No pretendo decir lo que son las cosas: cuento la sensación que me han producido". Ahora será la somatización emocional la que irrumpa continuamente, como en Florencia, donde al borde de la pérdida del equilibrio por la conmoción estética debe reclinarsse en un banco de la plaza de Santa Croce<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Stendhal (Henry Beyle). *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1955, pág. 586

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 573.

El segundo libro que Stendhal dedica a Italia, *Paseos por Roma* (1829)<sup>14</sup> es aún más representativo de la nueva modalidad. Si el *grand tour* del Siglo XVIII suponía una variedad de intereses *ilustrados* representados en la profusión de actividades a desarrollar en una ciudad, la gira estética tiene un único y solo objetivo: el arte.

La palabra "paseo" también connota una disposición placentera, un itinerario que lejos de ser programado admite idas y venidas en torno a ciertos lugares específicos: museos, iglesias, ruinas, teatros, conciertos. Uno de los centros de esta *promenade* es la Villa Ludovisi, donde también define a la contemplación estética como exaltación, como "flechazo" o enamoramiento: "Volvimos a visitar esta mañana la villa Ludovisi; nunca nos han encantado tanto los frescos del Guercino; es una pasión súbita que en una de nuestras amigas va hasta la exaltación. Es algo parecido a lo que en amor se llama *flechazo*"<sup>15</sup>.

En 1822 Stendhal había publicado *Del amor*, su teorización sobre la lógica del sentimiento amoroso, que descompone en varios pasos: 1) la admiración, 2) la fantasía –"¡Qué gusto besarla o ser besado por ella"–, 3) la esperanza –el estudio de las perfecciones del objeto amado y la búsqueda de "señales", como puede ser el enrojecimiento de los ojos–, 4) el nacimiento del amor –"experimentar placer viendo, tocando, sintiendo con todos los sentidos"–, 5) primera cristalización – "la operación del espíritu mediante la cual deduce de cuanto se le presenta que el objeto amado tiene nueva perfecciones"–, 6) la duda, 7) segunda cristalización<sup>16</sup>.

En sus relatos italianos es posible descubrir una doctrina del viaje que es, en realidad, una extensión de su teoría del amor. Por eso experimenta el "flechazo", padece la duda, pasa por el éxtasis y la

<sup>14</sup> Stendhal (Henry Beyle). *Obras selectas*, Buenos Aires, El Ateneo, 1952.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pág. 481.

<sup>16</sup> Stendhal (Henry Beyle), *De l'Amour*, Paris, Garnier, s.f.

cristalización, y hasta llega al desfallecimiento, experiencia propia del sujeto de la pasión amorosa. De Roma, por ejemplo, sospecha del amor que sentirá por ella –fantasea-, comprueba la fascinación que la ciudad ejerce sobre su espíritu -cristaliza-, titubea en dejarla por cierto tiempo -duda- y vuelve a ella con el mismo entusiasmo con que reencuentra los brazos de su amante.

Pero otra pasión se muestra en el texto: Napoleón. Su imagen recorre como un espectro los *Paseos*, apareciendo también en los lugares de mayor prestigio: “gran hombre que ha sacado a Italia de la nada”. Además, recuerda al pasar, Napoleón es italiano. En esa confesión se desliza una importante síntesis: Italia le permite conjugar el amor estético y político. Además del lingüístico, el italiano como lengua le proporciona un “extremo placer”.

En el paseo por el museo italiano Stendhal introducirá muchas digresiones narrativas, historias de envenenamientos, intrigas conventuales y políticas, luchas de principados y anécdotas papales. A partir de estos ingredientes y los arriba señalados, el relato construye la *italianada* –visión colorista de Italia- paralela a la *españolada* de Merimée, Victor Hugo y Gautier. Al volverse un apologista de Italia, Stendhal contribuye de modo decisivo a la reinención del topos “Italia” para la imaginación europea. En la *italianada* de Stendhal confluyen varios conceptos: el dilettantismo, las particularidades regionales, la música de la Scala, el almacén de antigüedades del Quattrocento, las ruinas del Imperio. Italia es una fuente de tramas, un depósito de historias que alimenta parcialmente el relato, pero que alcanzan mayor desarrollo en las novelas o cuentos. Estos textos resultan así la antesala de la ficción, el cuaderno de apuntes de la obra por escribirse. Como dice Barthes, serán tan solo el álbum que se vuelve libro cuando Stendhal escribe *La cartuja de Parma*.

Italia, que ya gozaba de fama artística abonada por los visitantes del XVIII, se consagra ahora como el espacio absoluto del arte, como el museo por antonomasia. En el texto de Stendhal es tan "sublime" la contemplación de Roma desde una vista particular -"Hemos quedado dos horas absortos en el extremo de uno de los caminos de la villa Mattei; aspecto sublime de la campaña de Roma, de la que nadie nos había hablado" -como la lectura de la Jerusalén de Tasso, que es "lo sublime de la caballería"<sup>17</sup>.

Roland Barthes dará un nuevo giro a la teoría de Stendhal. Se trata de una transferencia por la cual proyectamos sobre el espacio visitado nuestro propio deseo<sup>18</sup>. El sujeto estará siempre en presencia de un fantasma que en el peor de los casos puede llevarlo al mutismo -al desvanecimiento, al desmayo- y en el mejor, al ejercicio desenvuelto de la palabra, al relato, que con buena fortuna le permitirá escapar del lugar común, el estereotipo, la interjección, el superlativo ("qué bello!, ¡bellísimo!").

Es ciertamente stendhaliana la primera aproximación de Sarmiento a Ruan, casi una reescritura del ingreso de Stendhal a Florencia: "Saltábame el corazón al acercarnos a tierra, y mis manos recorrían sin meditación los botones del vestido, estirando el fraque, palpando el nudo de la corbata, enderezando los cuellos de la camisa, como cuando el enamorado novel va a presentarse ante las damas"<sup>19</sup>. Igual sensación experimenta en la entrada de Roma. Como Sarmiento, muchos hispanoamericanos establecen una relación stendhaliana, es decir altamente pasional, ya no sólo con Italia, sino con toda Europa,

<sup>17</sup> Stendhal (Henry Beyle). *Obras selectas*, op.cit., págs, 581, 590.

<sup>18</sup> Roland Barthes, "No se consigue nunca hablar de lo que se ama", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994 (1980).

visualizada como un espacio sacralizado. Y la dinámica entre esta sacralización y la distancia que les impone el objeto de sus deseos será todo un tópico del pasajero proveniente del sur.

En cuanto al egotismo, quizás sea redundante recordar el apodo de Sarmiento como "don yo", y las simetrías nada caprichosas de esta coincidencia<sup>20</sup>. Pero, hacia fin de siglo un nuevo giro se impone: se reclama la objetividad. La enunciación del relato da un vuelco notable y se exige mayor distancia. El escritor-viajero debe ser objetivo y artista, no hacer confesiones a la manera romántica, ni hablar de personalidades a la manera clásica. "Nada de yo. Nada de egotismo", dice Enrique Gómez Carrillo en "La psicología del viajero"<sup>21</sup>. La frase de Pascal, *el yo es odioso*, citada por Groussac y Cané, y repetida como lugar común, se vuelve un principio de estilo y viene a interrumpir ese ascenso espectacular del yo, de indudable paternidad stendhaliana.

### **Gautier, la españolada y el daguerrotipo literario**

Gautier emprende su recorrido por España en 1840. Va acompañado por su amigo Eugenio Piot y lleva tan sólo un cuaderno de notas y su daguerrotipo, especialmente adquirido para la excursión, con el que alcanza a retratar las dos agujas de la catedral de Burgos y su pórtico.

---

<sup>19</sup> Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes por Europa, África y América*, op.cit.

<sup>20</sup> David Viñas habla del "egotismo jubiloso" de Sarmiento en *Literatura Argentina y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996, pág. 30.

<sup>21</sup> Enrique Gómez Carrillo, *Pequeñas cuestiones palpitantes*, Madrid, Librería de Gregorio Pueyro, s/f.

Consciente de su estilo, Gautier se define como "turista descriptivo" y "daguerrotipo literario", modo de sincerar la impronta pictórica de su narración<sup>22</sup>.

Gautier, como Stendhal, construye su relato a partir de la eficacia de una figura, la ecfraasis -según la retórica clásica, la descripción de las obras de arte. Desde la catedral de Burgos a los cuadros de Goya, el texto se detiene en la transcripción del código arquitectónico o pictórico al lingüístico. El escritor parnasiano ensaya sus recursos y en largos trechos el texto se presenta como un encadenamiento de transposiciones.

Entra por el norte de la península y la recorre de norte a sur, de este a oeste, constatando a su paso la devastación, la aridez y la desolación consecuentes de las guerras. Pero no todo es destrucción a su paso. España promueve cimbronazos de admiración y arrobamiento. Es también el semillero del pintoresquismo al que Gautier aporta nuevos elementos. Los tipos nacionales -manolas, chulos y otros- son retratados allí donde dejan de representar bien su papel. Ya no llevan aquella prenda, aquel ribete, aquel zapato de raso que la pintura les había adosado como constitutivos del personaje. Gautier salta de la retórica bufa a la sublime, las dos caras del grotesco romántico. Así, construye el cuadro del "baile nacional" a partir del primer procedimiento, colocando en el tablado dos viejos desdentados y decadentes, con lo que da muestras de una muy bien aprendida lección goyesca. Agreguemos un dato nada marginal: hacia 1836 se realizó en París una importante exposición pictórica española, que difundió la obra de Murillo, Velázquez y Goya entre los franceses. El folletinista de *La Presse* no debe haber faltado a tan

---

<sup>22</sup> Gautier, Théophile, *Viaje por España*, Madrid, Espasa Calpe, 1934. Gautier es uno de los escritores-viajeros más citado por los hispanoamericanos, volviéndose un modelo estilístico para la resolución estética de los relatos.

importante cita. Gautier oscila, entonces, entre la admiración y la burla, entre el retrato y la caricatura y contribuye a crear a España como *topos* del modo como lo entiende su época, a partir de ciertas valoraciones; el país es “salvaje”, “bárbaro”, “primitivo”.

Si bien Gautier no es el primer productor de imágenes tipificadoras de España -lo han precedido, entre otros, Victor Hugo y Mérimée-, es el responsable de numerosas cristalizaciones. Antes que él, Alejandro Dumas había sentenciado: “África comienza en los Pirineos”<sup>23</sup>, convalidando todo el imaginario orientalista sobre el país que prevaleció durante todo el siglo XIX. Gautier confirmará este pronóstico de Dumas en las primeras páginas de su *Viaje por España*, sugiriendo que así como el pintor Descamps -jefe oficial de la escuela en París- se ocupa de los muros quemados y resquebrajados en Asia Menor, podría hacer lo mismo, por sus similitudes morfológicas, con los muros españoles. El sistema de la analogía oriental no se detiene en esta primera afirmación, sino que se continúa a lo largo del texto, así los parajes tienen una “simplicidad oriental” y en el camino de Toledo a Madrid se siente en plena Argelia. Pero su “visión orientalista” sobre España no es despectiva, sino estetizante.

Los latinoamericanos aportarán a este modo indirecto del orientalismo de diversas maneras, sosteniendo el discurso o transformándolo. Desde las burlas de Fray Servando, pasando por la malicia de Sarmiento, hasta llegar a la mirada reconciliada de Darío que redefine la españolada, o mejor, que invierte su signo.

---

<sup>23</sup> Citado por Nicolás Campos, *Ciudades y paisajes de la Mancha vistos por viajeros románticos*, Ciudad Real, Biblioteca de autores y temas manchegos, 1994, pág. 56.

## La travesía del cuerpo: el Oriente de Flaubert

En un pasaje de *Orientalismo* Edward Said señala que el *Viaje a Oriente* de Flaubert fija la unión Oriente-sexo, la conjunción erotismo-exotismo, manifestándose en un éxtasis de lo corpóreo, particularmente en el memorable relato de su encuentro con Kuchuk Hanem, la bailarina y cortesana egipcia.

Pero el protagonismo del cuerpo va más allá del encuentro sexual. El pasajero a Oriente sufre transformaciones y mimetismos que necesariamente comprometen la autoimagen: el rapado de la cabeza, el teñido de las uñas, comer con las manos, el uso del albornoz, son ritos de iniciación irrecusables para cualquiera que se aventure en este territorio.

Podría decirse que si el viajero stendhaliano aporta un giro lingüístico que se hace cargo de un universo emocional rico en posibilidades y abundante en gradaciones -bello, bellísimo, deslumbrante-, el viajero flaubertiano deja que sea su cuerpo el que obedezca a las pulsiones más elementales. En realidad, el cuerpo en Oriente se comporta como una interjección: responde de modo inmotivado, se escapa, tiene vida propia, como los frecuentes exabruptos y lugares comunes de Stendhal en Italia.

Pero por más corpóreo no adolece de alma. Su alma está atravesada por la melancolía<sup>24</sup>, por el mal del siglo. Por eso Mme. De Staël, camino a su exilio que la despoja de su máspreciado bien -su salón-, define al viaje como un "triste placer". La melancolía es, junto con la efusividad, dos de los tópicos dominantes en el siglo.

Del *Viaje a Oriente* quiero extraer una lección de otro orden. Es sabido que Flaubert sólo pudo escribir *Madame Bovary* una vez que

concluyó su excursión a Oriente. Es más, se dice que el breve nombre de Emma brotó como una interjección durante una travesía por el desierto. De la anécdota, más que su veracidad, me interesa su moraleja. Esto es, que la provincia sólo obtiene verdadera dimensión literaria una vez que se la ha abandonado en aras de la partida. Esta parábola puede adquirir visos de ley tratándose de los escritores latinoamericanos -Sarmiento y sus *Recuerdos de provincia*, escritos después de su periplo, u Horacio Quiroga y sus ficciones de la selva posteriores a su incursión en París, entre tantos otros.

En suma, como este pequeño recorrido ha intentado puntualizar, los escritores-viajeros producen *ficciones del viaje* delimitando modos de hablar de los espacios fuertemente ideologizados. Así el *orientalismo*, la *españolada* o la *italianada* serán algunas de las principales configuraciones que dominarán este imaginario durante el siglo XIX, oficiando como textos mediadores de cualquier escritura. Aceptados como lugares comunes o rechazados, no dejarán de ingresar en las consideraciones de los viajeros, aunque, como veremos, los hispanoamericanos legarán nuevas ficciones a este archivo.

---

<sup>24</sup> Véase el interesante prólogo de Ricardo Cano Garivía a Gustave Flaubert, *Cartas del Viaje a Oriente*, Barcelona, Laertes, 1987.

## 1. PAUL GROUSSAC: UN VIAJERO EPIGRAMÁTICO

"Los maestros que me han conducido al 'galicismo mental' del que habla don Juan Valera, son, algunos poetas parnasianos, para el verso, y usted, para la prosa".

Rubén Darío, "Los colores del estandarte"

"Su inmortalidad entre nosotros los argentinos corresponderá a la inglesa de Samuel Johnson: los dos autoritarios, doctos, mordaces".

Jorge Luis Borges, "Paul Groussac"

Si bien prefería verse en segundo término respecto a los "actores sobresalientes en el drama público" -según alega en *Los que pasaban*- Paul Groussac fue la figura central de la elite intelectual argentina durante más de cincuenta años, extendiendo su magisterio a los grandes renovadores de la lengua literaria moderna en Hispanoamérica: Rubén Darío, Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges.

Alguna vez comparó a los emigrados con actores improvisados que eligen sus ropajes en un vestuario a oscuras minutos antes de salir a escena. En la imagen proyectaba su propia condición de desplazado: había llegado a los diecisiete años a un medio precario que todavía ensayaba su organización portando su Liceo Francés por toda instrucción. Pero desempeñó sus papeles con tanta solidez (como crítico literario,

historiador, escritor, director de la Biblioteca Nacional) que la imagen del figurante entre bambalinas resulta sólo otro ademán de su mal fingida modestia. Además, su condición de escritor huésped le deparó, antes que la marginación, el más indiscutible de los consensos, llegando a ser visto como el *organizador* de nuestra vida intelectual, como dirá José Bianco<sup>1</sup>.

Quizás la idea de rigor intelectual, la búsqueda de la exactitud hasta el escrúpulo o la severidad rayana en la punición moldearon el esforzado virtuosismo de cada una de sus caracterizaciones. O quizás la ironía, motor de su retórica, lo llevó a ser siempre el más severo de sus críticos y, por lo tanto, el más esmerado de los actores. Para conseguir este efecto, Groussac anda y desanda su prosa, asevera y duda, dice y desdice, de modo que la verdad siempre se vuelve una meta, nunca un logro. Su consigna "todo es sustentable porque todo es incierto" permite al agnóstico estos juegos lógicos, estos tanteos del pensamiento con los que se regodea en la incertidumbre. Pero como quien sabe que finalmente llegará a algún puerto seguro.

Groussac buscaba el genio en sí mismo y en los otros, y le costaba dar con esa especie escasa y al mismo tiempo presentida, esa dimensión que auscultaba en los grandes -Cervantes, Shakespeare o Victor Hugo. Para esto se valió de una suerte de plantilla con la que pesaba y medía -no el cerebro como Lombroso o Broca- sino la superioridad de los hombres. Así

---

<sup>1</sup> Su enorme proyección en el campo intelectual argentino puede apreciarse en el número que le dedica la revista *Nosotros*, donde la elite pensante de los 20 y 30 le rinde homenaje; algunos de estos testimonios dicen: "creador en nuestro país de la crítica científica" -Ramón J. Cárcano-, "Groussac nos ha enseñado a construir la obra histórica" -José Luis Romero-, "nos enseñó las primeras nociones del método" -Alberto Gerchunoff-, "le ha incumbido a un extranjero la tarea de organizar nuestra vida intelectual" -José Bianco-, en el número también colaboran Jorge Luis Borges, Alejandro Korn, Ricardo Levene, Alfonso Reyes, Roberto Giusti. *Nosotros*, a. XXIII, n. LXV, 1929.

Sarmiento es: "la mitad de un genio, único ejemplar de su especie en la historia patria"<sup>2</sup>. Como muchos hombres de su siglo sufrió el encanto y la pasión por las grandes figuras -la persistencia cultural del "grande hombre" romántico-, evidente en sus trabajos históricos. Vivió con la consigna de su emulación y, quizás, de su celo.

No terminó su libro sobre el tema, que había titulado *El problema del genio*, y en un capítulo que incluyó en *El viaje intelectual (Primera serie)*, "Estigmas físicos del genio", refutó las teorías de Lombroso respecto a la relación entre las lesiones físicas y el genio, demostrando lo falso de sus ejemplificaciones y los dudosos de su sustento científico. Aunque uno de estos rasgos fuese la zurdera, su propia traza motriz. Su perspectiva de la genialidad se aparta de la frenología, suficientemente impugnada en este texto, si bien su título -"Estigmas físicos del genio"- termine pareciendo apropiado para quien hizo de su búsqueda una pasión personal, una especie de marca indeleble, una picadura molesta.

En toda biblioteca indagó sobre esta idea matriz con la que también calibró a los pueblos. Por eso en sus viajes, documentados en *Del Plata al Niágara* y en *El viaje intelectual*, se esmeró por encontrar el genio, la personalidad, o para decirlo con otro de sus giros predilectos, el *proceso sociológico* que hace que los pueblos sean lo que son y no otra cosa. Y a pesar de abjurar de la frenología puede recurrir a ella si se trata de dar cauce a la mordacidad de la estampa viajera.

En este capítulo sostengo que Paul Groussac ejerce su condición de escritor extraterritorial como un privilegio. Depositario del saber más prestigiado -el que proporciona el francés y la cultura francesa- se erige como autoridad intelectual y en sus giras no hace más que proyectar a

---

<sup>2</sup> Paul Groussac, *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte*

otros espacios esa misma potestad porteña de temido polígrafo. Se vuelve un *viajero epigramático* que cubre de ironía todo objeto de observación y hace que su relato de viaje sea por momentos un diagnóstico terminal de los pueblos americanos. Las sociedades de este continente se le ofrecen como un gran desierto, o mejor, como un confuso bazar donde depositar una mirada orientalista levemente desfasada en el espacio y en el tiempo.

Otra hipótesis acompaña mi lectura: Groussac es uno de los adaptadores y difusores del discurso *calibanesco* sobre los Estados Unidos. Sus figuraciones determinan una de esas *ficciones del viaje* –ese poder de la narrativa viajera sobre la representación de los espacios, como ya vimos– que pesarán sobre el imaginario de los intelectuales hispanoamericanos en el fin de siglo.

### Extraterritorialidad y viaje intelectual

Con el título de *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte*, Groussac publicó dos series en 1904 y 1920 respectivamente, en ambos casos se trata de escritos de muy diversas épocas. La primera serie reúne artículos fechados entre 1884 y 1908, pero la gran mayoría son de la década del 90. La segunda serie tiene procedencia más diversa aún, desde los escritos en ocasión del viaje a Montevideo y París de 1883, que pueden leerse como una unidad, hasta el viaje a Iguazú de 1913<sup>3</sup>. Una lectura cronológica debería colocar los artículos en su orden de

---

(Primera serie). Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1904, p.30.

<sup>3</sup> Entre una y otra serie, se ubica la gira de 1893 que da lugar a *Del Plata al Niágara*.

aparición y no en el presentado en los libros, que al previsible cambio de escenario geográfico añaden el inesperado efecto de salto temporal y a éste suman la sorprendente heterogeneidad temática.

Como no pasa desapercibido para Groussac, los libros compendian especies demasiado diversas: estampas de escritores ilustres, espectáculos naturales, procesos sociológicos y manifestaciones literarias. Es el típico libro-miscelánea –propio de la época– que da cabida a artículos de prensa, conferencias y escritos inéditos, en una convivencia muchas veces forzada. Por eso la justificación de esta diversidad será el eje de los prólogos donde su autor salta del tolerante “muestrario” al implacable “cajón de sastre”, para llegar al conciliador “viaje intelectual”, lo que le permite acogerse a la proverbial elasticidad del género. Y a su menor potencial metafórico: se trata de un “viaje por regiones intelectuales”. Así, acogiéndose a su fórmula personal, el *viaje intelectual*, hace converger el ensayo, la crítica literaria, el relato de viaje y la autobiografía, lo que confirma ese carácter de “encrucijada de discursos” que caracterizan al género, según vimos en el capítulo “El discurso del viaje”.

Elige un modo sin demasiados límites formales pero advierte sus riesgos. La disyuntiva entre aficionado o especialista era la alternativa del escritor en las sociedades nuevas y Groussac supo advertir muy bien cómo incidía esta condición en los países donde “la organización sociológica, todavía incompleta y provisional, poco soporta el *especialismo*”<sup>4</sup>. También supo hacer de esta presunta debilidad (de los otros) su propia fortaleza.

Como apunta en el prefacio a *Los que pasaban*, el relato de viaje es “necesariamente personal”, por eso aloja a un yo siempre protagonista,

---

<sup>4</sup> Paul Groussac, *El viaje intelectual (Primera serie)*, op.cit., pág. 8.

enunciado que se ajusta al modo egotista con que Groussac describe los fenómenos en tanto viajero: "*Le moi est haïssable*. Es cosa sabida; y también lo es que, al formular su riguroso anatema, Pascal apuntaba a Montaigne en cuyos *Essais* (que nadie conocía ni admiraba más que su censor), el yo *retoza* perdidamente. No debe abusarse de una sentencia que, tomada al pie de la letra, condenaría en globo tres o cuatro géneros literarios –memorias, epístolas, relaciones de viaje, etc.– necesariamente personales y a los que debemos no pocas obras maestras"<sup>5</sup>.

La puesta en escena de una subjetividad en estos relatos es una de las líneas más interesantes de lectura, sobre todo porque permite acceder a distintos momentos superpuestos de una trayectoria intelectual. Desde el joven literato que vuelve a su Francia natal, doblemente provinciano -de su Toulouse y de su Tucumán- hasta el avezado crítico que puede dictaminar sobre cualquier materia, nacional o internacional. Estos dos momentos se superponen en la lectura donde el joven profetiza al viejo en el texto y el viejo le habla y corrige al joven en las notas a pie de página, "un joven extranjero que hacía en aquellos años su aprendizaje de escritor".

Se hace necesario aclarar que este desdoblamiento entre texto y nota no sólo fue un recurso muy frecuente en Groussac sino que también constituyó una de sus marcas de estilo. Podemos suponer que debido a su longevidad –sobrevivió ampliamente a sus compañeros generacionales, tanto que en los últimos años se consideraba un "autor póstumo"-, reeditó parcialmente su obra en vida, lo que dio oportunidades a la corrección, ampliación y reflexión sobre lo escrito. Procedimiento tan frecuente y se diría, tan conscientemente narcisista que *En los que pasaban* de 1919, llega a preguntarse sobre la evidente fatuidad de su

---

<sup>5</sup> Groussac, Paul. *Los que pasaban*, Buenos Aires, Taurus, 2001, pág. 43.

uso: "¿habrá realmente inmodestia en compararse uno a sí mismo y cotejar su yo de hoy con el de ayer?"<sup>6</sup>.

El otro eje que me interesa resaltar en el *Viaje intelectual*, primera y segunda serie, es la tematización de su condición de extranjero. Digno discípulo de Hippolyte Taine aplica la teoría del determinismo a su propia persona: "He sufrido, pues, la ley del medio", dice en el prólogo a la *Primera serie*. El trasplantado a este "ambiente exótico" padece un contratiempo, una "perturbación orgánica", para ser más exactos, y hace de este argumento su *captatio benevolentia* solicitando no ser juzgado por su "prosa francesa de emigrado".

En este caso aplica también la distancia entre el joven y el adulto. Los años que separan la escritura de la edición de los textos le permite evaluar con satisfacción los progresos del aprendiz: "Salvo algunos galicismos, más gordos de los que ahora se me escapan —o cometo a sabiendas— veo que en lo principal, ya poseía entonces todo el vocabulario castellano —a la verdad no muy opulento— que hoy me alcanza para el gasto"<sup>7</sup>. Ejerciendo consigo mismo su oficio de árbitro del buen decir, Groussac aprueba sus ejercicios literarios y mira a trasluz su prosa, que se le revela, por su estructura y giros, esencialmente francesa. Hace su pasaje al castellano pero mantiene el andamiaje de la lengua que le garantiza la precisión y el correcto trasunto de las ideas. Una lengua galana y sobre todo, gálica: "Otros estilos extranjeros ostentarán quizás (¿al lado de Hugo y de Flaubert?) más vistoso colorido o mayor sonoridad verbal: ninguno iguala al nuestro en exactitud y propiedad expresiva —para no aludir a su fina ligereza y gracia discreta"<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Ibidem, pág. 166.

<sup>7</sup> Paul Groussac, *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte (Segunda serie)*, Buenos Aires, Jesús Menéndez, 1920, pág. XIII.

<sup>8</sup> Ibidem, pág. XI.

La fe en la superioridad de la lengua francesa lo indemniza parcialmente de la duda lingüística propia del escritor extraterritorial, aunque sean frecuentes las menciones de su batallado aprendizaje del español, que será su conquista intelectual más importante. Desde el español rudimentario que aprendió hacia 1870, entre vascos y paisanos, en lo que llamó su "pasantía de ovejero" en San Antonio de Areco, "iniciación algo somera en la elocuencia castellana"<sup>9</sup>, hasta los primeros escritos en la "media lengua" o "el cuasi castellano" de su *Ensayo sobre Tucumán*. Para llegar, pasado los años y completada la instrucción, a las sutiles anotaciones de filólogo frente a los usos pronominales de los provincianos, como cuando escucha a Nicolás Avellaneda y apunta: "quedé mucho tiempo perplejo ante esa ecuación de tú y vos"<sup>10</sup>, o cuando subraya en Sarmiento la mezcla continua de persona en singular y verbo en plural, "v.gr., *tu sois, te váis*, etc. Solecismo en él inextirpable a pesar de vivir tantos años en Chile, codeándose con Andrés Bello y sosteniendo con él polémicas literarias!"<sup>11</sup>.

Entrenado en la escucha de los oradores –la oratoria, recordemos, era una destreza imprescindible para los letrados en el siglo XIX– Groussac va perfeccionando su oído y su locución hasta obtener la depurada precisión técnica que ofició de salvoconducto de su prestigio<sup>12</sup>. Más que verse obligado a torcer su propia lengua, como ocurre por lo común, Groussac extrema la flexibilidad de la lengua de adopción,

<sup>9</sup> Groussac, Paul. *Los que pasaban*, op.cit., pág. 53.

<sup>10</sup> Ibidem, pág. 204.

<sup>11</sup> Paul Groussac, *El viaje intelectual. (Segunda serie)*, op.cit., pág. 9.

<sup>12</sup> Dice al respecto Ezequiel Martínez Estrada: "Toda su fuerza ¡oh paradoja! estaba en su idioma. Se había hecho un castellano recio y brillante como una espada." "Toda su preocupación la puso en crearse un instrumento de expresión irreprochable, que nadie pudiera quebrarle, porque era en defensa de su vulnerabilidad". En *Para una revisión de las letras argentinas*, Buenos Aires, Losada, 1967, pág. 113.

consiguiendo así un doble beneficio: asentar la primacía del francés e innovar la estructura de la vieja prosa castellana –aquejada de floripondios, pompa retórica, fraseología hueca, redundancia-, tantas veces vilipendiada en sus escritos. De este modo, un tanto indirecto, contribuyó a la conciencia de autonomía lingüística, preocupación central de los letrados hispanoamericanos a lo largo del siglo XIX e inminente conquista de los escritores de fin de siglo<sup>13</sup>.

Otro escritor huésped en el Buenos Aires de los noventa, Rubén Darío, sustentará posiciones similares en distintas ocasiones y en particular, en diálogo con el mismo Groussac cuando responde a su bibliográfica de *Los raros*: “Cuando leía a Groussac no sabía que fuera un francés que escribiese en castellano. Pero él me enseñó a pensar en francés: después mi alma gozosa y joven conquistó la ciudadanía de Galia”<sup>14</sup>. Ambos son tratados de galicistas, aunque el francés con justa razón, como señala, risueño, “el galicismo tiene que ser mi achaque natural”<sup>15</sup>. Ambos se distancian del español tradicional y esgrimen un ideal lingüístico que demanda una transcodificación. “Confieso que tendría por

<sup>13</sup> Del peso de Groussac en la instauración de una norma literaria en Argentina, dice Ricardo Piglia: “Cuando uno piensa en el cruce de dos lenguas recuerda por supuesto de inmediato a Borges, el español de Borges, preciso y claro, casi perfecto. Un estilo cuya genealogía el mismo Borges remontaba a Groussac. Un europeo aclimatado en el Plata que a diferencia de Gombrowicz sí cambió de lengua y pasó a escribir en español y definió, por primera vez, las normas del estilo literario en la Argentina. (En este sentido hay que decir que nuestro Conrad es Groussac)”. En *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990, pág. 52.

<sup>14</sup> Rubén Darío, “Los colores del estandarte”, en *La Nación*, 27 de noviembre de 1896. En esta respuesta, plagada de ironía, Darío coloca a Groussac en el lugar del “maestro”, pero a la vez impugna todas sus observaciones, desde el galicismo mental hasta la frase de Coppeé, (a quien podré imitar para ser original) que, colocada al final de la reseña del francés, es retomada como bandera por Darío.

ideal literario (en América, se entiende) alcanzar la corrección gramatical española sin perder el contorno nítido y el andar nervioso del francés”, dice Groussac en el prólogo al *Viaje intelectual. Primera serie*. Ambos buscan una alquimia lingüística mediante la cual la lengua española habría de adquirir propiedades insospechadas, volviéndose también ella, de algún modo, ajena y extraterritorial. Creo que no se ha reparado lo suficiente en esta coincidencia de liderazgos en la cultura finisecular porteña<sup>16</sup>.

Groussac participa en una polémica sobre el idioma nacional en 1891, junto con Ernesto Quesada y Miguel Cané, y frente a las propuestas “criollistas” su posición será conservar la lengua española, tradición viva de la raza –concepto ligado al pensamiento de Renan-, pero apartándose del uso literario a la manera española<sup>17</sup>. Aboga por un “estilo argentino” que tienda a la “*sancta simplicitas*” y el pedido evidencia el otro recurso de afirmación de su prosa: la cita clásica. Su modelo es, podemos sospechar, la clase de Renan analizando un pasaje de la Biblia en hebreo en la École de France. Como Renan exhibe una erudición filológica que excede sobradamente la de su público lector, y es el exceso –donde se adivina su vasta biblioteca- lo que le otorga la autoridad intelectual que fácilmente se desliza hacia el autoritarismo.

---

<sup>15</sup> Paul Groussac, *El viaje intelectual* (Primera serie), op.cit., pág. 13.

<sup>16</sup> He analizado esta circunstancia en “En torno a *Los raros*. Rubén Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”, en Susana Zanetti, *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1893-1916)*, Buenos Aires, Eudeba (en preparación)

<sup>17</sup> Véase el análisis de esta polémica en Arturo Costa Álvarez, “Groussac y la lengua”, en *Nosotros*, op.cit.

### La parodia del viajero precursor. Sarmiento en Montevideo

Groussac hace de otro viajero -quizás el más ilustre en la tradición nacional- el personaje central del relato que abre su *Viaje intelectual (Segunda serie)*: "Sarmiento en Montevideo"<sup>18</sup>. Su itinerario se sobreimprime en varios puntos sobre el mapa del viajante de 1846, a quien encuentra casualmente en Montevideo. Se trata de un Sarmiento viejo, achacado y sordo, al que reverencia y corrige, admira y parodia. Aproximémonos a esta escena.

Estamos ahora en 1883 cuando Groussac viaja a Montevideo y se aloja en el Hotel de París. En el cuarto contiguo al suyo, separado apenas por una puerta vidriera mal cerrada, un ruidoso huésped realiza su "toilette matinal" con estruendo de baúles, golpes de ropero, toses, carrasperas y ruido de cristales rotos. Curioso, indaga sobre su identidad, "es el general Sarmiento", le informa el mozo del hotel. Este encuentro casual determina el eje que habrá de tomar su relato montevidiano. En la vidriera de la librería Barreiro y Ramos, próxima al hotel, se exhiben los *Viajes, Civilización y Barbarie y Recuerdos de Provincia*, a modo de homenaje al visitante argentino. Groussac entra y adquiere un ejemplar: "Compro el libro de los *Viajes*, menos sabido que el eterno *Facundo*, y, vuelto a mi cuarto, bien repantigado en el sofá de esterilla, único lujo de la vivienda, me pongo a releer los primeros capítulos. Son los que tienen, a mi ver, lo más interesante del libro; y esto, no sólo en razón de mis actuales circunstancias viajeras, sino porque allí escribió Sarmiento, de lo que — *exceptis excipiendis*— realmente entendía y sentía"<sup>19</sup>

<sup>18</sup> *El viaje intelectual (Primera serie)* también se inicia con un artículo sobre Sarmiento en ocasión de su muerte en 1888.

<sup>19</sup> Paul Groussac, *El viaje intelectual (Segunda serie)*, op.cit, pág. 8.

Lee relajado y con evidente fruición. Pero lee y corrige. Así apunta que en la primera edición donde dice "baluartes", debía decir "bulevarderos". Más adelante, señala otras imprecisiones: la isla de Robinson Crusoe no era la isla de Más afuera, sino la de Más a tierra; además Sarmiento confunde a Cook, que nunca estuvo allí, con Anson. La nota al pie funciona como lugar de *crescendo* irónico sobre la fe de errata, de modo que lo que se dice en clave de humor en el cuerpo del texto, se extrema en clave de escarnio en la nota: "Sarmiento, como su amigo Vicente F. López, profesó siempre el más soberano desdén por la exactitud, debido en parte a la falta de disciplina intelectual, pero mucho más, quizás, a un achaque de la raza"<sup>20</sup>. Entonces, ya sea por la formación o por el determinismo de la raza, el escritor argentino escapa a la precisión y profesa todas las formas de la "inaccuracy": del solecismo a la anfibología. Esto hace de la prosa de Sarmiento una extraña combinación de robustez y barbarismo, de "purismo remilgado" y "desenfreno churrigueresco". Juicio que hace extensivo a la inteligencia de los países que recorre durante su gira americana, como veremos más adelante.

Si cuando lee, corrige, cuando mira, amonesta. Groussac baja del cuarto y se encuentra con su personaje entregado al sibaritismo de un almuerzo: "Durante un minuto me doy al espectáculo de Sarmiento comilón, mirándole despachar, a los setenta y dos años, con un apetito de náufrago, que muchos jóvenes envidiaríamos, las rebanadas de lechón fiambre, empuñando el cuchillo como tizona. Sorprendido así en plena función alimenticia, el aspecto es decididamente vulgar"<sup>21</sup>. Pero no se contenta con censurar, se propone, además, controlar los recuerdos del septuagenario, ya que al sentarse a la mesa quiere "dirigir con mis

---

<sup>20</sup> Ibidem, pág. 8.

preguntas su difuso recordar de otros tiempos". Apunta entonces la *inaccuracy*, esta vez entre lo escrito y el recuerdo: "sus reminiscencias actuales están en contradicción con las antiguas, consignadas en su libro de *Viajes*". Constata que el viajante desmemoriado vuelve a la escena de los hechos y cambia las versiones. La avanzada sordera de Sarmiento y sus artes de orador afinadas con el tiempo, hace que la sobremesa se reduzca a un largo monólogo. Pero callar y obedecer no son las dotes del escucha francés, que toma su turno a continuación.

El grupo argentino que acompaña a Sarmiento se propone una visita al Salpêtrière montevideano para tener, desde su altura, una vista sin par de la ciudad. La ocasión se vuelve del todo oportuna para insinuar el delirio senil del maestro. Llegados al lugar, Sarmiento se precipita sobre un cantero de claveles amarillos, reclamando una semilla para su colección de floricultura. Felizmente, dice Groussac, su conocido perfil lo salva de que el guardián ejerza su oficio y lo encierre en el nòsocomio. Pero una vez alcanzada la terraza del edificio, Sarmiento permanece indiferente a la *vista*, renunciando justamente a aquello que lo afirma en su rol de viajero: "Después de pasar una mirada distraída y casi indiferente por la maravillosa perspectiva que ante nosotros se desenvolvía, volvió a bajar, solo, como había subido"<sup>22</sup>. Si el escritor está sordo y un poco loco, el viejo pasajero se ha vuelto insensible.

Y es el momento que Groussac aprovecha para introducir "su pasaje", lírico, pictórico y pintoresco, digno representante de una "escritura artista": "Era la hora en que el mar de lapislázuli se hincha blandamente a la brisa acariciadora, cual seno de mujer adormecida. La atmósfera, de elísea transparencia, perfila las naves ancladas en la rada"<sup>23</sup>. Sarmiento

---

<sup>21</sup> Ibidem, pág. 10.

<sup>22</sup> Ibidem, pág. 26.

<sup>23</sup> Ibidem, pág. 26.

no es un buen descriptor ni paisajista, esas dotes literarias le fueron negadas al que Groussac llama, en nota al pie, el "Chateaubriand cuyano". Casi un lugar común en su modo de catalogar a la *intelligentsia* americana: Bello es el "Boileau venezolano", Emerson el "Carlyle americano, sin el estilo agudo ni la prodigiosa visión histórica del escocés".

No obstante, a la hora de hacer justicia histórica con su personaje, Groussac reparará la evidente exageración de su retrato de 1883. Lo colocará como guía antes que seguidor, como baquiano antes que rastreador: "Sarmiento –para usar el vocabulario criollo que allí retoza- no es, en el campo literario, propiamente un *rastreador* minucioso y sutil: pero sí el más afortunado, aunque el más atrevido de los *baquianos* intelectuales que se hayan producido y criado libremente en esta tierra, durante su primer medio siglo de vida independiente." En la *Primera serie*, que también abre con un texto sobre Sarmiento –el artículo que escribe en el diario *Sud-América* en septiembre de 1888 en ocasión de su muerte– define al sanjuanino como el *representative man* del intelecto sudamericano, mezcla de razón y absurdo, de improvisación y genialidad.

Su periplo por América en *Del Plata al Niágara* le dará la oportunidad de expedirse sobre la intelectualidad de los países que recorre, escribiendo una historia de docilidad e imitación, expandiendo así al ámbito continental el gesto de árbitro cultural que ejerce en el marco nacional.

## El viaje letrado

Un momento netamente autobiográfico de sus viajes lo constituye el relato de la visita a París de 1883. Groussac ha residido en la Argentina por diecisiete años y vuelve a la capital como provinciano, con dos recomendaciones para ingresar en el medio intelectual parisino. Pero éstas sólo se vuelven efectivo salvoconducto cuando publica por mérito propio un artículo en la primera plana del *Figaro*. Repite, como tantos otros escritores, el gesto de búsqueda de reconocimiento en otro espacio, que en su caso es paradójicamente, el propio.

Desde el siglo XVIII había sido ampliamente asumido en Europa que el tour dentro de las fronteras del continente era indispensable para la educación de un hombre ilustrado, además de ser el momento culminante en la formación de un joven *gentleman*. Conocido como el *grand tour*, esta práctica estaba pautada por una serie de actividades y visitas inexcusables, una de ellas, a los hombres ilustres<sup>24</sup>. En la huella de esta tradición Groussac realiza tres visitas, primero a su admirado Renan en el Colegio de Francia, luego a Edmont de Goncourt y por último a Victor Hugo. Salvo Renan, las otras dos entrevistas, lejos de resultar instructivas, se vuelven arduos ejercicios de tolerancia. A regañadientes debe seguir a Goncourt en la inspección de su inagotable colección de "japoneces", además de soportar estoicamente la lectura de su última novela. Finalmente, asiste al círculo de Victor Hugo.

Una vez en él, debe consentir al oprobio de escuchar su nombre mal pronunciado, como cualquier hispanoamericano. De hecho, lo primero que hará será diferenciarse de esa laya de visitantes en los que fácilmente podemos descubrir a los rastacueros americanos, esos "chapurradores de

---

<sup>24</sup> Véase "El escritor viajero y las ficciones del viaje".

francés". En una visita posterior a París de 1898 hablará de los "nómades ultramarinos" que cambian con su presencia bulliciosa la fisonomía de la ciudad. Para completar la desazón de la visita, en lugar del dios tutelar de su adolescencia literaria, encuentra un Victor Hugo achacoso y somnoliento, con una corte de los milagros literaria donde no figura ningún escritor de primera línea. No digamos una charla -ni siquiera en la media voz de la *causerie*-, Groussac no obtiene ni una palabra, ni una mirada de aprobación del gran vate, que muchos ya estiman muerto, como dice al pasar. O el gran poeta es demasiado viejo o el discípulo no tan joven, la visita parisina termina con esta inapelable comprobación.

Si el *grand tour* prometía la escena del encuentro con el maestro como convalidación de una carrera, como señal confirmatoria de una vocación, la experiencia en el salón parisino le ofrece la otra cara de esta promisoriosa expectativa. Quizás inaugura, con la sutil *parodia del encuentro*, una redefinición del ritual del reconocimiento. Es más, se diría que desautoriza de una vez a los dos grandes viejos -y viajeros- de su época: Sarmiento y Victor Hugo, llevando a cabo lo que enuncia en el prólogo de *Del Plata al Niágara* "cada generación surgente tiene por inmediato deber enterrar a la anterior". En los próximos años Horacio Quiroga, Rubén Darío o Gómez Carrillo comprobarán las falacias de la peregrinación hacia el dómene consagrador, uno de los protocolos más persistentes del viaje letrado<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> La ceremonia del encuentro con el gran escritor pasa a revestir el carácter de *interview* en el fin de siglo, siendo uno de sus primeros cultores Enrique Gómez Carrillo. En los relatos de viaje del siglo XX una de las más memorables entrevistas es la de Paul Theroux a Jorge Luis Borges en *Pasajeros en los trenes de América*, Buenos Aires, Emecé, 1981.

En 1907 Ricardo Rojas<sup>26</sup> visita la casa de Víctor Hugo convertida en monumento público por la Municipalidad de París. Es un viejo edificio de la Plaza de los Vosgos, "uno de los lugares que primero he visitado en París", adonde concurre un día lunes cuando todos los museos de la ciudad están cerrados. Tiene entonces el privilegio del recorrido solitario y la atención personal de la conserje, celosa guardiana de las objetos y del recuerdo del insigne escritor. Si no obtiene el reconocimiento del maestro al menos si la aprobación vicaria de su cicerone, quien luego de un nutrido intercambio de datos y lecturas "empieza a tratarme como a un visitante digno de aquella casa."

### ***Del Plata al Niágara***

Emulando el título del cuento de Edmondo D'Amicis –colaborador frecuente de *La Nación* y visita célebre al Buenos Aires finisecular- "De los Apeninos a los Andes" (*Corazón*, 1886), pero permutando el accidente orográfico por el hidrográfico, así como la proverbial sensiblería del italiano, Groussac publica *Del Plata al Niágara* en 1897<sup>27</sup>.

El libro nace de la gira que realiza en 1893 por Santiago, la costa del Pacífico, Lima, Colón, Belize, Panamá, México, California, Utah, que culmina en la Exposición Internacional de Chicago -meta y móvil- y en una breve visita al Niágara. El itinerario se cruza en algunos puntos con el de Cané de 1882, consignado en *En viaje* de 1884: Colón, Panamá, New

---

<sup>26</sup> Ricardo Rojas, *Cartas de Europa*, Barcelona, Sopena, 1908.

<sup>27</sup> Paul Groussac, *Del Plata al Niagara*, Buenos Aires, Jesús Menéndez Librero Editor, 1925 (Primera edición, 1897)

York, el Niágara. También coincide con el argentino en la aspiración de hacer un diagnóstico del continente, si bien con distintas perspectivas. Groussac, como veremos, tiene una mirada pesimista y despectiva. Se comporta como un rígido inspector de escuelas que examina a pobres establecimientos de frontera. Cané, en cambio, como un *gentleman* que se acomoda, pese a los inconvenientes, al espacio escarpado, aunque se haga llevar en andas como cualquier viajero colonizador.

La Exposición de Chicago, World's Columbian Exposition<sup>28</sup>, fue la conmemoración más importante del descubrimiento de América celebrada en el continente y es sin dudas una paradoja que Groussac, en camino al evento, se dedique justamente a desprestigiar todo elemento autóctono, toda señal del pasado precolombino. Después de la "reinvención" de América de Alexander von Humboldt, que permitió superar las teorías biologicistas, Groussac reedita como muchos intelectuales de su tiempo la mirada desdeñosa, esta vez desde el discurso positivista. En este punto, se inscribe con toda pertinencia en la "cultura científica" de fin de siglo de la que habla Oscar Terán, aquella que postula a la ciencia como dadora de legitimidad<sup>29</sup>.

Lo cierto es que Groussac estuvo en el límite de estos postulados dejando al desnudo las aristas de esta filosofía al hacer de su excursión por los países del sur un ejercicio de orientalismo. El desplazamiento a contrapelo de esta mirada será la gira de Ugarte de 1911-1913, evocada

---

<sup>28</sup> Las exposiciones internacionales, esos "lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía" como dice Walter Benjamin, fueron motivo de viajes y notas para los hispanoamericanos; José Martí escribe sobre la Exposición Universal de París de 1889 en el número 3 de *La Edad de Oro*, Rubén Darío, Manuel Ugarte y Amado Nervo sobre la Exposición de París de 1900.

<sup>29</sup> Véase Oscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, pág. 9.

en *El destino de un continente*, donde uno de los propósitos centrales será, justamente, la refutación de las teorías raciales sobre América. También José Vasconcelos en el marco de su gira por Brasil y Argentina reunida en *La raza cósmica* (1925), confronta nominalmente el darwinismo social y el pensamiento positivista. Pero termina esgrimiendo un mestizaje con restricciones (“es fecunda la mezcla de los linajes similares y es dudosa la mezcla de tipos muy distantes”) y una teoría biologista de la “eugenesia estética” gracias a la cual “las estirpes más feas irán cediendo el paso a las más hermosas” hasta conformar una raza cósmica que tendría su asiento en América<sup>30</sup>.

*Del Plata al Niágara* consigna muchos meses de travesía, de marzo de 1893 a enero de 1894, sometido a las más severas exigencias, en los transportes más variados -mula, tren, barcos-, en desplazamientos interrumpidos por breves estancias en las ciudades. El añorado *confort* sólo se alcanza en los Estados Unidos, aunque descompensado por el profundo rechazo que la civilización *mamut* le produce. Las notas aparecen originariamente en *La Nación*, *La Biblioteca* y *Le Courier de La Plata*. El libro tiene una primera edición en 1897 y una segunda edición corregida de 1925, donde comprueba que sus juicios de treinta años atrás sobre los pueblos americanos son todavía acertados, a pesar de haber surgido de una escritura rápida en una cartera de notas sobre una mesa de hotel.

---

<sup>30</sup> José Vasconcelos, *La raza cósmica*, Bogotá, Editorial la Oveja Negra, 1980.

### Diagnóstico, prueba y contraprueba: Santiago, Lima, México

Por su elección léxica, por un cierto acartonamiento en los tramos iniciales, por la búsqueda explícita de un método riguroso, en el comienzo del libro emerge un Groussac militantemente positivista: El cariz científico, que siempre se imposta como “sociológico”, es una de las vertientes más constantes del relato. Mide su eficacia por su método, por eso se propone seguir un procedimiento con sus pasos, resumen de datos, hipótesis, conclusión provisional y contraprueba. Groussac sopesa siempre la influencia del clima, de la raza, del ambiente, siguiendo las propuestas de Taine, “El más vigoroso espíritu de la Francia contemporánea”<sup>31</sup> o, como dirá en *Los que pasaban*, años más tarde, “mi gran tutor literario, hasta el día de la emancipación”.

Sus *impresiones* quieren apartarse de cualquier sospecha de capricho, de cualquier imputación de subjetividad. Durante toda la gira desde Chile a México, y también entrado en los Estados Unidos, el observador tendrá manías de frenólogo, los cuerpos serán más elocuentes que las palabras, sobre todo cuando se trata de “otras razas” respecto a la blanca. Por momentos su causticidad alcanza niveles delirantes. Ningún caso más extremo que cuando en Mérida de Yucatán confirma la “ley transformista” de la adaptación de un órgano a su nueva función. Al reparar que los aguadores llevan la carga en la frente en lugar de la espalda, concluye: “No teniendo que emplearla en pensar, lo que sería una sinecura, la cabeza ha vuelto a ser para ellos una vértebra, como en su origen anatómico”<sup>32</sup>.

El afán de exactitud y la pose de *magister* lo lleva a una clasificación ordenadora del espacio: Chile y Argentina son “civilizaciones

---

<sup>31</sup> Paul Groussac, *Del Plata al Niágara*, op.cit., pág. 238.

secundarias"; México y Perú, en cambio "civilizaciones primarias" -como Egipto y la India-. La hipótesis tranquiliza, concede seriedad y peso al relato que apunta a destrabar el misterio del atraso americano. Pero a medida que el periplo progresa, el escritor se suelta y olvida, al menos parcialmente, sus rígidos esquemas para entregar sus propias impresiones que se abren cauce con tanta frecuencia y virtud como para volverse el verdadero sostén del relato. Allí donde aparece ese espectador mordaz con los demás pero también consigo mismo, registrando la espalda de una dama o las incomodidades de digestión del *bacon*, el texto alcanza sus mejores momentos.

En Chile encuentra mayor homogeneidad y cohesión racial, por eso habla de una "raza chilena" -reflejando ese racialismo del pensamiento finisecular<sup>33</sup>-, que a su vez está saludable y jerárquicamente estratificada entre clase dirigente y masa popular. El aislamiento de Chile en el Pacífico y la pobreza fomentaron la tendencia fabril, realizando el "tipo nacional del Robinson". Una de las virtudes del pueblo "Robinson" es su capacidad de consolidar un orden relativamente estable. Los factores del éxito chileno son la estabilidad política y la estratificación social, la población centralizada, la fuerte incidencia del clero católico, el gobierno en manos de una clase privilegiada y una muchedumbre obediente a su mandato. Es el americano deseado para el proyecto modernizador conservador, con el aura aristocrática que es la única garantía de orden.

Groussac considera a la cultura americana como una latencia, como un proyecto que aún no encuentra su verdadera canalización. Por eso, la *intelligentsia* chilena, antes que intentar un pensamiento independiente, ha sido humilde discípula de maestros mediocres -"el

---

<sup>32</sup> Op.cit., pág. 153.

<sup>33</sup> Tzvetan Todorov señala la preeminencia del concepto de raza sobre el de cultura en esa época, en. *Nosotros y los otros*, op.cit.

numen de Bello, descolorido y frío como el agua, ha presidido sus inspiraciones”<sup>34</sup>. Dirá de los peruanos que navegan en la desidia, de los mexicanos que son apenas “discípulos aplicados”. Y tendrá un juicio semejante respecto a la Argentina, en *Los que pasaban*: “En aquel entonces (1860), la actitud del intelecto argentino, así en el arte y la ciencia como en las aplicaciones prácticas, era francamente discipular. (¿Habrá mucha diferencia con la presente, no siendo que hoy se disimula o disfraza lo que entonces se confesaba ingenuamente?)”<sup>35</sup>.

Si en el primer país del itinerario Groussac vuelca su ideal de una modernidad antidemocrática y elitista, en Lima traza otra analogía: es como Messina, “*une ville étrange et surannée*”, extraña y anticuada. Es también como Granada, sólo que su medio componente es incaico en vez de moro. Groussac, como ciertos viajeros románticos a España, hace de la mezcla cultural y étnica un índice de atraso y transfiere el orientalismo del Islam hispánico al Tawantisuyu peruano. Dos estigmas penetran el cuerpo nacional y producen la “degeneración orgánica”: el acceso libre de una raza inferior infiltrada en el elemento nacional, debilitándolo, y la marcada superioridad de la mujer sobre su compañero, “propio de las razas envejecidas”. Para completar la lección señala la bastardía étnica que hace convivir y mezclarse a indígenas, africanos y asiáticos.

De la desolación sólo se salva la mujer limeña, de refinada elegancia intelectual, “preciosas nunca ridículas”, ágiles en el diálogo “devuelven el chiste, el epigrama, con una presteza y una soltura admirables”. Groussac no hace más que volver sobre un lugar común en la apreciación de las limeñas, elogiadas por la francoperuana Flora Tristán en 1834 en sus *Peregrinaciones de una paria*, aleccionadas, pocos años más tarde, en las *Veladas Limeñas* de Juana María Gorriti. La limeña será

---

<sup>34</sup> Op.cit., pág. 18.

la única mujer intelectual en la que Groussac repare, aunque de modo un tanto paternalista, como quien descubre con pudor el poema de una adolescente entre las páginas de un diario íntimo: "Positivamente, son instruidas, letradas –y me ha parecido ver, en la punta de algunos dedos de rosa, una manchita de tinta".

A la salida de Lima deja atrás no sólo la ciudad que tanto lo perturba por su atraso, sino también la proximidad de amigos como Martín García Mérou, en aquella época ministro argentino en Perú. Comienza entonces la verdadera partida, no casualmente coincidirá con el paisaje tropical, ese verdadero "otro" ante el cual pareciera que el impostado científico, que conoce todas las causas del discurrir de los pueblos, queda sin demasiados argumentos. La mención del poema de Byron, "Childe Harold" común y casi obligado epígrafe en los textos de viaje del XIX, acerca su relato a otra resolución, más lírica y descriptiva. En el camino de Panamá a Colón, experimenta una "sensación casi embriagadora del esplendor vegetal": "¡Es la selva virgen del trópico en el fecundo hervor de su verano eterno! Me siento perturbado, sofocado, aturdido por los perfumes y fermentos debidos a esa inmensa orgía de savia derramada". El higienista de Chile y Perú, el veedor de las sociedades atrasadas y débiles, se "enferma" de la belleza del trópico, reeditando un siglo más tarde, la sublimidad de los cuadros de la naturaleza de Humboldt. El esplendor de la selva se vuelve un tópico al que retorna, en el Iguazú, veinte años después<sup>36</sup>.

En México, su empeño es hacer "sicología comparada", mientras que el historiador, como veremos, se frustra. En virtud de las demoliciones

<sup>35</sup> Paul Groussac, *Los que pasaban*, op.cit., pág. 210.

<sup>36</sup> En "Hacia el Iguazú", relato de viaje incluido en *El viaje intelectual (Segunda serie)*, op.cit.; también dice Luis Berisso de *Fruto vedado* que es

y restauraciones, no ha quedado nada del antiguo México que un hipotético investigador -posición que ocuparía, obviamente, el mismo Groussac- tenga aspiración de comprobar. Pero tampoco quedaba mucho de Jerusalén cuando Chateaubriand o Lamartine la vieron surgir entre las mezquitas turcas, se consuela, comparando su empresa con la de aquellos primeros *viajeros-arqueólogos* y orientalistas. El paralelismo desliza una secreta complacencia, sentirse como ellos un ojo distante y jerárquico, dueño como ellos de la lengua autorizada para representar y juzgar la civilización diferente.

México, como todas las “democracias latinoamericanas”, le ofrece un panorama desalentador; de modo semejante piensa Cané en su Introducción a *En viaje*<sup>37</sup>. La sangre, la rapiña, los Guzmán Blanco, Melgarejo, Porfirio Díaz, las guerras civiles, la imitación ciega y prematura de los Estados Unidos, lo hacen renegar del principio sustentado por su maestro Renan, la posibilidad de un ‘déspota bueno y liberal’. La república mexicana, mezcla de cárcel y cuartel, sin lugar a dudas, es una insidiosa dictadura.

---

“la novela argentina que encierra las mejores y más vigorosas descripciones de nuestra naturaleza tropical”, en *Nosotros*, op.cit.

<sup>37</sup> La Introducción de Miguel Cané a *En viaje* se coloca en la línea del ensayo de interpretación continental, volviendo sobre los tradicionales tópicos de un norte progresista y un sur sujeto a una “herencia fatal”, con algunos puntos en común con “Nuestra América” de Martí (“y dígasenos qué pedazo del mundo ha hecho una evolución semejante en medio siglo”), además de condenar los gobiernos autoritarios como el de Guzmán Blanco.

### En el umbral *yanquee*

Si en el inicio del viaje el narrador se perfiló como “sociólogo” enseñándonos su “método” y adscribiendo a la “cultura científica”, en el umbral yanqui adopta un rol diametralmente opuesto: es el “desterrado artista soñador”. Groussac ingresa a los Estados Unidos imbuido de preconcepciones, los mismos que sustentaron los escritores del 80 y por cierto los hombres del modernismo.

Su visión es el envés del prisma sarmientino: allí donde Sarmiento aprecia virtudes –en rigor de verdad, casi en todas partes-, Groussac sólo descubre vicios. Mi hipótesis es que Groussac define en *Del Plata al Niágara* los tópicos fundamentales del discurso *antiyankee*<sup>38</sup> finisecular a partir de la retórica de la hipérbole y la parodia, con las que busca convencer a sus lectores de que ese país es el reino del industrialismo, la vulgar democracia, el utilitarismo y la fealdad.

Como ha observado David Viñas, Groussac asume en esta travesía un punto de observación fluctuante, el que le brinda la ventanilla del tren en movimiento<sup>39</sup>. Desde el *Southern Pacific* avista las poblaciones agrícolas y se deslumbra ante la próspera arcadia industrial. Pero las ciudades le parecen todas homogéneas, todas semejantes, “Es siempre la ciudad yanqui, indefinidamente reproducida, y sin más elemento diferencial que el costo y el tamaño”. Sarmiento hace la misma reflexión sobre la unidad mínima de la civilidad americana, la aldea, pero en él la simetría es síntoma de progreso, así las casas, construidas con el auxilio de máquinas tienen el aspecto de “figuras matemáticas” y todo guarda la

<sup>38</sup> Vuelvo sobre este tema en el capítulo “El diorama de la modernidad”.

<sup>39</sup> David Viñas, “Groussac: las ironías y los privilegios”, en *De Sarmiento a Dios*, op.cit.

buscada regularidad ("La igualdad es, pues, absoluta en las costumbres y en las formas"<sup>40</sup>).

El tren es también un buen lugar para reparar en los pequeños detalles. Como cuando el sirviente negro hace uso del mismo vaso y lavabo, "siento en mi epidermis el roce brutal de tanta democracia": segundo síntoma de la incompatibilidad con el régimen igualitario, tanto como el que le produjera el despotismo liberal de Porfirio Díaz. Desde el tren detenido husmea el interior de la casa del jefe de estación y a través de las cortinas de muselina descubre algunas de las recónditas virtudes nacionales: el orden y el aseo. Luego agregará otras, como la solidaridad y la fraternidad. Pero no muchas más a lo largo de ocho meses y doscientas setenta páginas.

Chicago, la capital de las salchichas Armour, "Porcópolis" (nombre que no se debe a su pluma, pero que bien lo merecería), termina exasperando sus "nervios latinos". Si en las puertas de los Estados Unidos revalidó su condición de "artista soñador", en Chicago aflora la identidad latina<sup>41</sup> como refugio apropiado para no contaminarse del nuevo medio. La ciudad es el epítome de la civilización del Oeste, del carácter norteamericano sobre el europeo afincado en Nueva Inglaterra. La Exposición de Chicago sirvió para dirimir esta rivalidad cultural, ya que New York había sido indicada en primer lugar como ciudad sede del evento, para perder luego ante la candidatura de Chicago, nuevo centro económico y cultural norteamericano.

La parodia -figura que ha venido observando en las sociedades a lo largo de todo su trayecto- adquiere aquí una rotunda presencia y se vuelve

---

<sup>40</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, op.cit.

<sup>41</sup> Retomo el tema de lo latino como identidad en el capítulo "El diorama de la modernidad".

la clave de su relato. El mamut restaurado y empellado por un profesor de Harvard e instalado en el Anthropological Building se vuelve la metáfora del país del norte, "El secreto de su popularidad reside en sus proporciones descomunales. 'Mammoth' es el símbolo yanqui de la magnificencia, de la grandeza, de la belleza natural y artística"<sup>42</sup>. La prosopopeya animal, se sabe, es una de las constantes del discurso orientalista: Flaubert compara a los árabes con monos en sus *Cartas del viaje a Oriente*, otro tanto hace Kipling con los japoneses.

Gigantismo y mezcla serán las otras marcas predominantes. "Todo es aquí excesivo, recargado, desproporcionado", las secuoiias gigantes del Yosemite Valley, el Yellowstone Park, el Niágara, el Capitolio de Washington, el Auditorium. La ciudad es un carnaval arquitectónico donde se suceden columnas y capiteles de cualquier orden -base románica, cuerpo medieval, cumbre Renacimiento- todos plagios y "rapsodias" de fórmulas exóticas, que en su conjunto asemejan un "volapük de la arquitectura". Los planificadores del terreno dedicado al certamen habían optado, efectivamente, por un estilo neoclásico que fue criticado, en su momento, por ser retardatario de la arquitectura moderna norteamericana<sup>43</sup>. A Groussac no lo disgusta tanto este aspecto, si se quiere estético, sino la mezcla tanto de ordenes, como de razas o clases, donde lee el mismo programa igualitarista que había observado en su ingreso.

Como si criticara a un escritor con inútiles apetencias de sofisticación, Groussac lee en el texto que le ofrece la cultura norteamericana todas las señales del *raté*, esa figura advenediza de las

<sup>42</sup> Op.cit., pág. 318.

<sup>43</sup> Véase Kranzberg, Melvin y Carroll W.Pursell Jr.(eds), *Historia de la tecnología. La técnica en Occidente de la Prehistoria a 1900*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1981.

letras a la que tantas veces recurrió en sus bibliográficas. Justo Sierra, pasajero en la ciudad después de concluida la Exposición, hará observaciones semejantes respecto al *pot-pourri* arquitectónico, pero sus imágenes sobre todo se alimentarán –disculpando la redundancia– de la carne de los mataderos, del impacto de la faena a gran escala (“Toda la ciudad me parecía hecha de carne grasosa y sanguinolenta”<sup>44</sup>).

El genio está seriamente reñido con el sistema democrático, que impide la formación del grupo de selectos, la aristocracia intelectual, conceptos donde resuena la voz de Renan. Como los americanos del sur, los norteamericanos son también imitadores dóciles, “subalternos”, y tampoco el “hombre de genio” ha hecho su aparición en estas latitudes. Un sistema así sólo produce copias: Fenimore Cooper de Walter Scott, Prescott de Barante, Hawthorne de Hoffmann. Ni siquiera los presuntamente originales son rescatados, Edgar Allan Poe y Ralph W. Emerson no pueden esgrimirse como ejemplos de independencia cultural; como ya lo había advertido, éste último es el “Carlyle americano”. Respecto a esta apreciación Martí había propagado desde sus columnas en *La Nación* una versión totalmente opuesta que señalaba, por el contrario, la autonomía cultural de estos mismos nombres.

Sólo la “cultura estética” permite prestigiar a los pueblos y ese elemento está ausente de la sociedad visitada, la misma comprobación que hace Cané en 1882<sup>45</sup>. Como ha observado David Viñas, en este elitismo desbordado de Groussac puede descubrirse la fisonomía de sus lectores y destinatarios más evidentes: los miembros del Círculo de

---

<sup>44</sup>Justo Sierra, *Viajes. En tierra yanquee. En la europa latina*, México, Porrúa, 2000.

<sup>45</sup> Me refiero, una vez más, a la tesis de Oscar Terán sobre estas dos “derivadas” de la cultura de fin de siglo, en *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*. op.cit., pág. 26.

Armas<sup>46</sup>, aunque también, habría que agregar, los lectores medios de *La Nación* que recibían por vía de tan distintas perspectivas versiones encontradas de la modernidad literaria del país del norte.

En "El arte de injuriar" Borges se propuso destrabar el método de Groussac, pero no el historiográfico ni el crítico, sino el estilístico que sostiene su mordacidad. Descubre que ese "alfabeto del oprobio" que el huésped francés parecía usar de modo casi natural, era, por el contrario, un minucioso mecanismo de relojería. Por eso su relato adopta la forma de una gran vituperación en la que entran tanto la progresista Chicago como los fumaderos de opio de Lima. He sostenido que el relato de viaje, compuesto de materiales tan dispares, consigue su cohesión a partir de determinadas figuras de pensamiento que permiten que avancemos en la lectura buscando siempre la aparición de su lógica. Todas las figuraciones de la ironía desplegadas en estas páginas, confirman tal hipótesis.

La última excursión de la gira es al Niágara. Realiza la visita no sin antes desdoblarse entre el "viajero snob", que reclama por su impresión de la caída, y el "crítico avisado", que prevé la frustración en tal contemplación. Como ya señalé antes, este punto del viaje a los Estados Unidos se vuelve un ritual de pasaje con diversas respuestas por parte de los visitantes que intentan diferenciarse de la versión adocenada ofrecida por la guía. Groussac intenta el mayor de los desvíos respecto a la tradición: la visita nocturna. Como un pintor impresionista sorprende a las cataratas en su hora más secreta. Como el más romántico de los escritores, elige la noche. Y esta renovada búsqueda de lo sublime permite que el viaje finalice con el tono alto de la autenticidad recuperada, que tanta profanación democrática había malogrado.

---

<sup>46</sup> David Viñas, "Groussac: las ironías y los privilegios", op.cit.

## 2. EL DIORAMA DE LA MODERNIDAD

### MIRADAS SOBRE LOS ESTADOS UNIDOS EN EL FIN DE SIGLO

“Los Estados Unidos de Bourget deleitan y divierten; los Estados Unidos de Groussac hacen pensar; los Estados Unidos de Martí son estupendo y encantador diorama que casi se diría aumenta el color de la visión real.”

Rubén Darío, *Los raros*

“Estamos como Gulliver en el reino de Brobdingnac”

Paul Groussac, “Chicago. La ciudad y la Exposición, *Del Plata al Niágara*”

#### **El triunfo de Calibán y el discurso latino**

Un dibujo a plumín del crucero *Maine* envuelto en fuego y hundiéndose en la bahía de La Habana figuró en las páginas centrales de los periódicos continentales pocos días después del 15 de febrero de 1898. Como se sabe, el incidente detonó la guerra entre Estados Unidos y España en la que se disputaron los últimos baluartes del imperio colonial español: Cuba, Puerto Rico y Filipinas. El primer encuentro naval deja en evidencia la inferioridad de la armada española: la derrota de Cavite en Filipinas define el rumbo que tendrán los acontecimientos.

Al día siguiente de la difusión de esta noticia y patrocinado por el Club Español se realiza un acto en el Teatro Victoria de Buenos Aires en el que participan como oradores Paul Groussac por Francia, Roque Sáenz Peña por la Argentina y por Italia, su representante, Tarnassi. La velada es comentada por Rubén Darío en "El triunfo de Calibán", artículo publicado en *El Tiempo* de Buenos Aires un par de semanas más tarde, sumándose así a las manifestaciones públicas por la gravedad de los hechos<sup>1</sup>. El discurso de Groussac y el artículo de Darío aunque teñidos por distintas perspectivas entran en diálogo e interpelan a un mismo antagonista: la civilización de los *calibanes*.

Roque Sáenz Peña, que habla en primer lugar en el acto del Teatro Victoria, analiza la faz jurídica de la contienda y retoma los principios sostenidos en la Conferencia Internacional Americana de Washington en 1889-1890, cuando había presidido la representación argentina liderando –para satisfacción de Martí– la oposición a la propuesta del Secretario de Estado James G. Blaine, el principal portavoz en esos años de la doctrina del "Destino manifiesto". En aquella oportunidad el delegado argentino había acuñado el lema "América para la humanidad" en respuesta a la recuperación de la doctrina Monroe, levantada sobre la divisa "América para los americanos" y embozada en la nueva oferta norteamericana del "panamericanismo"<sup>2</sup>. Dice al respecto Darío en su nota: "Sáenz Peña habló conmovido en esa noche de España, y no se podía menos que evocar sus triunfos de Washington. ¡Así debe haber sorprendido al Blaine

---

<sup>1</sup> Rubén Darío, "El triunfo de Calibán", *El Tiempo* de Buenos Aires, 20 de mayo de 1898, reproducido en *El Cojo Ilustrado* de Caracas el 1 de octubre de 1898.

<sup>2</sup> Roque Sáenz Peña, *Escritos y discursos*, Buenos Aires, 1934, vol. 3, pág. 367.

de las engañifas, con su noble elocuencia, al Blaine y todos sus algodonereros, tocineros y locomoteros!"<sup>3</sup>.

Con el trasfondo de los acordes de la Marsellesa, tocados minutos antes de su intervención por la banda municipal, habla Groussac en segundo término<sup>4</sup>. Debe primero aludir a otro hecho, la invasión napoleónica a España, que la efeméride del 2 de mayo no deja pasar por alto: "La conciencia francesa no ha justificado aún, ni siquiera amnistiado, la invasión a España". Hecha la salvedad y establecida la disculpa, puede aludir a la "agresión bárbara" contra Cuba y Filipinas. Otra coincidencia lo asiste y le permite restañar el orgullo del león herido. También un 2 de mayo de 1493 Colón había entregado a los Reyes Católicos los títulos de posesión de Cuba y la reconstrucción minuciosa de esta escena le permite a Groussac asumir su flanco hispanista ultramontano y reivindicar la conquista española de América, señalando la actual amenaza:

"Por entre abismos y sangrientas colisiones, lúgubres retrocesos y largos desfallecimientos, la *civilización latina* tiene la gloria inmortal de haber caminado durante mil ochocientos años con los ojos al cielo... He aquí, ahora, que en el umbral del siglo XX ella mira erguirse un enemigo más formidable y temible que las hordas bárbaras, a cuyo empuje sucumbió la civilización antigua. Es el *yankismo democrático*, ateo de todo ideal, que invade el mundo"<sup>5</sup>.

El párrafo establece una dinámica de contrarios -la *civilización latina* contra la *barbarie yanquee*- que aunque oculta otros antagonismos, diseña

<sup>3</sup> Rubén Darío, "El triunfo de Calibán", op.cit.

<sup>4</sup> Paul Groussac, "España y Estados Unidos" en *El viaje intelectual, impresiones de naturaleza y arte. Primera serie*, op.cit..

<sup>5</sup> Ibidem, pág. 100.

una entente cultural que alcanza un amplio consenso entre los sectores letrados hispanoamericanos. El concepto de lo "latino" no era nuevo ni estaba despojado de intereses expansionistas europeos en sus primeras formulaciones. Así, Arturo Ardao sostiene que el "latinismo" surge en el primer tercio del siglo XIX en el pensamiento romántico francés, como una consigna étnico-cultural bajo el rectorado de Francia y alcanza su asentamiento después de la guerra hispano-norteamericana de 1898, haciéndose más frecuente hacia 1900<sup>6</sup>.

Darío en su artículo de 1898 alude repetidamente al mismo -"vena latina", "raza latina", "alma latina", "Unión latina"<sup>7</sup>- confirmando lo extensivo e intensivo de su uso y al referirse al discurso de Tarnassi dice que "expresó el voto de la sangre del Lacio". En suma: tanto los oradores del Victoria como su comentarista esgrimen un frente común cobijado bajo esta idea rectora. En el fin de siglo lo "latino" conformará una metáfora de identidad continental<sup>8</sup> y tendrá los visos de una *comunidad imaginaria*

<sup>6</sup> Según Ardao el concepto surge en Francia en 1830 con el sansimoniano Michel Chevalier quien reflota la categoría; más adelante, en la década de 1850, el nombre es adoptado por un núcleo de letrados hispanoamericanos en París y en 1861 el colombiano José María Torres Caicedo, residente en esta ciudad, lanza la Liga Latino-Americana y publica el libro *Unión Latinoamericana* contra la doctrina norteamericana del "destino manifiesto". Pero el concepto recién se difunde hacia 1890 y se afianza en 1900 después de la guerra hispano-norteamericana. Véase Arturo Ardao, *Nuestra América Latina*, Montevideo, Ediciones de la Banda Orienta, 1990.

<sup>7</sup> Darío predice en este texto la alianza de los imperios -Estados Unidos e Inglaterra- lo que hace inminente la necesidad de una Unión Latina subcontinental, que abarcaría "Desde México hasta la Tierra del Fuego", mientras que de Europa llegaría el "soplo cosmopolita" para vigorizar lo propio.

<sup>8</sup> Concepto que usa Carlos Jáuregui añadiendo al respecto: "El Panlatinismo en la segunda mitad del siglo estaba ligado a los intereses de la política exterior francesa que quería colocarse al frente de los países latinos y hacer contrapeso a las 'naciones anglosajonas'. Desde la década

supranacional<sup>9</sup>. Estas entidades imaginarias ofrecerán distintas versiones en la época que me ocupa: *nuestra América*, lo *latino*, la *unión latina*, la *patria grande*, la *nacionalidad superior*. Pero todas se asemejarán en sustentar una postura homogénea respecto a la ingerencia del norte expansionista sobre los asuntos del continente al sur. Si en esta oportunidad, como hemos señalado, Darío sobreabunda en su discurso en el término "latino", en los próximos meses y dado el nuevo pacto cultural establecido con España, hará uso de otra formación, el *hispanoamericanismo*, por eso en *España contemporánea* acude preferentemente a esta flexión<sup>10</sup>.

Pero el discurso del latinismo en particular apela a partir de 1880 a un procedimiento por excelencia para definir sus fronteras; la invectiva contra los Estados Unidos. Por eso Groussac en su disertación reedita toda la retórica de su viaje de 1893 *-Del Plata al Niágara-*, donde había insistido sobre la monstruosidad, el gigantismo y la ausencia de ideal que caracterizan a la sociedad del norte. Una nueva argumentación en este discurso será la aseveración "Aquello no es una nación", donde resuena la

---

de 1850 esa idea tuvo defensores como Michel Chevalier (1806-1879) y Ernest Renan (1823-1892) que habían impulsado un modelo geoidológico que legitimaba la expansión económica de Francia y su patronazgo cultural. En Suramérica la idea resurge a partir de la década de 1880 y es usada por los modernistas contra los Estados Unidos (Phelan 5-21)". En Carlos Jáuregui "Calibán, ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", en *Revista Iberoamericana*, v. LXIV, n. 184-185, julio-diciembre 1998. La revista también reproduce el texto de Darío con útiles anotaciones de Jáuregui.

<sup>9</sup> Me refiero al concepto aportado por Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London, Verso, 1983. La constitución de ideas supranacionales recibe distintas denominaciones en el siglo XIX en América Latina, desde el "panamericanismo" propulsado por Estados Unidos, el "americanismo hispanoamericano" y el "latinoamericanismo". Véase Arturo Ardao, *Nuestra América Latina*, op.cit.

<sup>10</sup> En estas crónicas dirá que el "alma americana" es "americanoespañola".

pregunta homónima de Renan. Se trata, por el contrario, de un "monstruoso organismo colectivo", una "masa adventicia", un "agrupamiento fortuito", sin raíces ni tradiciones. Si alguna vez el país del norte tuvo alma, dirá Groussac, ésta se refugió en Nueva Inglaterra, pero después de la Guerra de Secesión y de la avanzada sobre el Oeste, "se ha desprendido libremente el espíritu *yanquee* del cuerpo informe y *calibanesco*":

"Esta civilización, embrionaria e incompleta en su deformidad, quiere sustituir la razón con la fuerza, la aspiración generosa con la satisfacción egoísta, la calidad con la cantidad, la honradez con la nobleza, el sentimiento de lo bello y lo bueno con la sensación de lujo plebeyo, el derecho y la justicia con la legislación ocasional de sus asambleas. Confunde el progreso histórico con el desarrollo material; cree que la democracia consiste en la igualdad de todos por la común vulgaridad, y aplica a su modo el principio darwinista de la selección, eliminando de su seno las aristocracias de la moralidad y el talento. No tiene alma, mejor dicho: sólo posee esa alma *apetitiva* que en el sistema de Platón es fuente de las pasiones groseras y de los instintos físicos"<sup>11</sup>.

El tramo es casi un decálogo de los tópicos en los que se plantea esta oposición: altos ideales versus intereses egoístas, calidad versus cantidad, belleza y verdad versus ostentación y lujo, idealismo versus materialismo, democracia y vulgaridad versus aristocracia intelectual. Pero un término tendrá la virtud discursiva de condensar todos estos sentidos: *calibanes*. Su uso en Groussac no es nuevo y su atribución a la civilización

---

<sup>11</sup> Paul Groussac, "España y Estados Unidos", op.cit., pág. 101.

yanquee data de su viaje a Chicago de 1893 cuando aclimata el vocablo a la lengua: "El espectáculo prolongado de la fuerza inconsciente y brutal alcanza a cierta hermosura 'calibanesca'"<sup>12</sup>. La imagen proviene de la lectura de *Calibán* (1878) de Renan<sup>13</sup>, del conocimiento profundo de la obra de Shakespeare, y por cierto de la relación entre ambas representaciones de esta imagen, así leemos en "La tempestad", fechado en 1900:

"Como casi siempre ocurre con Shakespeare, los personajes han llegado a ser otros tantos *tipos literarios*, cuya substancia no agotarán tres siglos de citas y comentarios. Pero, aún más que tipos, Miranda, Próspero, Ariel, Calibán, han revestido la forma aérea y luminosa de *símbolos*. Después de individualizar al mismo poeta, su "mágico prodigioso" ha venido representando a la ciencia vencedora del grosero materialismo. Calibán ha sido la barbarie elemental, la bestia humana recién desprendida del limo nativo; Ariel la fantasía poética; Miranda la *Psiquis* romántica: el alma de ilusión y candor, tan inocente y pura, que no alcanza a empañar su cristal la sombra de la curiosidad. Más tarde, el simbolismo se ha sutilizado aún, perdiendo su apariencia irisada para tornarse una entidad abstracta, una *metáfora*. Y así para Renan, nuestro Platón contemporáneo, Calibán y Próspero han representado los *signos* de la *democracia* en pugna con la *aristocracia*; la lucha eterna y

<sup>12</sup> Paul Groussac, "Chicago. La ciudad y la exposición", en *Del Plata al Niágara*, op.cit., pág. 345. El artículo está fechado en octubre de 1893, por lo que podemos estimar su fecha de aparición dentro de ese mes o los siguientes; Jáuregui, citando a David Allen ubica la fecha, erróneamente, en 1883.

<sup>13</sup> Véase Roberto Fernández Retamar, "Para la historia de Calibán", en *Caliban. Apuntes sobre la cultura de Nuestra América*, Buenos Aires, Editorial La Pleyade, 1984.

desigual entre la *muchedumbre* y el *grupo selecto* y superior; la sórdida protesta del apetito y del instinto contra los ideales de la conciencia y el espíritu”<sup>14</sup>.

En este artículo Groussac realiza una genealogía de la figura y de sus sucesivas transformaciones desde *tipo literario a símbolo, metáfora* y finalmente *signo*, cuya traducción en el fin de siglo no ofrece ya dudas para cuando aparece el *Ariel* de José Enrique Rodó. Rubén Darío también había aludido a la imagen de Calibán en su artículo sobre Edgar Allan Poe, uno de sus *raros*, que aparece en la *Revista Nacional* en 1893, el mismo año que Groussac publica en la prensa porteña sus crónicas de la Exposición de Chicago. En el texto de Darío afloran tanto las imágenes de su viaje de 1893 a New York, con ese *incipit* del relato de viaje (“En una mañana fría y húmeda llegué por primera vez al inmenso país de los Estados Unidos”), como también sus recientes lecturas sobre el país:

“Esos cíclopes...” dice Groussac; “esos feroces calibanes...” escribe Peladan. ¿Tuvo razón el raro Sar (sic) al llamar así a estos hombres de la América del Norte? Calibán reina en la isla de Manhattan, en San Francisco, en Boston, en Washington, en todo el país. Ha conseguido establecer el imperio de la materia desde su estado misterioso con Edison, hasta la apoteosis del puerco, en esa abrumadora ciudad de Chicago”<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Paul Groussac, “La tempestad”, en *El viaje intelectual, impresiones de naturaleza y arte. Primera serie*, op.cit., pág. 272, la cursiva es mía.

<sup>15</sup> Rubén Darío, “Edgar Allan Poe”, *Los raros*, Buenos Aires, Losada, 1994, pág. 53

Este antecedente y el discurso de Groussac seguramente justifican el titulado de la nota de 1898. En "El triunfo de Calibán" también resuenan las crónicas de Martí que Darío tan minuciosamente había seguido como lector de *La Nación*, pero su tono irónico lo distancia de la prudente mirada martiana. La caricatura y la parodia, a la par que un cierto dudoso gusto por la efectividad de estos procedimientos patentados en *Del Plata al Niágara* de Groussac, como hemos visto, conforman un completo repertorio que Darío no hace más que continuar. Pero si Groussac y Darío coinciden en la visión *calibanesca* -uno vía Renan el otro vía Peladan- y en la identidad "latina" que ambos esgrimen, se separan en cambio en la consideración de España, de Cuba y del mismo Martí.

Groussac califica en su discurso a la tentativa de independencia de Cuba como cándida y prematura -José Martí había sido "ardiente" e "iluso"- y al decir que ésta sólo había encubierto un plan de anexión de los revolucionarios, en el que el mismo Martí se había visto implicado, se hace eco de una versión sobre la lucha que los independentistas deberán rebatir en más de una ocasión. Groussac argumenta, con la intemperancia que lo caracteriza, que Cuba no era para España una colonia sino una provincia, reduciendo los años de guerra a una reyerta interna equiparable con las guerras carlistas en la Península.

Darío, en cambio, recupera la imagen profética y revolucionaria de Martí y lava cualquier sospecha sobre su anexionismo (responde en esto a Groussac): "¿Qué diría hoy el cubano al ver que so color de ayuda para la ansiada Perla, el monstruo se la traga con ostra y todo?"; y si bien se reconoce a favor de la causa independentista, revisa su relación con España hasta llamarla "la Madre de América": "Y yo que he sido partidario de la Cuba libre, siquier fuese por acompañar en su sueño a tanto soñador y en su heroísmo a tanto mártir, soy amigo de España en el instante en que la miro agredida por un enemigo brutal, que lleva como enseña la

violencia, la fuerza y la injusticia". Podría pensarse que Darío está abandonando la causa cubana que sólidamente había defendido en otras circunstancias<sup>16</sup>, pero la observación de Arcadio Díaz Quiñones quizás aporte otro ángulo de mira a esta apresurada conclusión: "Muerto Martí, lo cierto fue que el Partido Revolucionario y el Ejército Libertador cubanos estuvieron conformes con la entrada de los Estados Unidos en la guerra. En cierto modo venía a cumplirse un final cuyo desenlace estaba anticipado"<sup>17</sup>.

La intervención pública de tantas figuras prominentes, entre ellas alguien que se asume como "artista" ("No soy más que un hombre de arte" había dicho Darío en 1896 en su polémica con Groussac por *Los raros*) es comparable al *J'acuse* de Zola, que de modo coincidente inunda las columnas de la prensa en este señero 1898 cuando, ya sea por la guerra imperialista o por las intrigas nacionalistas, los intelectuales se ven impulsados a tomar partido activo en la realidad más inmediata. El incidente de la guerra hispano-norteamericana demostró ser uno de los hitos en la consolidación del discurso *antiyanquee* que ya contaba con notables antecedentes en el continente. Examinemos brevemente algunas de estas consideraciones.

---

<sup>16</sup> Como así también las causas de los países de América Central contra el imperialismo inglés. Véase al respecto "John Bull for ever!", *La Nación*, 23 de marzo de 1895.

<sup>17</sup> Arcadio Díaz Quiñones, "El 98: la guerra simbólica", en *El arte de bregar*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Callejón, 1999. Véase también Antonio Elorza y Elena Hernández Sandoica, *La guerra de Cuba (1895-1898)*, Madrid, Alianza, 1998 y Manuel Moreno Friginals, *Cuba/España, España/Cuba, historia común*, Madrid, Grijalbo, 1995.

Como ha señalado Jean Franco<sup>18</sup>, quizás uno de los primeros textos de ataque al materialismo norteamericano sea *O Guesa*, poema narrativo de Joaquim de Souza Andrade, Soussândrade, publicado en 1877, y cuyo Canto X, "O inferno de Wall Street", condensa muchos de los lugares comunes que luego tendrán amplio desarrollo en los relatos de viaje y el ensayo en Hispanoamérica:

"A Biblia da familia á noite é lida;  
 Aos sons do piano os hymnos entoados,  
 E a paz e o chefe da nação querida  
 São na prosperidade abençoados.  
 Mas, no outro dia sedo, a praça, o *stock*  
 Sempre accesas crateras do negocio,  
 O assassinio, o audaz roubo, o divórcio,  
 Ao *smart* Yanquee astuto, abre New-York"<sup>19</sup>

Oscar Terán, por su parte, al revisar los distintos matices de este discurso entre los letrados e intelectuales latinoamericanos del siglo XIX, remonta esta actitud a Bolívar, quien ya había prevenido sobre la omnipotencia anglosajona en los preparativos del Congreso de Panamá<sup>20</sup>. También David Viñas analiza las diferentes y progresivas miradas de los

<sup>18</sup> Jean Franco. "El arielismo y la raza latina" en *La cultura moderna en América Latina*, México, Grijalbo, 1983.

<sup>19</sup> "La Biblia de la familia de noche es leída, / y los himnos entonados al son del piano, / y la paz y el jefe de la nación querida / son en la prosperidad bendecidos / pero, al otro día temprano, el mercado, el *stock*, / siempre encendidos los cráteres del negocio / el asesinato, el audaz robo, el divorcio / al *smart* yanquee astuto abre New York", Soussândrade, *O Guesa*, São Luis, Edições Sioge, 1980, pág. 230. La traducción es mía.

<sup>20</sup> Véase Oscar Terán, "El primer antiimperialismo latinoamericano", *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogo, 1986.

visitantes argentinos sobre la realidad del norte, desde Sarmiento en adelante, poniendo en relación las disímiles versiones con los momentos de estas incursiones, como lo son la guerra civil, la era de la *gilded age*, del *big stick*, de Wilson o del *new deal*, entregando quizás uno de los contrapuntos más sustanciosos sobre este tema<sup>21</sup>. Julio Ramos confronta la visión utópica que acompaña la mirada de los *patricios modernizadores*, como Francisco de Miranda (*Viaje por los Estados Unidos de la América del Norte*, 1783-1784) o Sarmiento, a la de esta retórica en la *Escenas norteamericanas* de José Martí<sup>22</sup>.

En lo que hace a la época y autores que me ocupan, podemos encontrar variaciones de este discurso en los textos de José Martí, Miguel Cané, Paul Groussac, Justo Sierra, Rubén Darío, o Manuel Ugarte<sup>23</sup>. Posiciones que preceden, preparan o participan del clima intelectual de la aparición de *Ariel* de Rodó (1900), libro que a su vez define un giro desplazando el contenido ideológico-político hacia un eje prioritariamente estético. Manuel Ugarte, entre las voces más identificables, retomará la vertiente política de la confrontación, abandonando la modalidad elitista de este discurso e imponiendo, en cambio, su variable antiimperialista, más afín a una tradición martiana<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> David Viñas, *De Sarmiento a Dios*, op.cit.

<sup>22</sup> Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, op.cit., págs. 145-152.

<sup>23</sup> Miguel Cané, *En viaje* (1883); Vicente Gil Quesada, *Los EEUU y la América del Sur, los yankees pintados por sí mismos* (1893); Paul Groussac, *Del Plata al Niágara* (1897); Justo Sierra, *En tierra yankee* (1898); José María Vargas Vila, *Ante los bárbaros* (1902); Rufino Blanco Fombona, *La evolución política de Hispanoamérica* (1911).

<sup>24</sup> Examino el discurso antiimperialista de Manuel Ugarte en el capítulo destinado a este autor, "Manuel Ugarte: antiimperialismo y memoria de la generación viajera".

El interés de esta serie en mi investigación es colocar en relación distintas miradas hispanoamericanas sobre los Estados Unidos con el objeto de demostrar la singularidad de la posición de José Martí. Sustento la tesis de que a pesar de ser el principal objetor de la ideología colonialista (considerada llanamente "imperialista" hacia el 900) y el más agudo crítico de la modernidad norteamericana, fue también el más permeable a los valores democráticos agenciados por ésta. Si los otros visitantes pusieron freno a la contaminación con ese universo axiológico, Martí en cambio se deja atravesar por todas las contradicciones que el espectáculo le ofrece. En los largos años de residencia en New York aprende a mirar ese objeto polifacético desde distintos ángulos, para ir tomando cada vez posiciones más radicales de modo paralelo a su propia entrega a la causa de Cuba. Su retórica es tan distante de los viajeros utópicos (aquellos que ven a los Estados Unidos como el espacio moderno por excelencia) como de los viajeros detractores, perfilándose como *crítico* y al mismo tiempo *traductor* de esa compleja realidad. Traductor, podemos pensar, de un texto plagado de erratas, pero también de soluciones y propuestas para enfrentar los inminentes cambios de las sociedades latinoamericanas:

### **Las Escenas norteamericanas entre otras escenas**

Frente al discurso *antiyanquee* que se consolidará en sectores de la intelectualidad latinoamericana entre 1880-1900 la voz de Martí resulta disonante. Al cubano no lo intimida el gigantismo del mamut como a

Groussac<sup>25</sup>, ni lo afecta la falta de clase como a Cané<sup>26</sup>, no considera a Manhattan una "isla de calibanes" como Darío<sup>27</sup>, ni acude al agravio o a la retórica de la injuria como tantos otros viajeros. Tampoco asume el entusiasmo desmedido y tautológico de Justo Sierra<sup>28</sup> ante la ciudad moderna ("Lo que más me admiré en New York fue primero New York; no me habría cansado de verla un año entero"<sup>29</sup>), que sólo se frena ante el recuerdo, a decir verdad frecuente, de la invasión norteamericana a México de 1846.

Podría aducirse que la condición de exiliado de Martí hace, necesariamente, que su perspectiva sea diferente a la que sostienen otros hispanoamericanos, ocasionales viajeros o visitantes, y este reparo es desde luego pertinente. Participe de una inmigración media de sectores letrados Martí establece, como se sabe, fuertes lazos con los obreros, tabacaleros y pescadores de la diáspora caribeña, lo que le da también otra inserción social y desde luego otro enfoque. Cuando llega a New York en 1881 tiene la formación intelectual y la competencia idiomática necesaria para acceder al trabajo periodístico, pero este lugar —que no le

---

<sup>25</sup> Paul Groussac (1848-1929) viaja en 1893 para cubrir la Exposición de Chicago, tema que desarrolla en el capítulo destinado a este autor.

<sup>26</sup> Miguel Cané (1851-1905) viaja en misión diplomática a Venezuela y Colombia, el recorrido se inicia en París para concluir en New York en 1882.

<sup>27</sup> Rubén Darío (1867-1916) visita New York en 1893, donde conoce a Martí, camino a París, todo ello antes de asumir su cargo consular en Buenos Aires; volverá fugazmente en 1915 presentándose en la Universidad de Columbia.

<sup>28</sup> Justo Sierra (1848-1912) recorre el país, costado por su tío materno a quien dedica el libro, entre septiembre y noviembre de 1895. Las notas sobre este viaje aparecen publicadas en *El Mundo* de la ciudad de México; Sierra era entonces un reconocido catedrático y publicista, aunque todavía no es Ministro de Instrucción Pública de Porfirio Díaz, cargo que ocupa en el período 1905-1911.

<sup>29</sup> Justo Sierra, *Viajes. En tierra yankee. En la europa latina*, op.cit., pág. 63.

garantiza los recursos necesarios para llevar una vida libre de apremios económicos- le exige cierta moderación en los juicios. Para escribir sus colaboraciones debe atenerse a pautas editoriales, como las que acuerda con Bartolomé Mitre y Vedia para *La Nación* de Buenos Aires<sup>30</sup>. En esta carta, fechada el 19 de diciembre de 1882, Martí se compromete a ser un *veedor fiel y decididor leal*, promesa que implica un necesario control de las pasiones ("no hay cosa que yo abomine tanto como la pasión"). Este control tiene además otras proyecciones. Martí es un militante político que debe cuidar su pluma de cualquier desborde si es que quiere colocar a resguardo su activismo por la independencia cubana viviendo en tierra extranjera.

Lejos de ser una figura solitaria, Martí está inmerso en una comunidad de hispanos -cubanos, puertorriqueños, venezolanos-, sentidos como sus compatriotas, el público entusiasta de sus conferencias, los lectores de muchas de sus crónicas, sus interlocutores del periódico *Patria*. Lectores, actores y testigos de la misma experiencia, así aparecen representados en una crónica temprana de 1881, "Coney Island":

"Se tienden los ojos por aquellas playas reverberantes; se entra y se sale por aquellos corredores, *vastos como pampas*; se asciende a los picos de aquellas colosales casas, *altas como montes*; sentados en silla cómoda, al borde del mar, llenan los paseantes sus pulmones de aquel aire potente y benigno; más es fama que una *melancólica tristeza* se apodera de los *hombres de nuestros pueblos hispanoamericanos que allá viven*, que se buscan en vano y no se hallan; que por mucho que las primeras impresiones hayan

---

<sup>30</sup> José Martí, *Obras completas*, op.cit., vol. IX.

halagado sus sentidos, enamorado sus ojos, deslumbrado y ofuscado su razón, la *angustia* de la soledad les posee al fin, *la nostalgia de un mundo espiritual superior* los invade y aflige; se sienten como corderos sin madre y sin pastor, *extraviados de su manada*; y, salgan o no a los ojos, rompe el espíritu espantando en raudal amarguísimo de lágrimas, porque *aquella gran tierra está vacía de espíritu*<sup>31</sup>.

El fragmento es ilustrativo. Por una parte, el sujeto releva las marcas propias de una comunidad diaspórica: la dispersión (*se buscan en vano y no se hallan*), los mitos de origen (*la nostalgia de un mundo espiritual superior*), los sentimientos melancólicos (*melancólica tristeza*), la pérdida de la patria (*extraviados de la manada*), el rechazo de la nueva situación<sup>32</sup>. El texto permite también observar esa enunciación desdoblada, ese "hablar entre" (aquí-allá) señalado por los deícticos (*Allá, aquella*) y por ciertas comparaciones (*vastos como pampas*) que aluden a ese *otro lugar* donde ha quedado prendada la identidad. Estas características recuerdan los rasgos de la diáspora analizados por James Clifford en *Routes*<sup>33</sup>.

Me interesa, a partir de este ejemplo, señalar esta inserción comunitaria de Martí que sobredetermina tanto la enunciación de sus crónicas (que, como ya se ha observado, se articula desde un nosotros, cubano, caribeño, hispanoamericano), como las estrategias

<sup>31</sup> José Martí, "Coney Island", La Pluma, Bogotá, 3 de diciembre de 1881. En *Obras completas*, vol. IX, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964, pág. 126, la cursiva es mía.

<sup>32</sup> Véase el capítulo "La cultura del viaje".

<sup>33</sup> Darío siempre colocará el recuerdo de Martí en relación con la inmigración cubana e hispana; así aparece en *Los raros*, en la crónica sobre el encuentro en el meeting en New York o en su *Autobiografía*.

argumentativas de las mismas, en las que interviene ese control del que hablamos. Control necesario, además, para captar los sectores afines a la causa cubana y establecer alianzas tanto con sus compatriotas como con los dirigentes o letrados en América Latina. Así, en el fragmento transcrito de Coney Island se filtra un tópico común a todos los observadores, que podemos pensar como un código de identificación cultural continental -la falta de espiritualidad del país del norte.

La condición de escritor huésped, de inmigrante sin plazo o término fijo en esa sociedad, seguramente frenó la total manifestación pública de su parecer. Aunque no debemos descartar la paralela seducción de la escena moderna. En la intimidad de su correspondencia se descubre la contradicción entre la acritud del exilio y la exultación de la modernidad que la residencia en New York le produce. Como cuando escribe a su amigo Manuel Mercado -su más cercano confidente epistolar- con una réplica de la Estatua de la Libertad de Bartholdi sobre su escritorio, suerte de fetiche que condensa estos sentimientos en conflicto. Lo expresará de otro modo en una crónica de 1885 al comentar la expulsión de inmigrantes gitanos que el "municipio cruel" de New York devuelve a Europa: "Triste sí, uno se siente triste en New York; -pero firme también; ¡se siente uno tan firme que cuando se aleja de estas playas, ¡en no siendo para las de la patria, donde la roca es dulce!, parece como que se aparta del goce digno de la libertad real, que se aleja de sí propio!"<sup>34</sup>. *Triste pero firme*: Martí es plenamente consciente de la pérdidas como así también de las recompensas del exilio, y es esta lucidez crítica la que garantiza su escritura.

---

<sup>34</sup> *La Nación*, 20 de septiembre de 1885. En *Obras completas*, vol. X, pág. 283.

Teniendo en cuenta todas estas circunstancias y hechas las salvedades, sostengo que sus *Escenas norteamericanas*<sup>35</sup> instituyen un discurso alternativo al de otros hispanoamericanos sustentado sobre valores divergentes. La diferencia reside no tan sólo en esgrimir una actitud más abierta sino en saber discriminar entre los excesos y la rotunda democracia del norte que pese a sus defectos ofrecía un modo de gobierno, si no ejemplar, al menos posible y asimilable para los países jóvenes de América. En este punto se aproxima a Sarmiento, pero también se distancia de este precursor al no proponer una importación directa o sin mediaciones del modelo. Julio Ramos sostiene que mientras Sarmiento implicó el *viaje importador* de modelos, Martí por el contrario fue crítico de este procedimiento como puede leerse en "Nuestra América". Acerquémonos a las palabras de Ramos:

"Sarmiento define la tarea del corresponsal en función del *viaje importador* que en varios sentidos había sido la medida de autorización de su propio discurso. En efecto, el intelectual, en Sarmiento, había sido un viajero destinado -desde la carencia de la modernidad de su sociedad- a la plenitud extranjera: el intelectual-viajero define el "buen camino" hacia la modernidad. También el corresponsal, según Sarmiento, debía cumplir el rol de intermediario, legitimándose así su discurso en términos del proyecto modernizador. Pero ya en Martí, según tendremos ocasión

---

<sup>35</sup> Las *Escenas norteamericanas*, título que el propio Martí pidió se diera a sus crónicas, se publicaron entre 1881 y 1893 en los principales diarios del continente, *La Nación* de Buenos Aires, *El Partido Liberal* de México, *La Opinión Nacional* de Caracas y en las revistas *La América* y *The Hour* de New York. La bibliografía sobre el tema es extensísima pero sin duda son imprescindibles los trabajos de Cintio Vitier, Fina García Marruz, Susana Rotker, Aníbal González, Ottmar Ette y Julio Ramos.

de ver en la lectura de sus *Escenas norteamericanas*, la modernización resulta problemática. Aunque las crónicas martianas reconocen en el "viaje importador" una condición de su autoridad y valor en *La Nación*, constituyen a la vez una constante crítica del proyecto modernizador.<sup>36</sup>

En su visión de los sujetos sociales -niños, mujeres, trabajadores-, las etnias, los procesos sociales, el mercantilismo, la plutocracia, el expansionismo, la *intelligentsia* norteamericana, los efectos de la modernidad tecnológica, y sobre todo, el aparato democrático, se aparta o diferencia del parecer de los visitantes del ochenta y del noventa. A estas imágenes nos dedicaremos a continuación.

El discurso *antiyanquee* daba curso al elitismo aristocratizante que encontraba en el modelo norteamericano su antípoda, la contrafigura que servía también para armar los modelos nacionales conforme a pautas discordes al temido igualitarismo. En Martí, en cambio, prevalece la ponderación de una sorprendente *máquina pública* a la que podría expurgarse de sus vicios para volverla compatible con los altos valores que debían regir la sociabilidad humana. Y si bien usa de algunas oposiciones propias de los viajeros del ochenta, como la antinomia cantidad-calidad, muy explícita en la crónica sobre Coney Island de 1881, escrita cuando aún era un huésped reciente en la isla de Manhattan -

---

<sup>36</sup> Véase Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, op.cit., pág. 109. En *Conflictos y armonías de las razas en América*, Sarmiento había sostenido: "Seamos Estados Unidos". Sería conveniente recordar que los momentos de los respectivos viajes de Sarmiento y Martí son diferentes, no sólo por su lugar en tanto intelectuales, sino también porque las condiciones de la democracia americana han variado en el lapso de cincuenta años que media entre una estadía y la otra.

"Aquellas gentes comen *cantidad*; nosotros *clase*"-, Martí no condena el igualitarismo sino la iniquidad o la corrupción del sistema, reflejada en las instituciones paralelas, como son los *lobbies*, los monopolios o el *boss*, comparable con el caciquismo en América Latina. No le teme a las urnas sino al tráfico de votos y de empleos públicos, mal endémico de la sociedad que observa, como lo examina en el sonado "caso Guiteau", proceso judicial al magnicida del presidente Gardfield, una de sus primeras colaboraciones para *La Nación* de Buenos Aires y verdadera *nouvelle* sobre las sórdidas redes del electoralismo norteamericano<sup>37</sup>.

Su punto de vista es, en contraposición a otros hispanoamericanos, profundamente democrático: "De arriba viene, tal vez, más influencia de la que debiera, a estas organizaciones de partido que parecen tan libres, y no lo son tanto, ni tan desinteresadas como parecen; pero aún se hace sentir en sus decisiones el influjo de abajo. *De abajo arranca toda esta máquina pública, de la única raíz legítima del poder*, de la junta popular, de la asamblea local, de la agrupación de los copartidarios políticos en cada caserío, en cada aldea, en cada barrio: - arranca de lo que aquí se llama 'caucus'"<sup>38</sup>. Para Sarmiento la clave de la democracia del norte es una forma de organización urbana, la aldea, a la que llama *mi aldea* en un gesto de apetencia y apropiación simbólica, con sus casas y cercos simétricos que exhiben en su morfología aquello que el sanjuanino más valora del sistema: la uniformidad. Para Martí, en cambio, la base está en el *caucus*, la junta libre de los electores del partido de cada localidad que

---

<sup>37</sup> He trabajado el tema en "Martí y el caso Guiteau: crónicas sobre el magnicidio, la ficción y la nación", en Rodrigo Cánovas y Roberto Hozven (Editores), *Crisis, Apocalipsis y Utopías*, Santiago, Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000.

<sup>38</sup> "Elecciones. Historia de una campaña presidencial en los Estados Unidos", *La Nación*, 28 de Junio de 1888. En *Obras completas*, vol. XI, pág. 463, la cursiva es mía.

permite el trayecto de la base a la cúpula, atravesando el barrio, la ciudad, el condado y el Estado hasta llegar a la convención nacional, realizando así un nuevo valor moderno: la democracia representativa<sup>39</sup>.

Visiones paralelas y coetáneas permiten considerar otras discrepancias. Cané pasa por New York en 1882 y uno de los aspectos en los que se detiene es la cultura de la infancia, ya que descubre que la ciudad es un "paraíso de las mujeres y de los niños". Ya Sarmiento había reparado en la libertad y madurez del niño norteamericano, en particular en los niños viajeros. Aunque, a decir verdad, en su versión del país todos viajan, niños, mujeres, parejas, *pioneers*, fomentando una imagen del *yanquee* como un ciudadano parado en un andén con el mapa en una mano y un maletín en la otra, dispuesto a cambiar de destino a cada paso, marca sintomática de la movilidad social que tanto admirara en su gira. Cané registra el trato privilegiado dado a los niños: para ellos está el *policeman*, el parque, el *square* en cada cuadra, y no falta el bombero que se inmola por una criatura. Inclusive, el disfrute de una mayor libertad del cuerpo –en los juegos, en la gimnasia- permite fijar el sentido de salud y prosperidad desde los más tempranos hábitos. Las bandadas de niños –libres, limpios, bulliciosos-, forma parte del paisaje también para el ojo pedagógico de Justo Sierra.

Martí publicó *La edad de Oro* -su periódico para los niños de América- en New York en 1889 inspirado quizás en este fenómeno de una infancia tan expansiva y glamorosa. Pero también retrató a los niños de los barrios pobres deshidratados por el calor del verano neoyorkino, víctimas del cólera, donde no aparecen asistidos por ningún privilegio a no ser el de constituirse en testimonio de un "crimen público": "Como los ogros a los niños de los cuentos, así el *cholera infantum* les chupa la vida:

<sup>39</sup> Véase Eric Hobsbawm, "La política de la democracia", en *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 1999.

un boa no los dejará como el verano de New York deja a los niños pobres, como roídos, como mondados, como vaciados y enjutos"<sup>40</sup>. También señalará la aberración del trabajo infantil: "Porque aquí los niños trabajan: y ¡oh infamia sin nombre! Catorce horas a veces"<sup>41</sup>. Entre la infancia idealizada por todos los demás espectadores y esta infancia *dañada* de Martí dista la percepción social del emigrado cubano, que se asume como fiscal de los problemas irresueltos por la cultura moderna.

Otro sujeto social contemplado con distinta lente es la mujer. La liberalidad de la mujer del norte constituye todo un tópico en la literatura hispanoamericana del siglo XIX y en muchas novelas es la viajera osada y desinhibida que cohíbe con su nuevo lenguaje corporal al varón del sur. En 1847 Sarmiento reflexiona sobre la autonomía de la norteamericana que mantiene "amoríos castos a la par que desenvueltos" y es independiente como una mariposa, pero también señala, cáustico, la sumisión y el aburrimiento en la que inevitablemente naufraga al contraer matrimonio: "La mujer ha dicho adiós para siempre al mundo de cuyos placeres gozó tanto tiempo con entera libertad; a las selvas frescas de verdura, testigos de sus amores; a la cascada, a los caminos i a los ríos, En adelante, el cerrado asilo doméstico es su penitenciaría perpetua; el roastbeef su acusador eterno; el hormiguero de chiquillos rubios i retozones, su torcedor continuo; i un marido incivil, aunque *good natured*, sudon de día y roncador de noche, su cómplice y su fantasma"<sup>42</sup>. Eduarda Mansilla en su viaje de 1861 censura y envidia el desparpajo de las

<sup>40</sup> *La Nación*, el 21 de octubre de 1883. En *Obras completas*, vol. IX, pág. 458.

<sup>41</sup> "La procesión moderna", *La Nación*, 26 de octubre de 1884. En *Obras completas*, vol. X, pág. 83°

<sup>42</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, op.cit., pág. 304.

conductas femeninas, proclives tanto al uso de cosméticos como al trabajo asalariado: "La mujer, en la Unión Americana, es soberana absoluta"<sup>43</sup>.

En el fin de siglo esta característica se acentúa con el fenómeno de la "emancipación femenina" que da lugar a la *femme nouvelle*<sup>44</sup>. La compañera de camarote -inquietante y desprejuiciada- que se desprende de las botas y otras prendas en hábiles juegos tras la cortina configura una escena de no menor importancia en los desplazamientos en tren de Miguel Cané y Paul Groussac, conformando la clase de estos "observadores masculinos" de los que habla Hobsbawm. Justo Sierra también se perturba con la *miss* -a la que teme mirar, a no ser de reojo- que ha pasado la noche sola "entre los hombres del *sleeping car*" y observa lo que llama la *virilización* de la mujer norteamericana templada en el *lawn tennis* o el *croquet* y en competencia laboral y física con el hombre. Cané condena la práctica del *flirt* de las norteamericanas (que Sarmiento había traducido al ámbito hispánico: "flirtear, este es el verbo norteamericano") más próxima a la histeria que al saludable coqueteo criollo, pero también apunta que sólo ella despierta "ideas altas", como un especie de resguardo estético, ya que todo lo demás no se compara con un balcón o un mármol ennegrecido de Italia.

---

<sup>43</sup> Mansilla, Eduarda. *Recuerdos de viaje*, Madrid, Ediciones El Viso, 1996, pág. 120.

<sup>44</sup> Respecto a la emergencia de este fenómeno dice Eric Hobsbawm: "Con todo, fue un número lo bastante elevado como para producir no sólo un puñado de pioneras, sino -en el contexto de la burguesía- una nueva especie, la 'mujer nueva', sobre la cual especularon y discutieron los observadores masculinos a partir de 1880 y que fue la protagonista de las obras de autores 'progresistas': Nora y Rebecca West de Henrik Ibsen y las heroínas, o más bien antiheroínas, de Bernard Shaw". En Eric Hobsbawm, "La nueva mujer", *La era del imperio, 1875-1914*, op.cit., pág. 203. Véase también Debora Silverman, "Amazona, *Femme Nouvelle*, and the Threat to Bourgeois Family", en *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France*, Berkeley, University of California Press, 1986.

Las sufragistas, levemente reprobadas por Martí afecto a conductas más tradicionales en lo que hace al género, son figuras respetadas en sus crónicas, así como los comportamientos desprendidos y solidarios de las norteamericanas, los frecuentes heroísmos femeninos. También manifiesta su admiración por la mujer letrada, sobre todo cuando aborda como tema de su obra una causa social, como Helen Hunt Jackson lo hace con los indios en *Ramona* o Beecher Stowe con los negros en *La cabaña del Tío Tom*. Las mujeres norteamericanas para Martí "se van trocando en flores de piedra"<sup>45</sup>, endurecidas por la vida moderna. Como Justo Sierra repara también en la virilización y el abandono del hogar: "Crece de un modo singular el influjo de la mujer en los oficios y negocios viriles de la república, aunque visiblemente disminuyen la salud de la casa, y la santidad de la existencia. Da frío ver en las almas".<sup>46</sup>

Mientras que en los demás visitantes está apenas aludido, el mundo de trabajo es una de las escenas mejor contempladas por Martí. Dedicó numerosas crónicas a su análisis, dando cuenta de los diversos sectores sociales y nacionales que lo conforman, con fuerte presencia de la inmigración y de los nuevos emergentes como las son las uniones obreras, Los Caballeros del Trabajo, los anarquistas, los socialistas, las obreras. En estas crónicas escruta la lucha desigual entre capital y trabajo, entre obrero y monopolio, pero también la diferencia entre la cuna libre del obrero norteamericano y la esclavitud prolongada del europeo, como dirá en la crónica sobre la muerte de Karl Marx<sup>47</sup>. Por eso en sus argumentaciones siempre hace una convocatoria a la razón y a las leyes,

---

<sup>45</sup> *La Nación*, 13 y 16 de mayo de 1883. En *Obras completas*, vol. IX, pág. 392.

<sup>46</sup> *La Nación*, 25 de febrero de 1887. En *Obras completas*, vol. XI, pág.134.

<sup>47</sup> *La Nación*, 13 y 16 de mayo de 1883. En *Obras completas*, vol. IX, pág. 387.

confiando más en las transformaciones pacíficas que en las salidas violentas que los frecuentes conflictos, como el de los anarquistas de Chicago, le hacían testimoniar no sin contradicciones y tensiones.

La diversidad social y étnica es asimismo un elemento resaltado por Martí que repara en lo múltiple de la sociedad del norte teniendo en mente la existencia de una gran heterogeneidad también en los estados latinoamericanos, vista por el pensamiento hegemónico como usual impedimento de su gobernabilidad. Los negros, especialmente, convocan su atención en las marchas, en el incendio de Charleston, en las ferias, en las calles, y su óptica es siempre integradora. Del mismo modo su percepción del indio, que a pesar de los esfuerzos de la presidencia de Cleveland –demócrata al que Martí admiraba– termina siendo un tema manipulado por los agentes del gobierno. Los indios norteamericanos permiten una reflexión sobre *nuestros indios* como es usual en esta doble perspectiva –ese *hablar entre* o *betweenness*– que el cubano asume cuando trata de temas que tienen su correlato en los países del sur: “¡Y dicen ciertos caballeros de nariz canina, porque los ven infortunados y desnudos, y a veces, por culpas históricas que ahora se pagan, violentos y feroces, dicen que los indios son gente inferior, buena sólo para envainar la espada o encajar la lanza! ¡Esa es la inmigración que mejor nos estaría acaso, o ayudaría mucho a la otra: nuestros propios indios! Acá, en los Estados Unidos no tanto, que son pocos: pero nosotros, ¿cómo podemos andar, historia delante, con ese crimen a la espalda, con esa impedimenta?”<sup>48</sup>

La marca de la heterogeneidad (racial, social) fue percibida por Martí con un interés y dedicación que excedía sus funciones de cronista. Evidentemente, la elección del objeto y el modo de argumentar respecto a

---

<sup>48</sup> *La Nación*, 20 de agosto de 1885. En *Obras completas*, vol. X, pág. 273.

él respondía a sus intereses de convencer a los distintos sectores implicados en el problema de la independencia de Cuba sobre la viabilidad de una sociedad libre y en armonía más allá de la diversidad de sus componentes<sup>49</sup>. Esta motivación y su propia adscripción ideológica le impedía levantar la barrera de la clase o la raza, que se interpuso en la apreciación de los otros visitantes, la más de las veces mediada por el positivismo<sup>50</sup>. El negro será visto con ojos de exclusión, aún más, de descarte, por parte de Groussac. Justo Sierra señala la política de *apartheid* en los vagones del *pullman* "for whites" como una deficiencia de esta democracia contradictoria, aunque su actitud ante la etnia estará atravesada por principios positivistas, como lo demuestra más adelante al lamentarse de la repentina soberbia de la raza luego de la abolición de la esclavitud. Sólo la perspicacia respecto a la comunidad china parece pareja a todos. Justo Sierra hace un paseo nocturno al Bowery, el barrio de inmigrantes, y camino al china-town entra en el teatro chino previo taparse la nariz con un pañuelo: "Aquel bodegón, en que había

---

<sup>49</sup> Javier Lasarte dice que Martí apuesta a la coexistencia armónica de todas las razas y todas las clases en la nueva nación y en esta utopía proyecta un pensamiento populista, que sin desmerecer su empresa, trae otros elementos de juicio a la consideración de estas posturas del cubano: "En efecto, si es cierto que la desatención y el desprecio de 'los oprimidos' por parte de los viejos letrados a la hora de construir sus modelos políticos de nación, es el argumento para fundamentar la crisis de esos modelos precedentes, por inútiles e injustos, también lo es que Martí no logra desprenderse o descolocarse del todo del lugar vertical desde el cual emitían sus discursos y diseñaban sus representaciones los viejos letrados, haciendo recordar posiciones paternalistas de escritores de la primera mitad del siglo XIX". En "Las 'curas' del apóstol y el diablo: las índoles del populismo modernista", en Javier Lasarte V., coord., *Territorios intelectuales. Pensamiento y Cultura en América Latina*, Caracas, La nave va, 2001, pág. 294.

<sup>50</sup> Recordemos, en este sentido, su fuerte refutación a las teorías raciales en "Nuestra América", cuando dice: "No hay odio de razas, porque no hay razas". En *Obras completas*, vol. VI, pág. 22

aglomerados trescientos o cuatrocientos chinos, más bien agachados que sentados, en bancos muy primitivos, olía a microbio. Se adivinaba que la atmósfera estaba saturada de grumos, de colonias, de archipiélagos de microbios borrachos por el humo de los tabacos o de los cigarrillos de opio<sup>51</sup>. Tanto Groussac como Sierra o Martí ven en el *china town* y en la adicción al opio de esta inmigración el sumidero del atraso, creo que no por ser obedientes difusores del *orientalismo*, sino y fundamentalmente en el caso de Martí, porque esta comunidad en su diáspora norteamericana se presenta como la negación de los valores altos de la modernidad<sup>52</sup>.

La *movilidad* y comunicación -espacial, social- es un tópico importante del relato del viaje a Norteamérica. Así, Sarmiento señalaba la providencial disposición del régimen fluvial que conectaba todos los puntos del país, traslación favorecida además por los caminos por donde transitaban como pasajeros incesantes dos tercios de la población norteamericana. En Martí este tópico, atenuada la probable exageración encomiástica del sanjuanino, se desplaza a la técnica. Por eso admira el puente de Brooklyn, no sólo por ser un prodigio de la ingeniería, sino sobre todo por permitir ese fluir de otro río, el de los trabajadores, por ser un "guión de hierro" entre dos ciudades-textos. Justo Sierra advierte que el norteamericano vive siempre montado sobre algún móvil por lo que se detiene en la inusitada variedad de transportes: ferry, elevador, coches eléctricos, carruajes, landó, hasta el ascensor de nogal, con reja dorada, espejo y sofá. Darío equipara el trajín de Manhattan con un hormiguero - metáfora de Baudelaire para la urbe moderna- transitado por percherones, carros, tranvías y toda clase de vehículos que producen la trepidación

---

<sup>51</sup> Justo Sierra, *Viajes. En tierra yanquee. En la europa latina*, op.cit., pág. 69.

<sup>52</sup> "Un funeral chino", *La Nación*, 16 de diciembre de 1888. En *Obras completas*, vol. XII, pág. 77.

incómoda e incesante de cascos y ruedas en la calle. Pero la movilidad que realmente interesa a Martí es la social, como cuando señala que el candidato a gobernador de New York ha picado piedras en sus años mozos en esas mismas calles que ahora recorre en campaña electoral.

El *gigantismo*, figura usual en la representación del país desde mediados del XIX, es la imagen articuladora común a muchos de los relatos, aunque no siempre asuma la misma significación. Sarmiento observó la dimensión fuera de escala de “hoteles monstruos”, como el San Carlos, que llegó a comparar a los falansterios en una proyección de sus lecturas del socialismo utópico hechas en el barco camino a Europa: “Hace 40 años a que Fourier basaba su teoría social en cuanto a habitaciones, en el falansterio, o el hotel, capaz de contener dos mil personas, proporcionándoles comodidades que no puede obtener la familia aislada en el hogar doméstico. La prueba de que Fourier no andaba errado, es el hotel norte-americano, que siguiendo la simple impulsión de conveniencia, ha tomado ya la forma monumental i dimensiones punto ménos que falansterianas”<sup>53</sup>. Nada se ajustó más a estas lecturas que las proporciones percibidas en el norte, desde los ríos a los hoteles, sólo que el gigante en Sarmiento no es cíclope ni monstruo, sino constatación de un programa social utópico en espontánea realización. En los otros testigos, en cambio, el gigantismo es un recurso satírico que tiene su antecedente indiscutible en *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift.

Como vimos, Groussac acude también al exceso para caracterizar a la sociedad *yanquee*, y encuentra su metáfora predilecta en el *mammoth*. Darío acude al mismo repertorio figurativo: “Tenemos –dicen- todas las cosas más grandes del mundo!” en efecto, estamos allí en el

---

<sup>53</sup> Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes*, op.cit., pág. 308.

país de Brobdingnag: tienen el Niágara, el puente de Brooklyn, la estatua de la Libertad, los cubos de veinte pisos, el cañón de dinamita, Vanderbilt, Gould, sus diarios y sus patas<sup>54</sup>. Por su parte, Justo Sierra dirá que es el país de las “hiperbólicas dimensiones” y todo le resultará gigantesco o colosal, en particular, durante su minuciosa inspección del Capitolio, donde parece Jonás en el vientre de una enorme ballena. Si bien Martí no acude explícitamente a esta convención -que supone una comparación enojosa donde la “calidad” suele salir resentida-, la categoría de lo mayúsculo siempre aparece en sus crónicas. La introducción de esos “gigantes” al comienzo de *Nuestra América* es una asociación si se quiere indirecta, aunque probable, con estas representaciones.

El *mercantilismo* es quizás uno de las señas más acudidas para modular el discurso sobre América del Norte. Para Cané la aristocracia, el arte, el estilo, las “ideas altas” no tienen asidero en una sociedad mercantilizada que sólo persigue el becerro de oro<sup>55</sup>. Darío en la Exposición Internacional de París del 900, en visita al pabellón de este país, hará que el águila *yanquee* abandone cualquier viso de gloria imperial para simbolizar tan sólo la rapacidad económica (“Sobre la cúpula presuntuosa, el águila *yanquee* abría sus vastas alas, dorada como una moneda de 20 dólares, protectora como una compañía de seguros<sup>56</sup>). Martí señala que el culto al dinero es consustancial a New York, ciudad que compara con una fragua de oro, con una mesa de juego, donde el ruido del metal y del azar impiden escuchar otras resonancias. No dejará de apuntar una y otra vez este flanco de la cultura del norteamericano: “la vida no es más que la conquista de la fortuna”, el hogar es tan sólo un

<sup>54</sup> Darío, “El triunfo de Calibán”, op.cit.

<sup>55</sup> Véase al respecto el capítulo “El lamento de Cané”, en Oscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*, op.cit.

<sup>56</sup> Rubén Darío, *Peregrinaciones*, París, Librería de la viuda de Charles Bouret, 1901, pág. 70.

cuarto de hotel donde reposa por escasas horas una multitud "frenética y amonedada"<sup>57</sup>. Pero el país también genera hombres como Emerson cuya misión es espiritualizar esta tendencia tan acendrada en el pueblo, que aunque compenetrado de utilitarismo suele asumir el papel de héroe cuando la catástrofe lo cerca, como reflexiona Martí en ocasión de la cobertura periodística de la gran nevada de New York de 1888.

Uno de los aspectos en que más se distancian las perspectivas es en el modo de evaluar los efectos de la modernidad en relación a la vida humana. El ferrocarril elevado es un ejemplo apropiado. A Cané le parece "abominable" porque tapa el sol de la calle y aunque mencione la compañía de seguros que se hace cargo de los accidentes, no es éste el centro de su interés. A Martí, en cambio, le preocupan las vidas que arrastra en cada descarrilamiento ya que sustenta una ética de la modernización que no permuta progreso por costo social, sea cual sea la dimensión de este último. Desde las vidas que cobra el ferrocarril elevado o la construcción del puente de Brooklyn, al desconcierto y alienación del hombre en la gran ciudad:

"La vida en Venecia es una góndola; en París, un carruaje dorado; en Madrid, un ramo de flores; en New York, una locomotora de penacho humeante y entrañas encendidas. Ni paz, ni entreacto, ni reposo, ni sueño. La mente, aturdida, continúa su labor en las horas de noche dentro del cráneo iluminado. Se siente en las fauces polvo; en la mente, trastorno, en el corazón, anhelo. *Aquella* calma conventual de las ciudades de la América del Sur, donde aún con dedos burdos pasa las cuentas de su rosario, desde su ermita empinada el Padre Pedro, - en esta tierra es vida. *Se vive a caballo*

---

<sup>57</sup> *La Nación*, 16 de julio de 1884. En *Obras completas*, vol. X, pág. 63

*en una rueda. Se duerme sobre una rueda ardiente. Aquí los hombres no mueren, sino que se derrumban; no son organismos que se desgastan, sino Ícaros que caen. No se ven por las calles más que dos clases de hombres: los que llevan en los ojos la pupila sin lustre de la bestia domada, hecha al pesebre, y los que abren al aire encendido la pupila fiera de la bestia indómita: el manso ejército de los resignados, vientre de la humanidad, - y el noble ejército de los acometedores, su corazón y su cabeza*<sup>58</sup>.

El fragmento parece prefigurar la cárcel moderna advertida por Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904). Pero del texto de Martí se desprende también una confianza. En primer lugar, en la palabra, por eso el peso metafórico de su prosa. Pero también en el mundo moderno envuelto en una convulsión tan estremecedora como luminosa, donde todavía existe un pequeño mundo tradicional (*aquella calma conventual*) que funciona como garante de este sujeto navegante entre culturas.

Justo Sierra no se detiene en la alienación urbana, indicador tan significativo para el emigrado cubano, pero es en cambio un entusiasta incondicional de la modernización tecnológica, por eso el tren elevado tiene toda su aprobación. Si Sierra se revela como un empecinado turista gastronómico, lo que contribuye a sostener su nada esbelta figura, contradice sus corpulencia al empecinarse en subir a cuanta elevación arquitectónica se interpone en su camino. Su New York es, definitivamente, un edén de las alturas. La cúpula de bronce del *World*, que lo encandila en su ingreso a Manhattan, lo desafía al mismo tiempo a este ascenso continuo. Al *sky-scraper*, al elevador, al tren elevado, al

<sup>58</sup> *La Nación*, 15 de agosto de 1883. En *Obras completas*, vol. IX, pág. 443, la cursiva es mía.

colgante puente de Brooklyn, a la Estatua de la Libertad. Para el mexicano el esplendor de la ciudad (y su propia vivencia a destiempo de lo sublime) se realiza en las cumbres artificiales donde instala su mirador y da rienda suelta a la acrofilia. La visión panorámica desde las cúspides es propia del viajero de fin de siglo y trasunta el deseo de captación y simultánea lectura del todo cosmopolita<sup>59</sup>. La euforia neoyorquina de Sierra tiene su motivación en esta vivencia excitante que el pequeño mundo no habilita.

Un punto común a todos estos discursos es la crítica a la plutocracia. El cesarismo de Roma se vuelve plutocracia en New York: "De sus generales se envanecía Roma; y los Estados Unidos de sus ricos"<sup>60</sup>. Martí dirá que los Vanderbilt, representantes de la clase rica y dispendiosa, se entregan al festejo inmoderado sin ser más que usurpadores de la riqueza pública. Se anticipa en estas observaciones a lo que pocos años más tarde Thorstein Veblen desarrollará en su *Teoría de la clase ociosa* (1899), primer análisis sociológico sobre la conducta de los ricos, cuya primera preocupación es el exhibicionismo de esa riqueza, asentada en la holganza y el gasto conspicuo. Estos y otros "magnates del caudal" deciden sobre la elección de los candidatos a la presidencia y sobre las políticas del país respecto al comercio impulsando tanto los monopolios como el proteccionismo a todas luces injusto para los demás países, colocados en el lugar del socio deficitario, como demostrará Martí en las sonadas jornadas de la Conferencia Internacional Americana de Washington y en tantas otras oportunidades. Justo Sierra desconfía de una democracia que tapa o demora sus conflictos, por eso en sus "profecías" -como Sarmiento, cree en su don profético- siempre acude a la

---

<sup>59</sup> Roland Barthes, *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós, 2001.

<sup>60</sup> *La Nación*, 13 y 16 de mayo de 1883. En *Obras completas*, vol. IX, pág. 393.

catástrofe. Así en un sueño anticipatorio cree ver la catedral de San Patricio con sus escalinatas anegadas de sangre irlandesa –comunidad envanecida por la riqueza y los monopolios, venganza que ejecutarían los negros y anarquistas de la ciudad de los inmigrantes. Si el Capitolio es el monumento a la constitución y a la libertad, signo de la virtudes cívicas de ese pueblo, lo es también de todos sus vicios: las iniquidades para con México cuando la guerra, el esclavismo, el proteccionismo económico, el cesarismo demagógico y la plutocracia.

La apreciación del imperialismo es un ingrediente imprescindible en los relatos de fin de siglo. Groussac lo expone a su paso por el Canal de Panamá, aunque lo margine relativamente en su discurso del teatro Victoria prefiriendo exaltar las bondades del imperio español. Cané también aludirá a ello en su paso por Panamá, seguramente el conflicto territorial que puso en evidencia de modo más directo las maniobras expansionistas del Norte. Darío se manifestó en muchos textos a este respecto, pero debe recordarse especialmente su poema “A Roosevelt” - incluido en *Cantos de Vida y Esperanza*- que tuvo el carácter de carta abierta al presidente norteamericano. Martí, casi huelga decirlo, fue la figura que mejor analizó y expuso los riesgos y peligros del “vecino desdeñoso” y este cariz de su discurso será retomado en el 900<sup>61</sup>.

Respecto a la *intelligentsia* norteamericana, denostada por Groussac con el estigma de la copia y admirada por Sierra -que refutará en este sentido un cierto lugar común sobre la pobreza del arte norteamericano, será un punto de confluencia e identificación fuerte en Martí. Sus estampas de Longfellow, Emerson, Walt Whitman, entre muchos otros, revelan una asimilación complacida y elogiosa de la cultura letrada norteamericana. Al contrario de los viajeros detractores, Martí

---

<sup>61</sup> Vuelvo sobre este tema en el capítulo destinado a Manuel Ugarte.

jamás dudará de la creatividad, del espíritu ni de la capacidad de esta sociedad para generar pensadores lúcidos e independientes, ejemplos de la *autonomía cultural* que él mismo encara y encarna para América Latina, "Percíbense aquí, a la vez, brutalidades patriarcales y exquisitos aromas del espíritu; juicios que parecen tramados a la sombra de la horca del feudo, y sueños que parecen sorprendidos, a modo de mensajeros extasiados, en los aires de un mundo que viene"<sup>62</sup>.

Si estos discursos se tocan, reflejan y discuten entre sí de modo virtual y la mayoría de las veces sin la confluencia de los participantes en un diálogo que a distancia he intentando imaginar, a veces también los viajeros se cruzan en el camino e intercambian pareceres e impresiones. En 1893 Paul Groussac y José Martí comparten una jornada en Washington que reparten entre visitas a los monumentos capitalinos y al museo del banquero Corcoran, la Corcoran Gallery. Seguramente pesarían las palabras y los juicios para no entrar en el penoso trámite de la discusión. Es probable que no tocasen los temas que los podrían enfrentar, la "civilización mamut", por ejemplo, eje de la mirada de Groussac. De haberlo hecho, Martí habría aprovechado la metáfora de otro modo, habría cifrado en el mamut la fuerza, la inscripción en el pasado norteamericano, la vitalidad y potencia de la sociedad del norte. Tampoco hablarían de la reciente exposición de Chicago, donde Groussac denostó a la porcópolis del oeste. Martí había escrito una crónica memorable de la Exposición de Ganado en Madison Square de 1887 donde no sólo hizo la apología de la industria en todas sus etapas, convirtiéndola en el eje de la riqueza nacional, sino que se permitió comparaciones que ponían lado a lado las reses del Madison con los bueyes homéricos, el toro campeón con Apis, el buey sagrado de los

---

<sup>62</sup> *La Nación*, 20 de junio de 1883. En *Obras completas*, vol. IX, pág. 412.

antiguos egipcios<sup>63</sup>. Lo más probable es que hablasen de la crónica de Martí sobre la Estatua de la Libertad que Sarmiento había pedido a Groussac vertiese al francés, para hacer conocer esa elocuencia sudamericana "áspera, capitosa, relampagueadora"<sup>64</sup>.

El escritor huésped asume en la sociedad que lo aloja un rol de intermediario, de puente entre culturas, también de agente modernizador, como es el caso de Paul Groussac y Rubén Darío en la Argentina. Martí se ocupará de arbitrar la relación entre modernidad y atraso en sus *Escenas norteamericanas*, mural donde las sociedades latinoamericanas leyeron las bondades, riesgos y venturas de un mundo transformado. Si Cané acude a la ironía, Groussac y Darío a la parodia y Sierra a la admiración recatada, Martí adopta un tono que le permite traducir la modernidad norteamericana en términos críticos pero asimilables.

Pero la tarea de traductor tuvo también un sentido literal implicado con su proyecto de escritura y con su apetencia de llevar los modelos literarios más allá de las fronteras nacionales y producir un *texto transculturador continental*.

A continuación me ocupo de Martí como traductor literario –otro indicio de su extraterritorialidad- actividad que le permitió proyectar un mercado moderno del libro en Latinoamérica como así también *transpensar* –el neologismo es suyo- la propia lengua y cultura a partir de las versiones de escritores de otras lenguas.

---

<sup>63</sup> "Gran exposición de ganado", *La Nación*, 2 de julio de 1887. En *Obras completas*, vol. XIII, pág. 490.

<sup>64</sup> Carta de Sarmiento a Groussac, reproducida en Gonzalo de Quesada y Miranda, *Martí periodista*, La Habana, 1929.

### 3. JOSE MARTI: TRADUCIR, TRANSPENSAR

“El viaje humano consiste en llegar al país que llevamos descrito en nuestro interior, y que una voz constante nos promete”

José Martí, “Darwin y el Talmud”

Thomas Moore, poeta nacido en Dublin pero residente en Londres durante toda su vida, alcanzó amplia fama por sus *Irish Melodies* (1807-1834), una colección de 130 poemas de tenor popular que, una vez musicalizados, fueron interpretados en los salones ingleses donde la causa irlandesa era mirada con simpatía. Si bien sus melodías son consideradas como lo más representativo de su obra, fue el poema narrativo *Lalla Rookh*, escrito a instancias de su amigo Lord Byron, el que le valió un considerable renombre entre sus contemporáneos y el incierto honor de ser uno de los textos más traducidos de su tiempo, quizás de su siglo.

Martí debió conocer la obra de Moore a instancias del maestro y guía intelectual de su juventud, Rafael María de Mendive, traductor de las melodías y probable gestor de su interés en ensayar versiones al español de la poesía de Byron. No sé si fue estas suma de circunstancias, motivaciones o casualidades, ó tal vez fuese la sustancia narrativa del poema *Lalla Rookh*, que ambienta en un distante Islam la guerra por la nación, lo que llevó a José Martí a emprender

su traducción en New York hacia 1888 con vistas a una lujosa edición ilustrada del mismo, según le comenta a José Estrázulas en su correspondencia de esta época: "Pronto va a salir, con ilustraciones magnas, mi traducción del *Lalla Rookh*"<sup>1</sup>. Aunque la edición que Martí anuncia en esta carta nunca aparece, el entusiasmo por la obra no se mitiga, al contrario, parece acrecentarse al punto de recomendar en su carta del 1 de abril de 1895 a Gonzalo de Quesada y Aróstegui, que haga de ésta un volumen de su obra, es decir, de su propia producción y legado.

La pérdida del manuscrito impide ampliar los paralelos entre textos, pero no los que tácitamente se establecen entre obras, autores y circunstancias. Por otra parte, el mismo Martí invita a pensar estas coincidencias cuando le dice a Manuel de la Cruz, en carta de 3 de junio de 1890:

"¿Me permite, en muestra de mi agradecimiento por haberse acordado de mí, y de mi alegría porque le ha salido a mi patria un buen libro -se refiere a *Episodios de la Revolución* de de la Cruz-, mandarle las primicias de mi traducción de Moore, en la parte que pueda conmover el corazón cubano, que es aquel de los cuatro poemas del 'Lalla Rookh' *donde pinta penas como las de Cuba, con el amor que él tenía por su Irlanda?*"<sup>2</sup>.

Cuba e Irlanda aparecen en este fragmento como espacios intercambiables, fundidos por la misma pulsión patriótica, lo que me lleva a entender la elección del *Lalla Rookh* que de este modo encuentra plenamente su sentido. En el prólogo a su versión de "*Mis hijos*" de Victor Hugo -que analizo más adelante- Martí dirá que *traducir es transpensar*, y es ese

<sup>1</sup> José Martí, *Obras completas*, op.cit., vol. XX, pág. 189.

<sup>2</sup> José Martí, *Obras completas*, vol. V, pág. 180, subrayado mío. ¿Podremos acceder a estos fragmentos en los archivos de Manuel de la Cruz?

seguramente el ejercicio que proponía su dedicación al poema de Moore: pensar Cuba a través de Irlanda. Y no sólo esto, sino también pensar la propia lengua a través de otros parámetros, en un ejercicio liberador y al mismo tiempo apropiador de otros sentidos, de otras luchas, de otros modos de decir.

George Steiner se ha referido a los escritores *extraterritoriales* como "viajeros errantes" desplazados o exiliados por regímenes totalitarios que se ven obligados a vivir en lugares transitorios e inestables, como son los cuartos de hotel, además de verse forzados por las circunstancias a flexionar su lengua hasta volverse políglotas<sup>3</sup>. Sus consideraciones bien pueden ser aplicadas a Martí, quien sin abandonar el español debió realizar una exposición y hasta un pasaje a un universo lingüístico alternativo condicionado por el exilio. Esta situación se hace evidente desde los comienzos de su trabajo periodístico en los Estados Unidos, donde debe poner en juego su habilidad con otras lenguas para poder ingresar en el mercado de la prensa. Así, en sus primeros artículos de 1880 escribe en inglés sobre pintura contemporánea para la revista *The Hour* de New York y en francés para *The Sun* de Charles Dana, luego traducidas al inglés para su publicación.

Pero, ¿cuál era el dominio de estas lenguas por parte de Martí? En sus *Cuadernos de Apuntes* aparecen transcripciones en inglés y francés lo que revela su lectura corriente de textos en su lengua original, si bien este dato no sea garantía de un manejo fluido, así confiesa, a modo de excusa, "Yo sé un inglés bárbaro"<sup>4</sup>, y se lamenta, en fragmentos de discursos pronunciados en inglés en Cayo Hueso de no poder hablarlo de un modo "aceptable"<sup>5</sup>. También se refiere a su manejo del francés en carta a Manuel Mercado de 1882:

<sup>3</sup> George Steiner en entrevista de Alex Zisman, en *Diario de Poesía*, n.10, 198.

<sup>4</sup> Citado por Félix Lizaso, "Normas periodísticas de José Martí", en *Revista Iberoamericana*, n. 56, jul.-dic. 1963.

<sup>5</sup> José Martí, *Obras completas*, vol XXIII, pág. 328. El fragmento no está datado; en el vol. IV, pág. 333-334, se reproducen fragmentos de una conferencia en inglés en Cayo Hueso.

“...trabajo para el *Sun* de aquí, para el que escribo en francés, yo, a quien Ud. corrigió una vez, con dulzura de evangelista, un *envoyeraí* por un *enverrai*...”<sup>6</sup>.

La doble ortografía, el error y el balbuceo son las marcas lingüísticas que acarrea el emigrado y le dan constante conciencia de su extrañeza y su provisoria adaptación al nuevo medio. El pudor ante la lengua extranjera hace de ésta una especie de fetiche, así Martí transcribe, quizás ensaya, en su *Cuaderno de Apuntes* la carta a Charles Dana en francés (¿hablaría en francés en sus entrevistas?), enviándole el *Ismaelillo*, al tiempo que le agradece por el trabajo que el americano le ha facilitado en su periódico. No obstante, si las condiciones del trabajo periodístico imponen estas exigencias al escritor huésped, a ese *very fresh spaniard* –seudónimo con el que firma una de sus primeras colaboraciones-, también le permiten ubicarse en el centro de las lenguas que definen buena parte de la cultura moderna en el siglo XIX. En uno de sus últimos escritos, quizás reivindicándose de la torpeza lingüística que comenta en la carta a Manuel Mercado, registra un episodio donde exhibe un acabado dominio del francés, al punto que la anécdota parece sólo querer narrar esta habilidad adquirida. Se trata de un episodio en Haití, donde un “santero” entretiene con su charla a la multitud, hasta que interviene Martí y le habla “un francés que le aturde”:

“Rodeado de oyentes está, en un tronco, un haitiano viejo y harapiento, de ojos grises fogosos, un lío mísero a los pies, y las sandalias desflecadas. Le converso, a chorro, en un francés que lo aturde, y él me mira entre fosco y burlón. Calló, el peregrino, que con su canturria dislocada tenía absorto al gentío. Se le ríe la gente: ¿con que otro habla, y más aprisa que el santo, la lengua del santo?”<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> De *envoyer*, enviar, verbo de conjugación irregular.

## Las traducciones

En la década del 1880 Martí trabaja para la Casa Appleton de New York, que le encarga la adaptación de obras didácticas al español apuntando a cubrir una demanda con serias deficiencias en el mercado hispanohablante; así traduce *Antigüedades griegas* de J.H. Mahaffy (New York, 1883), *Antigüedades romanas* de A.S. Wilkins (New York, 1883) y *Nociones de lógica* de W. Stanley Jevons (New York, 1885). De estos años son también las traducciones técnicas y anónimas, llamadas por Martí "traducciones mortales de hierros y tuercas", y que sin lugar a dudas fueron un modo más de "ganarse el pan" en los duros años newyorkinos<sup>8</sup>.

Dentro del proyecto de Appleton para el mercado hispánico estaba la publicación de literatura de ficción, como *Call Back* de Hugh Conway, titulada en español *Misterio* (New York, 1888), que Martí traduce pese a sus reparos -de hecho considera a la novela un "desastre"-, aunque alcanza considerable circulación en Cuba y México según comenta en su correspondencia a Manuel Mercado. Es seguramente a partir de esta experiencia y del propósito que en estos años se formula Martí de renovar el género en América Latina, que decide traducir y editar por cuenta propia *Ramona* (1888), novela de la escritora y poeta americana Helen Hunt Jackson. *Ramona*, dirigida al ya consistente público lector de narrativa en América Latina, estaba destinada a ser la base de una empresa editorial de libros de educación que Martí intentó fundar para subsanar el problema de sus escasos e irregulares ingresos, además de dar cuerpo a un proyecto de libros baratos y de distribución masiva en el continente.

---

<sup>7</sup> José Martí, *Obras completas*, vol. XIX, pág. 192

<sup>8</sup> José Martí, *Obras completas*, vol. XX, pág. 141. Otra traducción mencionada por Martí es *John Halifax, Gentlemen*, así dice en carta a Estrázulas: "Me preparo a traducir *John Halifax, Gentlemen*. ¡Y tener que pasar por estas horcas, y pasarme meses tendidos peinando libros ajenos!"

Martí deposita una enorme confianza en esta novela, al punto de decir en el prólogo que se trata de otra *Cabaña del Tío Tom* ya que la novela de Jackson se ocupaba del indio como la de Stowe lo había hecho del negro, pero con la ventaja de superar las “flaquezas” de la primera; su optimismo le lleva a afirmar que Hellen Hunt Jackson había escrito “quizás en *Ramona nuestra novela*”. Se trataba entonces de traducir y poner en circulación un texto que podía proveer un modelo para la novelística continental que diera con la “novela hispanoamericana que se deseaba” y que paralelamente pudiese salirle al paso a la resolución folletinesca abiertamente objetada por Martí en el prólogo a *Lucía Jerez* (1885), esa “noveluca” que escribe con vergüenza y que responde a un plan estrecho y rudimentario: “En la novela había de haber mucho amor; alguna muerte; muchas muchachas, ninguna pasión pecaminosa; y nada que no fuese del mayor agrado de los padres de familia y de los señores sacerdotes. Y había de ser hispanoamericano”<sup>9</sup>.

Las expectativas de Martí se ven parcialmente cumplidas, ya que *Ramona* se edita y distribuye con relativo éxito en New York, México y Buenos Aires, pero no el suficiente como para dar solidez y continuidad a la empresa. Seguramente Martí apostaba a los beneficios de la interacción cultural y a la eficacia de textos que más que tomar a América como tema –aunque la de Hellen Jackson lo hiciera–, contribuyesen a descolonizar la mente del americano, objetivo que realiza parcialmente en ese otro emprendimiento, que también se articula entre la versión y la adaptación, la revista que dirige a los niños de América, *La Edad de Oro*.

---

<sup>9</sup> José Martí, *Lucía Jerez*, en *Obra Literaria*, Buenos Aires, Ayacucho-

## Traducir, transpensar

Pero la primera transcripción literaria de Martí fue "*Mes fils*", de Víctor Hugo, publicada en la *Revista Universal* de México de 1875. En el prólogo a esta edición Martí ensaya algunas hipótesis sobre la *tarea del traductor* y sobre su propia experiencia, así dice: "Yo no había querido traducir a nadie nunca, o por respeto, o por convicción, o por soberbia"<sup>10</sup>, enunciado donde parece cuestionarse sobre la legitimidad de este trabajo, sobre el posible fracaso de un pasaje exitoso, sobre la posición muchas veces subsidiaria que la tarea impone al que traduce: "Traducir es transcribir de un idioma a otro. Yo creo más, yo creo que traducir es *transpensar*, pero cuando Víctor Hugo piensa, y se traduce a Víctor Hugo, traducir es pensar como él, *impensar*, pensar en él. –Caso grave"<sup>11</sup>.

La traducción en Martí no sólo compromete un pasaje de código a código, sino también de mente a mente, tan particular que para designarla necesita redefinir los términos de la propia lengua. Por eso acude a los neologismos, *transpensar*, *impensar*, donde los prefijos acoplados a la palabra señalan ese artilugio dentro del propio sistema, esos tanteos inciertos dentro del propio paradigma para designarse, para traducirse internamente, generando nuevos signos que señalen al acto de desciframiento.

Martí establece dos caminos transitables pero irreductibles: conservar la lengua propia o profanar la lengua del otro: "El deber del traductor es *conservar* su propio idioma, y aquí es imposible, aquí es torpe, aquí es *profanar*. Víctor Hugo no escribe en francés: no puede traducirse en español. Víctor Hugo escribe en Víctor Hugo"<sup>12</sup>. Oposición que remite al conflicto entre la libertad y la

---

Hyspamérica, 1986, pág. 109.

<sup>10</sup> José Martí, *Obras completas*, vol. XXIV, pág. 15 y siguientes

<sup>11</sup> Ibidem, pág. 16. La cursiva está en el original.

<sup>12</sup> Ibidem, pág. 16.

fidelidad del escritor, como planteara Walter Benjamin<sup>13</sup>. El traductor, dice Martí, está en primer lugar obligado a su propio ámbito lingüístico, pero paralelamente arriesgado al encantamiento que le produce el texto que traduce, o traiciona su lengua o traiciona su fuente, dilema que guarda un resquicio ético muy característico de su universo ideológico. La traslación es, en estos términos, una violencia, es como pretender entrar en un texto sagrado porque bajo el código están los estilos, los lenguajes privados e intransferibles.

La escritura *sacralizada* de Víctor Hugo no admite transcodificación, por eso la traducción se vuelve una entrega, un *afrancesarse*, como admite Martí, con una idea que tiene mucho de metempsicosis, de transmigración de almas entre esos cuerpos que son las palabras, tantas veces opacos y resistentes a esta operación<sup>14</sup>. Por eso Martí necesita, en el caso de Víctor Hugo, “pensar en él”, “impensar”, como si alojase la posibilidad utópica de no desprenderse jamás del texto original, de no ser jamás otra cosa, sino, contrariamente, continuar siendo lo mismo en un dócil sometimiento a la trama original: “Yo no lo he traducido, lo he copiado, - y creo que si no lo hubiera copiado, no lo hubiera traducido bien. He copiado sus escisiones, sus estructuras, sus repeticiones, su presunción, su ortografía”<sup>15</sup>. En esta idea de la *copia*, Martí adhiere a una de las más persistentes teorías (y *aporía*) de la traducción, que es la semejanza plena con el texto fuente, teoría que, como ha señalado Steiner, encuentra su metáfora más acabada en el “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges.

Pero si la adhesión formal representa el mayor desafío, no es menor el encuentro del léxico apropiado en la lengua receptora; esta preocupación lo hace incluir en este prólogo una serie de palabras, con sus connotaciones y asociaciones, que alertan sobre el riesgo de una pérdida parcial en la

<sup>13</sup> Benjamin, Walter, “La tarea del traductor”, en *Angelus Novus*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1971.

<sup>14</sup> Véase George Steiner, *Después de Babel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, págs. 274-277.

conversión: "*Adoucissement*.-endulzamiento. Pero no es esto lo que él ha querido decir. Endulzar, llevar a la dulzura; pero en español no se endulzan las almas, y en Víctor Hugo, sí. Sin embargo, el poeta es tan él esta vez, que ni el castellano me hubiera perdonado el endulzamiento, ni yo mismo me perdono haber dicho menos de lo que él quiso decir. *Adoucissement*, es mejoramiento; pero mejoramiento endulzado.- Salve la explicación lo que el castellano no ha podido salvar"<sup>16</sup>. Las palabras contienen instrucciones de sentido en su respectivo código que se diluyen al pasar a otro (decir *menos*), por lo que es necesario apuntalar estas unidades, reponerlas de este despojo a que las somete la traslación, a través de reforzadores y anexos que vienen a restituir el halo extraviado en el pasaje.

En este prólogo, Martí establece quizás una de las primeras teorías modernas sobre la traducción en el continente, depositada en buena medida en estas palabras alógenas, nuevas, resaltadas por la cursiva *-transpensar, impensar-* con las que señala una de las operaciones centrales que realiza el escritor en América Latina en su encuentro con las literaturas centrales, que años más tarde Ángel Rama definiría como *transculturación*<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> José Martí, *Obras completas*, vol. XXIV, pág. 16.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 17.

<sup>17</sup> El escritor migrante como traductor es una imagen que podemos encontrar en una figura del 800, Fray Servando Teresa de Mier que hace la primera traducción de *Atala* al español en sus años parisinos, cuando comparte trabajo y exilios con Simón Rodríguez, consignando que uno de los primeros compradores del libro fue el mismo Chateaubriand. Martí, como se sabe, estuvo próximo a Pérez Bonalde -para quien escribió su conocido "Prólogo" al *Poema del Niágara-* que fuera traductor, entre otros textos, de "El cuervo" de Edgar Allan Poe.

### La traducción imposible: la poesía

La poesía, mientras tanto, aparece revestida de un hermetismo mayor. Si admitimos que la traducción poética es, como sostiene Roman Jakobson, un imposible, ya que sólo admite versiones, recreaciones, en Martí encontramos una confirmación retrospectiva de estos presupuestos<sup>18</sup>. La preocupación martiana por la fidelidad a la forma poética puede seguirse en sus comentarios al *Lalla Rookh*, donde debe resignar el recurso de la rima por exigencias del editor:

“El poema va traducido en verso blanco, por voluntad del editor y no por la mía; no porque no ame yo el verso blanco, como que escribo en él, para desahogar la imaginación, todo lo que no cabría con igual fuerza y música en la rima violenta; sino porque a Moore no se lo puede separar de su rima, y no es leal traducirlo sino como él escribió, alardeando del consonante rico, y embelleciendo a su modo, con colgaduras y esmaltes, los pensamientos”<sup>19</sup>.

Con Thomas Moore Martí se propone –limitado por la imposición del verso blanco- traspasar al menos la violencia de esos versos que aun privados de su rima rica, *restallan como latigazos*, imagen que evoca los efectos punzantes buscados en los *endecasílabos hirsutos* de sus *Versos libres*.

Del mismo modo procede en la crónica dedicada a Walt Whitman donde Martí cita de modo libre la poesía del americano, incorporando a su párrafo de articulación tan especial el compás vigoroso de Whitman que entra en diálogo y en sintonía con su propio compás, como si Martí hubiese escrito esta crónica

---

<sup>18</sup> Martí traduce poemas de Horacio, Emerson, Longfellow, Poe y Moore; aquí consideraré sólo algunos de estos textos.

<sup>19</sup> José Martí, *Obras completas*, vol. V, pág. 181.

con un metrónomo en la mano, midiendo el impulso, incorporando el aliento, fundiendo en un mismo punto ambas voces<sup>20</sup>. En esta crónica, el texto fuente y el texto receptor liman sus bordes, frotan sus superficies, se reflejan mutuamente, produciendo una aproximación que privilegia entre todas las potencialidades de la trama original, la que se relaciona con el *tempo*, así, por ejemplo en uno de los fragmentos donde Martí glosa a Whitman: "Siente un placer heroico cuando se detiene en el umbral de una herrería y ve que los mancebos, con el torso desnudo, revuelan por sobre sus cabezas los martillos, y dan cada uno a su turno"<sup>21</sup>.

En la versión de "Annabel Lee" de Poe, en cambio, entre las múltiples ramificaciones de los códigos en confrontación, Martí opta por ser leal a la música -esa matriz que le valió a Poe el mote de *jingle man* dado por un cáustico crítico de su poesía- al punto de reescribir el texto sobredimensionando la melodía que se concentra marcadamente en la rima aguda y en un persistente efecto de aliteración, incorporando, por ejemplo, un caprichoso *mar turquí*, que luego aparecerá, como una remisión interna a este ejercicio, en el *Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos*.

Con Emerson los obstáculos parecen mayores. La existencia de un texto que puede considerarse como un borrador me permite adelantar algunas

---

<sup>20</sup> Sylvia Molloy habla de esta crónica como de una "escena de traducción", donde Martí realiza una lectura, borrado, traducción y recreación de Whitman, véase "His America. Our America: José Martí reads Whitman", en William Foster, *From Romanticism to Modernismo in Latin America*, New York, Garland Publishing, 1995.

<sup>21</sup> José Martí. "El poeta Walt Whitman", *Obras completas*, vol. XIII, pág. 139, Compárese con el poema correlato en *Song of Myself*. "Blacksmiths with grimed and hairy chests environ the anvil,/Each has his main-sledge, they are all out, there is a great heat in/ the fire./From the cinder-strew'd threshold I follow their movements", en Walt Whitman, *Leaves of Grass*, New York, Oxford University Press, 1990.

hipótesis<sup>22</sup>. Se trata del poema preliminar de Emerson, "Good Bye", del cual Martí deja una versión inacabada, al punto que en la primera línea, casi como huella de este trabajo en ejecución, figura una palabra en inglés: "Adiós, mundo *proud*, me vuelvo a casa", además de muchos silencios, blancos o palabras ininteligibles en el manuscrito. Es como si pudiésemos observar el ejercicio detenido en el momento de incorporación, en esa primera etapa del desplazamiento hermenéutico cuando se produce esa confianza inicial de la que habla George Steiner<sup>23</sup>, donde todavía se trabaja bajo el espejismo lingüístico de *permanecer dentro del texto fuente*. La versión de Martí, cristalizada en su proceso, muestra una silueta sorprendida en movimiento. Al final del poema hay una coda: "De Emerson, verso a verso", como diciendo, palabra a palabra, letra a letra, alimentando esta fantasía de una fidelidad irreprochable.

Pero la *fidelidad* a este primer momento impide la transfiguración y el encuentro de equivalencias restitutivas, como sí parece haberlo logrado con el poema de Moore si nos guiamos por la carta citada más arriba. Así, el poema de Emerson que está resuelto en octosílabos, Martí lo vierte en un metro variable, sin patrón fijo, entre 10 y 15 sílabas; tampoco vierte la rima, muy trabajada en el poema de Emerson (i.e., en la segunda estrofa: *face, grimace, eye, high, street, feet*); ni las aliteraciones: *Good-bye to Flattery's fawning face*, que Martí traduce: "Adiós al rostro vil de la Lisonja"<sup>24</sup>. Las oscilaciones del texto

<sup>22</sup> El otro poema de Emerson traducido por Martí es "Gracias al mar espumante" y revela mayor trabajo de corrección y pulido.

<sup>23</sup> George Steiner, *Después de Babel*, op.cit., pág. 317.

<sup>24</sup> Transcribo la segunda estrofa en el original y en la traducción martiana, que permiten observar lo arriba apuntado: *Good-bye to Flattery's fawning face;/To Grandeur with his wise grimace;/To upstart Wealth's averted eye;/To supple Office, low and high;/To crowded halls, to court and street;/To frozen hearts and hasting feet;/To those who go, and those who come;/Good-bye, proud world! I'am going home.*

en el léxico, la opacidad gramatical, los blancos, los silencios hablan de esta incertidumbre que impide la recreación.

La tentativa de trasladar al español a Emerson deja ver la tensión entre el orgullo y la imposibilidad, la agonía entre el amor y la profanación. Se advierte la lucha entre el *respeto*, la *convicción* y la *soberbia*, como dice en el prólogo a "Mis hijos". La inestabilidad también demuestra que no ha encontrado semejanzas, o las que encuentra remiten a otras significaciones. Pienso, por ejemplo, que el mundo edénico y adánico del poema de Emerson podría asociarse, aunque de modo oblicuo, al *beatus ille* que en la poesía en lengua española lleva a la "Vida retirada" de Fray Luis de León. Presumo que Martí quiso escapar de este eco al que la propia tradición de la lengua lo empuja, no por rechazo o por renegar de ella, sino porque Emerson es otra voz. Creo que sólo puede encontrar una resolución a este dilema a partir de la escritura de otro poema, "Amor de ciudad grande", donde se podrían leer las marcas esfumadas del Emerson de "Good Bye".

### El regreso a casa

Las últimas consideraciones sobre la traducción que hace Martí se encuentran en la carta que le escribe a María Mantilla el 9 abril de 1895, cuando le pide que traduzca *L'Histoire Générale* a razón de una página por día: "La

---

Y en Martí: Adiós al rostro vil de la Lisonja/A la sabia (blanco) de la Grandeza,/Al ojo espurio del Dinero erguido;/Al Puesto plegadizo, al alto y bajo;/A los pasillos llenos, y a las calles,/A los rápidos pies y almas heladas, Adiós a los que van y a los que vienen/Adiós, mundo, me vuelvo a casa". Nótese en esta estrofa, el intento de regularidad métrica en el endecasílabo que no es pareja en el resto del poema.

traducción ha de ser natural, para que parezca como si el libro hubiese sido escrito en la lengua a que lo traduces, que en eso se conocen las buenas traducciones”, donde deja de lado la idea de *fidelidad*, para aconsejar el borramiento de los vestigios de la lengua fuente, por eso, entre varias recomendaciones a María, Martí le aconseja que lea, paralelamente, un libro escrito en castellano, para tener, le dice, “en el oído y en el pensamiento la lengua en que escribes”.

Pero el último ejercicio de traslación está en la correspondencia dedicada a María y Carmen Mantilla, conocida como *Diario de Montechristi a Cabo Haitiano*, y en el diario que efectivamente lo acompañó hasta su muerte, *Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos*. Ambos textos dan testimonio de un regreso a casa, de un *home-coming*. Isaac Joseph, define a la figura del *home-comer* como aquel que regresa a su país y vive la reunión como una pérdida de la inmediatez, como una imposibilidad de integración simbólica: “Lo mismo que Ulises, ese veterano perdió el sentido de la rutina y del carácter recurrente de las relaciones sociales; sólo le quedan estereotipos fuera de contexto, una caricatura de visión del mundo. Incapaz de adherirse a los hechos y a las singularidades, sólo retuvo el estilo general de la experiencia”<sup>25</sup>.

Como un Ulises redivivo, como un *home-comer*, un primer extrañamiento martiano en este reencuentro con la patria es la lengua. La lengua que escucha y transcribe entre comillas, como quien se sorprende ante algo desconocido, como si la lengua isleña de repente se recubriera de una extrañeza radical y de un repentino exotismo. Se trata de recuperar la frase, ese *fraseo* aludido tantas veces, incorporar las palabras de los otros, entrecomilladas, exhibidas como objetos, mostradas en la superficie como remates de esta escritura que al mismo tiempo que busca sus orígenes, ensaya la elipsis y los cortes de un tiempo y un ritmo diferentes:

"La frase aquí es añeja, pintoresca, concisa, sentenciosa: y como filosofía natural. El lenguaje común tiene de base el estudio del mundo, legado de padres a hijos, en máximas finas, y *la impresión pueril primera*. Una frase explica la arrogancia innecesaria y cruda del país: -'Si me traen (regalos, regalos de amigos y parientes a la casa de los novios) me deprimen, porque yo soy el obsequiado.' Dar, es de hombre; y recibir no. Se niegan, por la fiereza, al placer de agradecer. Pero en el resto de la frase está la sabiduría del campesino: -'Y si no me traen, tengo que matar las gallinitas que le empiezo a criar a mi mujer'" (...) "-Y así por el camino, se van recogiendo frases."<sup>26</sup>

Martí se regodea en esta recuperación de la *sentencia* (esa sentencia de la que habla Lezama Lima, cuando dice que Martí "cae sobre las palabras sin despertarles su sombra"), que se recolecta queriendo desandar una geografía de la memoria proclive a esfumarse ante la densidad de lo vivido. Pero la palabra recuperada, si bien es una cifra familiar que resuena en el oído y en el recuerdo, necesita también su equivalencia interna. Rescato uno de estos momentos, se trata de una de esas historias de los hombres que pelearon en la Guerra Chica. Es el pasaje de Don Jacinto, uno de esos veteranos, "prohombre, y general de fuego", que había matado de un tiro de carabina al compadre al que le había encomendado el cuidado de su mujer por haber traicionado esta confianza durante su ausencia. Don Jacinto es un viejo campesino pero aún aguerrido y pleitero, al que Martí le pregunta para medir su bravura, para remontar su antigua fama de valiente:

---

<sup>25</sup> Isaac Joseph, *El transeúnte y el espacio urbano*, Buenos Aires, Gedisa, 1988, pág. 74.

<sup>26</sup> José Martí, *Obras completas*, vol. XIX, pág. 186.

“¿Y el que viene aquí, Don Jacinto, todavía se come un alacrán?’ Esto es: se halla con un bravo: se topa con un tiro de respuesta. –Y a Don Jacinto se le hinchan los ojos, y le sube el rosado enfermizo de las mejillas. ‘Sí’, dice suave, y sonriendo. Y hunde en el pecho la cabeza”<sup>27</sup>.

La gradación establece un desplazamiento en ondas concéntricas, que va mostrando los caminos de ida y vuelta entre el tiempo y las palabras, donde una vez más la traducción asedia a la escritura. Como un extranjero imantado por la extrañeza, Martí queda seducido por la frase isleña que poco a poco lo habita, que también lo transpiensa.

---

<sup>27</sup> José Martí, *Obras completas*, op.cit., Vol. XIX, pág. 187. La cursiva es mía.

#### 4. RETÓRICAS DEL VIAJE A ESPAÑA

En el ochocientos, el viaje se desprende de las funciones utilitarias que le asignara el iluminismo y el relato da cabida a nuevas manifestaciones afectivas por parte de su narrador. Los países visitados comienzan a moldearse de acuerdo al principio del deseo y no de la verdad, por lo que las emociones afloran a cada tramo recorrido tiñendo con su velo toda producción de imágenes. Para los viajeros hispanoamericanos del Siglo XIX no habrá un lugar que detone sentimientos más encendidos que España.

He sustentado la tesis de que el relato de viaje ha sido siempre una forma porosa, una encrucijada de discursos, un género amorfo y difuso, sostenido por ciertas figuras retóricas que suelen recorrerlo organizando su dispersión, envolviéndolo en su halo y en su efecto discursivo. La construcción de España en el siglo XIX responde a distintas figuras que irán mudando con la renovación de los pactos políticos y culturales de los letrados con la península a lo largo del siglo. Por eso la ironía y la diatriba de la primera mitad cederá su lugar al elogio y a la transposición de arte en el fin de siglo.

En este apartado me referiré a dos viajeros, Fray Servando Teresa de Mier y Domingo Faustino Sarmiento quienes, desde la óptica independentista o liberal romántica, formulan un discurso plagado de recriminaciones y no exento de contradicciones sobre la Península.

## Fray Servando y una España hiperbólica

"Desde la conquista es política constante de nuestro Gabinete tener fuera de América todo hijo suyo que sobresalga y atraiga la atención de sus paisanos"

Fray Servando Teresa de Mier, *Memorias*<sup>1</sup>.

Fray Servando, sostiene José Lezama Lima en *La expresión americana*<sup>2</sup>, es la figura representativa del pasaje entre el señor barroco y el desterrado romántico. Si el primero se caracteriza por la fijeza que le permite el disfrute de sus posesiones y jerarquías ("primer *instalado* en lo nuestro", lo había llamado) el segundo, por el contrario, entra en el torbellino del desplazamiento que se adhiere como una sombra al destino letrado americano.

Viajero a pesar de sí mismo, Fray Servando deja México en 1795 con destino a un prolongado destierro de diez años en Europa, durante los cuales alterna la prisión con los viajes a Francia, Italia, España e Inglaterra. Había sostenido, para disgusto de las autoridades eclesiásticas y virreinales, la presencia de Santo Tomás en América previo a la llegada de los españoles, teoría que desacreditaba la empresa evangelizadora y que le valió el castigo de la deportación. Alfonso Reyes resume así su "herejía":

<sup>1</sup> Fray Servando Teresa de Mier, *Memorias*, México, Porrúa, 1988. Las *Memorias* fueron escritas en prisión en México entre 1818 y 1819 y publicadas por primera vez en 1876.

<sup>2</sup> José Lezama Lina, *Confluencias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.

“La Virgen de Guadalupe –mantiene Fray Servando- había tenido culto en México desde antes de la Conquista. Santo Tomás el Apóstol, que era el propio Quetzalcóatl, ya había predicado en México el Evangelio antes que los conquistadores españoles. La imagen de la Virgen no estaba pintada en la manta del indio Juan Diego, sino en la de Santo Tomás”<sup>3</sup>.

El viaje de Fray Servando por Europa exige del lector una voluntaria suspensión de la credulidad en todos sus tramos, pero es evidentemente en España donde alcanza su apogeo. Como es sabido, la matriz de sus *Memorias* es la picaresca, afirmada en el texto por esas caminatas infatigables marcadas por la hambruna y la fuga de la ley, es decir, por el uso del tópico del camino, del hambre y del delito, tríada inseparable del género. Pero a esta fórmula añade la exageración. Lezama Lima ha interpretado esta inflación de situaciones como un encarnizamiento en la tradición hispánica, antes que como síntoma de rebeldía americana e independentista:

“En fray Servando, en esa transición del barroco al romanticismo, sorprendemos ocultas sorpresas muy americanas. Cree romper con la tradición, cuando la agranda. Así, cuando cree separarse de lo hispánico, lo reencuentra en él, agrandado. Reformar dentro del ordenamiento previo, no romper, sino retomar el hilo, eso que es hispánico, fray Servando lo espuma y acrece, lo lleva a la temeridad”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Alfonso Reyes, “Fray Servando Teresa de Mier”, en *Ultima Tule y otros ensayos*, Caracas, Ayacucho, 1991.

<sup>4</sup> José Lezama Lima, op.cit., pág. 249

Evidentemente el texto puede colocarnos frente a esta paradoja de un antihispanismo declamado y un hispanismo formal y gestual. Pero, como sabemos, toda parodia se aproxima por fuerza a lo parodiado, como las *Memorias* de Fray Servando pueden parecerse al *Buscón* de Quevedo.

Al mismo tiempo, el carácter de los sucesos narrados y el tono satírico emparentan las *Memorias* con otra tradición. Me refiero al viaje imaginario y prodigioso cuyos paradigmas más evidentes y próximos son *Las aventuras del Barón de Münchhausen* de C.A. Bürger o *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift. Como en la historia del capitán Lemuel Gulliver o en los fantasiosos relatos del barón, la exageración paródica de todas las circunstancias brinda una España desquiciada donde el pastiche y la hipérbole funciona como desquite criollo, como revancha literaria a largas centurias de colonialismo, como discurso retributivo que invierte los lugares establecidos por la conquista<sup>5</sup>.

Por eso, además de recorrer los caminos, Servando viaja por las entrañas de la burocracia imperial. Transita de este modo desde los estratos más bajos de la justicia como las covachuelas u oficinas públicas hasta la Corte, desde las prisiones- de donde lo sacan en procesión las ratas y los piojos son tan grandes que le pasean las frazadas- al Consejo de Indias. Servando se desliza por todos los recovecos de la maquinaria estatal, en la que llega a sentirse un legajo más: "tuve que volver a ser archivado en las Caldas, como un códice extraviado".

Con él los tópicos de la corrupción y la venalidad, la prevaricación y el maquiavelismo, normalmente atribuidos a la administración colonial en América -baste recordar las temibles admoniciones de Felipe Guaman Poma de Ayala en Perú- se trasladan a la metrópolis y se adhieren al

---

<sup>5</sup> Véase el excelente análisis de la *moquerie* de Fray Servando en Ottmar Ette, "Transatlantic Perceptions: A Contrastive Reading of the Travels of Alexander von Humboldt and Fray Servando Teresa de Mier", op.cit.

topos España. El criollo en la corte de Carlos IV desnuda el corazón del país, sus instituciones jurídicas, gubernamentales o religiosas y al hacerlo desacredita la legitimidad de cualquier discurso que desde ellas pueda provenir.

El viaje renacentista y luego el *grand tour* del siglo XVIII aconsejaban a los letrados la visita a las cortes, tribunales, iglesias, murallas y fortificaciones, entre otros sitios de interés, de acuerdo al itinerario pautado por Lord Bacon<sup>6</sup>, paseos éstos que organizaban el programa narrativo de los relatos. Fray Servando sigue esta ruta pero de modo avieso y paródico. En Madrid "no hay edificios de provecho", las iglesias son simples capillas, la corte es un lupanar ("En tiempo de Godoy, los Sitios y la Corte era un lupanar"), los arcos de ingreso a Madrid, dos inmensas columnas de estiércol. La lengua, para ser eficaz, se desliza hacia lo escatológico. Hay calles en Madrid que se llaman Arrastraculos, los aragoneses abusan de la interjección "coño", a las valencianas "al menor movimiento se les ve todo", por no hablar de las aguas servidas y de las costumbres sanitarias de los madrileños: "De los balcones se arrojaban los bacines a la calle diciendo: 'Agua va', como todavía se hace en Portugal. Carlos III se empeñó en quitar esta porquería de la calle, y los madrileños se resistieron". El juego de la cacografía toca al propio viajero que en un desliz homofónico y en franco análisis de su situación desgraciada se llama a sí mismo "el padre Mier, o mierda"<sup>7</sup>.

En "El arte de injuriar" Borges dice que Jonathan Swift escribió los *Viajes de Gulliver* con el objeto de consumir la difamación del género

---

<sup>6</sup> Lord Francis Bacon, "De los viajes", en Adolfo Bioy Casares, comp., *Ensayistas Ingleses*, op.cit.

<sup>7</sup> Fray Servando Teresa de Mier, *Memorias*, op.cit., pág. 276.

humano<sup>8</sup>. Fray Servando hace de la difamación su dieta peninsular: es el país del despotismo donde “no se puede decir la verdad de España, sin ofender a los españoles”, que son “fieros y soberbios, ignorantes y supersticiosos”, puercos y cobardes, los bárbaros de Europa, en suma, una raza degenerada. España es África, dice Servando antes que Alejandro Dumas, imponiéndole un orientalismo *avant la lettre* que recién desarrollarán plenamente los viajeros románticos franceses.

### **Sarmiento: Orientalismo, españolada y diatriba**

“La España Pintoresca y Monumental son grabadas o litografiadas en París para venderlas en España”.

Sarmiento, *Viajes*

Acudiendo a la sátira y a la diatriba como Fray Servando, Sarmiento coloca con frecuencia su relato al borde de lo plausible<sup>9</sup>. El primer párrafo

---

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges, “El arte de injuriar”, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

<sup>9</sup> Sarmiento viaja a España en 1846 como parte de una gira por Europa, África y Estados Unidos, financiada por el gobierno chileno para investigar el estado de la enseñanza primaria; su paso por Madrid tiene por motivo presenciar las bodas reales de la infanta Isabel II. Sobre las condiciones y el día a día del viaje véase el exhaustivo trabajo de Rubén Benítez “El viaje a España”, que coloca en relación la estadía de Sarmiento con la de otros viajeros que asisten al evento, como Alejandro Dumas, Auguste

de la carta que da inicio al viaje es demostrativo de la continuidad de una tradición discursiva de enfrentamiento con la antigua metrópolis. A la ironía de la enunciación, articulada en una segunda persona muy hispánica y muy poco argentina, "Se me antoja escribiros, oh Lastarria!", se suma la mímica de la prosodia (*Aspaña*) y el interrogatorio inquisitorial, donde el viajero se atribuye el lugar de fiscal y de verdugo, subvirtiendo como Fray Servando los tradicionales roles coloniales:

"Esta *Aspaña* que tantos malos ratos me ha dado, téngola por fin, en el anfiteatro, bajo la mano; la palpo ahora, le estiro las arrugas, i si por fortuna me toca andarle con los dedos sobre una llaga, a fuer de médico, aprieto maliciosamente la mano para que le duela, como aquellos escribanos de los tribunales revolucionarios o de la inquisición de antaño, que de las inocentes palabras del declarante sacaban por una inflexión de la frase el medio de mandarlo a la guillotina o a las llamas"<sup>10</sup>.

Vimos que para Fray Servando España es un lupanar donde Godoy y la reina se regocijan. La imagen, infundida del léxico moralista con que España había estigmatizado a América desde la Conquista, es un modo de retribuir las injurias y fundamentar la ruptura que los independentistas preparan en los más diversos frentes. Para Sarmiento, que se proyecta como estadista de las nacientes repúblicas, es en cambio una "pobre enferma", "un cadáver fresco aún, que hiede e inspira disgusto", imagen

---

Maquet, el pintor Louis Boulanger, Théophile Gautier, Amédée Achard, Alfred Auguste Cuvillier-Fleury, y sus compañeros en la diligencia a Madrid, los dibujantes Karl Girardet y Pharamond Blanchard, todos enviados por la prensa francesa, en Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, Madrid, Archivos, 1993.

<sup>10</sup> Ibidem, pág. 128.

surgida del espectáculo de hecatombre, carne palpitante y santos desollados, los marcadores más distintivos de la *barbarie hispana* para el viajero cuyano. España es un organismo purulento y decadente que es necesario enterrar para salvaguardar a América de su influencia mórbida.

La hispanofobia de Sarmiento ha tenido distintas lecturas. Miguel de Unamuno sostiene que ésta es, paradójicamente, prueba de su hispanidad: "Siempre que leo las invectivas de Sarmiento contra España, me digo: Pero si este hombre dice contra España lo mismo que decimos los españoles que más y mejor la queremos!"<sup>11</sup>. Para Sylvia Molloy estará matizada por la tensión entre el amor y el odio que toda relación pasional establece: "El texto de Sarmiento es un texto a dos voces, en el que se escenifican los vaivenes de su autor con respecto a España, sus contradicciones, su básica ambigüedad. *Pervade* (sic) la carta una innegable atracción, que también "viene de adentro", por aquello que se critica, y que no deja de recordar la mezcla de seducción y rechazo presente en el *Facundo*"<sup>12</sup>. Adriana Rodríguez Pérsico, por su parte, señala la "posición ambivalente del narrador" escindido entre la barbarie y el arte: "La España que Sarmiento examina con escalpelo es una nación reducida al tamaño de la plaza de toros. Continuator del espíritu popular del teatro barroco, el espectáculo taurino entrelaza barbarie y arte. 'Mas es preciso que os introduzca a España por dos caminos. Hay dos caminos en España para diligencia'(V:141). El enunciado que sirve en el plano anecdótico para denostar los medios de transporte, rige la visión de una

<sup>11</sup> Miguel de Unamuno, "Domingo Faustino Sarmiento", en *Sur*, n. 341, Buenos Aires, julio-diciembre de 1977, pág. 196.

<sup>12</sup> Sylvia Molloy, "Madre patria y madrastra: figuración de España en la novela familiar de Sarmiento", *La Torre*, año 1, n.1, Universidad de Puerto Rico, enero-marzo 1987, pág. 50. "Pervade" es un anglicismo en el texto de Molloy, significa penetrar u ocupar un lugar, marca también de la extraterritorialidad de la crítica argentina..

España atravesada por oposiciones que articulan no sólo los fragmentos costumbristas sino también la posición ambivalente del narrador, fiscal y espectador fascinado<sup>13</sup>

Podría aducirse en este sentido que la peregrinación nocturna por Burgos le depara uno de los momentos más altos de su estadía europea ("Yo no recuerdo escursion alguna que me haya llenado, como la de aquella noche, de tan vivas emociones"<sup>14</sup>) y el espectáculo del toreo el encuentro con una de las experiencias de lo sublime ("He visto los toros, i sentido todo su sublime atractivo. Espectáculo bárbaro, terrible, sanguinario, i sin embargo, lleno de seducción i de estímulo"<sup>15</sup>), entre varios otros momentos que abonarían la atracción hispana de Sarmiento.

El motivo de este apartado no es discutir el carácter de este conflicto, que de hecho las lecturas mencionadas se encargan de ahondar, sino en ver cómo Sarmiento se vale de una tradición viajera para armar su propio relato en los bordes de estas convenciones. De hecho, su visión de España está atravesada por dos figuraciones producidas por el discurso europeo entre 1800 y 1840: el *orientalismo* y la *españolada*. Sostengo como hipótesis que Sarmiento se sirve de ambas, afirmándolas, transformándolas o negándolas, interviniendo de este modo en una disputa por la representación a la que el viajero procedente de "las tierras bajas" -como se llama a sí mismo en el Prólogo- aporta su propia y descentrada perspectiva. Si España es una "invención de Francia", como

---

<sup>13</sup> Adriana Rodríguez Pérsico. "Viajes alrededor del modelo: para una política estética de las identidades", op.cit., pág. 290. Sobre la relación entre Sarmiento y España, véase también Aníbal Ponce, "Sarmiento y España", en *Obras*, La Habana, Colección Nuestra América, 1975, 451-509; Norberto Rodríguez Bustamante, prólogo a *Viajes*, Buenos Aires, Hachette, 1957.

<sup>14</sup> Sarmiento, *Viajes*, op.cit., pág. 135.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pág. 147.

sugiere el epígrafe de esta sección, Sarmiento se encargará de desarmar esta ficción, interpelando a los textos mediadores.

Es sabido que los viajeros románticos franceses -Merimée, Victor Hugo, Dumas y Gautier- son los responsables del discurso de la *españolada*, esa representación de España a partir de determinado repertorio del color local: panderetas, manolas, bandidos en los caminos, pobreza y grotesco. El desarrollo de lo "pintoresco" está ligado a ciertos procedimientos, entre ellos la descripción y la écfrasis. Tipismo, pintoresquismo y costumbrismo son cristalizaciones románticas que suponen una apoteosis de la descripción aplicada a sujetos, espacios naturales y cuadros sociales, respectivamente. Estos tres subgéneros, estrechamente ligados al relato de viaje, son productores de mitos nacionales<sup>16</sup>.

En la época que Sarmiento viaja a España estas especies están afincadas. Pero en lugar de seguir dócilmente su ejemplo, Sarmiento se dedicará a desmontarlas, contribuyendo a su desmitificación<sup>17</sup>. Un modo de hacerlo será contraponer su propio enfoque con el de otro potencial visitante, mencionado como "el extranjero" o "el viajero", portador de una actitud crédula y desprevenida: "El extranjero que no entiende aquella

<sup>16</sup> Roland Barthes se refiere al poder mitificador de la guía de viaje a partir de la construcción de "tipos" nacionales: "Para la Guía Azul los hombres sólo existen como "tipos". En España, por ejemplo, el vasco es un marino aventurero, el levantino un jardinero alegre, el catalán un hábil comerciante y el cántabro un montañés sentimental. Volvemos a encontrar aquí el virus de la esencia que está en el fondo de toda mitología burguesa del hombre (motivo por el cual tropezamos con ella tan a menudo).", "La Guía Azul", en *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1970.

<sup>17</sup> Sarmiento establece sus reticencias respecto a las *impresiones viajeras* en el "Prólogo" a los *Viajes* y volverá sobre el tema varias veces, pero en España este tema alcanza particular protagonismo.

granizada de palabras incoherentes, se cree en un país encantado, abobado con tanta borlita i zarandaja, tanta bulla i tanto campanilleo, i declara a la España el país mas romanesco, mas sideral, mas poético, mas extra-mundanal que pudo soñarse jamás”<sup>18</sup>. Actitud ésta de la que se instruye suficientemente durante los cinco días que comparte la *imperial* con M. Giraudet, delegado de la *Illustration* de París y M. Blanchard, “grande admirador de España”.

El *viajero tipo* tiene una mirada básicamente esencialista, desprendida de lo histórico: “Pero el viajero que va arrastrado por la diligencia no detiene por lo jeneral su pensamiento ni sobre lo *pasado* ni sobre el *porvenir* de este país”<sup>19</sup>. Este viajero suele también ser un gran fabulador, como Alejandro Dumas que ha descrito admirables paisajes sin haberlos visto o Chateaubriand que ha exagerado sobre la belleza de la mezquita de Córdoba. Despreocupado de la historia o desprendido de la verdad, el viajero tipo a España ofrece versiones que Sarmiento se dispone a revisar o rebatir. Por eso escribe, en un nivel, contra España, pero en otro, contra las representaciones consensuadas.

Una muestra apropiada son los mendigos. Personajes de la pintura desde los hampones y borrachos de Velázquez, los niños mendigos de Murillo o los pordioseros en los caprichos de Goya, y de la literatura desde la picaresca del XVI al costumbrismo de Larra, conforman uno de los tipos nacionales más constantes. Théophile Gautier los describe así en Burgos: “Los andrajos castellanos se manifiestan allí en todo su esplendor. El más insignificante mendigo va envuelto noblemente en su capa, como un emperador romano en su púrpura. Tales capas, por la calidad del color,

<sup>18</sup> Sarmiento, *Viajes*, op.cit. pág. 130.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 133. Lo mismo observará en Dumas, “Alejandro Dumas nos decía ayer, hablando de la España ‘Poco me importa la civilización de un país; lo que yo busco es la poesía, la naturaleza, las costumbres’”.

pueden compararse, a mi parecer, con grandes trozos de yesca recortados por el borde. La capa de don César de Bazán, en el *Ruy Blas*, no se acerca siquiera a estos triunfantes y gloriosos pingajos<sup>20</sup>. Para Gautier los andrajos pueden ser esplendorosos y hasta sublimes, como cuando describe el atuendo de las viejas de Castilla: "Si se cogiera un pedazo de tela y durante diez años se dedicara una persona a ensuciarlo, raerlo, agujerearlo, remendarlo y hacerle perder su color primitivo, no se llegaría a esta sublimidad del andrajo"<sup>21</sup>. Retomo la expresión de Gautier, la *sublimidad del andrajo*, ya que pone en evidencia su óptica *partis pris* en el relato. La pobreza y hasta la tosquedad española pueden ser sublimes en el programa tipificador y estetizante del viajero francés.

Sarmiento, en cambio, verá en los guiñapos del mendigo el mapa político del país. El personaje no es una curiosidad ni una esencia nacional, mucho menos una fuente de lirismo o sublimidad, sino un significativo donde leer la historia institucional de esa sociedad, una huella a partir de la cual el rastreador sanjuanino adivina la gran silueta del Estado<sup>22</sup>.

"El paisano español posee, además, todas las cualidades necesarias para ejercitar con éxito la *profesión de mendigo*. Un aire grave, una memoria recargada de oraciones piadosas. El paño burdo de que el pueblo español viste, es de color i consistencia calculados para resistir a la acción de los siglos, verdadera muralla tras de la cual el cuerpo está al abrigo del sol, del aire y del agua, con la que está toda su vida peleado irreconciliablemente. Cuando

<sup>20</sup>Téophile Gautier, *Viaje por España*, op.cit., pág. 55.

<sup>21</sup>Ibidem, pág. 54.

<sup>22</sup> En su imagen del rastreador en *Facundo* había dicho: "¿Qué poder microscópico se desenvuelve en el *órgano de la vista* de estos hombres?", similar poder escópico despliega en su calidad de viajero.

alguna brecha se abre por un codo o una rodilla, bastiones avanzados de aquella fortificación, una pieza de nuevo paño la cierra inmediatamente, i si los diversos ministros que han desgobernado la España en estos últimos tiempos, hubiesen hecho obligatorios sus colores, los vestidos del pueblo español serían hoy un cuadro fiel de los movimientos políticos de los últimos veinte años transcurridos. El sistema de remiendos se aplica igualmente en España a las reformas políticas i sociales; sobre un fondo antiguo i raído, se aplica un remiendo colorado que quiere decir *constitución*; otro verde que quiere decir *libertad*; otro amarillo, en fin, que podría significar *civilización*. En lo moral o en lo físico no conozco un pueblo más remendado, sin contar todos los agujeros que aún le quedan por tapar”<sup>23</sup>

Sarmiento se aparta del viajero *mitificador* para hacer de un objeto marcadamente costumbrista como es la ropa, una señal de historia, un drapeado de política, en suma, lo contrario de las esencias inmutables. Retoma, como es sabido, el costumbrismo crítico de Larra, autor citado al inicio del viaje, de quien proviene esa ironía desgranada al comienzo del fragmento transcrito, la *profesión de mendigo*. Recuérdese el artículo “Modos de vivir que no dan de vivir. Oficios menudos”, donde el español repasa las profesiones mendicantes: el portador de la candela, la trapera, el zapatero de viejo, entre tantos otros<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Sarmiento, *Viajes*, op.cit. pág. 136.

<sup>24</sup> Mariano José de Larra, *Artículos de costumbres*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, pág. 243. Sobre la presencia de Larra y el costumbrismo en Sarmiento véase Paul Verdevoye, “Costumbrismo y americanismo en la obra de Domingo Faustino Sarmiento”, en *Sur*, Buenos Aires, núm 341, jul-dic., 1977; también, José A. Oría, “Sarmiento costumbrista”, en Enrique Anderson Imbert et. al., *Sarmiento. Centenario de su muerte*, Buenos

Pero Sarmiento da un paso más allá del costumbrismo crítico: salta del tipo a la metáfora y de ésta al símbolo. Como salta también del humor a la diatriba. Comienza dándonos su "teoría del mendigo", el mendigo no es otro que el paisano que agobiado por el peso de los años "deja el arado por el baston de mendigo, i escoge un punto del camino como teatro de su nueva industria" y de este razonamiento más o menos absurdo, o más o menos risueño, pasa a establecer un síntoma de la decadencia continua de un país.

A Gautier el color local lo "sorprende" a cada paso permitiendo la plena satisfacción de la expectativa viajera: "También encontrábamos recuas de mulas, enjaezadas de una manera encantadora, con cascabeles, mantas y alforjas abigarradas y conducidas por arrieros armados de carabinas; *lo pintoresco, tan deseado, aparecía en abundancia*"<sup>25</sup>. Sarmiento advierte desde un comienzo que todo lo pintoresco desaparecerá pronto, los monjes, los bandidos en los caminos, y hasta los mismos mendigos, por cuya conservación artística brega. Pero claro, no se trata de que los "tipos" desaparezcan, los tipos no están necesariamente allí, sino que son una creación renovada de cada nuevo visitante, una fabulación que puede retomarse o no. Sarmiento resuelve renegar de ella.

Si Gautier sufre vértigo frente al espectáculo de la naturaleza ("Yo estaba embriagado de aquel aire tan vivo y tan puro") y sólo desea fundirse "como un átomo" con la inmensidad y la magnificencia del paisaje, Sarmiento recorrerá los caminos sin mayores efusividades. Tampoco la naturaleza española merece ser encuadrada en una *vista* y

---

Aires, Academia Argentina de Letras, 1988. El relato sobre España reúne jugosos pasajes costumbristas, como el de la diligencia o las fiestas de la boda real.

<sup>25</sup> Théophile Gautier, *Viaje por España*, op.cit., pág. 102, la cursiva es mía.

ennoblecida con la paleta de la prosa: "Una llanura despoblada, un puente sobre el Manzanares donde se ven dos de las rarísimas estatuas que hai en monumentos públicos en España, casas destruidas durante la guerra, i que hoi sirven de parapeto a rateros que no merecen el nombre de bandidos, lomadas sin fin como oleadas de piedra, descarnadas, amarillentas, hé aquí el camino en que una diligencia sucia i estrecha conduce cada dos días a los viajeros que quieren visitar el Escorial"<sup>26</sup>. En suma: escamotea todos los procedimientos descriptivos de España y hasta reniega, aunque sólo sea formalmente, de esta facultad: "Me fastidia describir monumentos que podéis ver mejor en una litografía"<sup>27</sup>.

Sarmiento hace que lo pintoresco y su recurso más acendrado, la descripción, destinado normalmente al objetivo modalizante de los espacios, pierda cualquier matiz inocente y se torne indicador ideológico. Atento a traducir cualquier signo al lenguaje de un pronóstico, como ya lo había hecho en el *Facundo*, la ropa se vuelve un código sin par si se quiere leer el texto de una sociedad. Por eso en España la heterogeneidad de los atuendos, el traje con reminiscencias moriscas o el sombrero calañés del sevillano revelan, sobre todo, la falta de unidad: "Esta diversidad de trajes, mui pintoresca sin duda, revela sin embargo una de las llagas más profundas de la España, la falta de fusion en el Estado. Las provincias españolas son pequeñas naciones diferentes, i no partes integrantes de un solo estado"<sup>28</sup>.

Los "aforismos" que Sarmiento reúne al final del capítulo español cierran el circuito del tribunal instaurado a su llegada. Lejos del cuadro costumbrista y próximo a la invectiva, los cargos asumen la forma de un listado, casi de un ayuda memoria. La principal de las imputaciones es la

---

<sup>26</sup> Sarmiento, *Viajes*, op.cit., pág. 155.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pág. 225.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 138.

superposición de tiempos, primitivos, romanos, árabes, inquisitoriales, modernos, en suma: un sistema de parchado como el del mendigo. Y si algo exige la civilización, Sarmiento bien lo sabe, es la homogeneidad del tejido.

La otra formación que interviene en el relato a España, como ya advertimos, es el orientalismo. En el viaje a Argelia Sarmiento define ciertas colocaciones relativas del americano respecto a Oriente, al que pareciera sólo poder accederse vía el imaginario europeo: "Arjel basta, con efecto, para darnos una idea de las costumbres i modos de ser orientales; que en cuanto a Oriente, que tantos prestigios tiene para el europeo, sus antigüedades y tradiciones son letra muerta para el americano, hijo menor de la familia cristiana. Nuestro Oriente es la Europa, i si alguna luz brilla más allá, nuestros ojos no están preparados para recibirla, sino al traves del prisma europeo"<sup>29</sup>. A pesar de esta posición subsidiaria, Sarmiento irá torciendo el prisma para lograr otros enfoques que se desvían de la clásica oposición este/oeste. Es decir: el *orientalismo* en Sarmiento asume más de un sentido y dirección.

En una primera aproximación, responde a la ecuación orientalismo igual a barbarie, tal como aparece en el *Facundo*<sup>30</sup>. La "hipótesis oriental" se ve corroborada en el viaje a Argelia, donde la comparación se realiza esta vez desde el Este para devolver las mismas analogías: las *razzias* de los orientales son como los malones de los indios, las tiendas de los

<sup>29</sup> Sarmiento, *Viajes*, op.cit., pág. 172. Sobre el viaje a Argelia, véase Paul Verdevoye, "Viajes por Francia y Argelia", en *Viajes*, op.cit.

<sup>30</sup> Carlos Altamirano propone que en el *Facundo* la "analogía orientalista" está en función de la idea de despotismo y caudillismo, "El orientalismo y la idea del despotismo en el *Facundo*", en Lelia Area y Mabel Moraña (comps.), *La imaginación histórica en el Siglo XIX*, Universidad Nacional de Rosario, 1994.

descendientes de Abraham son como los toldos de los pampas. Finalmente, las categorías respectivas a cada área comienzan a contaminarse; así habla de "montoneras árabes", "gauchos árabes", "baqueanos árabes", hasta la completa continuidad entre el paisaje del Sahara y el de la Pampa.

Una segunda acepción de lo oriental en Sarmiento tiene un cariz estético-exotista. En su visita al Louvre de 1846 había contemplado los cuadros de Horacio Vernet (1789-1863), perteneciente al movimiento orientalista que en la plástica lideraban Alexandre Decamps y Eugène Delacroix, viajeros a Marruecos y África del Norte en la década de 1830. Información pictórica que viene a sumarse, es claro, a su lectura de viajeros a Oriente, como Volney o Chateaubriand. Sarmiento no dejará de incurrir en los tópicos provistos por este discurso.

Su galope a campo traviesa -que le trae tantas reminiscencias americanas- confirma el protagonismo del cuerpo en oriente, donde alcanza su más alto despliegue. Es propio de este relato la transformación o travestismo del viajero. El uso del albornoz le depara a Sarmiento una experiencia que podríamos llamar de "gozo del disfraz", como cuando se sienta con las piernas cruzadas y arregla con satisfacción los pliegues del hábito oriental. Por último, la conjunción erotismo-exotismo propia de la peregrinación al Este no está ausente de su contemplación curiosa de las mujeres: "¿como verle el velado semblante?".

En España Sarmiento sigue la consigna de Alexandre Dumas ("África comienza en los Pirineos") al describir el paisaje teniendo presente esta analogía, como tantos otros viajeros franceses: "El aspecto físico de la España trae en efecto a la fantasía la idea del África o de las planicies asiáticas". Pero su orientalismo tendrá un uso alternativo: Oriente representa la civilización alta e industrial vencida por la "barbarie cristiana". Se podría pensar que en aras de enjuiciar a España, cualquier

argumento es válido, inclusive aquel que no sustentaría en otro contexto. Pero esta hipótesis queda desechada cuando comprobamos que en un ámbito más íntimo se ufana de su genealogía árabe por la vía materna, Al Ben Razin, como leemos en *Recuerdos de provincia*: "...y digo la verdad, que me halaga y sonrío esta genealogía que me hace presunto deudo de Mahoma"<sup>31</sup>.

O el viaje cambió al viajero o el uso del orientalismo responde a una estrategia descentrada de ese sujeto que viene de "otro lugar" que no es el europeo. De esas "tierras bajas", como he intentado demostrar.

---

<sup>31</sup> Domingo Faustino Sarmiento, "Los Albarracines", *Recuerdos de provincia*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.

## 5. RUBÉN DARÍO: ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

“Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,  
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!”

Rubén Darío, “Salutación del optimista”

“El pintor que quiere retratarse, tiene que ver su imagen reflejada en un espejo. Algo semejante les sucede a las naciones. Para conocerse, no les queda otro recurso sino mirarse en estos espejos lucientes y claros  
–los escritores de fuera–”

Emilia Pardo Bazán, “Un libro de Rubén Darío sobre España”

Si Sarmiento se propuso hurgar en las “llagas” de la península aquejada usando el estilete de su palabra, “aprieto maliciosamente para que le duela”, Darío cauteriza no tan sólo esta herida en *España contemporánea* (1901), sino también las que deja la guerra hispano-norteamericana de 1898. El interrogatorio de Sarmiento es sustituido por la palabra terapéutica, que al mismo tiempo que traza el diagnóstico

brinda señales de afección: "Porque si ya no es la antigua poderosa, la dominadora imperial, amarla el doble; y si está herida, tender a ella mucho más"<sup>1</sup>.

Darío viaja a España como corresponsal de *La Nación* con el cometido de ofrecer su visión después de la derrota bélica. Si bien las crónicas privilegian el ambiente literario y artístico, no excluyen en absoluto la formulación de juicios políticos, diagnósticos, soluciones y hasta de utopías hispanoamericanas. Frente a la *débâcle*, a la caída estruendosa del imperio, responde con un nuevo discurso que sin olvidar la vieja afrenta de la Conquista invoca una reconciliación<sup>2</sup>. Pero no sólo extiende el gesto solidario, sino que también profetiza un destino nacional de grandeza al destacar la emergencia de un equipo intelectual que ya está dando sus primeros frutos y anunciar un renacimiento literario, que quizás encuentre su primer atisbo en los festejos por Cervantes de 1905, cuando la máxima figura de las letras de la Península recibe el gran homenaje en su quinto centenario.

El narrador de estas colaboraciones se define como "el judío errante de *La Nación*", jugando con una identidad descentrada que le permite conjugar intereses americanos y hablar desde un lugar que trasciende las fronteras nacionales. En el primer capítulo de una novela inconclusa titulada *Caín*, publicada en *El Tiempo* de Buenos Aires, Darío había recreado el ambiente porteño de esos años. Retratando en clave a sus protagonistas, entre otros, a Lucio V. Mansilla y Eduardo Schiaffino, y por

---

<sup>1</sup> *España contemporánea* reúne crónicas fechadas entre el 3 de diciembre de 1898 y el 7 de abril de 1900 publicadas en *La Nación* de Buenos Aires, y su primera edición fue hecha en París por Garnier en 1901. En este trabajo sigo la edición: *España contemporánea*, Barcelona, Lumen, 1987.

<sup>2</sup> Que ya había tenido antecedentes en artículos como "El crepúsculo de España", "María Guerrero" y "El triunfo de Calibán".

cierto a sí mismo, se escudó bajo el nombre de "El extranjero", otro modo de aludir a su carácter de escritor migrante y huésped en la capital argentina.

*Extranjero, judío errante, peregrino* son las varias denominaciones de esta condición que Darío asumió sabiendo tomar partido de la cultura del desplazamiento e hizo de esta circunstancia, normalmente adversa, una prerrogativa.

En este trabajo sostengo que el viaje de Darío tiene un triple impacto en nuestra historia cultural. Redefine el pacto de los letrados hispanoamericanos con la península, señala una vanguardia en la que la figura del intelectual releva a la del escritor artepurista e inaugura un discurso de viaje moderno que superando los tópicos románticos del XIX y las convenciones del "viaje estético" se aproxima al ensayo de crítica cultural<sup>3</sup>. Produce, en suma, una nueva *ficción del viaje* que tendrá derivas importantes en el imaginario hispanoamericano.

---

<sup>3</sup> Sobre los viajes de Darío a España véase Arcadio Díaz Quiñones, "1892: Los intelectuales y el discurso colonial", en Beatriz González Stephan, *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1994; *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 577-578, julio-agosto 1998, número monográfico *El 98 visto desde América*; Claire Paillet, "L'envoyé spécial de *La Nación* de Buenos Aires: Rubén Darío à Madrid, 1898", *Caravelle*, no. 70, pp. 221-234, Toulouse, 1998.

## El "alma" española

La generación liberal y romántica americana —Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre, Francisco Bilbao, José Victorino Lastarria— había construido una imagen de España en la que la "leyenda negra" cubría por completo la perspectiva con la que se juzgaba al país<sup>4</sup>. En el marco de la transformación que se produce hacia el fin de siglo, Darío revisa, como muchos otros hispanoamericanos, esta idea recibida, así como confronta los discursos sobre España —el ultramontano, el católico, el romántico, el áureo, el negro, el moderno— que se van sucediendo en sus consideraciones como progresivas puestas en foco de su objeto.

A la enunciación del diagnóstico sobre la madre enferma, se sigue la identificación de las causas de tan tormentosa caída. Si bien el panorama es confuso, Darío señala al menos dos responsables: las clases dirigentes ("El mal vino de arriba") y la "secular muralla" que ha separado a España del resto de Europa provocando el atraso generalizado del pueblo español. Dictamen similar emite Paul Groussac, que pasa por Madrid unos meses antes, en julio de 1898, y encuentra que la "larga inferioridad científica e industrial" y la política de puertas cerradas a la modernización son los causantes del tremendo descalabro nacional<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Sobre la relación de los hispanoamericanos con España véase Carlos M. Rama, *Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina, Siglo XIX*, México, FCE, 1982 y Tulio Halperin Donghi "España e Hispanoamérica: miradas a través del Atlántico (1825-1975)", en *El espejo de la historia*, BsAs: Sudamericana, 1987.

<sup>5</sup> Paul Groussac, *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte (Primera serie)*, op.cit., p.119.

A partir de la Restauración Monárquica (1874) España ya había iniciado su autocrítica, volviendo la mirada sobre el pasado de modo de intentar una reconciliación con sus raíces que permitiese dar cauce a un nacionalismo moderno. Sin embargo, es sólo después del desastre de 1898 que los españoles se ven urgidos a explicarse la propia historia; personalidades como Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, Pío Baroja, Ángel Ganivet, entre las figuras más destacadas, diseminan un escepticismo radical frente a la crisis y, al mismo tiempo, formulan programas de recuperación nacional<sup>6</sup>. El viajero terapeuta del 98 presta su escucha a las voces que hablan del fracaso, de los traumas, de las cuentas impagas, de las viejas polémicas. El discurso de Darío se impregna de estas consideraciones y repite o refuta las discusiones de la generación del desastre, por eso dirá Unamuno: "sus juicios, sin dejar de ser suyos y llevar su sello, se nos presentan como síntesis de juicios que flotan en el ambiente intelectual madrileño"<sup>7</sup>.

La pregunta de Darío por el "alma" de España rinde tributo a un tópico del viaje del 900, esto es, la necesidad de plasmar una "psicología de los pueblos", una suerte de esencia condensada de los hábitos y creencias nacionales; recordemos a propósito un texto ampliamente difundido en esta época, *¿Qué es una nación?* (1882) de Renan, en el

---

<sup>6</sup> Excede a este trabajo la caracterización o balance de la generación del 98, por lo tanto tan sólo marco algunos rasgos del diálogo con Darío. Las ideas medulares del grupo en la época están en *En torno al casticismo* (1902) de Miguel de Unamuno, *Ideario español* (1897) de Ángel Ganivet y *Hacia otra España* (1898) de Ramiro de Maeztu. Véase sobre el tema Donald Shaw, *La generación del 98*, Barcelona, Cátedra, 1977; José-Carlos Mainer, *Modernismo y 98*, Vol. VI de Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980; Luis A. Granjel, *Panorama de la generación del 98*, Madrid, Guadarrama.

que define a un país como un alma<sup>8</sup>. Por otra parte, refleja el examen que los hombres del 98 hacían en pos de algún elemento sólido, común y de carácter inmutable, esas "ideas madres" (Ganivet), que permitiesen pensar una continuidad nacional<sup>9</sup>.

Darío interviene como un escritor huésped que se inmiscuye en las polémicas e intenta armonizar los conflictos. Y su juicio es tan escuchado como para integrar una de las primeras nóminas de la generación. En una primera nota de 1910, Azorín, responsable de esta denominación, establece como miembros del grupo a Valle Inclán, Baroja, Unamuno, Maeztu, Benavente e inclusive, a Darío<sup>10</sup>. La inclusión es inexacta, pero es sintomático que su nombre aparezca en ella, ya que su participación en los debates de la hora se hace evidente en cada entrega. Si la Pardo Bazán argumenta que la leyenda áurea es responsable de la crisis, Darío propone la recuperación del idealismo ("España será idealista o no será"). Si alguna voz ultramontana desconfía de la exactitud de la leyenda negra, Darío refuta como latinoamericano de modo contundente: "No habría manera de paliar las atrocidades de la conquista, pues aun suprimiendo la *relación* del padre Las Casas, que es obra de varón verecundo y cristiano, no se pueden negar las imposiciones a sangre y fuego de los conquistadores, la deslealtad que más de una vez salta a la vista, así en México como en Perú, y tantas páginas rojas y negras que aportan su

---

<sup>7</sup> Miguel de Unamuno, *La Lectura*, Madrid, julio, 1901, reproducido en Rubén Darío, *España contemporánea*, op.cit., pág. 321.

<sup>8</sup> Ernest Renan, *¿Qué es una nación? Cartas a Strauss*, Madrid, Alianza, 1987.

<sup>9</sup> *Alma española* (1903) se llamó la revista en la que colaboraron los hombres del 98. Sobre el horizonte ideológico de esta generación, véase Herbert Ramsden, "El problema de España" en José-Carlos Mainer, *Modernismo y 98*, op.cit.

<sup>10</sup> Citado por Donald Shaw, *La generación del 98*, op.cit., pág. 17.

color a la leyenda”<sup>11</sup>. Donde escucha pesimismo, responde regeneración, donde percibe fracaso enarbola reconstrucción. Pero cuando se menciona a América sus juicios no admiten precauciones y está lejos de sepultar la memoria colonial o el desdén con que es mirado el continente. Al mismo tiempo, al recoger los argumentos que hacen responsable de la decadencia al malestar espiritual por sobre las motivaciones políticas, sociales o económicas, tesitura propia de la generación del 98<sup>12</sup>, Darío debió ver reflejadas sus inquietudes personales y continentales, dado el acendrado *espiritualismo* que el hispanoamericanismo finisecular levantaba como consigna.

Una de las versiones de España que más difusión tuvo en el siglo XIX fue la polaridad entre Granada y Toledo, entre el sol y la piedra, entre la fiesta y la procesión. Darío acude a imágenes integradoras que cierran la fisura abierta por estas dicotomías, por ejemplo, entre cristianismo e islamismo: “En ciertos templos andaluces el catolicismo deja ver a través de sus adornos y símbolos las líneas y arabescos moriscos: en las almas pasa algo semejante. Cierto es que Mahoma sonríe más que Jesucristo en los ojos sevillanos de bautizadas odaliscas”<sup>13</sup>.

Del mismo modo, revisa el fallo de la *barbarie hispana* representada para muchos viajeros en la corrida de toros. Condenada por el iluminista Gaspar Melchor de Jovellanos, es considerada “bárbara diversión” por Fray Servando y espectáculo “bárbaro” y “seductor” por Sarmiento. Darío discute las distintas perspectivas confesando también su

---

<sup>11</sup> Rubén Darío, “La Pardo Bazán en París”, *España contemporánea*, pág. 124.

<sup>12</sup> “Los hombres de la generación del 1898 continuaban pensando en términos de salvación espiritual, en lugar de reorganización temporal”, dice Donald Shaw, op.cit.

<sup>13</sup> “Semana Santa”, *España contemporánea*, pág. 112.

propia ambigüedad: el ritual domina y repugna al mismo tiempo. Pero deja de lado el concepto de barbarie, con toda su carga de estigma antimoderno, sustituyéndolo por el de "regresión a la fiera primitiva", "perversidad" o "goce sádico", desplazando el análisis hacia motivaciones psicológicas que no son privativas de España. Reivindica la tauromaquia como propia del carácter nacional, inaugurando no sólo un cambio de polaridad de esta mirada sino también un fuerte tópico literario en el siglo que se avecina.

De manera que la imagen del país atrapada entre irreductibles antítesis -heroica o negra, festiva o cartuja- recibe en su discurso el bálsamo de la síntesis y la superación. Con este mismo propósito, argumenta por el rescate de la España mora, las "tierras solares"<sup>14</sup>, reflatando ese "oriente" contenido en la geografía peninsular. Contribuye así a la transformación del relato del orientalismo y no sólo desarma el juicio -que tuvo valor de apotegma para numerosos viajeros- sino que hace de éste un paisaje y una cultura altamente valorada, aportando al nuevo discurso sobre Andalucía que como sabemos tendrá una enorme proyección en el siglo XX<sup>15</sup>. Mientras que su estampa de Barcelona responde a un concepto arraigado entre los catalanes en la época: ser la única ciudad europea de España, y con tal criterio se deslumbrará por la vanguardia social, cultural y literaria de esta región.

Darío asiste también a la muerte del *color local* cantado por los románticos y cuya agonía había sido anunciada por Sarmiento, "Los

<sup>14</sup> *Tierras solares*, Madrid, Biblioteca Nacional y Extranjera, 1904.

<sup>15</sup> El interés por las manifestaciones populares y la provincia que manifiesta Darío en algunas de estas crónicas, como en "Fiesta campesina", es un tópico en común con los hombres del 98 y del modernismo español. El tema de Andalucía figura ya en "Pórtico", introducción al libro *En tropel* de Salvador Rueda de 1892.

extranjeros que llegamos en la hora actual a España, sufrimos ciertamente desengaños. Hemos llegado tarde; *les lauriers sont coupés*"<sup>16</sup>. La reflexión recoge un lugar común del viaje finisecular: el sentimiento de la deshora en virtud del cual los viajeros de fin de siglo se sienten *viajeros tardíos* que ingresan en el camino cuando ya la fiesta de la *españolada* ha terminado.

Por eso podemos pensar que su libro inaugura efectivamente una España *contemporánea*, es decir, una España moderna, donde los nuevos objetos analizados por el viajero (el *affiche*, los *magazines*, la ciudad, los diarios, la vida cultural), o el nuevo modo de analizar los viejos objetos (Andalucía, el campo, la celebración popular) desplazan la fácil hispanofilia de la capa salmantina, el cante jondo, la *gitanada*, la *pandereta*, los mendigos y los bandidos en los caminos. Pero no se trata tan sólo de una permutación temática. Darío sustituye también la *hipérbole* y la *ironía* que caracterizó al relato de los hispanoamericanos sobre España en el siglo XIX por la *metonimia*. Con ella establece la contigüidad no sólo entre los fragmentos del propio país sino también entre América y España. Al contrario de Sarmiento que leyó la *atomización* en todas las superficies legibles, Darío quiso encontrar una *sintaxis* de la integración en todo aquello que le fue posible.

---

<sup>16</sup> En su crónica sobre Málaga, publicada en *Tierras solares*, op.cit.

## El mapa estético y la emergencia del intelectual

En su primer viaje de 1892, cuando concurre como miembro de la delegación de Nicaragua a las fiestas conmemorativas del IV Centenario del Descubrimiento de América, Darío había conocido a las figuras más representativas de la *intelligentsia* española: Juan Valera, Emilio Castelar, Gaspar Núñez de Arce, Antonio Cánovas del Castillo, Menéndez Pelayo, José Zorrilla, Emilia Pardo Bazán, cumpliendo a su modo el derrotero pautado por el *grand tour* europeo, la consabida entrevista con los hombres eminentes. En su segundo viaje de 1898, traza un minucioso mapa del campo intelectual en el que las figuras tutelares de la España de la Restauración han desaparecido o están en silencio: Canovas y Zorrilla están muertos, Castelar viejo, Campoamor reblandecido, Núñez de Arce encerrado en su escepticismo y Salvador Rueda en su depresión.

Se ha dicho que *España contemporánea* fue una suerte de manifiesto estético e ideológico del Modernismo español<sup>17</sup>. Efectivamente, Darío establece la sucesión entre los lugares dejados vacantes y la nueva generación de escritores. En esta operación de promoción y consagración aporta la experiencia de su *campana intelectual* de seis años en Buenos Aires donde lideró y dio cauce a las inquietudes de los jóvenes creadores<sup>18</sup>. Lo que hace ahora es aplicar esta sabiduría al campo español. Así releva y revela a los nuevos -Ramón del Valle Inclán, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez- aunque su reconocimiento más explícito en estas crónicas será hacia el modernismo catalán -Maragall,

<sup>17</sup> Antonio Vilanova, Prólogo a *España contemporánea*, op.cit.

<sup>18</sup> He trabajado el tema en "En torno a *Los raros*: Rubén Darío y su *campana intelectual* en Buenos Aires", en Susana Zanetti, comp., *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1893-1916*, Buenos Aires, Eudeba, (en preparación).

Utrillo, Casas y sobre todo, Santiago Rusiñol. Por eso dirá en su autobiografía, años más tarde: "...esparcí entre la juventud los principios de libertad intelectual y de personalismo artístico, que habían sido la base de nuestra vida nueva en el pensamiento y el arte de escribir hispanoamericanos y que causaron allá espanto y enojo entre los intransigentes. La juventud vibrante me siguió, y hoy muchos de aquellos jóvenes llevan los primeros nombres de la España literaria"<sup>19</sup>.

Por otra parte, figuras de mucha visibilidad pública como Unamuno, Ganivet o Maeztu están configurando en la España del 98 la imagen del intelectual moderno, responsable del destino moral e ideológico de una sociedad, cuyo máximo exponente en la época fue Zola con el caso Dreyfus y la serie de peticiones y manifiestos que George Clemenceau publicó en *L'Aurore* bajo el nombre de "manifestes des Intellectuels". De hecho, la generación del 98 es considerada como la primera en asumir este rol e incorporar el término<sup>20</sup>.

En concordancia con este horizonte, Darío manifiesta una clara conciencia del papel rector de los intelectuales en la vanguardia política y social de un país. Así, en uno de los artículos centrales de esta colección, "La joven literatura", despliega una serie de imágenes de escritores que participan tanto del compromiso estético como del político, como Ángel Ganivet, el "pensamiento nuevo de España" o Ricardo Fuente, director del periódico opositor *El País*. Es interesante señalar el frecuente uso de la palabra "intelectual" en esta entrega, por sobre la de "artista", insistiendo

---

<sup>19</sup> Rubén Darío, *Autobiografía*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, pág. 139.

<sup>20</sup> Dice al respecto Inman Fox: "la introducción del sustantivo 'intelectual' fue debido a los del 1898. Y el dato ayuda a definir esta generación como la primera que como tal expresaba la necesidad de influir culturalmente en el rumbo de su país". "El año 1898 y el origen de los 'intelectuales'" en Francisco Rico, *Historia crítica de la literatura española*, op.cit., pág. 34.

sobre este rol en donde se conjuga la profesionalización con la participación en la esfera pública. Sin dejar de lado totalmente el imaginario del artista decadente, representado en Jacinto Benavente, esta figuración pierde la solidez y consistencia que había tenido en los escritos porteños. El escritor como ideólogo, estilista y periodista, se armonizan en la mirada de Darío, que parece realizar un pasaje desde "los raros" del 96, hacia "los intelectuales" del 98, lo que le permite matizar su concepción del hombre de arte que sin lugar a dudas la estética española ayuda a redefinir y consolidar.

En el proceso de ver, comparar y registrar, Darío se va definiendo como árbitro de lo nuevo y dictaminando sobre las estéticas, de modo de erigir como modelo al modernismo/simbolismo y como antimodelo al realismo, naturalismo y academicismo. Señala así la pobreza artística de España: "Se pinta como se escribe, como se esculpe, con la puntería puesta al cocido patrio, buscando la manera de *reussir*, de caer en gracia al público que paga"<sup>21</sup>, por eso en pintura, abunda la representación de "escenas de la vida baja y familiar". Establece, de este modo, una polémica con la persistente tradición del realismo español: "diríase que para los pintores españoles no existe el mundo interior", lamentándose del apego por la mimesis que encuentra su expresión más consumada en el academicismo de Moreno Carbonero. Discute, igualmente, la producción de Benito Pérez Galdós, demasiado condescendiente con el mercado: "no tiene derecho a descender en calidad por ascender en cantidad".

Darío recorre, de modo celoso, todo el panorama de la cultura española: la prensa, la literatura, el teatro, la crítica, la educación, las

---

<sup>21</sup> Rubén Darío, *España contemporánea*, pág. 138.

artes plásticas, realizando balances muy precisos de cada actividad. Despliega en estas crónicas un conocimiento agudo del diarismo del momento, marcando la inferioridad informativa de los periódicos peninsulares. Analiza *La Época*, que se parece al *Temps* por lo serio, al *Figaro* por el mundanismo, pero no alcanza el tiraje ni la cobertura de los diarios americanos. "No hay que buscar, por otra parte, comparación con nuestros grandes matinales"<sup>22</sup>. En lo que Darío llama el "siglo de la revista", el panorama en España se le ofrece de modo nada alentador: "España no cuenta en la actualidad con una sola revista que pueda ponerse en el grupo de los 'grandes periódicos'". De este desierto solo rescata a la *Revista Nueva*, órgano que incluye entre sus firmas las más cotizadas de la España del momento -Unamuno, Benavente, Maeztu, Cavia. La misma opinión le merece el mundo editorial y librero que analiza con agudeza y copiosa información, desde el florecimiento editorial que acompañó al Romanticismo hasta el parco movimiento del presente. El teatro se reduce a sombras de lo "que ya fue en un tiempo el primero del mundo"; mientras la crítica se diluye por la falta de profesionalización -"Aquí no hay más especialistas que los revisteros de toros".

Por todo lo dicho, en *España contemporánea* Darío inaugura un discurso de análisis cultural moderno, incorporando modos de aproximarse a los fenómenos más diversos, desde la revista -que clasifica en ilustraciones, *magazin* o caricaturas- hasta el *affiche* callejero, cuyo sistema escruta con notable ojo semiótico, privilegiando la resolución moderna sobre la figurativa-realista. Su sintaxis se mimetiza con la del *affiche* y se diría que quiere lograr su efecto, fugaz y de impacto,

---

<sup>22</sup> Ibidem, pág. 51.

recogiendo lo coloquial de la calle sin descuidar la fulguración del arte nuevo.

En contraposición a este panorama de decadencia cultural que acompaña a la *débâcle*, América aparece como la vanguardia estética. En "El modernismo" señala el aislamiento cultural español, que ha impedido el ingreso del arte nuevo, con excepción del modernismo catalán. En América, en cambio "hemos tenido ese movimiento antes que en la España castellana", afirmación que acompaña con el orgullo del maestro que exhibe a sus discípulos dilectos, Leopoldo Lugones y Ricardo Jaimes Freyre. La antecendencia en el proceso de innovación literaria es, además, una declaración de autonomía: "Nuestro modernismo, si es que así puede llamarse, nos va dando un puesto aparte, independiente de la literatura castellana"<sup>23</sup>.

Frente a una España desarticulada material e intelectualmente, América se dimensiona como el lugar donde el sueño moderno de riqueza, pujanza, paz y bienestar podrá realizarse. Esta imagen aparece enunciada en el comienzo del libro en una metáfora erizada de retórica nacionalista: "Nave del porvenir, cara nave argentina!", que se amplifica en exaltación continentalista "soberbio navío continental". De allí que en la red de confrontaciones, España aparece siempre en un segundo lugar con respecto a América, cuyo epítome de progreso es la capital argentina. Buenos Aires se presenta como la ciudad-mundo (como eran llamadas las grandes urbes cosmopolitas de la época), frente a la cual se coteja con desventajas todo el panorama hispano. Las librerías madrileñas "están bajo el más modesto de nuestros librereros. En Madrid no existe ninguna casa comparable a las de Peuser o Jacobsen, o Lajouane", "Oh!

---

<sup>23</sup> Ibidem, pág. 257.

argentinos, creed y esperad en ese gran Buenos Aires"<sup>24</sup>. En la magnificación de Buenos Aires Darío se hace eco del discurso de optimismo, confianza y euforia inaugurado por la generación del ochenta en la Argentina<sup>25</sup>. Este ademán, ya manifiesto en la célebre elipsis de sus "Palabras Liminares" a *Prosas profanas* ("Buenos Aires: Cosmópolis"), tiene continuidad en *España contemporánea* y confluye en el montaje de *su capital* del siglo XX.

En suma, el nuevo pacto hispanoamericano de Darío supone la recuperación de España pero con el liderazgo americano. Y se diría que éste es el límite del abrazo terapéutico que tiende Darío: "Los glóbulos de sangre que llevamos, la lengua, los vínculos que nos unen a los españoles no pueden realizar la fusión. Somos otros. Aun en lo intelectual, aun en la especialidad de la literatura, el sablazo de San Martín desencuadró un poco el diccionario, rompió un poco la gramática. Esto no quita que tendamos a la unidad en el espíritu de la raza"<sup>26</sup>. *Somos otros*: la aceptación de la diferencia quizás sea el máximo tributo que el nicaragüense rinde a la alteridad española: somos otros pero somos también *con* España, no *contra* ella<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Ibidem, pág. 171 y 178.

<sup>25</sup> Terán, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*. *Derivas de la "cultura científica"*, op.cit.

<sup>26</sup> Rubén Darío, *España contemporánea*, pág. 270.

<sup>27</sup> Dice al respecto Susana Zanetti: "Lo ocurrido con Cuba y Puerto Rico es sin dudas un dato importante cuando se revisa su decidida afirmación de lo latino-americano y de lo hispano-americano, y sus modos de propiciar el estrechamiento de lazos afianzados por tradiciones compartidas, que peculiarizan la ideología dariana en el modernismo. Darío promueve esta unión desde el respeto a la independencia y a las diferentes vías elegidas para la constitución de una literatura y una cultura propias, sin aceptar un hispanismo arcaico o falsas tutelas", en *Las*

## La lengua de Darío: un espejo en mosaico

La lucha entre casticismo y americanismo atraviesa todo el siglo XIX, tramando las relaciones políticas y lingüísticas de los países americanos con España<sup>28</sup>. Darío se suma a esta discusión desde un lugar ya estigmatizado por el crítico oficial de la España finisecular, Leopoldo Alas, Clarín, quien había tachado al poeta nicaragüense de "afrancesado"<sup>29</sup>. La lengua literaria fue, como sabemos, una reflexión central en Darío, que pulsó las alternativas del escritor hispanoamericano entre dos modalidades subyugantes, el galicismo y el casticismo.

Darío se enfrentó de diversos modos al purismo de la academia, a sabiendas de la significación política e ideológica de su gesto. En "Los Inmortales", artículo dedicado a los académicos, se desliza desde la ironía a la mordacidad para discutir la autoridad del Diccionario de la Real Academia ("mamotreto", "papetas"), o se burla lisa y llanamente de la verborrea eufemística de algunos académicos, que son capaces de escribir "*los relieves del yantar*, por limpiar, fijar y dar esplendor a las sobras de la comida"<sup>30</sup>. En el tono de esta entrega, bastante anómalo respecto al conjunto, resuenan las risotadas de Fray Servando y las

---

*crónicas de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1893-1916*, Buenos Aires, Eudeba, en prensa.

<sup>28</sup> Véase Carlos M. Rama, "La batalla del idioma", en *Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina*, op.cit.

<sup>29</sup> En "Palique", nota del crítico español, reproducida por *La Prensa* de Buenos Aires del 29 de enero de 1894 y refutada por Darío en una carta abierta titulada "Pro domo mea" publicada en *La Nación* el 30 de enero de 1894. Clarín reitera la crítica al galicismo de corazón del poeta nicaragüense en la reseña que escribe sobre *España contemporánea*, en *La Publicidad*, Barcelona, 7 de abril de 1901.

<sup>30</sup> Rubén Darío, *España contemporánea*, pág. 195.

calumnias del viajero del 46 (los españoles no conocen la escoba porque no inventaron el mango).

A la verbosidad peninsular -característica lingüística nefasta de la educación española- opone el modelo elegante y conciso de su prosa, que hace de la elipsis y el sobrentendido una de sus marcas más características. También introduce en su discurso numerosos galicismos y anglicismos que van conformando un efecto de escritura y de lectura en dos niveles, uno, fluido, familiar, y otro que da entrada al corte de la otra lengua, inglesa o francesa, en la que se piensa la agudeza, la ironía, el falsete de la propia. Y el uso del neologismo, que tensiona también las fronteras del diccionario. Un fragmento de "En Barcelona", una de las primeras crónicas, es ilustrativo:

"Una hora después estoy en el hervor de la Rambla. Es esta ancha calle, como sabréis, de un pintoresco curioso y digno de nota, baraja social, revelador termómetro de una especial existencia ciudadana. En la larga vía van y vienen, rozándose, el sombrero de copa y la gorra obrera, el *smoking* y la blusa, la señorita y la menegilda. Entre el cauce de árboles donde chilla y charla un millón de gorriones, va el río humano, en un incontenido movimiento. A los lados están los puestos de flores variadas, de uvas, de naranjas, de dátiles frescos de África, de pájaros. Y florecida de caras frescas y lindas, la muchedumbre olea. Si vuestro espíritu se aguza, he ahí que se transparenta el alma urbana. Allí, al pasar, notáis algo nuevo, extraño, que se impone. Es un fermento que se denuncia inmediato y dominante. Fuera de la energía del alma catalana, fuera de ese tradicional orgullo duro de esta país de conquistadores y menestrales, fuera de lo

permanente, de lo histórico, triunfa un viento moderno que trae algo del porvenir, es la Social que está en el ambiente; es la imposición del fenómeno futuro que se deja ver; es el secreto a voces de la blusa y de la gorra, que todos saben, que todos sienten, que todos comprenden, y que en ninguna parte como aquí resalta de manera tan palpable en magnífico alto relieve”.

En este fragmento podemos observar: la descripción rápida, en pocos trazos, con la que da una percepción del ambiente social (el sombrero y la gorra) y de la cultura mediterránea (los puestos); la sentencia breve que retoma y resume la visión urbana (“Y florecida de caras frescas y lindas, la muchedumbre olea”); los deícticos (*esta, allí, a los lados, aquí*) que llevan la atención de un asunto a otro con velocidad, permitiendo el salto de la calle al espíritu moderno que anima a Barcelona; la amalgama léxica que usa del hispanismo (*menegilda*, en Madrid y otras regiones, criada de servicio), el cultismo (*menestral* por obrero), el neologismo (*olea*, por hacer olas), el probable galicismo del “hervor de la Rambla” (giro aplicado frecuentemente al boulevard parisino).

En esta empresa encuentra aliados en el campo español, aunque sean esporádicos, como es el caso de Unamuno con quien mantendrá siempre una relación tensa y polémica. Pero en este momento y en una bibliográfica referente a la publicación de *España contemporánea*, Unamuno señala que Darío no traduce del francés sino que piensa en americano<sup>31</sup>. En la caracterización de su estilo Unamuno apunta todos los recursos y marcas que dan relieve a lo fragmentario, “inarticulado”, “desgranado”, “invertibrado”, “más que línea seguida, sigue línea

---

<sup>31</sup> Miguel de Unamuno, *La Lectura*, op.cit.

punteada", "cinematográfico", "palpitante", para cerrar su análisis con una metáfora de la escritura dariana que define como un "espejo en mosaico". Imagen apropiada para hablar de ese "desvío" de la lengua del visitante que astilla la lógica integradora y paralizante del casticismo a ultranza<sup>32</sup>.

En *España contemporánea* Darío remonta la tradición del viaje letrado a partir de la cita de Sterne "para un hombre de arte, en todo viaje hay algo de "sentimental", y de la mención del viajero a España con el cual dialoga y tiene las mayores coincidencias, Gautier, "El gran Theo, el magnífico Gautier", el forjador de la *fábula* del país. Darío es un *viajero estético* en sus intereses y en sus guías literarios, aunque, como he querido demostrar, atento a colocar al arte en diálogo con la crisis, con los cambios y con el presente convulsionado de un país en la posguerra.

Si la visita de 1892 determinó un cambio fundamental en el lugar del escritor hispanoamericano en la metrópolis, la de 1898 afirma su liderazgo intelectual capaz de redefinir toda la relación entre ambas orillas. Con él España pasa a ser el "país maternal", el lugar del origen, la custodia del archivo cultural. Muchos poemas de *Cantos de vida y esperanza* retoman motivos, formas y léxico peninsular, cuando no son verdaderos diálogos con esa nueva realidad recuperada: "Salutación del

---

<sup>32</sup> Leopoldo Alas, Clarín, sostendrá en cambio: "Si; el mayor defecto de este libro, tan discreto en muchas cosas, es esa nota cursi, del mal francés que tiene inundado el espíritu de Rubén Darío". Clarín le reprocha, además, el ataque a Echegaray, Balart y Galdós, la sutil distancia de Menéndez Pelayo, dejando adivinar que es de "otra parroquia". Sin embargo termina aceptando que "juzga bien", con hábiles usos retóricos del litote, el eufemismo y el silencio: ésta última, acertada observación de Clarín, en *La Publicidad*, op.cit.

optimista", "Al Rey Oscar", "Cyrano en España", "A Roosevelt", "Letanías de nuestro Señor Don Quijote", "Los Cisnes".

En las crónicas reunidas en *Tierras solares* de 1904 se percibe un tono optimista, distante del 98, como constatando que la profecía se ha hecho realidad en un jubiloso renacimiento hispano. En este mismo año Manuel Ugarte publica sus *Visiones de España*, coincidiendo en muchos sentidos con Darío ya que su proyecto deposita en España y en su lengua la posibilidad de unificación continental. Hacia 1910 España se volverá el baluarte del nacionalismo argentino y será exaltada como tal por Ricardo Rojas en su *Retablo español* y por Manuel Gálvez, con un hispanismo más recalcitrante, en *El solar de la raza*. Dará cauce también a nuevos proyectos estéticos en América Latina, desde la arcaizante *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta hasta el ensayo moderno con Alfonso Reyes.

## 6. RICARDO ROJAS: EL VIAJERO DOCUMENTAL

“Yo procuré ser útil a mi patria y digno de ella en el extranjero. Yo no llevé mi ofrenda de mirra salvaje a la casa de los pontífices literarios. Yo desdeñé el elogio fácil de los *maîtres* que ignoraban mi idioma. Yo me acerqué a hombres y monumentos con tal independencia mental, que mis opiniones de meteco sublevaron algo una protesta. Yo dije a públicos del viejo mundo las esperanzas del nuevo”

Ricardo Rojas, citado por Rubén Darío en *Cabezas*

“Guárdanse aquí viejos planos de nuestras ciudades, informaciones sobre los pueblos indígenas, probanzas de servicios, noticias de la tierra y de su cultura.”

Ricardo Rojas en el Archivo de Indias, *Retablo español*

Luis Alberto Sánchez vio en los intelectuales del 900 tres grupos definidos por distintos intereses y actitudes, a los que llamó “arieles”, “calibanes” y “documentales”<sup>1</sup>. Retomo la categoría de “documentales”, a quienes adjudico la función de *organizadores del archivo cultural americano*, porque me parece apropiada para describir a ciertos viajeros de fin de siglo. Entre ellos, Ricardo Rojas es una de las figuras más representativas por su efectiva construcción de un depósito documental del pasado. Su viaje a

España resulta un encuentro definitivo con esa cultura y una revelación, que es también un impulso, respecto a la necesidad de organizar su proyectada historia de la literatura, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* (1917-1922).

A guiarnos por el epígrafe de este capítulo, con la insistente reiteración del pronombre personal, el viaje fue también un modo de afirmar su perfil intelectual como mensajero y representante de un "nuevo mundo", posición que asumen muchos otros visitantes de fin de siglo en una extensión del rol del escritor huésped como embajador de una cultura "nacional". También se desprende de su retórica maniquea (patria-extranjero, *maîtres-meteco*, viejo mundo-mundo nuevo) el ideario nacionalista que Rojas pergeña en estos años previos al Centenario, en el cual la afección por España y la crítica al cosmopolitismo ocupará un lugar central<sup>2</sup>.

Ricardo Rojas llega a España en 1908, último destino de su gira por Francia, Inglaterra e Italia y sin dudas el más importante y esperado de todo su periplo<sup>3</sup>. Como en el caso de Sarmiento el resultado de la experiencia será un informe sobre educación, respuesta a una encuesta sobre la enseñanza de la historia en Europa que publicará bajo el título *La restauración nacionalista* (1909). Pero, a diferencia de Sarmiento, viajero

---

<sup>1</sup> Luis Alberto Sánchez, *Balance y liquidación del novecientos*, (¿Tuvimos maestros en Nuestra América?), Buenos Aires, Raigal, 1956. Retomo el tema en el capítulo destinado a Manuel Ugarte.

<sup>2</sup> Ricardo Rojas junto con Manuel Gálvez son las figuras más relevantes del nacionalismo cultural argentino que tiene como pilares el hispanismo, la crítica al cosmopolitismo y la revisión del proyecto liberal. Véase María Teresa Gramuglio, Estudio preliminar, Manuel Gálvez, *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2001. Véase también el clásico trabajo de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en *Ensayos Argentinos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

precursor con quien establecerá un contrapunto reprochándole lo apresurado de su visita y por lo tanto lo injusto de sus observaciones, Rojas se esmera para que la suya sea sistemática y meticulosa. Se trata de una estadía de varios meses en la que recorre los lugares prestigiados ya por otros viajeros, Castilla, Madrid, Toledo, Ávila, Salamanca, Córdoba, Granada, Sevilla, Cádiz, Tánger y Barcelona.

España es para Rojas una epifanía, un encuentro largamente añorado con la tierra de sus ancestros, una cita que viene preparando desde hace largos años a partir de la frecuentación de su literatura. Es también el más completo *Bildungsreise* que un hombre letrado de su tiempo podía aspirar, en el que no se priva de ningún sitio sacro, como el aula o el huerto de Fray Luis en Salamanca, o la visita a Burgos para pisar la tierra de su admirado Cid. Otros puntos prominentes de este viaje de educación y reconocimiento serán las figuras de Cervantes y Santa Teresa en la literatura, Velázquez, Murillo, Goya y el Greco en la pintura. En estas elecciones Rojas también contribuye a la canonización de cierto *gusto* por una España "eterna" que alcanza gran difusión y hegemonía en la época.

Las notas que integran *Retablo español*<sup>4</sup> estaban destinadas a una columna de *La Nación*, como las que envía desde los otros países publicadas de modo simultáneo y luego reunidas en *Cartas de Europa* (1908). Pero al "peregrino indiano", empeñado como está en el recorrido de textos y espacios con el método puntilloso de un arqueólogo, no le resta tiempo para la tarea de corresponsal. Sólo treinta años más tarde vuelve sobre sus pasos reconstruyéndolos a partir de notas, fotos y documentos que

---

<sup>3</sup> Para datos biográficos de Ricardo Rojas véase Horacio Castillo, *Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1999.

<sup>4</sup> Ricardo Rojas, *Retablo español*, Buenos Aires, Losada, 1948; *Cartas de Europa*, Buenos Aires, M. Rodríguez Giles, 1908.

logra recuperar del allanamiento a su domicilio en 1934, ordenado por el régimen militar de Juan B. Justo.

Se trata, entonces, de un libro doblemente recobrado: de los efectos deteriorantes del tiempo y del desorden documental de la invasión. De allí que la escritura vaya y vuelva en el recuerdo y que el relato termine atravesado por experiencias aún por venir. En este sentido el libro tiene mucho de "memoria", de puesta en perspectiva desde un presente muy distinto, aunque con algunas notorias coincidencias. Si cuando Rojas viaja en 1908 ha transcurrido apenas una década desde el derrumbe español del 98 y todavía se perciben sus ecos, el panorama del 1938 cuando reescribe sus apuntes no es menos auspicioso: en el texto se registra de diversos modos el trasfondo de la Guerra Civil.

Por eso, y a pesar de coincidir en muchos aspectos con otros *viajeros-rapsodas* de España, como Manuel Gálvez y Enrique Larreta, Rojas se diferencia de ellos tanto en el tono como en la perspectiva histórica, aunque prevalezca cierto arcaísmo, como ha señalado Halperín Donghi: "Encontramos aquí de nuevo las mismas reveladoras preferencias estilísticas de Larreta y Gálvez: para escribir acerca de España el arcaísmo se impone, y la imagen recogida en el título del libro de Rojas refleja muy bien su modo de aproximarse al tema español"<sup>5</sup>. El arcaísmo reside, en verdad, en no actualizar del todo la experiencia, en dejar que se imponga una España congelada en el 900, lo cual en términos ficcionales llega, inclusive, a ser un mérito.

Rojas se propone liberar a España de cargos y culpas y su absolución abarca desde los Habsburgo a los Borbones, en otras palabras: desde la conquista a la independencia. El relato de viaje funciona como ensayo cultural cuya secreta argumentación es la necesidad de "lavar" la leyenda

---

<sup>5</sup> Tulio Halperín Donghi, *El espejo de la historia*, op.cit., pág. 86.

negra que pesa sobre las relaciones intercontinentales y permitir una nueva aproximación. No fueron los españoles sino las “dinastías exóticas”, es decir un grupo que queda excluido del ámbito identitario de lo hispano-americano, los responsables de los abusos: “Lo genuinamente ibérico ha estado durante siglos oprimido por dinastías exóticas, invasiones extranjeras, intrigas diplomáticas”<sup>6</sup>. De la cita se desprende una analogía: España, como la propia patria, fue víctima del “exotismo” por lo tanto sus responsabilidades históricas deben ser condonadas<sup>7</sup>.

Rojas persigue claramente un objetivo, “buscar las claves de nuestro origen”, un lugar de reserva de identidad donde encontrar señales que ayuden a definir lo nacional. Por eso se comporta siempre como un atento organizador y catalogador del legado hispánico. Lee los sucesos encadenados en series, tanto en las ciudades como en los paisajes, de modo que el espacio siempre invoque al tiempo y se traduzca en historia. Se trata de un método aún prematuro para América, que no ostenta monumentos ni ruinas y sus escasas reliquias impiden por ahora adquirir conciencia histórica: “También en nuestra tierra americana el paisaje se convertirá en historia y la historia sedimentará una cultura nueva sobre nuestro paisaje...”<sup>8</sup>. Este desencuentro entre paisaje e historia, que remite claramente al postulado de Hegel del continente al margen del tiempo histórico, es casi un desafío para el viajero documental que apuntará a llenar esta carencia con su propia obra recuperadora.

Pero existen espacios particularmente indicados para encontrar las huellas del pasado americano que persigue: el museo, la biblioteca, la librería de viejos. Como síntoma de este propósito, el primer lugar que visita

---

<sup>6</sup> Ricardo Rojas, *Retablo español*, op.cit., pág. 174.

<sup>7</sup> Rojas opuso “indianismo” a “exotismo” para diseñar una nueva antinomia superadora de “civilización y barbarie”.

<sup>8</sup> Ricardo Rojas, *Retablo español*, op.cit., pág. 54.

en Madrid es el Museo Arqueológico y no el Museo del Prado, como es de rigor para todos los recién llegados. En la librería del anticuario Vindel regatea hasta el borde del decoro por una vida de Fray Francisco Solano, afligido por no poder adquirir la edición *princeps* de los *Comentarios Reales* también expuesta en los anaqueles. Rojas sale a la caza del "archivo" americano, para encontrarlo siempre en el cruce de América y España. Es más, la autenticidad del viaje consiste en el contacto, casi sagrado y ceremonial, con el documento que parece contagiar su aura de originalidad al visitante. Tocar, ver, sostener el manuscrito europeo es un modo de constatar el origen y recibir el espaldarazo de la tradición. Así en Lisboa, "Quedé con la pena de no poder ver en su Biblioteca un incunable de Gutenberg y la príncipe de *Os Lusíadas*"<sup>9</sup>.

Es por eso que un lugar central en su gira lo constituye la visita a Sevilla, capítulo al que titula "Sevilla, metrópoli de las Indias". Rojas dedica días a revisar los legajos coloniales en La Lonja, repositorio documental del descubrimiento, conquista y administración del Nuevo Mundo, consciente de que el suyo es el gesto inaugural de un trabajo que aún está por hacerse: "En 1908 aún no habían empezado los argentinos el conocimiento sistemático de aquel histórico acervo, cuyo estudio preconizaré en *La restauración nacionalista*, libro que voy preparando durante mi viaje y que publicaré al volver a mi país"<sup>10</sup>. Es en este lugar donde encuentra, ciertamente, ese "origen" por el cual viaja, es "como un ombligo de América". "Guárdanse aquí viejos planos de nuestras ciudades, informaciones sobre los pueblos indígenas, probanzas de servicios, noticias de la tierra y de su cultura"<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Ibidem, pág. 397.

<sup>10</sup> Ibidem, pág. 135.

<sup>11</sup> Ibidem, pág. 136.

El magnetismo del archivo tendrá frutos en 1916, cuando Rojas exhume un códice de la Biblioteca Nacional que contenía la obra de Luis de Tejada y lo edite con un estudio preliminar como *El Peregrino en Babilonia y otros poemas*<sup>12</sup>. Rojas presenta a Tejada como *su hallazgo*, "su obra había permanecido inédita, hasta que tuve yo la suerte de hallar un códice colonial que la conserva, y que en 1916 edité"<sup>13</sup> y, como es sabido, lo entroniza como el "primer poeta" argentino, base precaria pero concreta para erigir una literatura nacional.

Pero volvamos al viaje. Cuando Rojas visita España en 1908 es un joven de 25 años, sin título universitario y en procura de maestros. Por eso el viaje consume la fantasía del hombre de letras que emprende el *grand tour* y se entrevista con los grandes de España, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, Marcelino Menéndez Pelayo. Este último, el más importante historiador de la cultura hispánica, representa el encuentro con un modelo al que intentará imitar, y en su búsqueda de identificación llega a advertir en el maestro los rasgos de su futura fisonomía. La obra de Menéndez Pelayo es para Rojas una *summa*, y su personalidad la del "lector" y "el sabelotodo" por antonomasia.

En la misma línea ubica al "joven filólogo" Menéndez Pidal a sugerencias de quien Rojas realiza en 1906 las primeras investigaciones sobre los romances tradicionales de América. El editor moderno del *Poema del Cid* es también un ejemplo de trabajo intelectual: "*Investigó los archivos, expurgó las crónicas, cotejó las gestas, clasificó el vocabulario, identificó personas y lugares*"<sup>14</sup>. Pero además, Menéndez Pidal representa la moderna

<sup>12</sup> Ricardo Rojas, *El peregrino en Babilonia y otros poemas* de Don Luis de Tejada (poeta cordobés del siglo XVII), Buenos Aires, Librería de la Facultad, 1916.

<sup>13</sup> Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina. Tomo 1, Los coloniales*, Buenos Aires, Kraft, 1957, pág. 291.

<sup>14</sup> Ricardo Rojas, *Retablo español*, op.cit., pág. 113, subrayado mío.

filología que hace escuela en sus discípulos Américo Castro, Federico de Onís, Tomás Navarro Tomás y Amado Alonso. Años después de este viaje, al organizar el Instituto de Filología como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Rojas convocará estos nombres, la llamada "escuela de Madrid", para dar lustre intelectual a la institución.

Tres figuras de la generación del 98 merecen también su especial atención, Angel Ganivet, Miguel de Unamuno, Joaquín Costa, "en torno a ellos se hará la historia del movimiento intelectual que se llama generación del 98". Ramiro de Maeztu también tiene un lugar importante en su *Retablo*, no obstante, la estrecha amistad se resiente con el apoyo de Maeztu a la dictadura de Primo de Rivera, de quien será embajador en Buenos Aires. "Deseaba una vuelta total a la España de Felipe II", afirma Rojas explicitando su disidencia ideológica con el ultramontanismo de Maeztu.

Rojas establece lazos con los intelectuales españoles asistiendo a la tertulia, a la "irreverente bohemia" del café "El gato negro", donde confraterniza con Antonio Palomero, amigo dilecto de Darío, Francisco Villaespesa, director para ese tiempo de la revista *Renacimiento Latino*, Giner de los Ríos, director de *La Lectura*, "la más importante revista literaria de España", entre otros. Del mismo modo participa de las redes de confraternidad que se establecen entre los latinoamericanos, a partir de encuentros, convivencias o "esquelas", como la que le da Gómez Carrillo para recomendarlo ante Alfredo Vicenti, director de *El Liberal*. De la eficacia de la esquila y de la práctica de la recomendación, puente para la profesionalización y marca de identidad continental, dirá Rojas: "A su vez, el mensaje de Gómez Carrillo corresponde al vínculo que los escritores hispanoamericanos del 900 sentíamos como una especie de hermandad, en

cualquier parte de América donde hubiéramos nacido, pues el idioma es para nosotros una segunda patria”<sup>15</sup>.

Iguals intercambios establece con Darío, con quien comparte vacaciones en Bretagne y encuentros en Madrid. Entre seguidores como Valle-Inclán o Villaespesa, distanciados como Salvador Rueda y críticos como Unamuno, Rojas resalta el indiscutible magisterio del nicaragüense, sostenido en esos años por Onís en la *Antología de poesía española e hispanoamericana*. También frecuenta a Nervo con quien difiere en la apreciación de Porfirio Díaz, “un gran estadista” en palabras del autor de *La amada inmóvil*. Por lo demás, Rojas esgrime una identidad estética modernista para estos años, así dice al visitar a Galdós: “mis gustos modernistas de entonces desdeñaban el realismo de su prosa”.

Parte de la ceremonia de la visita a España es la concurrencia al Ateneo, la prestigiosa institución que nuclea a la *intelligentsia* en sus más diversas manifestaciones. Rojas se precia de ser el primer argentino en dar una conferencia en el Ateneo de Madrid y hasta la definición del tema de disertación parece una prefiguración de lo que vendrá. Se ve obligado a descartar a *Martín Fierro* y a Sarmiento por no encontrar sus libros en Madrid, y se decide entonces por Olegario Andrade. Los libros faltan por la pobreza de ediciones y de comunicación entre ambos mundos, pero también su ausencia es reveladora de otra más profunda, la falta de solidez de la historia literaria nacional. A su regreso, y como tomando repentina conciencia de esta carencia publica la *Restauración nacionalista* (1909), organiza la cátedra de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires y afianza el proyecto de su historia literaria, tres movimientos que podemos pensar estrechamente ligados a las revelaciones que este viaje le producen. Los modelos españoles de Felipe Pedrell y sus trabajos sobre musicología

---

<sup>15</sup> Ibidem, pág. 402.

española apoyada en el rescate folklórico, o de Milá y Fontanals, tanto como Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, en los estudios históricos y filológico literarios, rigurosamente consignados en el libro, sirven de paradigma para su empresa.

Rojas establece, como dije antes, un contrapunto con Sarmiento. Pero también en la cita y confrontación con el viajero de 1848 consolida una tradición continental del viaje en la que éste ocupa un lugar central. Sarmiento es el primer argentino que va a España con propósito de estudiarla y también de enjuiciarla de modo riguroso. Rojas recuerda al viajero en el gesto de atribuirse el papel de fiscal de acusación ante el tribunal de la opinión americana y dirá "pues si el viajero enjuició a España, vamos nosotros a enjuiciar al ilustre viajero"<sup>16</sup>.

¿Y cuál es el juicio de Rojas respecto al viaje sarmientino? El "sistemático prejuicio antiespañol", la rapidez y superficialidad del viaje y el callar las verdaderas causas de la decadencia española. Rojas censura el viaje sarmientino porque censura también su programa liberal, postulando en cambio un desplazamiento de las fórmulas planteadas por Alberdi o Sarmiento: "Menoscabando lo indígena, lo gaucho y lo español, la Argentina quedó sin defensas ni expresión. Contra esos errores de cincuenta años escribí *La restauración nacionalista* y otros libros después, oponiendo a la fórmula alberdiana: "gobernar es poblar"; la de "gobernar es crear un pueblo", y a la fórmula sarmientina: "civilización y barbarie", la de "indianismo y exotismo", antítesis superada en la síntesis de *Eurindia*"<sup>17</sup>.

En el prólogo a *Eurindia* (1924) construye una escena del viajero que vuelve a casa, coincidentemente en un barco atestado de inmigrantes, donde "De pronto, apareció en mi mente esta nueva palabra: Eurindia". Eurindia es la síntesis de la migración intercontinental entre Europa y las Indias, un mito

---

<sup>16</sup> Ibidem, pág. 291.

estético que vine a completar la restante mitología nacionalista de Rojas, junto con la raza, el estado y la escuela: "Del problema estético trato en este libro, pero de todos los otros he tratado en obras anteriores, como *Blasón de Plata* (formación de la raza), *La argentinidad* (formación del Estado), *La restauración nacionalista* (formación de la escuela). En cada rama de la doctrina se busca discernir lo americano y lo europeo, conciliándolos, cuando tal cosa puede ser favorable a nuestro ideal"<sup>18</sup>.

Como es evidente, el viaje en Ricardo Rojas no tan sólo sirve para construir ese archivo cuyo facsímil puede palpar en Sevilla, como quien encuentra un tesoro largamente procurado, sino también para remover algunas otras fichas de lugar.

---

<sup>17</sup> Ricardo Rojas, *Retablo español*, op.cit., pág. 238.

<sup>18</sup> Ricardo Rojas, *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*, Buenos Aires, Librería La Facultad, 1924, pág. 170

## 7. ALFONSO REYES: DE ANÁHUAC A ESPAÑA

“Yo de la tierra huí de mis mayores  
(¡ay casa mía grande, casa única!).  
Cardos traje prendidos en la túnica  
al entrar en el valle de las flores.”

Alfonso Reyes, “Fantasía del viaje” (1915)

“Supo bien aquel arte que ninguno  
Supo del todo, ni Simbad ni Ulises,  
Que es pasar de un país a otros países  
Y estar íntegramente en cada uno”.

J.L.Borges, “In memoriam A.R.” (1960)

Ya en los primeros textos de Alfonso Reyes la idea del viaje aparece como tema inspirador de la escritura. Tanto *Visión de Anáhuac* como *Cartones de España* responden a la tradición de este discurso y nacen en los comienzos de la residencia española, hacia 1915, a poco menos de un año de haber dejado París a causa del inicio de la Primera Guerra. Desde su cargo en la Legación mexicana en esa ciudad, Reyes había organizado la salida de gran parte de la colonia hispanoamericana de Francia. “Por ahora estoy absolutamente dedicado al servicio de la Legación (a veces hasta las 12 de la noche). Nos hemos hecho cargo de

todos los latinoamericanos que desean salir a España. A diario despachamos cincuenta", le dirá a Pedro Henríquez Ureña en carta del 13 de agosto de 1914<sup>1</sup>.

Mientras sigue los incidentes de la guerra en un mapa donde clava banderas y alfileres, lee *El héroe* y *El discreto* de Gracián madurando su próximo destino. Es peligroso permanecer con su esposa y su pequeño hijo en la ciudad sometida al desabastecimiento, los bonos de la guerra y los bombardeos, ignorando además cuál es efectivamente su situación oficial, pues pasan los días y no le llegan noticias ni dinero de México. Pocos meses atrás, con la caída de Victoriano Huerta, el triunfante Venustiano Carranza había suprimido el cuerpo diplomático en el extranjero. Además, un profundo caos político y social se adueñaba de México.

Embotado por los sucesos y carente de interlocutores, a no ser por el amigo dominicano con quien mantiene un continuo intercambio epistolar, sólo un lugar aparece como factible en su horizonte: España. "Mis proyectos: a París no se podrá volver. Aun cuando triunfen, aquello quedará imposible. Yo me doy, desde luego, por destituido. No me queda más que España. A México, jamás. Madrid es un campo mediocre, pero ¿quién sabe?"<sup>2</sup>. Su corresponsal tampoco tiene una casa estable, de modo que le informa permanentemente de probables estadías en España, México, Santo Domingo, Cuba o Estados Unidos. Las cartas entre Alfonso Reyes y Henríquez Ureña, además de sentar uno de los diálogos más apasionantes sobre la literatura y la formación de un intelectual en estos años, permiten observar de cerca a dos escritores desplazados de su

---

<sup>1</sup> Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo*, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1981, vol. 1, pág. 11.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, vol. 2, pág. 54.

medio, a dos *extraterritoriales* para quienes volver al país natal y cumplir la ceremonia del *homecoming* será una meta cada vez más distante y diferida. Por eso en la intimidad de las entregas comparan sus vidas con una novela bizantina cuya trama, plagada de desencuentros e incidentes en los caminos, alguna vez los reuniría en la misma ciudad, como de hecho ocurrirá en Buenos Aires algunos años más tarde, entre 1927 y 1929.

Alfonso Reyes deja París en septiembre de 1914 y tras una breve estadía de un mes en San Sebastián se establece en Madrid. Se ha debido desprender tanto de su biblioteca como de sus privilegios consulares. Su nueva circunstancia le ofrece una vida precaria (una existencia *dañada*, al decir de Adorno), acechada por el hambre, la pobreza y el frío, así lo consignará en ese lenguaje telegráfico al que lo obliga el espacio restringido de la postal con la que se comunica habitualmente con Henríquez Ureña: "Frío terrible. Casa nueva helada. Pobreza, no calefacción. Piso no-de-madera. Calambres de frío en los pies. Imposible escribir, sino en la cocina y junto al fogón"<sup>3</sup>. Pero encuentra en cambio otro tipo de calor y bienestar que lo compensará con creces. En sus notas puede seguirse el progresivo afianzamiento de Reyes, en virtud del cual a medida que consigue la inserción intelectual en el campo extranjero va, paralelamente, estableciendo una relación cada vez más cordial y complacida con España, como quien se arrellana en un mullido sofá después de una dura jornada ("Vida suave, trato bondadoso, buen sol, buena comida"<sup>4</sup>).

Entrenado en una metódica rutina de estudio que ya había practicado en México, Reyes destina buena parte de su día a la sección Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid donde localiza manuscritos

---

<sup>3</sup> Ibidem, vol 2, pág. 147.

mexicanos e investiga sobre literatura española. Frecuenta el Centro de Estudios Históricos y su Sección de Filología, dirigida por Ramón Menéndez Pidal, donde establece vínculos importantes con Federico de Onís, Américo Castro y Tomás Navarro Tomás; también asiste al Ateneo de Madrid trabando amistad con Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Azorín, Pedro Salinas, Diez Canedo, entre otros escritores. Su aproximación con el Centro de Estudios Históricos es decisiva para su futuro y se hará cada vez más importante con el encargo de ediciones, el dictado de cursos, la contratación y el aporte de artículos propios y de colaboradores americanos para la *Revista de Filología Española*. Será, además, el único latinoamericano admitido en el centro y podrá decir a los pocos meses de haber pisado la institución: "En el Centro de Estudios Históricos soy persona notable"<sup>5</sup>.

En este lugar incorpora también las pautas del trabajo intelectual, como por ejemplo el criterio ortográfico para las ediciones críticas: "Hoy estuve en el Centro de Estudios Históricos, y en la propia mesa en que trabaja el ausente Menéndez Pidal estuve discutiendo y fijando con Onís las bases de la ortografía que adoptaré al transcribir la edición original de Alarcón"<sup>6</sup>. Este aprendizaje se fusiona con el que le provee Henríquez Ureña en las cartas, donde se revela como su guía intelectual, su

---

<sup>4</sup> Ibidem, vol. 2, pág. 148

<sup>5</sup> Ibidem, vol. 2, pág. 111

<sup>6</sup> Ibidem, vol. 2, pág. 95. Rafael Gutiérrez Girardot piensa que su incorporación a la "Escuela" de Madrid tuvo más bien un efecto negativo por el rigor académico que le impuso: "Pagó ese precio con justa gratitud y señorío, aunque sus primeros ensayos de *Cuestiones Estéticas* muestran, si se los compara con los que recogió en las dos series de sus *Capítulos de literatura española*, que esa famosa "Escuela" secó sus impulsos estéticos y bajo la pretensión de un supuesto rigor filológico estuvo a punto de transformarlos en cumplimiento de un expediente burocrático", "Prólogo" a *Última Tule y otros ensayos*, Caracas, Ayacucho, 1991, pág. XXI.

consejero de lecturas, corrector de erratas y, sobre todo, infatigable y entusiasta interlocutor de cada nueva empresa, así le dirá “Sígueme contando de la Habana y *cuídame: constrúyeme*”<sup>7</sup>, y en otra oportunidad “Has sustituido a mi conciencia”<sup>8</sup>, expresiones muy claras del lazo discipular y afectivo que lo une con su maestro y amigo.

En poco tiempo, Reyes concreta una amplia gama de trabajos, ensayos, teatro, crónicas, traducciones, ediciones críticas, entre ellos la edición de Juan Ruiz de Alarcón, el proyecto una “biblioteca de ensayista”, *El cazador, El plano oblicuo, Ifigenia cruel*, “Góngora y la gloria de Niquea”, *Cartones de España*, una Historia de la literatura Mexicana para Raymond Foulché-Delbosc director de la *Revue Hispanique* que escribirían a medias con Henríquez Ureña, *Visión de Anáhuac* para la colección de Joaquín García Monge, el prólogo a las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier para la Biblioteca Andrés Bello de Rufino Blanco Fombona. Construye a conciencia una obra de *scholar* y, como resultado de sus investigaciones en la Biblioteca Nacional, proyecta libros cuyos títulos y breves contenidos imagina: sobre el hallazgo de villancicos del siglo XVII, la poesía y drama de México de los siglos XVII y XVIII o las “Ciudades coloniales (Las devociones del rosario en la Puebla de los Angeles, siglo XVII, la feria de Jalapa en el mismo siglo)”<sup>9</sup>.

Entre la pasión erudita y la arqueología de biblioteca van aflorando las distintas vertientes de una obra que se caracterizará justamente por el rigor intelectual, la libertad de elección y la diversidad de intereses.

<sup>7</sup> Op.cit., vol. 1, pág. 228, la cursiva es mía.

<sup>8</sup> Ibidem, vol. 2, pág. 33

<sup>9</sup> Ibidem, vol. 2, pág. 167. Entre 1919 y 1920 Reyes será secretario de la Comisión Mexicana “Francisco del Paso y Troncoso” destinada a investigaciones históricas en los archivos de Europa, según consigna su biografía, Alicia Reyes. En *Genio y figura de Alfonso Reyes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

También por la aspiración a integrar lo mexicano con lo universal, proyecto muy nítido de esta etapa española, que devendrá problema y vislumbre de resolución en un futuro próximo, cuando al analizar la "inteligencia americana" advertirá sobre este retardo en llegar al banquete de la civilización europea por parte de los hispanoamericanos, ese *handicap* cultural que finalmente podrá ser revertido por los hombres de su generación: "Hace tiempo que entre España y nosotros existe un sentimiento de nivelación e igualdad. Y ahora yo digo ante el tribunal de pensadores internacionales que me escucha: reconocemos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzando la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros"<sup>10</sup>.

En suma, España se vuelve el escenario adecuado para el escritor hispanoamericano: "Aquí está el porvenir, no lo dudes. París ha dejado de existir"<sup>11</sup>, dirá a Henríquez Ureña. El desarraigo y la melancolía que la breve experiencia parisina le aportara es sustituida ahora por la integración a uno de los equipos intelectuales más destacados del nuevo país de residencia, donde su propia proyección será tan importante como la de su tertulio epistolar: "Todo el mundo me pregunta aquí por ti: tienes una sólida y envidiable reputación"<sup>12</sup>.

Es probable que *Visión de Anáhuac* haya nacido del contacto con esos manuscritos mexicanos descubiertos con excitación y entusiasmo en la Biblioteca Nacional de Madrid o quizás de la frecuentación de las crónicas de la conquista para escribir la *Historia de la literatura mexicana*

---

<sup>10</sup> "Notas sobre la inteligencia americana" (1936), en *Última Tule y otros ensayos*, op.cit., pág. 235.

<sup>11</sup> Op.cit., vol. 2, pág. 168.

<sup>12</sup> Op.cit., vol. 2, pág. 95.

encargada por Ventura García Calderón a Pedro Henríquez Ureña y que éste, finalmente, le delegara. En esta etapa Reyes escribe artículos de corte crítico académico como el destinado al *Periquillo Sarniento*, criticado y corregido por Pedro Henríquez Ureña, quien lo leyó luego de publicado. "Sucinto, sin explicaciones, sin cronología, sin bibliografía", con la ortografía "plagada de descuidos y erratas", le dirá el maestro munido de la confianza que los une<sup>13</sup>. Además, planea libros sobre sor Juana Inés de la Cruz y Bernardo de Valbuena y prepara ediciones, como hemos visto, de la obra de Juan Ruiz de Alarcón y Fray Servando. En todos estos proyectos se puede percibir el empeño de recuperación de un legado que dadas las convulsiones del país y la distancia se le aparece como un bien en riesgo de pérdida: "Como México va a desaparecer, hay que apresurarse a darle sentido ideal"<sup>14</sup>.

Y es exactamente en este programa de otorgar renovados sentidos al pasado e incorporarlo a la literatura occidental que puede pensarse la escritura de *Visión de Anáhuac*, caracterizada por el tono ensayístico, la pulsión netamente poética y la buscada dificultad del estilo. Reyes desconfía como Henríquez Ureña de la estética de la sencillez para culturas como la latinoamericana, tan endeblés y necesitadas de entrenamiento intelectual<sup>15</sup>, por eso, cuando el dominicano le devuelve el

<sup>13</sup> Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo*, op.cit., vol. 1, pág. 248.

<sup>14</sup> Ibidem., vol. 2, pág. 97.

<sup>15</sup> En carta del 29 de octubre de 1913 dirá Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes: "En América necesitamos de escuelas alambicadas y complicadas, de escuelas que obliguen al escritor a rebuscar y a pensar, como el gongorismo y el modernismo", "Somos pueblos ignorantes y necesitamos escuelas sabias y exigentes que nos obliguen a aprender", op.cit., vol. 1, pág. 170. La propuesta de Henríquez Ureña coincide con la memorable sentencia que abre *La expresión Americana*: "Sólo lo difícil es estimulante", traducción, por otra parte, de un dicho de Gracián.

primer capítulo con anotaciones para hacerlo más inteligible, Alfonso Reyes le responde:

“Obedecí tus notas en lo que pude hacerlo rápidamente, y donde no, no. No aclaré nada, *porque no deseo que eso sea sencillo*, no. La impresión que te causó es la que yo buscaba. Yo quise hacer un retablo churrigueresco, con humo de flores y torbellinos de ángeles y pájaros. No serán lo mismo los demás capítulos, ni era posible. Los arcaísmos proceden de la prosa de Cortés, o Bernal Díaz o Gomara, que he aprovechado abundantemente como advertirás, haciendo circular por ella una corriente de ritmo. Los ruidos oratorios se deben a los trozos de la antigua conferencia sobre el paisaje que aproveché, sin corregir más que lo muy absurdo”<sup>16</sup>.

La célebre invocación con que abre *Visión de Anáhuac*, “Viajero: has llegado a la región más transparente del aire” además de su acierto estético, conduce a otras posibilidades de sentido. Apela a un tópico común entre las fórmulas del exordio, el mismo que usa Martí al inicio de su prólogo al “Poema del Niágara”, aquél que hace del lector un paseante detenido en su marcha para ser espectador de la irrupción del discurso. Pero este inicio señala también otro camino, no el retórico aludido, suerte de ortopedia para romper el silencio, sino el literal.

El viajero es ese lector frente al cual Reyes abre un libro de “amenas narraciones geográficas” y describe, entre detallista e irónico, una ilustración del seiscientos, plagada de íconos ingenuos, monstruos marinos, estrellas nauticas y una nube con un Eolo mofletudo, para acercar finalmente el ojo a la vegetación de Anáhuac y descubrir una flora

erizada de púas, un aire erizado de luminosidad: "La visión más propia de nuestra naturaleza está en las regiones de la mesa central: allí la vegetación arisca y heráldica, el paisaje organizado, la atmósfera de extremada nitidez, en que los colores mismos se ahogan –compensándolo la armonía general del dibujo: el éter luminoso en que se adelantan las cosas con un resalte individual"<sup>17</sup>.

Pero además del desplazamiento sobre un añoso mapa, que también es un retablo y una lámina<sup>18</sup>, *Visión de Anáhuac* propone un segundo movimiento, esta vez en el tiempo, a una Tenochtitlan detenida en aquel sonado 1519. Para conseguir este efecto retrospectivo el relato se arma a partir de los testimonios de Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Gomara o Humboldt, el conquistador, el soldado cristiano, el cronista real o el gran viajero, citados, corregidos o glosados para reconstruir ese momento primigenio: "El templo mayor es un alarde piedra. Desde las montañas de basalto y de pórfido que cercan el valle, se han hecho rodar moles gigantescas. Pocos pueblos –escribe Humboldt– habrán removido mayores masas. Hay un tiro de ballesta de esquina a esquina del cuadrado, base de la pirámide. De la altura, puede contemplarse todo el panorama chinesco. Alza el templo cuarenta torres, bordadas por fuera, y cargadas en lo interior de imaginería, zaquizamíes y maderamiento picado de figuras y monstruos. Los gigantescos ídolos –afirma Cortés–

---

<sup>16</sup> Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo*, op.cit., vol. 3, pág. 18 y 19, la cursiva es mía.

<sup>17</sup> *Visión de Anáhuac*, en *Última Tule y otros ensayos*, op.cit., pág. 5.

<sup>18</sup> Idea que también ha trabajado Jean Rose en "Lecture de *Visión de Anáhuac*", en Antonio Acevedo Escobedo et al. *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969. Dice al respecto Rose: "Harmonie des lignes, netteté aigue du dessin, accent impérieux des formes; stylisation qui ne nous est pas étrangère: c'est celle des tableaux, des gravures, plus précisément: celle des eaux-fortes que illustrent les livres de voyages".

están hechos con una mezcla de todas las semillas y legumbres que son alimento del azteca”<sup>19</sup>.

Sin embargo, la paráfrasis de los conquistadores y viajeros (*dice* Bernal, *declara* Gomara, *afirma* Cortés, *escribe* Humboldt) no es mera transcripción. Mucho menos pretende asumir el rango de cita de fuente autorizada, por el contrario, admite la duda y la distancia de quien cita, así Bernal “quiere *hacernos creer*” que por el mercado de la plaza principal discurren sesenta mil hombres por día y cae en “pintoresco atolondramiento” mientras va y viene por las calles de la feria.

A partir las enumeraciones, que en los textos de los conquistadores funcionan como verdaderos inventarios de bienes, Reyes restablece el mito de México como cornucopia, pero no para el saqueo de los ojos codiciosos que la miraron en el quinientos, sino para deleite poético, para hacer de ese comienzo un “objeto estético” plagado de voces, colores y ruidos armoniosos, como las sonoridades que se escapan de los labios del indio “con una suavidad de aguamiel”: “Rueda, se desborda del azafate todo el paraíso de la fruta: globos de color, ampollas transparentes, racimos de lanzas, piñas escamosas y cogollos de hojas. En las bateas redondas de sardinas, giran los reflejos de plata y de azafrán, las orlas de aletas y colas en pincel; de una cuba sale la bestial cabeza del pescado, bigotudo y atónito”<sup>20</sup>,

Reyes vuelve sobre las palabras de los viajeros europeos que nombraron el espacio mexicano articulándolas desde otro ángulo. Aprovecha esa mirada ajena y extrañada con que fueron pronunciadas, ese “exotismo” y arcaísmo de las crónicas, para recuperarlas en el armado de un gran *retablo churrigueresco*. Entonces el extrañamiento está dado, además, por el estilo barroco y la retórica de la acumulación, por el gesto

---

<sup>19</sup> *Visión de Anáhuac*, op.cit., pág. 7.

de cruzar los viejos relatos con un relato nuevo, por ese impulso poético que ilumina de otro modo la antigua ciudad de Moctezuma. Así el texto se resuelve como un palimpsesto logrado a partir del montaje de distintas miradas y de la distancia del narrador que siempre deja ver que todo eso no es más que una fabulación, que puede creerse o no, pero que siempre será necesaria.

Según Gomara, a quien Reyes transcribe, lo más admirable de la plaza son las pequeñas piezas artesanales hechas por los indios que reproducen todas las cosas que existen en el reino, mariposa, árbol, rosa, flor, yerba o peña. Moctezuma atesora las preciosas miniaturas que pasan a ser dobles diminutos de sus dominios: "El emperador tiene contrahechas en oro y plata y piedras y plumas todas las cosas que, debajo del cielo, hay en su señorío"<sup>21</sup>. El recuento detallado de cada objeto, ese deleite por el arcaísmo de las palabras que recorta de las crónicas delatan en el escritor la misma pasión de coleccionista del emperador, que recupera de este modo la tesitura de una realidad que la conquista paradójicamente nombró y destruyó al mismo tiempo. En este sentido, *Visión de Anáhuac* es también una contrahechura y una contra-conquista, que al citar borra o reescribe al texto fuente.

Como ha señalado Rafael Gutiérrez Girardot, en Reyes se conjugan el afán universalista y la vocación humanista, que comparte con Henríquez Ureña, con la revaloración de la cultura clásica, lo que lo llevará a comparar a Moctezuma con el rey Latino de la Eneida quien se entregó a los troyanos como el rey azteca a Cortés<sup>22</sup>. De igual modo, en *Visión de Anáhuac* reproduce un cantar nahua estableciendo comparaciones del

---

<sup>20</sup> Ibidem, pág. 9.

<sup>21</sup> Ibidem, pág. 23.

<sup>22</sup> "Moctezuma y la 'Eneida Mexicana'", en *Última Tule y otros ensayos*, op.cit., pág. 18.

mismo tenor. Así la presencia de la naturaleza en los cantares -siguiendo las sugerencias de su traductor al inglés, Brinton- se relaciona con la búsqueda de la inspiración en Wordsworth, el ritual dramático del poeta nahua distribuyendo flores entre los comensales con el rito dionisiaco de la antigua Grecia, la interrogación del poeta al pájaro o a la mariposa con las preguntas de la Sulamita a su amado en el *Cantar de Cantares*.

Como es evidente, se trata siempre de establecer un mecanismo analógico que equipare y coloque en sintonía la cultura americana con Occidente. Podría decirse que este es un modo de prestigiar lo americano que existe desde los momentos fundantes de nuestra historia letrada, así el Inca Garcilaso de la Vega había asimilado el Incario a las grandes civilizaciones de Grecia y Roma. Sin dudas, éste es parte del programa. Pero además, existe un designio que lo excede: generar un hecho estético más allá de la discusión histórica. Por eso *Visión de Anáhuac* resuena como la "Fundación mítica de Buenos Aires" de Borges que también habla de un inicio legendario y sospechoso:

"¿Y fue por este río de sueñera y de barro  
que las proas vinieron a fundarme la patria?  
Irían a los tumbos los barquitos pintados  
Entre los camalotes de la corriente zaina."

.....  
"A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:  
la juzgo tan eterna como el agua y el aire"<sup>23</sup>.

En el barro del río o en la transparencia del aire, Reyes y Borges revisan los relatos de la conquista, y lo que ellos nos *quieren hacer creer*

(como Bernal Díaz del Castillo). De modo tal que tanto Anáhuac con Moctezuma y su mercado, como Buenos Aires con su esquina rosada, se erigen como espacios estéticos y autónomos, cuya historia se inventa o remonta no para extirparla ni exaltarla, sino para reubicarla en un presente que se quiere moderno y occidental. Intento que en Reyes se eslabona con aquella fórmula enunciada en la correspondencia mantenida en estos años, cuando habla de darle un sentido ideal a su propia cultura, religarse a la cultura española e insertarse en la cultura universal<sup>24</sup>.

Si *Visión de Anáhuac* es una "fundación mítica" de México, los textos sobre España permiten una reconciliación con otras raíces. Pero en ambos casos el propósito no es meramente una mitificación más de los orígenes, como lo aclara Reyes en un paréntesis del ensayo de 1917, "no soy de los que sueñan en perpetuaciones absurdas de la tradición indígena, y ni siquiera fío demasiado en perpetuaciones de la española". Se diría, más bien, que lo importante es no abandonar ese legado, no dejar a ese teatro sin luz, no desperdiciar la leyenda, o como dirá en el cierre de este mismo texto: "Si esa tradición nos fuera ajena, está

---

<sup>23</sup> Jorge Luis Borges, "Fundación mítica de Buenos Aires", *Cuaderno de San Martín* (1929), en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

<sup>24</sup> En este sentido dice Rafael Gutiérrez Girardot: "Al mismo tiempo, en España surgió la reconstrucción histórico-poética de la primera imagen que tuvieron los españoles de la tierra conquistada, *Visión de Anáhuac* (1917). Lo que había sido insinuado, pues, en sus ensayos iniciales, esto es, el paralelismo del interés por su raíz mexicana y por su tradición española, adquiere una mayor conciencia en el contacto con la realidad peninsular. Reyes no se españoliza, sino acentúa su conciencia de hispanoamericano y mexicano, pero confirma que su tradición es también la española", "La concepción de Hispanoamérica de Alfonso Reyes (1889-1959)", en *Cuestiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 12.

comoquiera en nuestras manos, y sólo nosotros disponemos de ella. No renunciaremos -oh Keats- a ningún objeto de belleza, engendrador de eternos goces"<sup>25</sup>.

Y es en objeto de belleza, exactamente, en lo que se transforma España con Reyes<sup>26</sup>. Las discusiones y lecturas en el seno del Ateneo de la juventud en México ya lo habían encaminado hacia la literatura española, como lo evidencia su temprano trabajo sobre Góngora que comparte protagonismo con Mallarmé en su primer libro de ensayos, *Cuestiones estéticas* (1911) y que será sólo el punto de partida de un encuentro que la permanencia de más de una década en el país no hará más que profundizar<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac*, op.cit., pág. 17.

<sup>26</sup> Reyes reúne sus primeras impresiones sobre España en *Cartones de España*, México, Cultura, 1917, luego incluido con otros textos del período 1914-1924 en *Las vísperas de España*, publicada por *Sur* en Buenos Aires en 1937. En este trabajo sigo la edición de las *Obras completas*, vol. 2, *Visión de Anáhuac, Las vísperas de España, Calendario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956. De esta colección dice Gutiérrez Girardot: "Algunas de esas páginas son "cuadros" breves que podrían tener su antecedente en los "cuadros de costumbres" de Mesonero Romanos. Si así fuera, Reyes depuró el posible modelo: redujo el cuadro a lo esencial, le quitó la alabanza polvorienta nacionalista y, en algunos casos, dio la palabra con simpatía a los españoles para que ellos mismos denunciaran voluntariamente sus vicios: en "Tópicos de café" y en "En el hotel", por ejemplo, el ampuloso arte de no decir nada; en "El catolicismo pagano", el hilarante dogmatismo inconsciente. Pero estos "cuadros" presentan también virtudes, como la de la cortesía del pueblo, o cultos como el de la muerte, de modo que *Las vísperas de España* constituyen la materia social vivida y observada personalmente que subyace a la literatura.", en "Prólogo", *Ultima Tule y otros ensayos*, op.cit., pág. XXI

<sup>27</sup> Reyes dirá en *Fronteras*: "Los hispanoamericanos de mi edad creen todos, ya, en España. Antes de venir aquí, yo creía -con restricciones, naturalmente- en ciertas grandezas del pasado español y en la fecundidad actual de ese pasado, en la fecundidad posible. Ahora, que estoy aquí, creo en su presente y en su porvenir. Sólo hay que entenderse", *Las vísperas de España*, op.cit., pág. 156.

El primer texto de viaje que surge de esta estadía es *Cartones de España* mencionado en su correspondencia con Pedro Henríquez Ureña del 15 de agosto de 1915, "Por ahí tengo unos ocho ensayitos diminutos sobre Madrid, pero temo sean muy íntimos para periódico". No obstante esta advertencia, fueron publicados como notas en *El Heraldo de Cuba* y después como libro en 1917, con considerable éxito<sup>28</sup>.

En Anáhuac el narrador es privilegiadamente un ojo que encuadra una *visión*, por eso la explosión de los colores, los perfiles precisos, las líneas bien trazadas, la retórica de la écfrasis aplicada a la transposición de mapas o láminas viajeras, aunque no deje de atender a los dulces chasquidos donde fluyen vocales y se licuan consonantes, al "zumbar y ruido de la plaza". En España, en cambio, es la audición la que se agudiza. Sus amistades filológicas de la época, compañeros a veces de estos recorridos, preparan la sensibilidad para entregarse al registro fluido e inestable de las voces. Este cambio en el modo de percepción está expresado en la dedicatoria del libro, "A mis amigos de México y de Madrid, salud", que comienza diciendo:

"Gautier, pintor antes que poeta, se quejaba de que nuestra civilización fuese poco colorista. Después de él, han fracasado las últimas teorías literarias del color: ¿hay cosa más desacreditada, en efecto, que las teorías del color local? Buscamos ahora la realidad algo más allá de los ojos. Los mismos pintores han comenzado a desdeñar el dato naturalista de los ojos, y ya los cubistas se precian de ver con las manos, con el sentimiento muscular de la forma. No

---

<sup>28</sup> Dice Reyes al respecto: "Aquí ha gustado la presentación", "Mis Cartones de Madrid" han sido bien recibidos, sin que se dé nadie por ofendido", "Los Cartones de Madrid (¿tienes?) han sido aquí y en México un éxito franco". En *Correspondencia íntima*, op.cit., vol. 3.

sin cierto regocijo, como el estoico, parece gritar nuestra civilización: "¡Perdí los ojos!"<sup>29</sup>

En primer lugar, el fragmento nos coloca frente a la inversión de un principio del relato de viaje del XIX, la pulsión escópica, por la cual, como vimos, Sarmiento concebía al viajero como un *instrumento óptico*. Como otros escritores de esta época, Reyes dictamina la muerte del color local, cuyo más prestigioso exponente había sido Gautier, y con ella el declinar simultáneo del status privilegiado que habían tenido las *vistas* o el *cuadro* en el discurso del viaje, inauguradas, como vimos, por Humboldt<sup>30</sup>. El narrador se vuelve un recolector de la oralidad de las ciudades aplicándose ahora a otro tipo de recortes: diálogos, pregones, discusiones, en suma, toda la gama de los inefables intercambios callejeros.

De este modo construye un método del *viajero auditivo* que expondrá en "Voces de la calle": "Como la pipa de Mallarmé engendra un viaje, así me resucitan las ciudades en un ruido, en una tonada callejera"<sup>31</sup>. Pues si para Kipling los olores hablan de los centros urbanos y son como para Proust los resortes de la rememoración, para Reyes esta posibilidad analógica se deposita en el oído: "El oído posee la misma virtud de evocación. Los gritos de la calle contienen en potencia una ciudad, como el S.P.Q.R., o como el pellejo de la res de Cartago." Así de su Monterrey natal recordará aquel pregón disparatado y tautológico "¡Nogada de nueces!..."<sup>32</sup>, de París los gritos del mercado próximo a su balcón, de Buenos Aires la sonoridad ligeramente exótica y marcadamente aguda del nombre de sus calles ("Las calles de Buenos Aires/tienen

<sup>29</sup> Alfonso Reyes, *Cartones de España*, op.cit. pág. 47.

<sup>30</sup> Véase el capítulo "El escritor viajero y las ficciones del viaje".

<sup>31</sup> Alfonso Reyes, "Voces de la calle", en *Cartones de España*, op.cit., pág. 73.

nombre tan gentil,/que dan ganas de bailar/cuando se las nombra así: // - Sarandí –Sarandí –Maipú-/ -Tacuarí- Gualaguay y Galeguaychú/- Bamba-Jujuy-Bacacay”<sup>33</sup>), y de Madrid las conversaciones *non-sense* de cada café. ( “-¡Hola!, -¡Hola!, -¿y qué!, -Pues na., -¿Y aquello?, -¡Toma! Pues aquello... Así, así, nada más., -¡Hombre!, -¡Pues claro!, -Pero ¿y la cosa esa?, -¡Vamos! ¡Quita allá!, -Es que..., -¡Quiá, hombre!, -¡Anda! ¿Y éste? ¿Qué se ha figurao?, -¡Bueno, hombre, bueno!, -¡Pues hombre!, (Da capo)”<sup>34</sup>.

Como sólo la literatura construye topos interesantes, Reyes marcará nuevos sitios turísticos de acuerdo a un mapa literario cuyo hitos se llaman Stendhal, la Dama de las Camelias o Marcel Proust. Así perseguirá en París, en Burgos y en Madrid los pasos de Fray Servando Teresa de Mier y como el frustrado enemigo del fraile tan sólo descubrirá la punta abandonada de la sogá del desertor impenitente. Quizás por eso decide en los años madrileños la edición de las *Memorias* del ingenioso practicante del “arte de la fuga”<sup>35</sup>.

También reescribe la teoría de los monstruos de Fray Servando, su *viajero precursor*. Como es sabido, el fraile atribuyó a los españoles todas las deformidades, la más acusada, el enanismo. Reyes cree, a lo Wilde, que la naturaleza imita al arte, y que los malformados madrileños se escaparon de un tela de Goya “¿no habremos de creer que Madrid es hijo de Goya? ¿De dónde pudieron salir esos mancos y cojos, ciegos, bizcos, tuertos, gigantes, enanos, mudos, corcovados y patizambos”<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Op.cit., pág. 74

<sup>33</sup> Alfonso Reyes, “Candombe porteño”, citado en Alicia Reyes, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, op.cit.

<sup>34</sup> Alfonso Reyes, “Tópicos de café” en *Calendario, Las vísperas de España*, op.cit., pág. 278.

<sup>35</sup> *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier, Madrid, América, 1917.

<sup>36</sup> Alfonso Reyes, *Cartones de España*, op.cit., pág. 68.

Entre el monstruo natural y por lo tanto congénito y el monstruo artístico, el del cartón o los grabados goyescos, Reyes elige al segundo. España se resignifica en su arte y la topografía de los monstruos se vuelve una extensión callejera de una sala del Prado. No niega a los "monstruos" por hispanofilia, ni los exalta por hispanofobia, deja que el asunto lo resuelva el arte que tiene mucho más que decir que la propia vida sobre el tema. Como ya lo había fundamentado en Anáhuac, Reyes no está dispuesto a claudicar a "ningún objeto de belleza", por eso España se vuelve irrenunciable si se quiere construir una cultura moderna hispanoamericana.

Con Alfonso Reyes todo cambia de signo. Si Sarmiento hace del mendigo español y de su traje de retazos una metáfora de la heterogeneidad española, de una sociedad fragmentada, parchada, mal compuesta y por lo tanto con escasa o nula perspectiva de progreso, Reyes ve en el mendigo un parásito necesario, una cariatíde inapelable de la arquitectura urbana madrileña, un nexo de continuidad cultural entre el Arcipreste de Hita, Cervantes y el presente. Remonta su origen al pícaro, ese practicante del arte del engaño: "Hay un día, sin embargo, en que el pícaro se cansa: agótase la artimaña, se rinde el orgullo; la existencia, ruda, quiebra con su empuje a los muy sutiles. La mentira ya no aprovecha, y entonces resulta más útil la verdad. Del pícaro fatigado ha podido provenir el mendigo"<sup>37</sup>, pero al contrario de aquél, éste no representa la decadencia social sino la regeneración ética.

El mendigo es un pícaro que se sincera, que no ostenta ni falsea, por lo tanto es un factor de progreso social. Del mendigo como decadencia al mendigo como progreso, la inversión de Reyes respecto al discurso sobre España alcanza un giro inusitado y ya irreversible respecto a las

---

<sup>37</sup> Ibidem, pág. 51.

representaciones americanas de la península. Reyes sustituye también la vena irónica que solía alimentar la estampa española por un humor sutil que trasiega afecto antes que crítica o irrisión.

Reyes es como Ricardo Rojas un *viajero documental* que rebuscará en los archivos los manuscritos secuestrados por la conquista y la poca memoria para revalidarlos e integrarlos a una cultura que por primera vez no sólo reclama sino también demuestra su originalidad, adulez y universalidad. Si a partir de Darío la representación de España se flexiona y la península pasa a ocupar el lugar de madre, pasado, archivo de la lengua y espacio de reencuentro, con Alfonso Reyes se transforma en hecho estético, casi como la Florencia de Stendhal.

El relato realiza el tránsito entre la retórica de la hipérbole de Fray Servando y la diatriba de Sarmiento a la del elogio y la transposición de arte en Darío o Reyes. La relación pasional del escritor hispanoamericano con España describe una parábola: difamador con Servando, acusador y fiscal con Sarmiento, árbitro y mediador con Darío, para llegar a devoto esteta con Reyes, quien le concede la primera mirada auténticamente stendhaliana.

## 8. NÓMADES ULTRAMARINOS<sup>1</sup>

“Iríamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès... Oiríamos a Renan, en la Sorbona, y trataríamos de ser asiduos contertulios de Madam Adam, y escribiríamos libros franceses, eso sí... Iríamos luego a Italia y a España. Y luego ¿por qué no? Un viaje al bello Oriente, a la China, al Japón, a la India, a ver las raras pagodas, los templos llenos de dragones y las pintorescas casas de papel.”

Rubén Darío, *A. De Gilbert*

“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.”

Rubén Darío, “Epístola a la Señora de Leopoldo Lugones”

“1870-1914. En el corazón de la ciudad-mundo, el emigrante. Es a él a quien se muestra primero la cosmópolis, el nuevo mundo”

Isaac Joseph, *El transeúnte y el espacio urbano*

---

<sup>1</sup> Mientras la “plebe ultramarina” (Lugones) inundaba los puertos de América, los escritores hispanoamericanos desembarcaban en París, donde eran considerados también “nómades ultramarinos” (Groussac).

James Clifford propone pensar los grandes centros urbanos como lugares de encuentro de viajeros donde las diferentes *historias* se *interceptan* armando un relato que va más allá de los trayectos individuales, como lo fue el París de los surrealistas<sup>2</sup>. También la Europa de los escritores hispanoamericanos de fin de siglo fue una encrucijada de destinos, un escenario donde aparece un grupo heterogéneo en su composición pero homogéneo en sus circunstancias. La gran mayoría de sus integrantes son corresponsales de importantes periódicos latinoamericanos y españoles -*La Nación*, *El País*, *El Liberal*, *El Imparcial*- que solventan los gastos y determinan sus destinos, requiriendo tanto crónicas de bulvar -inagotable fuente de sucesos-, como viajes más allá de la "cara Lutecia". Comparten un "oficio moderno" -al decir de Darío-, el periodismo y, sobre todo, una común vocación continental. Realizan, además, el sueño cosmopolita<sup>3</sup>.

Desde esa escena exterior contemplan la irrupción del imperialismo que reafirma y amplía sus dominios en este fin de siglo. Varios sucesos determinantes para los países latinoamericanos rodean la experiencia pública de estos escritores: las conferencias panamericanas de 1889/1890, 1906, 1910, la guerra de Cuba de 1898, la creación del estado de Panamá en 1902 en vista a la conclusión del Canal por parte

<sup>2</sup> Edward Clifford, "Traveling cultures", en *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, op.cit., Herbert Lottman, *La rive gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, Barcelona, Tusquets, 1994.

<sup>3</sup> Respecto a la significación del cosmopolitismo de Darío y en otros modernistas véase Carlos Real de Azúa "Modernismo e Ideologías", en *Punto de Vista*, Buenos aires, a. IX, n. 28, noviembre 1986; también Salomón, Noel, "Cosmopolitismo e internacionalismo (desde 1880 hasta 1940)", en Leopoldo Zea, comp. *América Latina en sus ideas*, México, Siglo XXI, 1986.

de los Estados Unidos, así como la intervención directa de ese país en Centro América y el Caribe. El expansionismo europeo o norteamericano ante la posición débil de los estados latinoamericanos generará posiciones de resistencia y actuaciones públicas que desvirtúan cualquier imagen de abstencionismo o torremarfilismo atribuida a muchos de ellos. El discurso antiimperialista que estas situaciones generan excederá, además, los límites del continente. Filipinas, Argelia, Gibraltar, Pekín, la guerra de los boers, constituyen otras ocasiones para manifestar el rechazo frente al orden neocolonial.

Para no perderse en las calles sinuosas del faubourg Montmartre era importante encontrar ciertas certidumbres. Por eso fue imprescindible trabar amistades, soportar rivalidades, intercambiar influencias con los gobiernos en procura del cargo consular que completase los pocos ingresos de la literatura o el periodismo, hacerse ofertas de trabajo, participar de proyectos editoriales, solicitar prólogos, recomendarse como traductores, o asociarse en la dirección de revistas. Una cadena de solidaridad los une y congrega en los mismos cuartos de hotel, en los café del Barrio Latino o en el baile del Bullier. También, en otros lugares menos festivos: "Hemos asistido juntos a reuniones socialistas y anarquistas", recuerda Darío en el prólogo a *Crónicas de Boulevard* de Manuel Ugarte.

Sus orígenes nacionales y sociales difieren pero comparten una afinidad que los homologa a pesar de las discordancias. Participan de un mismo ambiente de exaltación intelectual, de lecturas e intereses, de inserción en la actualidad. No obstante, se sienten huéspedes muy particulares. Son *metecos* en las grandes capitales. Para designar a los sectores provincianos llegados a París que modifican la morfología de las capas intelectuales, Pierre Bourdieu se refiere a los *intelectuales*

*proletaroides* por sus vínculos y raigambre provinciana y popular<sup>4</sup>. Sin encarnar exactamente ese *proletariado literario* al servicio del diarismo del que habla Bourdieu, los hispanoamericanos viven objetivamente en una estrechez próxima a la bohemia –la correspondencia de la época abunda por demás en este tópico. Por cierto, en asincronía con los tiempos que corren, pues serán conscientes de que las escenas de la novela de Mürger no pueden ya representarse en ese París del 900. Gómez Carrillo escribe un artículo sobre el tema, titulado “Esplendores y miserias del periodismo”, donde reseña el libro de Poul Pottier, *El proletariado de la prensa*, confirmando la extensión y propiedad de este fenómeno.

Proletarios en el trabajo asalariado del periódico, bohemios en el modo de vida, *anónimos rastas* –como dice Manuel Ugarte- en la necesidad de reconocimiento, los migrantes de fin de siglo buscan en el grupo un paliativo a la desorientación y al desarraigo. Conforman también uno de los más destacados *equipos intelectuales* en el exterior como designa Ángel Rama a las sucesivas migraciones de escritores hispanoamericanos<sup>5</sup>.

En este capítulo me propongo, en primer lugar, caracterizar la migración intelectual del 900 como una búsqueda moderna de profesionalización, para luego analizar la dinámica de la relación de los hispanoamericanos con París. Sostengo que esta dinámica, así como supuso una fuerza subyugante (el “complejo de París”, la “parisitis”), también posibilitó un nuevo relato de autonomía y desmitificación.

---

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, op.cit., pág. 234, 117.

## La colonia intelectual

A un año de fijar su residencia en París, Darío publica una serie de tres artículos en *La Nación* titulados "Las letras hispanoamericanas en París". En ellos reflexiona acerca de la atracción que ejerce la ciudad sobre los intelectuales de todo el mundo, como es el caso de Strindberg, D'Annunzio o Max Nordau, residentes o visitas frecuentes<sup>6</sup>. Entre los hispanoamericanos el fenómeno es semejante ya que "la elite de las letras de nuestras repúblicas vive hoy en París", hecho que cuenta, además, con una extendida tradición. Los huéspedes del pasado: Juan Bautista Alberdi (Argentina, 1810-1884), Francisco Bilbao (Chile, 1823-1865), José María Torres Caicedo (Colombia, 1827-1889), Héctor Varela (Uruguay), Numa Pompilio Llona (Ecuador, 1832-1907), Juan Montalvo (Ecuador, 1833-1889) confirman que la peregrinación parisina ha sido una condición *sine qua non* para las distintas generaciones letradas.

Pero acerquémonos a la nómina de los residentes del 900, que aunque extensa, se vuelve necesaria para nuestros propósitos. En ella Darío va trazando un mapa de las figuras del escritor finisecular de cara a la emergente profesionalización de esos años. Muchos reúnen la condición doble de diplomáticos y escritores, lo que más adelante llevará a Darío a formular la síntesis que intenta compatibilizar ambos papeles, *diplomático-poeta*, pero como ya advertimos la gran mayoría son *escritores-periodistas*. Las fronteras entre funcionario, periodista y escritor profesional es muy débil aún, de modo que pasan de un campo a otro no sin generar tensiones entre el compromiso político y la autonomía literaria. Veamos sus nombres y las acotaciones de Darío en cada caso.

---

<sup>5</sup>Ángel Rama, *La riesgosa navegación del escritor exiliado*, op.cit.

De Ecuador, Fernando Cruz, diplomático y poeta, y su secretario Domingo Estrada, autor de un libro sobre Martí y traductor eximio de "Las campanas" de Poe; también el marqués de Peralta, ministro de Costa Rica, y su secretario Fernández Guardia; en la Legación argentina, García Mansilla, que escribe versos en francés; de la Legación chilena, el novelista Alberto Blest Gana.

De Puerto Rico tenemos a Luis Bonafoux, corresponsal del *Heraldo* de Madrid, "crítico temido y de autoridad en España", solo comparable al espadachín de la palabra, León Bloy; también trabajando para el *Heraldo*, Miguel Eduardo Pardo, novelista venezolano. Del mismo país, una representación notable y numerosa está constituida por: Manuel Díaz Rodríguez, autor de *Ídolos rotos* ("Esta es de las novelas que, traducidas, pueden incorporar una literatura hasta ahora ignorada, como la hispanoamericana, al movimiento cosmopolita"); Rufino Blanco Fombona, espíritu "osado y violento"; César Zumeta, autor de *El continente enfermo* -folleto publicado en New York sobre "las dolencias y vicios continentales" y la amenaza yanqui- y de *Escrituras y lecturas*, "de calidad exquisita"; Zumeta publica además en París una revista de intereses americanos; Pedro Emilio Coll, redactor de la sección de letras hispanoamericanas de el *Mercure de France* ("Como crítico, el señor Coll ha dado a conocer, siempre con amable optimismo, en sus revistas del *Mercure*, la producción intelectual de la América española en estos últimos años"); Pedro César Dominici, novelista, autor de *La tristeza voluptuosa* ("de innegable valor psicológico, aunque torturada de descuidos de forma").

De México, Amado Nervo, poeta, "monje de la belleza", sensitivo, verlainiano ("El ambiente de París ha dado nuevas vibraciones a los

---

<sup>6</sup> *La Nación* 16/2, 26/2 y 10/3 de 1901.

nervios de Nervo”). De Bolivia, Franz Tamayo, autor de *Odas*, poeta promisorio. La colonia argentina es también numerosa: Luis Emilio Soto y Calvo, poeta y erudito, autor de “picantes páginas de viajes” y de *Nastasio*; Manuel Ugarte, poeta, prosista, socialista y anarquista; Ángel Estrada, poeta de *El color y la piedra*, joven talento, autor de libros de viaje y de prosa memorable, a quien Darío destina especiales elogios – recordemos que había sido uno de los editores y destinatarios de *Los raros*.

De Colombia, Guillermo Valencia, poeta y secretario de la legación y Vargas Vila, novelista y poeta, líder de los radicales, nietzscheano, misógino, d’annunziano, italiano por adopción. De Guatemala, Gómez Carrillo, cónsul general de su país y corresponsal de *El Liberal* de Madrid. También incluye al filólogo colombiano J. Rufino Cuervo y al crítico cubano Enrique Piñeyro, autor de un libro sobre poetas modernos hispanoamericanos publicado en New York, “una de las más serias y elevadas obras de crítica intentadas en la América Latina”.

Como es evidente, el “repertorio americano” de Darío, aunque incompleto, apunta a la promoción de ciertas figuras. El núcleo de los nuevos escritores, muchos de ellos agentes modernizadores<sup>7</sup> en las respectivas literatura nacionales. Se percibe en la nómina una línea estética (Díaz Rodríguez, Amado Nervo, Franz Tamayo), una vanguardia política de *radicales* (Zumeta, Vargas Vila, Ugarte, Blanco Fombona), una nueva crítica (José Emilio Coll, Ángel Estrada). También pueden desglosarse los objetivos comunes: la incorporación de la literatura hispanoamericana al movimiento cosmopolita, el activismo

---

<sup>7</sup> Raymond Williams destaca el papel del escritor-migrante como agente modernizador en “Las percepciones metropolitanas”, en *La política del modernismo*, op.cit.

latinoamericanista, la difusión de los escritores del continente en las columnas de los diarios franceses, en las traducciones y en libros de crítica. El núcleo más próximo a Darío se unirá en la publicidad mutua a partir de artículos, bibliográficas, antologías, prólogos y siluetas, que afianzarán la idea de grupo. Así lo hicieron Manuel Ugarte, Rufino Blanco Fombona, Ventura García Calderón, Francisco Contreras y por cierto el mismo Rubén Darío, siendo quizás el primer *equipo intelectual* en el exterior que instrumentó este modo de consolidación generacional y continental<sup>8</sup>.

La eficacia de estas compilaciones en la fijación de un canon de la literatura moderna del continente y en el conocimiento de los nuevos también fue considerable. Una década después del artículo comentado, Darío publica la columna "Cabezas" en *Mundial Magazine*, un espacio de consagración y también de visibilidad, donde retrata algunas de los nombres más notables de esta elite intelectual hispanoamericana, en su mayoría asentada en el exterior<sup>9</sup>.

Consideremos otras aproximaciones. Susana Zanetti ha analizado este momento del 900 como una etapa ejemplar en el intercambio

---

<sup>8</sup> Algunos de estos libros fueron: Manuel Ugarte, *La joven literatura hispanoamericana*, París, Armand Colin, 1906; Rufino Blanco Fombona, *Letras y letrados de Hispanoamérica*, París, Librería P. Ollendorff, 1908; Ventura García Calderón, *Semblanzas de América*, Madrid, Revista Hispanoamericana Cervantes; Francisco Contreras, *Les écrivains contemporains de l'Amérique espagnole*, Paris, La Renaissance du Livre, 1920; Rubén Darío, *Cabezas. Pensadores y artistas. Políticos*, *Obras completas*, Volumen XXII, Madrid, Mundo Latino, 1917-1920, Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos críticos*, 1905.

<sup>9</sup> Leopoldo Lugones, José Enrique Rodó, Manuel Ugarte, Francisco García Calderón, Enrique Gómez Carrillo, Ricardo Rojas, Amado Nervo, Graça Aranha, Enrique Larreta, además de los españoles Santiago Rusiñol y Jacinto Benavente.

continental favorecida justamente por los viajes: "Los continuos viajes, otro rasgo que define la vida literaria de estos años, tienen una función religadora similar a la desarrollada por las publicaciones periódicas"<sup>10</sup>. París es, dice Zanetti, un espacio religador de primer orden y la residencia en esta ciudad contribuye a asumir la condición hispanoamericana desde la distancia, afianzada por el continuo fluir de crónicas publicadas en los medios latinoamericanos: "Suerte de lugar de sutura de los hiatos entre las literaturas nacionales hispanoamericanas y la europea, favoreciendo una apropiación del arte y la literatura que disuelve el aislamiento y la asincronía, París posibilita el contacto con los nuevos libros y las nuevas propuestas estéticas, que los hispanoamericanos que allí residen difunden en América a través de sus crónicas y artículos en la prensa del continente".

Por su parte, Sylvia Molloy en su libro sobre la recepción de la literatura latinoamericana en Francia, habla de una *colonia literaria estable*, en su mayoría adeptos al modernismo, integrada por Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío, Amado Nervo, los hermanos García Calderón, Rufino Blanco Fombona, Enrique Larreta, Francisco Contreras, entre los más representativos<sup>11</sup>. Del mismo modo Christiane Séris, retomando muchas de las ideas de Molloy, define a esta migración como *colonia intelectual*, extendiendo su momento de conformación y atendiendo a la diversidad de estéticas e intereses que la conforman, no

<sup>10</sup> Susana Zanetti, "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)", en Ana Pizarro, *América Latina, Palabra, literatura e cultura*, Sao Paulo, Unicamp, 1994, pág. 519. Este trabajo de Zanetti, tan generoso en propuestas, fue el punto de partida de esta investigación.

<sup>11</sup> Molloy, Sylvia, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1972. El trabajo de Molloy resulta

exclusivamente modernista<sup>12</sup>. Sérís sitúa un primer momento de constitución en la segunda mitad del siglo XIX, tomando como hecho demarcatorio la circulación de una prensa en lengua española impresa en París destinada a los residentes en Francia, como *El Americano*, de 1872, dirigido por el uruguayo Héctor Varela –uno de los pioneros citado por Darío.

Es evidente que la formación de la colonia intelectual obedece a distintos momentos y circunstancias. En una primera etapa podría pensarse en viajeros solitarios, individuos que acuden a París en búsqueda de modelos, inspiración, consagración o tribuna. El caso emblemático sería Sarmiento, que aunque viaja para instruirse sobre la educación primaria, tiene el secreto deseo de “hacerse conocer”, por eso lleva *Facundo*, con la intención de lograr un comentario en la prensa y una traducción; la traducción es realizada por un “orientalista” y la publicación del artículo lo sorprende gratamente durante su viaje. También París es el destino de exiliados o expatriados, como Alberdi o Bilbao, pero hacia fin de siglo, el fenómeno alcanza un carácter colectivo. La emigración de esa época admite desde diplomáticos a exiliados, cronistas, poetas, críticos, traductores, viajeros ocasionales, desplazados, jóvenes promesas o novelistas establecidos. Volvamos brevemente a ellos para aproximarnos a sus puntos de encuentro.

Para los huéspedes del 900 la vida parisina impone lugares de reunión que operan como centros de solidaridad donde conjurar la

---

imprescindible para articular la historia de los hispanoamericanos en París.

<sup>12</sup> Sérís, Christiane. ‘Microcosmes dans la capitale’ ou l’histoire de la colonie intellectuelle hispano-américainne à Paris entre 1890 et 1914, en André Kaspi et Antoine Marès, *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1989.

dispersión de la vida en la metrópolis. Frecuentan el medio periodístico y literario de la *Rive droite*, los grandes bares a la moda, el Napolitain o el Calisaya, los café literarios de la *Rive gauche*, el Café d'Harcourt, el café Vachette, donde pueden hacerse de nuevas lecturas y relaciones. Uno de esos lugares es el baile del Bullier "catedral del jolgorio estudiantil en plena boga entonces" (Ugarte), que merece crónicas de Darío, Nervo y Carrillo. Las historias se entrecruzan en los temas de las crónicas, que parecen obedecer a una plantilla de asuntos previamente pautados. El café es el centro de sociabilidad de los escritores, sobre todo si se es cronista. No es el caso de Enrique Larreta, quien según la sutil observación de Darío, poseía la *anomalía* de la riqueza. Su relato elige muy claramente otro ámbito, el salón de madame Bulbeau, la condesa Ana de Noailles, que por su sofisticación y mundanidad remite más al espacio de los salones proustianos que al mundo de la emigración hispanoamericana<sup>13</sup>.

En estos ritos sociales es de rigor el encuentro con los grandes escritores, algunos instalados en el café como Verlaine o Moréas, las figuras más citadas por todos. Al respecto, Sylvia Molloy ha señalado que si la visita a Victor Hugo fue la constante hasta los 80 – la más atípica, la que le presta Groussac, que quizás cierra este ciclo- en el fin de siglo, en cambio, la cita obligada de los hispanoamericanos será Remy de

---

<sup>13</sup> Larreta, que goza de una posición de privilegio como Ministro de Relaciones Exteriores de Roque Sáenz Peña, rememora esta época en una Conferencia en el Jockey Club el 3 de mayo de 1939, reproducida en *Obras completas*, Madrid, Plenitud. De su texto se desprende el hábito de la duquesa de Guermantes, el ambiente refinado del círculo del barón de Montesquieu.

Gourmont, el más informado de todos los escritores franceses sobre los temas y autores latinoamericanos<sup>14</sup>.

La *visita al escritor* de máxima autoridad o fama es una variante de la audiencia con las grandes personalidades -letrados, sabios, científicos, filósofos- que establecía el circuito del *grand tour* en el siglo XVIII. Hacia fines del siglo XIX el ritual, intermediado por el periódico, empieza a revestir la forma de la *interview*. Dos libros de Gómez Carrillo de esta época responden a esta modalidad: *Literaturas extranjeras* (1895) y *Almas y cerebros* (1898)<sup>15</sup>. La mayoría de los artículos son producto de un encuentro personal, de hecho los contenidos en *Almas y cerebros* se titulan "Visita a...", donde tras la descripción física de los personajes y su entorno, gabinete o cuarto de trabajo, sigue un *interrogatorio psicológico* matizado con consideraciones y observaciones del cronista. En la misma línea, podrían pensarse las entrevistas a personalidades europeas realizadas por Souza Reilly para *Caras y Caretas*. La visita se transforma en *interview*, la ceremonia de iniciación en comidilla para el gran público lector.

Los editores, y sobre todo Garnier, es otro punto de convergencia: "Cuantos escritores llegaron a París por entonces -Darío, Nervo, Carrillo- tuvieron que pasar por las horcas caudinas de Garnier. Y los que escaparon a Garnier cayeron, como Vargas Vila y Luis Urbina, bajo la férula de la casa Bouret, más hosca, menos pintoresca y con radio de acción más reducido"<sup>16</sup>. Publican o traducen para las editoriales Bouret, Michaud, Ollendorff, Garnier, sobre todo, ésta última. En España, la

<sup>14</sup> Traductor, además, de *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta.

<sup>15</sup> Gómez Carrillo, Enrique, *Literaturas extranjeras*, París, Garnier, 1895 y *Almas y cerebros*, París, Garnier, 1898.

frecuentación de Ramón Sopena o Francisco Sempere y Yagues, director de Mundo Latino, es garantía de publicación de la obra y paso seguro hacia la profesionalización. Las revistas serán otro lugar de convergencia: *Mundial Magazine* (1911-1914) y *Elegancias* (1913-1914) dirigidas por Rubén Darío, *La Revista de América* (1912-1914) de Francisco García Calderón, *La Revue Sud-américaine* (1914) de Leopoldo Lugones; *Ariel* dirigida por Alejandro Sux; *El Nuevo Mercurio* (1907) y *Cosmópolis* (1919-20) a cargo de Enrique Gómez Carrillo son las principales.

Nuevos viajeros engrosarán la colonia después del 900, entre otros, Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes, Alcides Argüedas, Pedro Henríquez Ureña, Diego Rivera, Alfonso Reyes. El flujo se revierte cuando la Primera Guerra cuando, al decir de Mariátegui, queda clausurada la posibilidad de seguir escribiendo más "crónicas elegantes", la fuente de ingreso de la mayoría de estos escritores. Pero los latinoamericanos no dejarán de llegar a la ciudad, claro que con rumbo a nuevas experiencias estéticas. Vicente Huidobro en 1916, César Vallejo en 1923, Miguel Ángel Asturias para la misma fecha, Alejo Carpentier en 1928, Arturo Uslar Pietri, se cuentan entre los huéspedes inmediatos<sup>17</sup>.

Gómez Carrillo, uno de los pocos del grupo inicial que prolonga su estadía más allá de 1914, debe colocar distancia de la frivolidad afectada que lo caracterizaba e improvisar una lente realista para cubrir los sucesos bélicos. Sus crónicas del frente parecen a veces un calco, a destiempo, de los cuentos de Maupassant sobre la guerra franco-prusiana. Una visita de César Vallejo al guatemalteco en 1924 es

---

<sup>16</sup> Manuel Ugarte, *La dramática intimidad de una generación*, Madrid, Prensa Española, 1951.

elocuente de esta nueva etapa, en la que el primer hispano-parisino termina siendo el último ejemplar de una especie en extinción. El visitante peruano busca las marcas distintivas del cronista de Grecia y Japón, su mostacho negro y romántico, su pose de bohemio seductor y sólo encuentra la carcasa del antiguo esplendor: "¿Tal queda del célebre corredor de hemisferios y de senos carnales que tanta alfalfa da a la rumia pública, con sus sabrosas leyendas de aventura? Tal queda. Ni una crampa (sic) ya en el brazo del silvano; ni un rastro ya de almizcle de la última ilusión. Gómez Carrillo está viejo para siempre. Su departamento exhala un frío triste, el frío del solitario, del cansado"<sup>18</sup>.

#### **"Y se lo comió París": De la *parisitis* a la *parisiana***

Augusto de Armas, el poeta cubano, encarna mejor que ningún otro emigrado la atracción morbosa por París. Así lo consigna Darío en *Los raros*: "Tenía por París esa pasión nostálgica que tantos hemos sentido, en todos los cuatro puntos del mundo, esa pasión que hizo dejar a Heine su Alemania, a Moréas su Grecia, a Parodi su Italia, a Stuart Merrill su

---

<sup>17</sup> Respecto a los continuos desplazamientos de los escritores en América y hacia Europa, véase el completo panorama que ofrece Susana Zanetti, op.cit. pág. 519 y sgtes.

<sup>18</sup> En *El Norte*, Trujillo, 17 de marzo de 1924, citado por Enrique Ballón, prólogo a César Vallejo, *Obra poética completa*, Buenos Aires, Ayacucho, 1986, pág. XXI.

Nueva York"<sup>19</sup>. Armas escribe sus *Rimes byzantines* en francés siendo uno de los escasos poetas hispanoamericanos en lograr tal asimilación lingüística, pero en cambio nunca consigue su arraigo al medio. "Y se lo comió París" señala Darío, con una imagen que hace de la ciudad una enorme boca amenazante y de los escritores su más apetitoso alimento.

La historia del poeta suicida, eficaz y oportunamente reproducida, se vuelve ejemplar del mal camino a que puede inducir el trasplante. París como fracaso es también el signo de otros viajeros. Julián del Casal nunca logró trasponer los Pirineos y regresó a La Habana en la bodega de un navío de carga. Otro tanto le ocurre a Horacio Quiroga. En *El diario de viaje a París* la desazón personal, la falta de dinero, el hambre y el asma colocan continuamente al texto en el límite entre la historia clínica, la libreta de gastos y el relato de un naufrago<sup>20</sup>.

París o el suicidio son también las dos opciones del protagonista de *Bohemia sentimental* de Gómez Carrillo, que parece inspirarse en Augusto de Armas para contar su historia: "Estaba loco y París era su manicomio. Después de París, sólo una ciudad parecía habitable: la inmensa, la obscura, la atrayente ciudad del suicidio"<sup>21</sup>. Pero Carrillo estuvo lejos de identificarse con su personaje, el joven e infeliz literato. Por el contrario, fue el cronista del éxito, el más parisino de los residentes, el que alcanzó la gran época de las veladas de *La Plume* y se hizo notorio por su frecuentación con los famosos.

<sup>19</sup> Darío, Rubén, *Los raros*, Buenos Aires, Losada, 1994, pág. 185. Las *Rimes Byzantines* son reproducidas en la *Revista Azul* de México en 1894; Alfonso Reyes dedicó un estudio a Augusto de Armas en su primer libro, *Cuestiones estéticas*, París, Ollendorff, 1910.

<sup>20</sup> Horacio Quiroga, *Diario de viaje a París*, Buenos Aires, Losada, 1999.

<sup>21</sup> Gómez Carrillo, Enrique, *Bohemia sentimental*, París, Librería Americana, 1902, pág. 12.

Entre la asimilación de Gómez Carrillo y el fracaso de Augusto de Armas o Quiroga, se ubican los refractarios como Darío, "Y jamás pude encontrarme sino extranjero entre esas gentes"<sup>22</sup>. Según Francisco Contreras, su amigo y biógrafo, Darío nunca se resignó al anonimato parisino y prefería la calidez de la pequeña colonia de hispanoamericanos al riesgo del rechazo entre sus pares franceses ("encerrado en mi celda de la *rue Marivaux*, confiando sólo en mí y resguardando el yo"). Bastaría comparar las profusas relaciones que entabló en España con miembros de la intelectualidad en todas sus variantes generaciones, al escaso u ocasional contacto personal con escritores franceses. Sólo después de cinco años de residencia en París entra en relación con Remy Gourmont, quien había elogiado *Prosas profanas*, registrando este encuentro en un artículo compilado en *Opiniones* (1906), donde explica estas reticencias.

Si para la mayoría de los hispanoamericanos Madrid significó una patria alternativa, París fue en cambio, por lo general, el lugar del anonimato. "A nosotros no nos ha tocado aún el momento"<sup>23</sup>, "se nos conoce apenas", "nos ignoran de la manera más absoluta", "no se hace diferencia entre el poeta de Finlandia y el de la Argentina, el de Japón o el de México"<sup>24</sup>. Darío observa que para el parisino no existe otro lugar habitable más que París y que ante el talento extranjero se pregunta: "¿Cómo este hombre es extranjero y sin embargo, tiene talento?"<sup>25</sup>. Darío reedita de otro modo la pregunta endogámica de Montesquieu en *Cartas persas*, ¿cómo alguien puede ser persa?

<sup>22</sup> Darío, Rubén, "París y los escritores extranjeros", op.cit., pág. 164.

<sup>23</sup> Op.cit., *La Nación* 16/2, 26/2 y 10/3 de 1901.

<sup>24</sup> *Escritos dispersos de Rubén Darío*, Vol. II, recopilados por Pedro Luis Barcia, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1977, pág. 68.

<sup>25</sup> "París y los escritores extranjeros", en *Letras, Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-1955.

Recapitulemos hasta aquí. Fracaso, éxito o refracción son las posibles relaciones con un espacio que pulsiona de modo tan visceral las expectativas del escritor como para ser vivido como una patología. La asociación de París con la enfermedad ya se encuentra en los *Viajes* de Sarmiento que habla de una "ciudad enferma de fiebre cerebral"; imágenes similares aparecen en Gómez Carrillo que la llama "vorágine" y "sirena fatal" en *Bohemia sentimental*; también José Fernández, el personaje de *De sobremesa* de Silva, padece de "debilidad mental" en contacto con sus calles abarrotadas y estrepitosas. La ciudad como perturbación y mal forma parte de la constelación de sentidos relacionados al vicio, tópico con el cual se construye discursivamente la representación urbana según el clásico trabajo de Carl E. Schroske sobre el tema<sup>26</sup>.

En Darío se mantiene este imaginario epidémico ("embriaguez", "intoxicación", "vicio") pero atravesado por otro padecimiento, el del amor no correspondido. Por eso París reúne las connotaciones propias del padecimiento amoroso ("deseo", "enfermedad", "necesidad"). Es como ese *flechazo stendhaliano*<sup>27</sup> que en los textos de Darío recibe un nombre seudomédico, la *parisitis*. Siempre la sintomatología que despierta en sus visitantes tiene connotaciones de sufrimiento y pasión: "Jean Moréas, que padecía gozosamente de *parisitis*". Las citas pueden multiplicarse: "A la verdad, París se infiltra en la sangre, penetra en el espíritu, se convierte en necesidad", "París es embriagante como un alcohol; hay personas refractarias a todas las alcohólicas intoxicaciones. Hay quienes hacen de

<sup>26</sup> Carl E. Schroske, "La ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler", op.cit.

<sup>27</sup> Véase el capítulo "El escritor viajero y las ficciones del viaje".

París su vicio. Hablo del París que produce la *parisina*, del París en que la existencia es un arte y placer”<sup>28</sup>.

*Parisitis, parisina*. Darío ensayó todas las derivas etimológicas de esta pasión-enfermedad. A este síntoma, el emigrado refractario responde con una representación de la ciudad articulada sobre el tópico de la decepción. No me detendré en el proceso de desencanto de París, del cual Darío fue el principal vocero, tratado por Sylvia Molloy en el trabajo ya mencionado, sino más bien en cómo el *tópico del desengaño* permite restañar las heridas y devolver en reciprocidad una imagen transformada<sup>29</sup>. Pero quizás esto exige volver atrás y ampliar la explicación.

Como hemos visto, el viaje del siglo XIX es responsable de la gran mitificación de los espacios. El orientalismo, la españolada, la italianada son las resultantes de este gesto de encubrimiento y ficción. En el fin de siglo ya no se pueden escribir relatos que prescindan de las huellas que estas grandes formaciones dejan en el imaginario de los escritores. Pero, al mismo tiempo, se solidifican otros mitos. La representación estereotipada de París entre los hispanoamericanos genera también un tipo de “orientalismo” inverso, un relato que podemos llamar del modo como Darío tituló uno de sus libros: la *parisiana*. La *parisiana* es la *ficción del viaje* correspondiente al París finisecular.

---

<sup>28</sup> “La necesidad de París”, “País Latino”, “En el Barrio Latino”, “El deseo de París”, “París Nocturno”, “París y los escritores extranjeros”, entre otras.

<sup>29</sup> En 1848 Sarmiento sacraliza su entrada a Francia, es como un niño que va a recibir la comunión, pero marca también el inicio del *desencanto del viajero*, un tópico del relato de viaje decimonono que Sarmiento politiza: la Restauración tiene dos caras pero un mismo sentido: la Restauración monárquica de un lado y el Restaurador de las leyes del otro.

La *parisiana* no puede prescindir de ciertos tópicos: la bohemia, los estudiantes, las grisetas, las aventuras amorosas, la *garçonnière*, los libros viejos a orillas del Sena, el café, el baile de Bullier. Y de cierta geografía urbana: Montmartre, el Barrio Latino, el bulevar, que siguen, seguramente, las pautas de representación de la ciudad dadas por las fisiologías de mediados de siglo. Todo relato que se precie de tal debe incluir estos temas y lugares. Casi todos los escritores que se mueven en el eje París-Madrid escribieron su libro parisino, su *parisiana*, respetando este programa narrativo, que se despliega casi con el mismo orden de capítulos<sup>30</sup>.

Lo que el viaje de fin de siglo añade a la figuración de la ciudad es el tópico de la nostalgia por los buenos tiempos idos. La bohemia ha desaparecido, el barrio latino ha perdido su encanto, el Bullier no cuenta ya con su concurrencia, las damas y *gentlemen* sustituyen a las grisetas y estudiantes, la taberna del Panthéon no recibe más a Verlaine, el can-can ha sido olvidado por el *cake walk*, el yanquismo y ultramodernismo lo invade todo, en una larga serie de sustituciones:

“Hay un *cabaret*, a la manera de los de Montmartre, y en donde cantan cancionistas de los *cabarets* montmartreses; se llama el

<sup>30</sup> Estos libros parisinos, entre muchos otros, fueron: Gómez Carrillo, *Sensaciones de París y de Madrid*, París, Garnier, 1899; Ugarte, *Paisajes parisienses*, París, Librairies-imprimeries réunies, 1901 y *Crónicas de Bulevar*, París, Garnier, 1903; Amado Nervo, *El éxodo y las flores del camino*, Obras completas, Volumen IV, Madrid, Biblioteca Nueva 1920; José Juan Tablada, *Los días y las noches de París*, 1918; Ventura García Calderón, *Frívolamente... (sensaciones parisienses)*, París, Garnier, 1909; Rubén Darío, *Peregrinaciones*, París, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901 y *Parisiana* Madrid, Fernando Fe, 1908; Emilio Bobadilla, *Bulevar arriba, bulevar abajo*, París, Ollendorff, 1912.

*cabaret des Noctambules*. Allí se nota un poco del pasado espíritu, un resto de la desaparecida ecuánime alegría que se sentía como una parte de la atmósfera del Barrio. Mas la ilusión desaparece pronto con la *pose* de algunos de los artistas, en el fondo más aburguesados que los mismos burgueses a quienes divierten, y con la aparición de los susodichos caballeros de veinticinco alfileres y sus Mimís que sueñan Doucet, Paquin y Virot. Concluidos los memorables lugares como el *cabaret* de la Bohème, dirigido por un curioso tipo, Leo Selicore. Acabados, evaporados, los centros en que había verdadero entusiasmo y amor por las cosas del arte y del pensamiento, como la antigua *Plume*, que reunía en comidas que presidía siempre un maestro, Verlaine, Zola, Leconte de Lisle, Mallarmé, entre otros a toda la *élite* de la joven literatura, de donde salieron unos cuantos que hoy son gloria y orgullo de las letras francesas. Los cafés mismos han evolucionado, y no con ventaja. Aquel d'Harcourt que era uno de los puntos de reunión de intelectuales, de poetas, de artistas, de estudiantes, se ha convertido hoy en un establecimiento de heteróclita clientela<sup>31</sup>.

El fragmento de Darío es uno de los tantos textos sobre la desaparición del París de otrora. Sólo queda vestigios de pasadas glorias, y lo que queda, ni siquiera es auténtico, sino producto de una *pose*. Ya nada es como entonces. Lo que lleva, por una parte, a esta conciencia de ser *viajeros tardíos* propia del fin de siglo. Pero por otra, la *parisiana* tiene un efecto corrosivo: socava el prestigio de la ciudad, desdibuja su bohemia, perjudica sus bulevares, empaña las rutilantes vidrieras. Y no lo

---

<sup>31</sup> Rubén Darío, "En el país latino", *Parisiana*, Madrid, Librería de

hace desde el discurso moralizante de la ciudad-vicio ya esgrimido por los sectores conservadores y lugar común en la representación de las grandes concentraciones urbanas en el XIX, sino desde un discurso que apunta a poner fin a una arraigada mitología.

Quisiera plantear ahora otro punto que se relaciona con lo expuesto. Dijimos que al discurso de la *parisitis* se contraponé el relato de la decepción. Planteo ahora que la condición de extranjería, el llamado "complejo parisino" tiene también una reformulación.

Hacia el fin de siglo el exotismo ha ganado carta de ciudadanía en París. A partir del Oriente de Gautier y Flaubert, las crónicas y novelas de Pierre Loti, el éxito del teatro japonés, "Chocolat", el bailarín negro del Moulin Rouge o el tango argentino, lo exótico está totalmente adoptado por la imaginación metropolitana que lo vuelve objeto de moda y consumo. Pero los hispanoamericanos integran un exotismo poco atractivo: el rastacuerismo.

La palabra tiene ya una larga tradición en los viajes y ficciones del siglo XIX. En el relato "Don Polidoro", incluido en *Recuerdos de viaje* de Lucio V. López, el nuevo rico sudamericano queda delineado en sus gestos de dilapidación y snobismo. Es personaje en las novelas *Los transplantados* de Blest Gana, *Pot-pourri de Cambaceres* o *Rastaquouère* de Alberto del Solar, y José Fernández en *De sobremesa* de José Asunción Silva teme ser confundido con uno de ellos. Es llamativa la proliferación de grafías que recibe la palabra, seguramente reflejo de sus varias resoluciones fonéticas y procedencias etimológicas, donde la

continua expulsión de un área lingüística determinada parece condecir con su significado<sup>32</sup>.

En "La evolución del rastacuerismo"<sup>33</sup> Darío atribuye su difusión al personaje D. Iñigo Rastacuero, marqués de los Saladeros, inventado por Aurelien Scholl, uno de los más famosos cronistas parisinos. El rastacuero es entonces un personaje creado por los cronistas franceses y junto con otros tipos conforma la fisonomía marginal que da color local a la vida citadina, garantizando la centralidad del lugareño, en rigor de la verdad, el único cosmopolita. Hacia 1840, dice Walter Benjamin en "Le Flâneur", las fisiologías alcanzan un gran desarrollo y divulgación en Francia, siendo en un primer momento su objetivo los "tipos" urbanos, para desplazarse después hacia la ciudad, *París la nuit, Paris à table, Paris dans l'eau, Paris à cheval, Paris pittoresque, Paris marié*. El rastacuero merece integrar la *troupe* creado por estas fisiologías.

<sup>32</sup> La palabra recibe varias grafías -rastacuero, rastracuero, rastacuer, rastacuere, rastaquouere, arrastracueros- y etimologías. Por lo general, se reconoce su origen en el venezolano arrastracueros, luego galicado *rastaquouere* y su uso fue frecuente en Francia hacia 1880. En el Larousse francés, consta: "1880-1886; esp. d'Amérique, "rastacueros", "entraîne-cuire, designant des parvenues. Fam. Étranger aux allures voyantes, affichant une recherche suspecte". En la *Gran enciclopedia argentina*, de Diego A. de Santillan, Ediar, 1963, consta: "Es castellanización de la voz francesa rastaquouere, que en Francia se aplica como epíteto al extranjero que vive rumbosamente, sin que se conozcan sus medios de vida. También se registra entre nosotros las formas castellanizadas rastacuer y rastacuere. Lo más interesante del caso es que voz francesa tiene su origen en el americanismo *arrastracueros*, que en el tránsito idiomático se volvió *rastracuero*, por aféresis, y luego fue galicado *rastaquouere* para volver *rastacuero*." También Roberto Gaché rastrea sus usos y sentidos en "Los rastacueros", *París, glosario argentino*, Buenos Aires, Babel, 1928.

<sup>33</sup> *La Nación*, 11/12/1902.

Creo que la tematización frecuente del rastacuero es complementaria del llamado "complejo de París" del que habla Pedro Salinas, esa aspiración frustrada de reconocimiento que los hispanoamericanos esperaban encontrar en la ciudad<sup>34</sup>. La expresión merece considerarse aquí, porque es, indudablemente, su momento de replanteo. Ya que si la ciudad no acepta al huésped, el huésped tampoco deja intacta a la ciudad, exorcizando su efecto en un relato que desmiente los encantos. Entonces: decepción y rastacuerismo se combinan. Su reiterada aparición en el fin de siglo nos habla también del surgimiento de proyectos nacionalistas entre muchos de estos viajeros que se separarán del cosmopolitismo del 900 ante la necesidad de consolidar valores propios y autóctonos.

La mirada de Groussac permite corroborarlo. En un viaje de 1898 constata que la ciudad ha sufrido sucesivas transformaciones en el siglo, capital de Francia a comienzos del XIX, "centro prestigioso y árbitro de Europa" durante la Restauración y hasta el Segundo Imperio, encrucijada de las naciones en el fin de siglo. La transformación ha sido acompañada por la confluencia de distintas migraciones: "Lo que iniciaron los provincianos hace cien años y continuaron los europeos hace cincuenta, se remata ahora por los *nómades ultramarinos* de todas razas y matices"<sup>35</sup>. En la formulación xenófoba, Groussac prefigura a Lugones,

---

<sup>34</sup> "Esa atracción, compuesta de múltiples y variados resplandores, que París ha estado ejerciendo más de un siglo, sobre las mocedades de millares de artistas, desde Rusia a la Argentina." Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1957, pág. 32.

<sup>35</sup> Paul Groussac, *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte (Primera serie)*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1904, pág. 126.

que años más tarde y ante la invasiva figura del inmigrante en Buenos Aires hablará de la "plebe ultramarina".

De donde la ciudad cambia a sus inmigrantes, pero los inmigrantes también hacen lo propio. Darío cierra su serie de crónicas sobre la Exposición Internacional de París de 1900 con una pregunta "¿Es París, en verdad, el centro de toda sabiduría y de toda iniciación?" (*Peregrinaciones*). En el viaje a Europa de 1907, Ricardo Rojas experimentará la necesidad de desprenderse no tan sólo del "complejo de París" sino también del complejo europeo: "¿Ir un poeta americano a Europa? ¿Y para qué? Día llegará en que tal viaje pierda el prestigio sacramental que hoy fascina. Ese es uno de los síntomas de nuestra independencia a medias"<sup>36</sup>. El nacionalismo emergente en el Centenario hará de la decepción un argumento a favor de la nueva causa que enfrenta y desplaza al cosmopolitismo del 900. Desde otra perspectiva, dirá Alfonso Reyes -residente hacia 1915 en Madrid- a Pedro Henriquez Ureña "Aquí está el porvenir, no lo dudes. París ha dejado de existir"<sup>37</sup>.

Acudamos nuevamente a otras perspectivas para cotejar el cuadro. Entre las reflexiones recientes sobre la significación de París para los escritores hispanoamericanos, me interesa destacar el trabajo de Florian Nelle quien sostiene que el impacto principal de Francia en los letrados y escritores hispanoamericanos fue la adopción de distintos modelos de intelectual: así el modelo del educador de la Nación, inspirado en la Ilustración, encuentra su plena realización en Sarmiento; en el fin de siglo, los modernistas adoptan la imagen del artista artepurista y decadente; en los años veinte, el artista de vanguardia y en los sesenta el

<sup>36</sup> *La Obra de Ricardo Rojas*, Buenos Aires, La Facultad, 1928, pg. 67

<sup>37</sup> *Epistolario íntimo*, op.cit., vol. 2, pág. 168.

escritor comprometido<sup>38</sup>. Cristóbal Pera, por su parte, trabaja con la construcción de París como mito de los hispanoamericanos y el reverso de esta formación hacia los años veinte con la emergencia de la novela de la tierra y la consecuente exploración del propio paisaje americano<sup>39</sup>. Por último, el trabajo de Francisca Noguero, quien hace un escrupuloso, no por ello menos útil, rastreo de textos que toman como motivo a París<sup>40</sup>.

Mi perspectiva, que no pretende agotar las numerosas derivas del tema, plantea que las *ficciones del viaje* a París resultan una respuesta de los ocasionales viajeros o migrantes a la experiencia expulsiva de la ciudad. La parisiana de fin de siglo conjura el mito del padecimiento y abre el camino a nuevos relatos de autonomía y profesionalización.

---

<sup>38</sup> Florian Nelle, "París, los Pasajes Atlánticos y el discurso de la imitación", *Estudios*, Año 5, No. 9, Caracas, ene-jun., 1997, pp. 107-125.

<sup>39</sup> Cristóbal Pera, *Modernistas en París*, Berna, Peter Lang, 1997.

<sup>40</sup> Francisca Noguero, "De parisis y rastacuerismo: Rubén Darío en Francia", en Alfonso García Morales (Ed.), *Estudios en el centenario de Los raros y Prosas profanas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

## 9. MANUEL UGARTE: GIRA ANTIIMPERIALISTA Y MEMORIA DE LA GENERACION VIAJERA

"Porque ésa fue la debilidad y la fuerza de nuestra generación literaria, esencialmente viajera, en el plano geográfico como en el plano espiritual. Viajábamos para encontrarnos a nosotros mismos y para encontrar la nacionalidad superior".

Manuel Ugarte, *La dramática intimidad de una generación*

Manuel Ugarte (1875-1951) fue el escritor que asumió de modo más perceptible el rol de objetor entre los hombres de su generación. Y al decir esto me acerco a lo que quizás sea una de las notas más distintivas de su personalidad, la *exposición*, gesto totalmente novedoso para la cultura del continente.

A partir de la participación en los debates de su tiempo sostuvo una concepción del deber de intervención del escritor en la vida pública. En este sentido, su contribución más importante fue la prédica antiimperialista, en la que terció de modo sincrónico con otros escritores de la época. Como es sabido, Ugarte militó en el socialismo y entró en disenso con el Partido Socialista del que fue expulsado en dos oportunidades (1913 y 1935) por su defensa de posiciones nacionalistas

contrarias al internacionalismo que adoptó esta corriente en la Argentina. Los enfrentamientos con éste y otros sectores locales llegaron a ser irreductibles, por lo que optó por un exilio voluntario que, salvo breves lapsos, abarcó prácticamente toda su vida.

*Exposición, itinerancia y disenso* constituyen los ejes en torno a los cuales se puede pensar su trayectoria. En este capítulo sostengo que en virtud de la confluencia de estos factores se produce la emergencia de la figura del intelectual hispanoamericano en el 900, fenómeno del cual Manuel Ugarte es uno de los más conspicuos representantes.

### **Antiimperialismo y gira**

Después de Martí, en una dirección diferente a la de Rodó -que articuló las oposiciones ideológicas de su época en el eje espiritualismo latino versus materialismo nórdico-, y de modo paralelo a José Ingenieros, César Zumeta, José María Vargas Vila o Rufino Blanco Fombona, Manuel Ugarte advirtió y difundió la percepción de un nuevo orden internacional basado en la dinámica entre imperios y colonias. Desde sus primeras experiencias porteñas tuvo proximidad con ideas anarquistas y socialistas, pero sólo llegó a una amalgama propia a partir de la residencia parisina, que le permitió la apropiación de diversas corrientes.

Pero podríamos preguntarnos dónde y cuándo se produce esta adaptación de ideas que confluyen en su propio ideario. Norberto Galasso sostiene que Ugarte tuvo una formación autodidacta y nada metódica "no cimienta su formación ideológica directamente en Marx y Engels, sino más

bien en lecturas y conferencias de divulgación socialista”<sup>1</sup>. Durante su residencia en París frecuenta la Maison Du Peuple, asiste a cursos en las Universidades Populares y sobre todo, es un asiduo concurrente a las conferencias de Jean Jaurès, alineado en el reformismo socialista, quien será su principal gestor ideológico. Como delegado ante la Segunda Internacional conoció a otros importantes líderes del socialismo en los Congresos de Amsterdam (1904) y Stuttgart (1907). Finalmente, el ambiente de las proclamas previas al estallido de la Primera Guerra Mundial conforman el horizonte en el cual Ugarte define su diagnóstico para América Latina durante la primera década del siglo.

Lo cierto es que hacia 1900 su enfoque del problema está lo suficientemente consolidado como para hacer su primera incursión pública. Es entonces cuando da inicio a su campaña antiimperialista con la publicación de artículos en *La Época* de Madrid, *La Revue* de París y *El País* de Buenos Aires. En la primera nota dedicada al tema, “El peligro yanqui”, publicado en el diario argentino el 19 de octubre de 1901 sostiene que las conquistas modernas se apoyan en la “hegemonía industrial capitalista” y son ratificadas por las armas sólo cuando ya están afianzadas por maniobras económicas y políticas. Podemos apreciar la sincronía de sus preocupaciones con los temas de la hora si tenemos en cuenta que la emergencia de la idea del imperialismo es muy reciente, como ha señalado Eric Hobsbawn:

“En efecto, los emperadores y los imperios eran instituciones antiguas, pero el imperialismo era un fenómeno totalmente nuevo.

---

<sup>1</sup> Norberto Galasso, *Manuel Ugarte y la lucha por la unidad latinoamericana*, Buenos Aires, Corregidor, 2001, pág. 70. Sigo los datos brindados por Galasso, su biógrafo y principal estudioso, en particular en

El término (que no aparece en los escritos de Karl Marx, que murió en 1883) se incorporó a la política británica a partir de 1870 y a finales de ese decenio era considerado todavía como un neologismo. Fue en la década de 1890 cuando la utilización del término se generalizó. En 1900, cuando los intelectuales comenzaron a escribir libros sobre este tema, la palabra *imperialismo* estaba, según uno de los primeros de esos autores, el liberal británico J.A. Hobson, en los labios de todo el mundo ... y se utiliza para indicar el movimiento más poderoso del panorama político actual del mundo occidental”<sup>2</sup>.

De hecho, las guerras imperiales de fines del siglo XIX y comienzos del XX fueron vistas como señales de un momento internacionalista y expansionista que sucedía al capitalismo decimonónico, así lo consigna Lenin en *El imperialismo, fase superior del capitalismo* (1917): “Durante los últimos quince o veinte años, sobre todo después de la guerra hispano-americana (1898) y de la anglo-boer (1899-1902), las publicaciones económicas, así como las políticas del Viejo y Nuevo Mundo, utilizan cada vez más el concepto de ‘imperialismo’ para caracterizar la época que atravesamos”<sup>3</sup>.

Igualmente, Ugarte tendrá una temprana percepción de la complicidad entre capitalismo e imperialismo, coyuntura que comenzaba

---

este libro y en *Manuel Ugarte: un argentino “maldito”*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1985.

<sup>2</sup> Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*, op.cit., pág. 69.

<sup>3</sup> V.I. Lenin, *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, México, Grijalbo, 1965, pág. 21.

también a visualizarse hacia comienzos de siglo en América Latina<sup>4</sup>. En este texto citado, Lenin sostiene que “el imperialismo es el capitalismo en la fase de desarrollo en que ha tomado cuerpo la dominación de los monopolios y del capital financiero”<sup>5</sup>. En *El porvenir de la América Española* (1910), Ugarte acude a una argumentación semejante. Al analizar el desarrollo de las dos Américas, una producto de la cohesión y el progreso, la otra de la balcanización y el atraso –tesis sustentada por los letrados hispanoamericanos desde el romanticismo- imprime un giro nuevo a la clásica dicotomía contemplando el papel del capitalismo norteamericano en la expansión territorial: “Conquistan por la exportación. Subyugan por los capitales”<sup>6</sup>.

Los ejes medulares de su programa, que pueden encontrarse en *La patria grande* (1922)<sup>7</sup>, se resumen en pocas consignas: la condena de la doctrina Monroe y la propuesta de un lema alternativo, “América latina para los latinoamericanos”, la reprobación de la “política colonial” afianzada sobre la teoría de las razas inferiores, y la denuncia de las invasiones, intervenciones y “política de dominación” norteamericana en Nicaragua, Panamá, México, Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo.

Pero me interesa detenerme en el *gesto* con que Manuel Ugarte acompaña este programa. Se trata de esa *exposición* de la que hablé al

<sup>4</sup> Oscar Terán analiza los discursos antiimperialistas en Latinoamérica del período 1898-1914 en “El primer antiimperialismo latinoamericano”, *En busca de la ideología argentina*, op.cit.

<sup>5</sup> V.I. Lenin, *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, op.cit., pág. 115

<sup>6</sup> Citado por Norberto Galasso, *Manuel Ugarte: un argentino “maldito”*, op.cit., pág. 56. David Viñas piensa, por el contrario, que la figura de Ugarte se relaciona más con Sarmiento y el análisis decimonónico de esta tensión norte sur, a la que tan sólo añade el tópico de la “balcanización”, en *De Sarmiento a Dios*, op.cit.

<sup>7</sup> Manuel Ugarte, *La patria grande y otros textos*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1994. *La patria grande* compila artículos publicados durante las dos primeras décadas del siglo.

comienzo de este trabajo como estrategia de afirmación del intelectual en el 900. En virtud de ella, Ugarte inaugura un modo novedoso de propagar sus ideas, esto es, la *gira proselitista continental* con la que imprime un nuevo sentido al viaje finisecular. En 1912 Ugarte inicia un viaje por América Latina, al que llamará su "campana latinoamericana", recorriendo durante seis meses Cuba, Santo Domingo, México, Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, New York, Panamá, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile. La gira no tiene ningún soporte oficial o institucional, sino que es financiada por la fortuna personal de Ugarte –además de apoyos locales en los respectivos países–, lo que da una idea de la autonomía de su empresa, como así también de su empeño en la construcción de esa imagen pública. En sus conferencias resalta dos argumentos principales, la denuncia del expansionismo norteamericano y la refutación de la tesis positivista de la "raza inferior" aplicada a los latinoamericanos, adaptando su discurso a las peculiares condiciones políticas de cada espacio recorrido.

La gira le permite llegar a diversos públicos de modo directo, así, se presenta en universidades, federaciones obreras, ateneos, asociaciones estudiantiles, teatros y veladas, emulando en este sentido y a gran escala al Martí conferencista ante la inmigración caribeña de Tampa y Cayo Hueso. En todos los destinos se repite una misma escena. La creciente popularidad del visitante y los obstáculos impuestos por los respectivos gobiernos o las delegaciones norteamericanas para sus presentaciones. Así, por ejemplo en México:

"La calle estaba obstruida por una masa juvenil, a la cual se habían sumado núcleos obreros. Eran los estudiantes de Ingeniería que, al conocer la noticia de que prohibían mi conferencia, se habían negado a entrar a clase y venían a ofrecer su apoyo al viajero. De la

muchedumbre surgió, sobre los hombros de los demás, una silueta que con ademán enérgico ofreció la manifestación. Fue imposible oír lo que decía. En aquel momento desembocaban de la calle Plateros los estudiantes de Bellas Artes y poco después los de Medicina y Derecho, seguidos por grupos que cubrieron totalmente la avenida interrumpiendo el tráfico. Predominaba el grito ¡Viva México libre! Una bandera argentina surgió y fue saludada con ovaciones. Varios estudiantes tomaron la palabra *desde mi propio balcón*, haciendo declaraciones entusiastas en favor de la unión latinoamericana... Cuando al agradecer, emocionado, empecé diciendo: 'En mi calidad de extranjero...' una formidable protesta se levantó en todas partes. 'No, gritaban, usted no es extranjero, usted es mejicano porque viene a defender a nuestra patria'. Cuando cité los nombres de Bolívar y San Martín se descubrieron todas las cabezas. Nunca he sentido emoción semejante".<sup>8</sup>

Como en este fragmento el *viajero*, así llamado en *El destino de un continente* (1923), se representa siempre en una tribuna pública (*desde mi propio balcón*) -ventana o balcón de hotel, cubierta de barco, plataforma de vagón o escenario de teatro- rodeado de multitudes de estudiantes y obreros, asumiendo en nombre de su público la prerrogativa de ser quien enuncie el discurso latinoamericanista (*Bolívar y San Martín*) y antiimperialista. Ugarte elabora en este texto lo que Said denomina: *un gran relato de emancipación*<sup>9</sup> para el cual era imprescindible la exposición pública de su persona. Curiosamente, es identificado por los diarios

<sup>8</sup> Manuel Ugarte, *El destino de un continente*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1923, pág. 101. Ugarte reúne las conferencias dictadas durante la gira en *Mi campaña hispanoamericana*, Barcelona, Cervantes, 1922.

latinoamericanos como el "poeta argentino" o el "escritor argentino", haciendo de su pertenencia a la esfera de las letras el soporte de su palabra.

En el marco de esta gira que tiene considerable repercusión en la prensa continental envía su "Carta abierta al Presidente de los Estados Unidos", Thomas Woodrow Wilson, reproducida en los principales diarios de América Latina en 1912. En ella advierte sobre la doble moral de la política del país del norte y el peligro de convertir a América Latina en "nuevos Egiptos y nuevos Marruecos", equiparando de este modo la política internacional norteamericana con la estrategia colonial europea en Asia y África en esos mismos años. Es importante recordar que el destinatario de la carta, el presidente W. Wilson (1913-1921), fue visto por los sectores críticos latinoamericanos como una de los políticos más nefastos para los intereses continentales, ya que el "wilsonismo" implicó el enmascaramiento de una política exterior expansionista bajo lemas demagógicos sobre la democracia y la unión de los pueblos.

En la carta, Ugarte vuelve a asumir ese rol de representante de los intereses continentales abonado por su conocimiento *in situ* de cada país, lo que autoriza su apóstrofe a la autoridad: "*Acabo de recorrer toda la América española; he observado con detenimiento la situación del continente; y como conozco la sensatez del pueblo americano, como sé el respeto que tiene por los principios, abrigo la certidumbre de que para que cese la injusticia que nos agobia, me bastará con denunciarla*"<sup>10</sup>

La interpelación al poder político y sus órganos de representación, recordemos, fue el modo como Zola consiguió imponer la revisión del caso

---

<sup>9</sup> Edward Said, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 13.

<sup>10</sup> Manuel Ugarte, *La patria grande*, op.cit., pág. 101, la cursiva es mía.

Dreyfus<sup>11</sup>. La carta abierta de Ugarte a Wilson, como antes la interpelación de Darío al presidente norteamericano -"A Roosevelt" de *Cantos de vida y esperanza* - constituye uno de los gestos de representación continental que asumieron estos intelectuales del 900. En la *Cabeza* que le dedica Darío a Ugarte remarca este hecho:

"El Sr. Manuel Ugarte...recorre hoy los países de nuestro continente e islas castellanas, dando en conferencias voces de alarma, señalando, gesto complementario de su doctrina opuesta, el peligro yanqui." "El grito de alarma se había dado ya líricamente. Vargas Vila, entre otros, había lanzado terribles clamores; José Martí, más de una vez, había dicho cosas bellas y proféticas sobre el acecho de los hombres del Norte. Yo mismo, hace ya bastante tiempo, lancé a Mr. Roosevelt, el fuerte cazador, un trompetazo, por otra parte inofensivo"<sup>12</sup>.

Las palabras de Darío inscriben al argentino en una tradición de reclamos contra el norte, en la que participan José Martí, Vargas Vila y el mismo Darío, aun cuando tilde su propia contribución de inofensiva. Sus juicios antiimperialistas en textos como *España contemporánea*, *Peregrinaciones*, *Tierras solares* o *La caravana pasa* y por cierto en los referidos a América Central como "John Bull for ever!"<sup>13</sup>, hace pensar en un ideario compartido aun cuando no transformase sus opiniones en abierta campaña como lo hicieron sus compañeros de la migración parisina. Un desliz respecto a esta prédica fue la "Salutación al águila",

<sup>11</sup> Las cartas a Faure, Loubet, presidentes de la república, al Consejo de Ministros, a la Justicia, al Senado, y a la propia Francia, en Émile Zola, *Yo acuso. La verdad en marcha*, Barcelona, Tusquets, 1969.

<sup>12</sup> Rubén Darío, *Cabezas. Pensadores y artistas. Políticos*, op.cit.

compuesta en 1906 para el Congreso Panamericano de Río de Janeiro, intento de reafirmación con Estados Unidos en vistas del evento que le valdrá la censura, entre otros, de Blanco Fombona. Muy pocos meses después, Darío vuelve sobre sus pasos, retractándose de su ingenuidad, en la "Epístola a la Señora de Leopoldo Lugones" donde hace el mea culpa "Yo pan-americanicé/ con un vago temor y con muy poca fe". No obstante, creo que no se ha señalado lo suficiente la clara conciencia del "reparto del mundo" que Darío tiene en sus textos viajeros, donde el tema aparece una y otra vez.

Recapitemos: gira continental e interlocución con el poder político colocan a Ugarte en ese foro externo buscado para obtener una mayor visibilidad de sus ideas. Conseguida esta plataforma, se lanzará a otras empresas. Así la defensa de la neutralidad durante la Primera Guerra, en lo que hace causa común con su maestro Jean Jaurès, ya que considera al conflicto bélico como un problema de los imperios y nada más que una extensión de sus apetencias expansionistas. Triunfe quien triunfe la ley siempre la dictan las potencias, sostendrá en "La guerra, el socialismo y las naciones débiles" de 1916. Coincide, nuevamente en este punto con los postulados de la Segunda Internacional reunida en Basilea en 1912 que preveía en la guerra que se avecinaba un conflicto entre estados poderosos, postura sostenida entre otros por Lenin -" (En el folleto) se prueba que la guerra de 1914-1918, ha sido, de ambos lados, una guerra imperialista (esto es, una guerra de conquista, de bandidaje y de rapiña), una guerra por el reparto del mundo, por la participación y el nuevo reparto de las colonias, de las "esferas de influencia" del capital financiero, etcétera"<sup>14</sup>. También hacia esta época Ugarte denuncia en el periódico *La Patria* (1915-1916) al imperialismo inglés que impedía el desarrollo

---

<sup>13</sup> *La Nación*, 23 de marzo de 1895.

industrial nacional en base a la doctrina del librecambio, es decir, el desigual intercambio de materias primas por productos manufacturados. Como es evidente, neutralidad y crítica al imperialismo británico no fueron las banderas más indicadas para levantar en un país cuya dirigencia tenía un marcado sesgo probritánico.

Volvamos brevemente a algunos datos biográficos para completar su estampa, marcada como dijimos por la itinerancia. A partir de 1919 Manuel Ugarte vivirá en Madrid, París, Niza y Chile, con breves estadias en Buenos Aires. Se sucederán nuevas causas, como su oposición al golpismo del 30 o la adhesión y posterior decepción del peronismo en los 40. Nuevos lugares de participación y difusión de sus ideas como *Monde*. Nuevas afinidades con Víctor Raúl Haya de la Torre, José Vasconcelos, Augusto César Sandino, José Carlos Mariátegui, Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche. También grandes amistades en un sector del grupo intelectual hispanoamericano más notorio de su tiempo: Gabriela Mistral, Manuel Gálvez y Alfonsina Storni. Mi recuento apunta a observar que Ugarte, desde esta situación de desplazamiento y exposición, fue una figura nexa entre distintas experiencias intelectuales en el continente y que seguir el trazado de su obra, correspondencia y afinidades llevaría a recomponer situaciones aún ignoradas de nuestra historia cultural<sup>15</sup>. También a reevaluar su imagen, entregada a un cierto maniqueísmo entre la apología y el uso político, entre la exaltación *naïf* y el olvido.

---

<sup>14</sup> Lenin, op.cit., pág. 12.

<sup>15</sup> Su correspondencia, conservada en el Archivo General de la Nación y publicada muy parcialmente, revela una impresionante red de relaciones.

## La misión del escritor

En este apartado me interesa detenerme en la concepción del escritor de la que Ugarte se volvió vocero, promotor y por cierto, actor. Desde sus años porteños, como dijimos, había rechazado la faz decadente y "afrancesada" del modernismo y la concepción torremarfilista del escritor. Primero, en sus colaboraciones en la *Revista Nacional*, dirigida por José Rodó y Víctor Pérez Petit y después desde la dirección de *La Revista Literaria* (1895-1896), donde da curso a una polémica de Francisco Moreno con Darío, se aproxima a la poesía social de Almafuerte y a las elecciones políticas de Ghiraldo<sup>16</sup>.

En Europa y en contacto con las posiciones públicas de Anatole France, Jean Jaurès, Emile Zola, Henri Barbusse –con quien comparte el viaje a Rusia de 1927–, Tolstoi o Gorki, su concepto termina de cristalizarse. La *ideología de escritor* que Ugarte defenderá en variados contextos nace de su experiencia en las grandes metrópolis y centros europeos, donde puede acceder a estas nuevas figuras de políticos e intelectuales en su despliegue público.

Veamos un texto representativo sobre este tema. En "La literatura", capítulo de *Visiones de España* (1903), Ugarte sostiene que un nuevo movimiento estético se ha impuesto en Francia después del prolongado reinado del simbolismo. Las nuevas manifestaciones del arte –el naturalismo, el humanismo y el arte social– impulsan a "vivir con la época", por eso el escritor debe ser el traductor de la mentalidad de su tiempo. Citando a Remy de Gourmont en *Le Problème du style* para quien "una

---

<sup>16</sup> Dice al respecto Viñas: "Se trataba, al fin y al cabo, de las primeras manifestaciones en la Argentina de una izquierda literaria que, entre Tolstoi, Kropotkin y otros filantropismos, iría condicionando la emergencia de Boedo hacia los años '20.", en *De Sarmiento a Dios*, op.cit., pág. 187.

forma general de sensibilidad se impone a todos los hombres de una misma época”, Ugarte argumenta que la nueva hegemonía estética se asienta sobre tres principios: la democracia, la naturaleza y la sinceridad. La tendencia hacia la naturaleza implica una nueva elección de objetos y una superación del arte “artificial y enfermizo que dominó en Francia hacia 1880”. La sinceridad debe llevar al escritor a abandonar la “pose”, esa imagen de artista tan cultivada en el período precedente, y optar por la naturalidad y la sencillez (podríamos acotar: una nueva pose). Sobre la orientación democrática, reproduzco las palabras de Ugarte:

“Hacia la democracia. (Cada individuo empuja personalmente hacia ese fin. Unos se alistan en los partidos avanzados; otros obran al margen, sin admitir clasificación; pero todos combaten el atavismo guerrero, la tiranía del capital y el poder religioso. No se limitan a vanas declamaciones y entran de lleno en la batalla; escriben en periódicos de lucha, dan conferencias en las Universidades populares, y se mezclan al pueblo que después retratan y enaltecen en sus obras. En las grandes agitaciones (lo hemos visto en el asunto Dreyfus) ocupan resueltamente su puesto de combate. Y son al propio tiempo que buenos artistas, excelentes ciudadanos)”

17

El fragmento caracteriza al intelectual finisecular: compromiso político, autonomía respecto al poder, exhibición pública, contacto directo con el pueblo. Y el caso Dreyfus como divisoria de aguas, así, agrega más adelante que: “A raíz de él (el proceso) se consumó en la literatura una demarcación clara. Los simbolistas, los decadentes y los autoritarios, se

opusieron a una revisión; los partidarios del arte social la reclamaron". Es evidente que a partir de estos puntos construye su propia imagen, diríamos, su propia *pose*, como se hará evidente en su gira latinoamericana.

Retomando los principios planteados por Ugarte, democracia naturaleza y sinceridad, ¿no resuenan éstos en *Cantos de vida y esperanza* (1905) y en algunos valores que en este poemario se esgrimen, como la sinceridad, la relación con las muchedumbres y el escritor inmerso en su tiempo? Darío parece responder no tan sólo a Rodó<sup>18</sup>, sino también a cierto replanteo del papel del escritor que textos como el de Ugarte colocaban en el eje de discusión.

La posición de Ugarte respecto al tema no tendrá mayores variantes, sino más bien una progresiva afirmación del mismo argumento. Más tarde, en un trabajo titulado "Literatura de droguería" incluido en *El arte y la democracia* de 1906, brega por dejar atrás el decadentismo -del cual él mismo había sido un nada ingenuo practicante en los enrarecidos textos de *Paisajes parisienses* (1901)- y encaminarse hacia el "arte social", que permitiría armonizar verdad, justicia y arte<sup>19</sup>. Sostiene aquí que el escritor, en lugar de hacer una "apología del mal", debe persistir en su rol de "conductor" de la humanidad, dejando la torre de marfil para ingresar en la "vida tumultuosa".

En un artículo de 1908, "Las razones del 'arte social'<sup>20</sup>, discute la legitimidad del arte por el arte -condenando a Verlaine, Jean Lorrein,

<sup>17</sup> Manuel Ugarte, *Visiones de España (Apuntes de un viajero argentino)*, Valencia, F. Sempere y Cía. Editores, 1904, pág. 158.

<sup>18</sup> Sylvia Molloy, "Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*", en *Texto Crítico*, 38, Año XIV, enero-junio 1988.

<sup>19</sup> Manuel Ugarte, *El arte y la democracia (Prosa de lucha)*, Valencia, F. Sempere y Cía. Editores, 1906.

<sup>20</sup> Manuel Ugarte, *Burbujas de la vida*, París, Librería Paul Ollendorf, 1908.

Mallarmé, Moréas, por encaminar con sus textos a la "confusión interior" y a la "pereza volitiva"- y promueve la recuperación del rol profético del escritor. Los artículos, como puede preverse, le valen una dura réplica de Darío y el distanciamiento con el nicaragüense hasta 1910, aunque la relación siempre fue próxima a guiarnos por las notas y correspondencia que intercambiaron con frecuencia en los años parisinos y madrileños.

Veinte años más tarde, en *El dolor de escribir* reeditará sus ideas respecto al modernismo, que verá como un movimiento imitativo, un *pastiche*, una estética de "déracinés", muy lejos del arte nacional y social al que aspiraba.

### **Memorias de la generación viajera**

Manuel Ugarte se ubica como el memorialista de la llamada generación del 900. Estimo que en esta empresa recuperadora del pasado juega algo más que el juicio más o menos benévolo sobre un conjunto de escritores, la mayoría de ellos, muertos. Se trata, más bien, de una justificación colectiva que lo incluye.

Veamos algunos aspectos biográficos necesarios. En el primer libro donde aparece esta mirada retrospectiva grupal, *El dolor de escribir* (1933)<sup>21</sup>, Ugarte rememora su entrada a París hacia 1900, resultando "yo

---

<sup>21</sup> Manuel Ugarte, *El dolor de escribir (Confidencias y recuerdos)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000. Los nombres son: Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío, Luis Bonafoux, Amado Nervo, Rufino Blanco Fombona, Francisco y Ventura García Calderón, Alcides Arguedas, Hugo Barbagelata, Juan Pablo Echagüe, Juan José de Soiza Reilly, Francisco

el más joven, el último de la *peregrinación*". En verdad, fue uno de los primeros en llegar a la ciudad en compañía de sus padres que llevaban al adolescente de catorce años a la Exposición Internacional de 1889. Pero la ocasional visita se transforma en residencia de un año, durante el cual recibe instrucción literaria del poeta cubano Augusto de Armas, profesor de literatura contratado por su padre. Después de un breve lapso de residencia en Buenos Aires, se instala definitivamente en París dedicándose de lleno al periodismo.

Es uno de los primeros también en "perpetrar" los inevitables libros sobre la ciudad, iniciando una promisoriosa carrera literaria. Joven, pero no novato, Ugarte usa los mecanismos de presentación que mejores réditos podían brindarle en el nuevo ámbito. Así sus *Paisajes parisienses* de 1901 aparece prologado por Miguel de Unamuno, y *Crónicas de bulevar* de 1903 por Rubén Darío. Pero no busca tan sólo la protección de personalidades reconocidas, sino que también instrumenta desde su primera publicación una modalidad de promoción de sus pares hispanoamericanos residentes en Europa: "En la cubierta del volumen, anuncié, por iniciativa propia, dos docenas de libros que acababan de aparecer"<sup>22</sup>. Inauguró también entre los hispanoamericanos, la Biblioteca Blanca de la editorial D. Francisco Sempere de Valencia, con sus *Visiones de España* de 1904. Si, como sostuve antes, Ugarte se ubicó como la "memoria" del grupo también fue uno de los primeros antólogos de los nuevos en *La joven literatura hispanoamericana* de 1906, otro modo de

---

Contreras, Alejandro Sux, Luis Bobadilla, Vargas Vila, Florencio Sánchez, Rogelio Iruña, José Ingenieros.

<sup>22</sup> Op.cit, pág. 55.

consolidar y reclamar un espacio de reconocimiento continental, aunque la selección tenga un marcado criterio político antes que estético<sup>23</sup>.

En *El dolor de escribir*, Ugarte esboza la silueta de sus pares que ya constituyen una colectividad con residencia en Europa. Los retratos oscilan entre el anecdótico prescindible y el perfil intelectual, entre la intimidad de los cuartos compartidos y los distanciamientos políticos y estéticos<sup>24</sup>. En *La dramática intimidad de una generación* (1951)<sup>25</sup>, Ugarte añade nuevos ribetes a las siluetas, además de detenerse sobre otros representantes que si bien no se desplazan hacia Europa, como Delmira Agustini o Alfonsina Storni, comparten ideales o afectos particulares con el autor. El anecdótico –demasiado extenso aunque estructural a la concepción del libro– funciona la mayoría de las veces como *exempla* de una preocupación central que aquí despliega: la situación del escritor en Hispanoamérica sobre la base de sus experiencias nacidas del viaje.

Aunque apunta a esbozar una tesis generacional, es evidente que adopta el concepto de modo totalmente intuitivo a partir de la amplia difusión que el criterio tiene en la época. Pensemos que Ortega y Gasset elabora en el período de la entreguerra su teoría respecto al tema en *En torno a Galileo* (1933). Por otra parte, se conocen y adoptan en España las reflexiones de la historiografía literaria alemana, en particular Julius

<sup>23</sup> En esta selección incluye a José Santos Chocano, José Enrique Rodó, Ricardo Rojas, Alberto Ghirardo, José Ingenieros, Alfredo Palacios, Rufino Blanco Fombona, Rubén Darío, Leopoldo Lugones.

<sup>24</sup> De Darío dirá que estaba fascinado por el prestigio que atribuía a Zelaya, dictador de Nicaragua, y lo retratará hogareño y manejado por el secretario servicial, Julio Sedano y la “impermeable” Francisca Sánchez; Luis Bonafoux “el más rabioso de los escritores de su tiempo”; Gómez Carrillo, “vanidoso”, “creía siempre manipular grandes influencias y fastuosos capitales”, “estuvo muy lejos de ser un amigo”; Blanco Fombona “lleno de arrebatos y fervor continental”; Amado Nervo, “compañero de paseos en el Barrio Latino”.

<sup>25</sup> Manuel Ugarte, *La dramática intimidad de una generación*, op.cit..

Petersen en *Las generaciones literarias*, que establece los elementos constitutivos de una generación: nacimiento en el mismo año, homogeneidad de la educación, relaciones personales que lleva a asumir a sus integrantes la conciencia de una comunidad, un acontecimiento histórico común, un lenguaje común, liderazgo y anquilosamiento de la generación precedente<sup>26</sup>.

No descarto de que Ugarte tuviese conocimiento de estos principios, pero ciertamente precisa parámetros *ad hoc* para definir al grupo que se había empeñado en colocar a la literatura hispanoamericana en el concierto de la literatura cosmopolita. Estas variables, que se modifican ligeramente según la persona, son: expatriación, búsqueda de profesionalización, oposición al imperialismo, intervención pública y desenlace trágico. Podríamos aducir sin equivocarnos que todas parecen calcadas sobre sus propias circunstancias, inclusive la última. Ya que si bien su muerte está lejos de ser temprana -es por el contrario el más longevo, muere en 1951 a los 76 años- las fantasías de suicidio acuden constantemente a sus textos. Y el elemento trágico no deja de ser una certera sospecha: Ugarte muere por causa de un escape de gas en su residencia de Niza en 1951. Su responsabilidad en este acto lo relacionan con la decisión que tomaron muchos de sus pares y amigos generacionales.

Rescatemos algunas palabras de los títulos de estos libros: *dolor de escribir*, *dramática historia*. Podemos especular que en ellas se filtran ingredientes sensacionalistas de su trabajo periodístico y cierta sensibilidad melodramática de la que Ugarte no está exento en absoluto.

---

<sup>26</sup> Véase José Ortega y Gasset, *Obras completas*, vol. V, Madrid, Revista de Occidente, 1964; Pedro Salinas usa los criterios de Petersen en una conferencia de 1935, "El concepto de generación literaria aplicado a la del

Pero además, se trata de una convención retórica. Ugarte acentúa la desventura como modo de dar una *épica de la pérdida* al grupo, que se afianza sobre esta idea de "generación malograda", "generación vencida", expresión que nos remite a la *lost generation* norteamericana que también tuvo su punto de confluencia en París. En esta construcción se diría que Ugarte proyecta al conjunto la decepción de su propia experiencia, marcada por la exclusión, el descrédito y el destierro, situaciones que siempre adjudicará a "la insidia, la trampa y la mala fe"<sup>27</sup>.

Pero retomemos nuestro tema. En estas memorias Ugarte define a los miembros de la *generación migrante*:

"Me refiero especialmente al núcleo que al comenzar el siglo, formaron, entre París y Madrid -"eje" intelectual de aquellas épocas-, Rubén Darío, Amado Nervo, Luis Bonafoux, Gómez Carrillo, José Santos Chocano, José María Vargas Vila, Luis Urbina, Florencio Sánchez, Francisco Contreras, Leopoldo Lugones, José Ingenieros, Belisario Roldán y otros escritores representativos. Rufino Blanco Fombona murió después. Entre los que viven aún, Alcides Arguedas, Hugo Barbagelata, Gabriela Mistral, Alejandro Sux, los hermanos García Calderón, Joaquín Edwards Bello, José Vasconcelos y quien escribe este libro"<sup>28</sup>.

La mayoría de estos escritores, dice, "dio su mejor fruto en el extranjero". Es precisamente el viaje a Europa lo que los reúne y permite que las historias individuales se crucen e interconecten en una trama más

---

98", en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1983. Para la época el concepto ya ha sido aplicado a los escritores del 98 y del 27 en España.

<sup>27</sup> Como dirá en *El dolor de escribir*, op.cit.

<sup>28</sup> Ibidem; pág. 13.

compleja: "Al instalarnos entre Madrid (punto de partida) y París (ambiente espiritual) descubrimos dos verdades. Primera, que nuestra producción se enlazaba dentro de una sola literatura. Segunda, que, individualmente, pertenecíamos a una nacionalidad única, considerando a Iberoamérica desde Europa en forma panorámica"<sup>29</sup>. El viaje se vuelve esencial para el discurso de la identidad continental que se enuncia desde una exterioridad a la que se accede sea por causa del exilio, el viaje o la migración. Ésta es la hipótesis del éxodo del 900 que Ugarte sustenta una y otra vez en sus escritos.

El viaje también los convierte en auténticos cosmopolitas. El grupo comparte las ciudades "eje" y también los lugares de descanso, como Niza, los lagos suizos, Mallorca, las playas francesas, de Dieppe hasta Arcachon. Algunos viajes son cortos, de reposo o terapéuticos (Darío hace su "italoterapia", siguiendo los pasos de Goethe), pero también el destino de corresponsal les hace recorrer otras latitudes, como Inglaterra, Rusia o Argel. Europa se vuelve un tablero de damas en el que se mueven fácilmente, con la proximidad de los espacios y la diversidad de las culturas: "... recorriamos como locos las ciudades y atravesábamos las fronteras, deslumbrados por la rapidez de los transportes y la variedad de los ambientes".

Como es frecuente en su estilo, Ugarte recurre al tópico de la *defensa* o el *descargo*, como si constantemente debiera refutar acusaciones. Así dice que los emigrados del 900 no fueron desertores, epicúreos o parásitos. Trataron, por el contrario, de buscar asilo en sociedades que, reconociendo su capital intelectual, les abriesen las puertas a la publicación, sin por eso exigirles el abandono del común objetivo americanista. Excluye también las motivaciones del oportunismo

---

<sup>29</sup> Manuel Ugarte, *La dramática intimidad de una generación*, pág. 204.

político, la ambición de dinero o la apetencia de gloria. Por eso construye la identidad grupal con elementos de la bohemia, un tanto *demodé* pero con pervivencia en el imaginario de los jóvenes: "Llegamos a París cuando la *Vie de Boheme* de Mürger era una especie de Biblia para los jóvenes". De allí el desinterés por el dinero. Ugarte recaba numerosas anécdotas relativas a la pobreza y el rechazo hacia toda consagración espuria u oficial. Porque, en definitiva, el verdadero y único objetivo es volverse *profesionales de la literatura*: "Había que entrar a la literatura con todas las de la ley, por la puerta grande, con la colaboración de los editores consagrados, percibiendo un tanto por ciento o vendiendo en firme las obras". "Tendencia sana y encomiable que cerraba la puerta del dilettantismo"<sup>30</sup>.

Así como Ugarte se preocupa en trazar un perfil idealizado de la migración intelectual, que por cierto sirve de marco contenedor de su propia imagen, realiza otro tanto con la época: "Nos tocó vivir los años mejores que ha conocido Europa en este siglo, entre 1900 y 1914. Antes de la guerras que lo amargaron y lo desarticularon todo, París y Madrid realizaban, para el escritor, el tipo de ciudad perfecta"<sup>31</sup>. Ciudades perfectas pero ajenas, excitantes pero excluyentes: "Nosotros no éramos nada. Peor que nada. Nosotros éramos anónimos "rastas" (la palabra 'metéque' no había nacido aún)"<sup>32</sup>. Lo que define a los hispanoamericanos es la exageración, la falta de medida, "hablábamos fuerte, exagerábamos las propinas, empujábamos a los transeúntes, reíamos a destiempo, cuidábamos demasiado el traje". Con rasgos decididamente balzacianos, Ugarte se vale del mito del provinciano en la gran ciudad para dimensionar la marginalidad a la que muchos se vieron arrojados.

---

<sup>30</sup> Ibidem, pág. 48.

<sup>31</sup> Ibidem, pág. 23.

<sup>32</sup> Ibidem, pág. 28.

Si París es la exclusión, el acceso distante a los famosos desde las mesas demasiado estrechas de los café, Madrid incorpora y enseña las pautas de la profesionalización. Se vuelve un espacio de recuperación de la autoestima dañada por la indiferencia parisina. España restituye, antes que nada, el sabor de la lengua -"debemos escribir en castellano", recuerda Ugarte, en un momento en que muchos escritores ensayaban su libro en francés. Como muchos de los viajeros del 900, hará de España una extensión de su pequeño mundo americano, donde resguardarse de la violencia o el cesarismo imperante en los países de origen. Blanco Fombona, que vivió veintisiete años en Europa, contrapondrá en sus *Diarios* el rol de rastaquero que impone París a la fácil asimilación española: "No me siento extranjero en Madrid ni un minuto. A los americanos en general nos acogen con simpatía recelosa, al principio, franca al fin, y nos abren brazos y aun puertas"<sup>33</sup>.

En resumen, quizás lo distintivo de Ugarte en relación a los hombres de su generación es el haberse propuesto no tan sólo narrar una biografía generacional sino también una historia de los intelectuales articulada en torno a la condición común del desplazamiento.

Pero consideremos, para confrontar este panorama, otras aproximaciones al tema. Pedro Henríquez Ureña llamó a estos escritores de "trasplantados" y Juan Carlos Mariátegui habló una literatura de "emigrados". Hacia los mismos años que Ugarte emprende su evocación, (la década del 30), el peruano Luis Alberto Sánchez enjuiciaba a los intelectuales del 900 en *Balance y liquidación del novecientos*<sup>34</sup>. Detengámonos brevemente en este texto.

<sup>33</sup> Ángel Rama, Selección y prólogo, *Rufino Blanco Fombona íntimo*, Caracas, Monte Ávila, 1975, pág. 35.

<sup>34</sup> Luis Alberto Sánchez, *Balance y liquidación del novecientos, (¿Tuvimos maestros en Nuestra América?)*, op.cit.

El eje del ensayo de Sánchez es José Enrique Rodó, que también termina siendo la manzana de la discordia. Por eso la admiración deja paso a la crítica y la crítica declina ante la admiración. Finalmente su valoración de Rodó es positiva: levantó la civilización latina en contraposición a la nórdica, fue formalista como Flaubert, antidemócrata como sus maestros Renan y Bourguet, antiyanquee "sobre todo por pulcritud estética" y sólo su neoidealismo le impidió ver el problema del imperialismo. Esteta por sobre todas las cosas, propagó la idea de "aristocracia del espíritu" que fomentó una concepción elitista del intelectual. Si bien escrutado en sus debilidades, Rodó sale incólume del balance y, por cierto, absuelto de la liquidación. A partir de su magisterio, Sánchez deriva tres grupos de intelectuales.

Al primero de estos grupos los llamó "arieles". Son los discípulos que extreman el alarde estético, el desdén por la muchedumbre, la desconfianza en la democracia. Sostienen además la necesidad del autócrata y el "gendarme necesario", adhiriendo la mayoría de ellos a teorías raciales. La nómina incluye a Carlos Arturo Torres, Francisco García Calderón, César Zumeta, Pedro Emilio Coll, Manuel Díaz Rodríguez, José de la Riva-Agüero, entre otros. Enfrentado a los "arieles", malos discípulos del buen maestro, Sánchez ubica a los "calibanes", aquellos que optaron por la conjunción de arielismo, ética y ciencia, además de tomar partido frente al imperialismo y resistir a los gobiernos dictatoriales en Hispanoamérica. Alejandro Korn, José Ingenieros, Carlos Vaz Ferreira, Manuel Ugarte, Alfredo Palacios, Emilio Frugoni, José Vasconcelos, Joaquín García Monge, entre otros, integran la nómina. Nótese la inversión de los roles y de los términos: calibán deja de tener la connotación dada por Rodó para pasar a designar al grupo de intelectuales críticos. Un tercer desglose recibe el rótulo de "documentales", y algunos de sus nombres se superponen con los

"calibanes". Son aquellos que, tomando a su cargo la exégesis de la vida cultural americana, organizaron el archivo intelectual implementando métodos modernos de investigación: Joaquín García Monge, Alfonso Reyes, Pedro y Max Henríquez Ureña, Genaro Estrada, Rufino Blanco Fombona, Sanín Cano, Alcides Arguedas, Ricardo Rojas, Alberto Zum Felde, Paul Groussac, Ventura García Calderón.

La clasificación de Sánchez, entre arieles, calibanes y documentales, fue un primer intento de organización de una historia intelectual deslindando roles a partir de las posiciones públicas de estos escritores -algunos de ellos, los viajeros y migrantes que contemplo en mi trabajo. Retomando entonces nuestro eje, me interesa marcar que la memoria de Ugarte y la crítica de Sánchez establecen un diálogo y una polaridad que hasta hoy signa el modo como es considerado ideológicamente el 900 y sus condiciones circundantes<sup>35</sup>.

En las tensión de discursos e itinerarios se hace evidente una disputa ideológica y estética relacionada con las distintas respuestas a la modernidad que dieron estas figuras. Respuestas en las cuales el desplazamiento fue un ingrediente altamente involucrado.

---

<sup>35</sup> Sobre el intelectual hispanoamericano y el fin de siglo, véase David Viñas, *Literatura Argentina y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996 (1964); Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Fundación Internacional Ángel Rama, 1983; Carlos Real de Azúa, "Modernismo e Ideologías", en *Punto de Vista*, op.cit.; Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, op.cit.; Rafael Gutiérrez Girardot, *El intelectual y la historia*, Caracas, Fondo Editorial La Nave Va, 2001; Javier Lasarte V., coord., *Territorios intelectuales. Pensamiento y Cultura en América Latina*, op.cit.

## 10. GOMEZ CARRILLO: *VOYAGE EN ORIENT, EXOTISMO Y DIVULGACIÓN*

"Gómez Carrillo ocupaba todas las encrucijadas de la ciudad."

Manuel Ugarte, *La dramática intimidad de una generación*.

La percepción de otras culturas ejerció una enorme fascinación entre los escritores de fin siglo. Los sonetos "japoneses" de Julián Del Casal, "Divagación" de Darío, la poesía de Amado Nervo marcada por su descubrimiento del budismo, los lánguidos camellos de Guillermo Valencia, los cuentos orientales de Leopoldo Lugones, los haiku de José Juan Tablada, "Las clepsidras" de Herrera y Reissing, la mención de huríes, crisantemos y dromedarios son algunas de las manifestaciones de este interés que trascendió la mera moda literaria. Tematizar el exotismo fue el modo de imaginar otro escenario, ya no de evasión, sino de estímulo a la imaginación y superación de los temas adocenados en las literaturas nacionales.

En "Sinfonía en gris mayor" Darío ambienta su poema en el trópico. El personaje del poema, sabemos, es un viejo marinero hipnotizado por la bruma, el calor de la siesta y el sonido monocorde y a dueto de una

cigarra y un grillo. La marina dariana es buscadamente artificial, en ella todo parece otra cosa, así el mar es *como* un "vasto cristal azogado", el sol es *como* "un vidrio redondo y opaco". La percepción de las imágenes está siempre mediada por la plástica, por eso un enorme esfumino funde la línea del horizonte y el paisaje se comporta como un pesado telón, al más puro estilo parnasiano.

Un cuadro indudablemente familiar para Darío, pero exótico para sus lectores porteños<sup>1</sup>. Primer nivel de exotismo, el trópico. Segundo nivel de exotismo, la representación interceptada por el código de la pintura. Pero quiero detenerme en un tercer nivel del exotismo. El marinero, personaje del poema, recuerda las playas de un "vago, lejano, brumoso país", del cual nada sabemos, apenas estas señas tan generales y sugerentes, tanto como para hacer de este pensamiento silenciado lo más misterioso (y por lo tanto, exótico) del poema.

Si para los lectores porteños el marinero y su entorno es el elemento "otro", como lo serían, supongo, los relatos de Stevenson *En los Mares del Sur* para sus lectores ingleses, o el Marruecos de Loti para los franceses, para el personaje del poema de Darío su espacio deseado está en la ensoñación. Mientras, es probable que Darío, de identidad tropical como el ámbito de su poema, encuentre su experiencia de alteridad en la escritura, al aproximar su marina poética a la línea del poema de Baudelaire que habla de un "*pays parfumé que le soleil caresse*", y obtener así la vivencia ilusoria e impostada de otro lugar (esta vez, de enunciación). Lo cual creo que me acerca a una de las claves de una posible definición. Lo exótico es siempre un escenario de alteridad deseado e inaccesible. Una promesa de extrañamiento.

---

<sup>1</sup> Publicado en *La Tribuna*, Buenos Aires, 8 de enero de 1894.

Pero en el fin de siglo lo exótico tiene también otra inflexión. Es un fruto de la llamada "era del imperio", que se consolida como género gracias al cruce entre literatura, mercado e intereses expansionistas. Edward Said ha relacionado los relatos y novelas europeas acerca de las zonas marginales como discursos productores de la idea misma del imperialismo<sup>2</sup>. Veamos lo que dice Eric Hobsbawm respecto de la llamada "literatura colonial"

"Sin embargo, la densidad de la red de comunicaciones globales, la accesibilidad de otros países, ya fuera directa o indirectamente, intensificó la confrontación y la mezcla de los mundos occidental y exótico. Eran pocos los que conocían ambos mundos y se veían reflejados en ellos, aunque en la era imperialista su número se vio incrementado por aquellos escritores que deliberadamente decidieron convertirse en intermediarios entre ambos mundos: escritores o intelectuales que eran, por vocación o por profesión, marinos (como Pierre Loti y, el más célebre de todos, Joseph Conrad), soldados y administradores (como el orientalista Louis Massignon) o periodistas coloniales (como Rudyard Kipling)"<sup>3</sup>.

En Hispanoamérica el desarrollo del *género exotista* tuvo una figura insoslayable: Enrique Gómez Carrillo. Sus crónicas de viaje tuvieron gran difusión en los periódicos del 900, siendo recopiladas y publicadas casi de inmediato en forma de libro. También fue reconocido por su desempeño en la traducción, la crítica literaria, la corresponsalía de guerra, la crónica de actualidad, esta última sobre todo le valió el título de "príncipe de los

---

<sup>2</sup> Edward Said. *Cultura e Imperialismo*, op.cit.

<sup>3</sup> Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*, op.cit., pág. 89.

cronistas". Un principado algo kitsch: "Coronación honoraria, parisiense, democrática, efímera, con algo de la reina de carnaval"<sup>4</sup>.

La ironía de la cita me sirve para plantear el propósito de este capítulo que es revisar la figura de Gómez Carrillo en tanto traductor y divulgador de la cultura moderna. Sostengo que en su incorporación de los variados discursos centrales al universo hispánico no fue un mero imitador, por el contrario, interpuso procedimientos de exageración, amplificación y afectación que variaron notablemente la dirección y el sentido de éstos. Por eso su relato de viaje a Oriente, que tomo como ejemplo, no fue una mera copia. No se trató tan sólo de un *viajero mimo*, como a primera vista puede parecerlo. Sumó una inflexión paródica y desrealizante a esta prestigiosa tradición.

### La reina del carnaval

Para aproximarse a Gómez Carrillo es siempre necesario deponer algunos preconceptos. ¿Cómo tratar a un escritor que tan poca simpatía despierta hoy? Quizás una perspectiva alentadora sea la que leemos en Roland Barthes respecto a *Aziyadé* de Pierre Loti (imagen especular de Carrillo): "Tal vez nosotros podamos también aprender a despojar el nombre de *Aziyadé* de su bella forma y, después de habernos deslizado del nombre precioso a la triste imagen de una novela pasada de moda,

---

<sup>4</sup> Juan Carlos Mariátegui, "Gómez Carrillo", en *Obras completas*, vol. 7, Lima, Amauta, 1982, pág. 126.

reascender hacia la idea de un *texto*: fragmento de lenguaje infinito que no cuenta nada pero donde pasa "algo inaudito y tenebroso"<sup>5</sup>.

Y sus palabras de veras nos orientan. Sobre todo en dos sentidos. Uno: esa invitación a pasar de la "triste imagen" al "texto" como fragmento de lenguaje, lo que nos permite exorcizar ese primer recaudo frente al autor-estigma. Dos: descubrir lo "tenebroso" de Carrillo, que consiste para mí en desmontar sus procedimientos, es decir, entenderlo superado el primer rechazo.

En primer lugar, vamos entonces a su imagen de escritor. Entre los hispanoamericanos que vivieron en Europa hacia el 900, Gómez Carrillo fue quien consiguió la más rápida y constante inserción en la prensa y el mundo editorial, tanto en Madrid como en París. Si bien la crítica ha reconocido tanto la calidad de su prosa como la enorme popularidad que tuvo en su época, Gómez Carrillo es siempre visto como una figura secundaria e incómoda<sup>6</sup>. Quizás porque encarne un fenómeno nuevo: el escritor de gran público, el intérprete de la cultura alta para los nuevos sectores que acceden a la lectura de periódicos y revistas ilustradas.

Apoyemos esta hipótesis. Al respecto, nos sirve la observación de Pierre Bourdieu con referencia a los "escritores de mercado": "Además de estar marcados por su pertenencia al campo literario, cuyos efectos y, al mismo tiempo, cuyos límites, permiten captar, los autores condenados por sus fracasos o por sus éxitos conseguidos con malas artes y lisa y llanamente abocados a ser tachados de la historia de la literatura modifican el funcionamiento del campo debido a su existencia misma, y a

---

<sup>5</sup> Roland Barthes, "Pierre Loti: *Aziyadé*", en *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973, pág. 224.

<sup>6</sup>Véanse estas consideraciones en María Luisa Bastos, "La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad", en *Sur*, 350-351 (1982).

las reacciones que en él suscitan"<sup>7</sup>. El párrafo, referido a Emile Augier miembro de la alta burguesía y paradigma por su producción dramática del gran consumo, puede ser pensado en relación a la colocación de Gómez Carrillo, que aunque excluido de la memoria o la historia literaria, no deja de ser una pieza clave para entender el sistema de relaciones del campo literario al que pertenece.

Con todo su éxito comercial, Carrillo estuvo lejos de triunfar en el café, la tertulia o la consideración literaria de sus pares. Por el contrario, el juicio de sus contemporáneos fue en general lapidario. Fabulador, frívolo, aventurero, bohemio, propagandista de la dictadura de Estrada Cabrera, detractor de Darío<sup>8</sup>, francófilo, la figura de Gómez Carrillo aparece secuestrada por esta fama poco atractiva. Manuel Ugarte lo llama "bulevardero postizo", vanidoso, renegado de lo americano, pero también aporta una valoración que nos sirve para nuestra lectura: "Resultó, sin embargo, inconscientemente, un gran servidor de su tierra y de su raza, porque se transformó en *puerto libre*, a través del cual entraron y salieron muchas cosas"<sup>9</sup>. La metáfora de Ugarte coloca al personaje en el punto que me interesa resaltar, como *escritor-puerto libre* por donde transitaban innúmeras adaptaciones de la cultura de fin de siglo. Pero no lo hizo, como sostengo más adelante, de modo gratuito o transparente.

Gómez Carrillo lleva el estigma de lo epigonal y se diría que hace de esta cualidad su retórica. Su escritura es un derroche de recursos. Toma los principios de la estética modernista y los lleva a la exasperación,

---

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, op.cit., pág. 112.

<sup>8</sup> Edelberto Torres, su biógrafo, registra algunas de estas estocadas: "Cuando Rubén Darío tenía talento", "Cantemos al oro, como decía Rubén Darío antes de su decadencia..." en *Enrique Gómez Carrillo. El cronista errante*, Guatemala, Librería Escolar, 1956, pág. 245.

<sup>9</sup> Manuel Ugarte, *La dramática intimidad de una generación*, op.cit., págs. 101-110.

casi a su parodia. Sus textos delatan la enorme *conciencia de público* y en esto se puede advertir su intuición de los mecanismos modernos del consumo literario. Hizo del *público* su *clientela*. Dice al respecto Mariátegui: "Cortesano de los gustos de su clientela, Gómez Carrillo esquivó lo difícil, se movió siempre sobre la superficie de las cosas que era casi siempre lisa y brillante como un azulejo"<sup>10</sup>. También María Luisa Bastos sostiene que Gómez Carrillo se dirige a dos tipos de lector, uno trivial y otro entendido, para unos hace el gesto frívolo, para otros el guiño irónico, pero finalmente el cronista está "atento principalmente al público de la galería"<sup>11</sup>. El público, su gran sostén, fue su objetivo principal. Quizás habría que leer sus textos buscando exclusivamente esta relación de oferta y demanda, de deseo y satisfacción.

En sus libros de viaje recopiló como un coleccionista imágenes insólitas, descripciones fuertemente cromatizadas, vistas enrarecidas, ofreciendo un imaginario tan exótico como desconocido y esperado por sus lectores de habla hispana. Para ellos inventó un protagonista. Una figura trashumante, "proteica" al decir de Darío, que podía ser tanto un pirata del Mediterráneo como un alma migrante por las ciudades de Oriente. Pero su éxito consistió en no abandonar su mundo referencial hispánico o hispanoamericano, que hacía converger con su parisianismo de adopción, necesario correlato de todas sus comparaciones. Esta amalgama de identidades produjo un "sujeto cosmopolita", extravagante y atractivo, portador de una prosa donde se pueden detectar las más variadas marcas léxicas (americanismos, galicismos, casticismos). Con este sujeto, munido de tantas competencias, que mostraba por primera vez el mundo de la centralidad europea y de sus "márgenes" desde esta

<sup>10</sup> Juan Carlos Mariátegui, "Gómez Carrillo", op.cit., pág. 128.

<sup>11</sup> María Luisa Bastos, "La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad", op.cit.

nueva perspectiva (ideológica, léxica, identitaria, enunciativa), establecía su pacto de lectura el público de los diarios continentales y españoles.

En su viaje a Buenos Aires de 1910 pueden identificarse sus recursos. En "La avenida de Mayo"<sup>12</sup> es necesario acercarse al lector, hacerlo partícipe de la intimidad. Para ello la crónica comienza en la cama y salta a la calle, una calle porteña pero vista y oída como parisina en una pirueta demagógica, casi burda y también indudablemente irónica. Notemos la operación. Por una parte le dice a su lector argentino lo que quiere escuchar, esto es, que Buenos Aires es igual a París, pero por otra alerta de un carácter nacional, la presunción porteña de ser los parisinos del continente al sur. No todo es mimo (en el sentido de caricia), el mimo es al mismo tiempo, mímica.

El narrador de esta crónica tiene el saber que dan los viajes, las andanzas por el Cairo, Sevilla o Marruecos; es un "sujeto cosmopolita" que detenta, además, el termómetro del gusto. Buenos Aires "tiene gusto", San Petersburgo "no tiene gusto", por eso puede arbitrar sobre las modas, los usos y protocolos sociales. Su otra potestad es percibir las historias urbanas, apenas insinuadas y totalmente desconocidas para el común de los habitantes de la ciudad: "De minuto en minuto, lo callado, lo inquieto y lo fantástico va aumentando". La crónica se alimenta de esta ilusión de poner en el espacio público los asuntos privados, la verdadera comidilla que tendrá que incluir para no decepcionar. Dicho de otro modo: en este salto de la cama a la calle, de lo íntimo a lo público, el texto de Gómez Carrillo adopta la lógica de la prensa sensacionalista, se acopla a su retórica, al modo aberrante y a la vez atractivo del suceso. Tal es, seguramente, *lo inaudito y tenebroso* (Barthes) de Carrillo.

### **Voyage en Orient: el exotismo y su parodia**

Una ojeada a la *garçonniere* de la rue Castelane de Gómez Carrillo en París seguramente depararía el asombro de cualquier visitante. Los objetos acumulados en los distintos rincones le evocarían desde una mezquita árabe a un templo indonesio. Sobre las repisas encontraría narguiles, pipas de opio, muñecas siamesas, miniaturas de musmés japonesas, abanicos con motivos venecianos, postales coloreadas de Damasco y alguna edición en papel biblia de la Odisea. Los *souvenirs*, múltiples y abigarrados, conferirían al lugar la apariencia de un bazar oriental.

Y esta escenografía no es caprichosa, ya que si algo se propuso Gómez Carrillo fue ser el Pierre Loti del mundo hispánico. Para conseguirlo, tomó prestadas todas las facetas de la personalidad del viajero francés: distante, objetivo, apolítico, antimoderno. En un gesto extremo de simbiosis imitó, no tan sólo su escritura, sino también su grafía. La firma de Carrillo parece un calco de la que estampaba Loti en la portada de sus libros. Como aquél, también realizó numerosos viajes, pero su espectro fue algo más amplio -India, China, Japón, Rusia, Grecia, Jerusalén, Egipto, la Argentina-, dejando también una copiosa biblioteca viajera. Su preferencia por Oriente lo emparenta de modo particular con la literatura exotista o colonial que en esos años se producía en Europa y que en Francia tuvo dos manifestaciones contrastadas, Pierre Loti y Victor Segalen. Consideremos brevemente sus propuestas.

Pierre Loti, seudónimo de Julien Viaud, fue oficial de la marina francesa y quizás el más prolífico narrador viajero de fin de siglo. Su difusión en América Latina fue notable, publicando con frecuencia en los

---

<sup>12</sup> Enrique Gómez Carrillo, *El encanto de Buenos Aires*, Madrid, Perlado,

diarios de mayor circulación como *La Nación* de Buenos Aires o en revistas literarias y magazines como la *Revista Azul* de México, donde deja su impronta en otro viajero a Oriente, el mexicano José Juan Tablada. Loti elaboró un personaje más que propenso a la asimilación a otras culturas, como lo demuestra en sus novelas, *Ayizadé*, *Rarahu* o *Madame Chrysanthème*. Tuvo como misión prioritaria en su escritura atesorar una colección de impresiones, un voluminoso álbum fotográfico de todos los parajes considerados diferentes por la centralidad europea<sup>13</sup>.

En sus textos, el viajero pierde espesor biográfico. Siente sueño, frío, fatiga, tristeza o melancolía, pero difícilmente pone en juego una memoria que recupere algún pasado personal. Por eso, muchas veces, es tan sólo una mirada que se solaza en la descripción. A tal punto que el sujeto pareciera estar allí únicamente para sostener, como su apéndice, un ojo curioso y descubridor. Una retina abierta donde se imprimen los paisajes, preferentemente, orientales. Esto hace que los reales protagonistas sean los objetos: las mezquitas, los caminos, las flores, los atardeceres, los ríos, las llanuras, campos sembrados, desfiladeros o valles tapizados de hierbas y flores.

Loti establece un tipo de enunciación que será emulada por los viajeros de fin de siglo. En ella desaparece cualquier mención autobiográfica, modificando en este sentido la marca *egotista* que había aportado al género Stendhal. Desde su primer viaje a Marruecos se revela la voz que lo caracterizará en más, de modo que el "Preludio" a este texto puede leerse como su poética del viaje<sup>14</sup>. Advierte al lector que no encontrará cualquier alusión a la política en Marruecos, a su porvenir o a

---

Páez y Comp., 1914.

<sup>13</sup> Tzvetan Todorov analiza el papel de Loti y su narrativa de viajes en *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 1991; también Roland Barthes, *op.cit.*

los modos de incorporar esa cultura al movimiento moderno, ya que se limitará a la "pura descripción". Para la construcción del *cuadro oriental* hacen falta pocos elementos: la resplandeciente ciudad blanca coronada de verdes minaretes, la mancha azul de Mediterráneo, los caftanes rosa, los camellos, las terrazas y mezquitas, elementos que se van combinando, repitiendo y alternando, con leves variaciones a lo largo del texto.

El exotismo a la manera de Loti conoce una contracara en el fin de siglo: Victor Segalen. Como Loti, pertenece a la marina francesa y es un viajero a Oceanía y a la China. Pero en todo lo demás representan dos posiciones totalmente divergentes: uno llena la palabra *exotismo* de los ripios que el otro quiere desechar. Su *Ensayo sobre el exotismo* es el lugar indicado para dilucidar esta diferencia. En este libro –compilación de anotaciones, fragmentos y cartas–, Segalen intenta redefinir el concepto, fuertemente ideologizado a comienzos del siglo XX.

Bajo la palabra exotismo se escuda una rama de las letras imperiales, la literatura colonial, que ambienta las narraciones en África, Oceanía y Asia. Esta literatura elige una latitud por excelencia, el trópico, con su paisaje *ad hoc* y un tipo de relación de subordinación entre sujeto (viajero) y objeto (turístico) que, podríamos pensar, es una traslación al relato de la relación imperial: "Antes que nada, limpiar el terreno. Tirar por la borda todo lo que de mal empleado y de rancio contiene la palabra exotismo. Despojarlo de todos sus oropeles: la palmera y el camello; el casco colonial; las pieles morenas y el sol amarillo; además, al mismo tiempo, desligarse de todos los que la emplearon con facundia necia"<sup>15</sup>.

Desmontar todo para establecer una escenografía más ética (sin casco colonial) y más estética (sin imágenes previsibles) es el propósito

---

<sup>14</sup> Pierre Loti, *Viajes*, Barcelona, Planeta 1958.

<sup>15</sup> Victor Segalen, *Ensayo sobre el exotismo, una estética de lo diverso*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pág. 19.

de Victor Segalen. Por eso diferencia al *viajero éxota* que siente y se solaza en el sabor de lo diverso, del *seudoéxota*: "Otros, los seudoéxotas (los Loti, los turistas, no fueron menos desastrosos. Yo los llamo proxenetas de la sensación de lo diverso)"<sup>16</sup>.

Para lograr esta distancia, el viajero éxota debe transitar dos etapas, la primera consiste en empaparse del objeto y la segunda en abstraerse del mismo<sup>17</sup>. Sólo este procedimiento es garantía de libertad, ya que si el *seudoéxota* queda preso, ebrio o alienado de su objeto, el éxota goza plenamente de su albedrío, sobre todo en la fase final de su relación con el otro: "Es posible que una de las características del éxota sea la *libertad*, o sea *ser libre* respecto del objeto que describe o siente, al menos en esta fase final, cuando se ha retirado de él. En cambio, los seres como Loti están místicamente ebrios e inconscientes de su objeto, que mezclan consigo mismos y al que se mezclan perdidamente"<sup>18</sup>.

En suma, el proyecto de Segalen supone minar tanto el concepto tradicional del exotismo, sus temas y lugares comunes, como sus presupuestos ideológicos y estéticos para promover una filosofía de lo diverso y de la relatividad de las culturas. Su objeto último es hacer estallar la palabra exotismo y con ella, todos sus lastres y rémoras.

Entre el viajero éxota de Segalen y el exotismo de Loti, Gómez Carrillo está más cerca, la mayoría de las veces, del segundo. ¿Pero está Carrillo *místicamente ebrio e inconsciente de su objeto* como Loti? Creo que sus operaciones textuales nos dicen lo contrario. Carrillo remeda y reproduce, pero también lisa y llanamente parodia y tergiversa el relato de viaje de Loti. Es más, sigue sus pasos unos pocos años más tarde, para

---

<sup>16</sup> Ibidem, pág. 31.

<sup>17</sup> Doble movimiento que remite también a la tarea del traductor y su doble aproximación a su fuente, véase el capítulo "José Martí: traducir, transpensar".

comparar, contradecir o exagerar lo que ha sido dicho por el viajero francés. Veamos un ejemplo.

En el viaje a Galilea hace idéntico recorrido por las mismas ciudades, tanto que la visita a la ciudad de Damasco puede leerse en contrapunto con el relato de Loti. Acerquémonos a un fragmento:

“Mi paraíso no es de este mundo”, murmuró el profeta, sin querer entrar en Damasco. Y aquel “vade retro” musulmán me persigue como una obsesión desde que he comenzado a pasearme por estas calles llenas de sol y de polvo. ¡Ah, si como Mahoma me hubiera contentado con admirar de lejos el gran vergel oriental!... Porque no hay duda de que ninguna ciudad produce, vista desde una altura, una impresión tan encantadora.”...”Cuando uno la contempla en Salahiyet, experimenta la sensación de ver realizarse un ensueño. Es un jardín inmenso el que aparece ante la vista. De ese jardín se alzan, llenando el espacio de flechas blancas, los lindos minaretes de las mezquitas. Las casas extienden sus terrazas entre las flores. Los siete ríos legendarios brillan con cabrilleos argentinos en las calles umbrías. Sólo que ¡ay! Si uno penetra en la ciudad y comienza a pasearse, la delicada ilusión se desvanece. ¿Dónde están los jardines? ... ¿Dónde las terrazas floridas?... ¿Dónde las mezquitas?... ¿Dónde los ríos?”... “Verdaderamente, más me hubiera valido imitar a Mahoma y no entrar en este paraíso, de lejos tan bello, de cerca tan vulgar...”<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Victor Segalen, *Ensayo sobre el exotismo*, op.cit., pág. 37.

<sup>19</sup> Enrique Gómez Carrillo, “Damasco” en *Ciudades de ensueño*, Madrid, 1933, pág 82.

Si Loti habla de Damasco como un gran jardín, como "la perla de oriente", Carrillo también lo describirá como "el gran vergel oriental". Pero extremará la figura del *desengaño del viaje* usada por Loti, sobre todo en la focalización desde las alturas y luego desde el llano, tan frecuente en este último. Una cosa son las ciudades vistas desde arriba, otra muy diferente cuando se transitan sus calles, llenas de lodo y desperdicios. Carrillo va más allá, ya que al *desengaño del viaje* une el tópico del *viajero tardío* que no puede hacer coincidir los relatos leídos con la realidad visitada, transformada ya por la modernización, por eso recurre a la retórica del *ubi sunt*: "¿Dónde están los jardines?... ¿Dónde las terrazas floridas?... ¿Dónde las mezquitas?... ¿Dónde los ríos?"

El desencanto es producido por la súbita modernización que instala puentes de hierro, hoteles alemanes y suizos o tranvías eléctricos allí donde antes se podía enmarcar la postal sin tantos obstáculos visuales, hasta el punto de llegar a dudar de su destino: "En la Plaza, la desilusión se acentúa aún más. ¿Estamos realmente en Oriente?". Cuando Loti visita Damasco el ferrocarril todavía no ha llegado a la ciudad, aunque se prevé su próxima construcción. Cuando Carrillo lo hace, el progreso ya ha transformado al edénico jardín en una ciudad casi moderna. Pero si Loti produce un discurso antimoderno y plañidero por la pérdida de la *autenticidad*, Gómez Carrillo, narrador más escéptico, conserva la compostura y duda de que esa autenticidad alguna vez haya existido.

Entonces, si bien su relato resulta una reproducción del itinerario y del relato del visitante anterior – sigue su huella en el Bazar, la casa de Ananías, la gran mezquita de los omniadas, la mansión del bajá Abdulahes también su parodia. La suspicacia respecto a la versión del viajero antecesor es constante. Así, los palacios de los bajá "si hemos de creer a Pierre Loti" son "alcázares encantados"; además Loti dice haber visitado al

bajá Abdulah quien, interrogado por el guatemalteco sobre este hecho, no recuerda al ilustre orientalista. ¿Loti miente? Eso insinúa.

La copia y la enmienda se abren paso a cada tramo del recorrido. Remeda la pose del *viajero voyeur* que contempla los interiores a través de las ventanas de postigos entreabiertos y de las puertas que dan a los patios donde se recluyen las mujeres. También calca las transformaciones de identidad: "El humo del narghilé sube en espirales blancas y va a confundirse con el de los musulmanes que me rodean, como mis soñaciones se confunden con las suyas." "me siento un alma árabe"<sup>20</sup>. Si Loti elabora el discurso del exotismo, Carrillo lo desrealiza con la cita exagerada de la voz. Construye un relato en pareja con Loti, pero al mismo tiempo introduce un tono irónico e incrédulo. Su facsímil, mediado por el humor, es un *relato mimo* y como tal produce un desgaste del sentido aportado por el primero.

Retomamos lo dicho al comienzo. Gómez Carrillo se comporta como un *puerto libre* (Ugarte) por donde transitan todos los géneros modernos, pero éstos no pasan tan gratuitamente por su aduana. Pagan el precio de la exageración, la amplificación o la afectación.

Sus columnas viajeras representan el punto extremo de popularización del *Voyage en Orient* que desde Chateaubriand, Lamartine, Théophile Gautier, Gerard de Nerval a Pierre Loti fue un desafío a la imaginación y un test del poder descriptivo para cualquier escritor. Es sabido que el viaje a Oriente pone al peregrino en el límite de su identidad ya que le exige la más radical transformación: el abandono de sus prendas, hábitos y costumbres<sup>21</sup>.

Sarmiento en Argel se somete a una ceremonia gastronómica, "la hospitalaria mesa árabe", donde al rechazo por los alimentos y al reparo

---

<sup>20</sup> Enrique Gómez Carrillo, *Ciudades de ensueño*, op.cit., pág. 102

por la apariencia de los cacharros se sigue un repentino entusiasmo por el *cuscús*; decididamente Oriente se inmiscuye siempre con el cuerpo. El albornoz pasa a ser el distintivo del travestismo exigido por esta geografía. Por ello lo visten como tributo y ceremonia de pasaje tanto Flaubert como Sarmiento, Loti, Gómez Carrillo o Roberto Arlt. Pero Carrillo suma al disfraz del cuerpo el falsete de la voz.

Dijimos que sus procedimientos fueron la exageración, la amplificación y la afectación. En uno de sus textos reflexivos, "La amarga voluptuosidad del viajar"<sup>22</sup>, podemos comprobar como operan estas marcas. Gómez Carrillo retoma la definición romántica del viaje como un "triste placer" pero la sube varios grados en la escala semántica: de *triste* a *amarga*, de *placer* a *voluptuosidad*. La conmutación da cuenta del *estilo Carrillo*, que sabemos trabaja con la acumulación, el efecto de saturación, el kitsch. La convención es tan fuerte, que da lo mismo estar frente a las "ciudades de ensueño" que en una trinchera de la Primera Guerra. Cambia el escenario pero los recursos estilísticos son los mismos.

Todos los grandes viajeros pueden descubrirse en sus textos. Así dice Maeterlink, uno de sus célebres prologuistas -Moréas prologó su viaje a Grecia- en *Ciudades de ensueño*:

"Sabe pintar un paisaje, una ciudad, un palacio, como Teófilo Gautier; pero alcanza además a poblarlos, y en él el mármol y el bronce no aplastan a los hombres. Es a veces risueño, familiar y exuberante, como Dumas padre; pero se ve que su imaginación está siempre al servicio de la más estricta verdad. Cuando hace falta muéstrase preciso, meticoloso, narrativo y gráfico, como

---

<sup>21</sup> Véase Edward Said, *Orientalismo*, op.cit.

<sup>22</sup> Enrique Gómez Carrillo, *La vida errante (Oriente)*, Madrid, Mundo Latino, 1919.

Stendhal; especulativo y documentado como Taine; fatalista sombrío, pictórico, melancólico y vago como Loti; sensitivo, soñador y sutil, como Gerardo de Nerval; ergotista, combativo, práctico y moderno como Julio Huret, de quien tiene la ojeada pronta y despiadada y la frase instantánea.”<sup>23</sup>

El fragmento repasa las lecturas de Gómez Carrillo, a todas luces apabullante, y da cuenta de esa *navegación de biblioteca*<sup>24</sup> que el guatemalteco hace para el armado de sus textos, factor clave en la eficacia de los mismos. A estos nombres habría que agregar muchos otros: Paul Bourget, Maurice Barres, Henri de Regnier, Abel Bonnard, Vizconde Eugenio Melchor de Vogué, Paul Morand, Victor Segalen. Su trabajo de apropiación del discurso de viaje pasa también por esta colección de textos en los que entra para hacerse de ideas, voces y procedimientos.

Su método fue el mismo en todas sus adaptaciones de los discursos centrales. Repaso de toda la documentación, recorte y citado, amplificación, sonsonete y entrega al periódico.

Su papel en la significación del viaje finisecular fue producir el pasaje desde una “tradicón alta” practicada sólo por una elite intelectual en Hispanomérica a un registro periodístico de gran popularidad. Gómez Carrillo transforma así el “viaje estético” en pantomima de exotismo y turismo literario para el gran consumo.

---

<sup>23</sup> Enrique Gómez Carrillo, *Ciudades de ensueño*, Madrid, 1933, pág. 6.

<sup>24</sup> Término que usa Michel de Certeau, *Heterologies. Discourse on the Other*, op.cit.

## CONCLUSIONES

El propósito de esta investigación fue seguir las significaciones de la *cultura del viaje*, en todas las proyecciones que el período expansivo e internacionalista de la modernidad hispanoamericana pudo otorgarle.

A lo largo de este trabajo mi intención fue reflexionar sobre textos donde la palabra "viaje" connotase, básicamente, una performance, marcada por una escena de escritura simultánea (escribo mientras viajo) o diferida en el tiempo (escribo porque viajé). Pero también y paralelamente, me interesó analizar las consecuencias del desplazamiento para los sujetos autores de estos textos.

Lo primero me llevó a indagar en los límites genéricos, en las estrategias textuales, en la figura del narrador, en los tópicos y constantes del relato de viaje. Lo segundo, en cambio, me condujo a la consideración del escritor migrante y de las distintas circunstancias que pueden convertirlo en viajero convencional o en exiliado según sean las convenciones de su traslado. Ambas perspectivas se volvieron imprescindibles y conexas, de modo tal que se alternaron en el análisis de los distintos capítulos.

Intenté demostrar cómo estos escritores construyeron discursivamente el mundo contemporáneo a partir de qué figuraciones previas y en base a qué necesidades y disputas de representación lo hicieron. Comprobé que el discurso del viaje fue vector de importantes relatos sobre la modernidad, el imperialismo y la identidad continental.

La situación de exterioridad de estos escritores los llevó a definir *comunidades imaginarias supranacionales*, como el latinoamericanismo, hispanoamericano, iberoamericanismo, que produjeron nuevos pactos culturales en el contexto de una cultura internacionalizada y cosmopolita. Estas formaciones alcanzan nuevas proyecciones a partir de la derrota de España en la guerra hispano-norteamericana en 1898 y del nuevo espiritualismo que invade el pensamiento y el ensayo en la época, muy particularmente encarnado en el arielismo.

Esta condición también producirá la emergencia de *relatos de emancipación* que funcionarán como respuesta al expansionismo imperialista, como "Nuestra América" de Martí o la "patria grande" de Ugarte. La *exhibición* de estos discursos desde la crónica periodística, la carta abierta, la gira continental o la conferencia, asume un carácter generalizado, en consonancia con los nuevos roles del escritor finisecular que a la par que se profesionaliza interviene en los asuntos públicos asumiendo ese papel de "ideólogo" del que habla Ángel Rama en *La ciudad letrada*, es decir, de intelectuales modernos.

Los textos considerados elaboran *ficciones del viaje* que repasan las ideas recibidas y redefinen los espacios adjudicándoles nuevas significaciones. En 1800 Fray Servando Teresa de Mier presenta una figuración desquiciada y rabelesiana de París; en 1848 Sarmiento sacraliza su entrada a Francia pero marca también el inicio del desencanto; en el fin de siglo el tópico de la decepción invade los textos de Darío y otros emigrados, determinando las distintas inflexiones de la "parisiana" que retribuyen los visitantes a la ciudad. Reyes en 1915 desplazará la centralidad de París hacia un lugar más receptivo y propio: España.

Por otra parte, Estados Unidos recibe en el fin de siglo miradas encontradas y contradictorias que da nacimiento a una cantidad de tópicos

(el *gigantismo*, el *calibanismo*) donde se puede advertir una polémica entre posiciones democráticas y elitistas, muy evidentes en la confrontación de las *Escenas Norteamericanas* de José Martí con los textos de los hombres del 80 como Cané o Groussac, de un intelectual de porfiriano como Justo Sierra, o de los escritores del 900, como Darío.

A partir de Rubén Darío, y luego con Enrique Larreta, Ricardo Rojas y Alfonso Reyes, España se vuelve el lugar donde encontrar la emoción estética más refinada, antes sólo reservada a Italia o Francia. La nueva ficción del viaje a España permite el encuentro de un pasado común, una lengua compartida, un proyecto cultural hispano-americano, en suma una huella que puede encontrarse en los archivos españoles y volverse fundamento de las historias y literaturas nacionales.

El desplazamiento tensiona la lengua y lleva a distintas definiciones en estos escritores que abandonan su casa para entrar en el laberinto de la *extraterritorialidad*. Algunos asumen un nuevo código, como Groussac, otros se abroquelan en los márgenes de su propia lengua como si ésta fuese la condición de toda armonía. Groussac ajusta el español al ritmo francés; Darío se acerca ideológicamente a España pero pone mayor distancia con el casticismo; Martí trabaja en contagio con el inglés y francés pero construye una lengua de gran cohesión con una superficie totalmente pulida, sin rastros prácticamente de barbarismos; Reyes produce la renovación de la prosa y el ensayo desde su exilio español; Gómez Carrillo tachona su lengua de los más diversos giros y extranjerismos, transfiriéndole ese cosmopolitismo del narrador de sus viajes.

Los escritores que analizo fueron exiliados, emigrados o viajeros convencionales. En todos los casos corporizaron al *escritor huésped* debiendo practicar una *suspensión* de los orígenes, del espacio, del hogar, de los hábitos, de lo conocido, a veces, de la propia lengua. Si bien para

algunos supuso un desgarramiento, la situación en tránsito no fue siempre sinónimo de pérdida o melancolía. También tuvo sus retornos simbólicos. Les dio la ventaja de la mirada del conjunto, como fue el caso de Martí en New York, o del liderazgo estético continental, como Darío en Buenos Aires, España o París. A Groussac le deparó una centralidad insospechada en el campo intelectual argentino. A Reyes, el más promisorio de los comienzos en contacto con una literatura recuperada desde sus inicios en el Ateneo de la Juventud. A Rojas, la confirmación de una tarea de exhumación y construcción de un legado nacional. A Ugarte, la consecución de esa plataforma pública para dar *visibilidad* a su propuesta antiimperialista. A Gómez Carrillo la consumación de la fantasía cosmopolita: el viaje incesante.

Los escritores desplazados siempre son, inevitablemente, traductores. Como lectores de esos textos que son las culturas, sólo podrán conocerlas, representarlas y transmitir las a partir de la transcodificación, la analogía o la comparación. Viaje y traducción se relacionan de modo estrecho. Ambos conceptos remiten a la fluidez de las fronteras y suponen un doble movimiento de aproximación y distancia con el objeto, como lo plantean tanto Segalen como Steiner.

El discurso del viaje asume también distintas significaciones y funciones, más allá del "viaje estético" que continúa siendo una impronta importante. La traducción modernizadora en José Martí, el diagnóstico cultural en Rubén Darío, el ensayo sociológico en Paul Groussac, la gira antiimperialista en Manuel Ugarte, el discurso de divulgación periodística en Enrique Gómez Carrillo, la construcción del archivo cultural a partir del reencuentro con un legado común en Ricardo Rojas o Alfonso Reyes.

Apliqué miradas sincrónicas sobre un mismo objeto -los Estados Unidos-, apelando también al procedimiento del *diorama*, es decir de exposición simultánea de imágenes para analizar las modulaciones del

discurso *calibanesco* en el fin de siglo. En el caso de España, en cambio, opté por una perspectiva que me permitiese eslabonar las transformaciones de una representación y así ponderar su cambio en el 900. Y si por momentos elegí el análisis de un trayecto individual, como es el caso de Reyes o Groussac, en otros privilegié el momento en que los migrantes se cruzan en un mismo espacio, como es el caso de los hispanoamericanos en París y la relevancia de la colonia intelectual que allí conformaron.

A medida que avancé en mi trabajo, los escritores considerados se volvieron protagonistas de una historia que iba narrando sin apetencias de totalidad. La lectura de los itinerarios en simultaneidad, pero también en progresión y profundidad, me permitió establecer puntos de contacto, encuentros y continuidades, confirmando mi hipótesis inicial de que los viajeros construyen una tradición propia. Intenté restablecer los diálogos reales, posibles o virtuales entre ellos ya que éstos conforman una trama de nuestra historia cultural que se hace necesario recuperar.

Por eso siento que este trabajo no termina aquí. La *cultura del viaje*, como decidí llamar al tema por sus notables proyecciones, sigue siendo un mapa lleno de zonas aún inexploradas que me convocan.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Fuentes

- CANÉ, Miguel, *Notas e impresiones*, Buenos Aires, 1901.
- CANÉ, Miguel, *En viaje*, Buenos Aires, Elefante Blanco 1968.
- DARIO, Rubén, *Peregrinaciones*, Prólogo de Justo Sierra, París: Librería de la viuda de Charles Bouret, 1901.
- DARIO, Rubén, *La caravana pasa*, París: Garnier, 1902.
- DARIO, Rubén, *Tierras solares*, Madrid: Biblioteca Nacional y Extranjera, 1904.
- DARIO, Rubén, *El viaje a Nicaragua e Intermezzo Tropical*, Madrid: Imprenta Bernardo Rodríguez, 1909.
- DARÍO, Rubén, *Cabezas. Pensadores y artistas. Políticos*, en *Obras Completas* vol. XXII, Madrid, Mundo Latino, 1917-1920.
- DARIO, Rubén, *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-1955.
- DARÍO, Rubén, *Escritos dispersos de Rubén Darío*, Compilación, prólogo y notas de Pedro Luis Barcia, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1968.
- DARÍO, Rubén, *España Contemporánea*, Barcelona, Lumen, 1987.
- DARÍO, Rubén, *Los raros*, Buenos Aires, Losada, 1994.
- GOMEZ CARRILLO, Enrique, *Literaturas Extranjeras*, París, Garnier, 1895.
- GOMEZ CARRILLO, Enrique, *Almas y cerebros*, París, Garnier, 1898.
- GOMEZ CARRILLO, Enrique, *Sensaciones de París y Madrid*, París: Garnier, 1900.
- GOMEZ CARRILLO, Enrique, *El alma encantadora de París*, Prólogo de Antonio Cortón, Barcelona-Buenos Aires: Maucci, 1902.
- GOMEZ CARRILLO, Enrique, *El encanto de Buenos Aires*, Madrid: Sucesores de Hernando, 1914.
- GOMEZ CARRILLO, Enrique, *La vida errante (Oriente)*, Madrid, Mundo Latino, 1919.
- GOMEZ CARRILLO, Enrique, *Ciudades de ensueño, Constantinopla, Jerusalén, Atenas, Damasco, Nikko*. Madrid: Espasa Calpe, 1920.
- GOMEZ CARRILLO, Enrique, *El Japón heroico y galante (1922)*
- GROUSSAC, Paul, *Del Plata al Niágara*, Buenos Aires, Jesús Menéndez Librero Editor, 1925 (Primera edición, 1897).
- GROUSSAC, Paul, *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte (Primera serie)*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1904.

GROUSSAC, Paul, *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte (Segunda serie)*, Buenos Aires, Jesús Menéndez, 1920.

LARRETA, Enrique "Tiempos iluminados", en *Obras Completas*, Madrid, Plenitud, s/f

MARTI, José, *Obras Completas, vols. 9-13, En los Estados Unidos*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964.

NERVO, Amado, "El éxodo y las flores del camino", *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1967.

QUIROGA, Horacio, *Diario de viaje a París*, Buenos Aires, Losada, 1999.

ROJAS, Ricardo, *Cartas de Europa*, Barcelona, Sopena, 1908.

ROJAS, Ricardo, *Retablo español*, Buenos Aires, Losada, 1948.

REYES, Alfonso, *Obras Completas, vol. II, Visión de Anáhuac, Las vísperas de España, Calendario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Viajes por Europa, África y América*, Madrid, Archivos, 1993.

SIERRA, Justo, *Viajes. En tierra yanquee. En la Europa latina*, México, Porrúa, 2000.

TABLADA, José Juan, *En el país del sol*, New York y Londres: Appleton y Cía., 1919.

TABLADA, José Juan *Obras completas*, Ed. Guillermo Sheridan, 5 vols, México: UNAM, 1991-1994.

UGARTE, Manuel, *Crónicas de bulevar*, Paris, Garnier Hermanos.

UGARTE, Manuel, *Visiones de España (Apuntes de un viajero argentino)*, Valencia, F. Sempere y Cía. Editores, 1904.

UGARTE, Manuel, *Mi campaña hispanoamericana*, Barcelona, Cervantes, 1922.

UGARTE, Manuel, *La dramática intimidad de una generación*, Madrid, Prensa Española, 1951.

UGARTE, Manuel, *La patria grande y otros textos*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1994.

UGARTE, Manuel *El dolor de escribir (Confidencias y recuerdos)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

## 2. Bibliografía sobre viajes y desplazamientos

ADAMS, Percy G, *Travel literature and the evolution of the novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1983.

ADORNO, Theodor W, *Minima moralia*, Madrid, Taurus, 1987.

- AIRA, César, "Exotismo", en *Boletín 3*, del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, Septiembre de 1993.
- ALTUNA, Elena, "El relato de viaje como texto de frontera", en *Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Córdoba, AALC, 1998.
- AUGE, Marc, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Gedisa, 1997.
- BACON, F, "De los viajes", en Adolfo Bioy Casares, comp., *Ensayistas Ingleses*, Buenos Aires: Jackson, 1950.
- BARTHES, Roland, "La Guía Azul", en *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1970.
- BARTHES, Roland, "Pierre Loti: Aziyadé", en *El grado cero de la escritura*, México: Siglo XXI, 1973.
- BARTHES, Roland, "No se consigue nunca hablar de lo que se ama", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994 (1980).
- BARTHES, R, *Empire of Signs*, New York, Hill and Wang, 2000.
- BARTHES, Roland, *La Torres Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós, 2001.
- BREE, Germanie, "The Ambiguous Voyage: Mode or Genre", *Genre 1*, January 1968.
- BRINTRUP, Lilianet, *Viaje y escritura. Viajeros románticos chilenos*, New York, Peter Lang, 1992.
- BUTOR, Michel, "Travel and Writing", en *Mosaic 8*, Univ of Manitoba Press, 1974.
- CHAMBERS, Iain, *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994.
- CLIFFORD, James, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard, Harvard University Press, 1997.
- DE CERTEAU, Michel, *Heterologies: Discourse on the Other*, Minneapolis: Univ, of Minnesota Press, 1986.
- DORYON, Normand, "L'art de voyager", *Poétique 73*, 1988
- DUCHET, Michele, *Antropología e historia en el Siglo de las Luces*, México, Siglo XXI, 1976.
- GERBI, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*, México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- HALPERIN DONGHI, T, "España e Hispanoamérica: miradas a través del Atlántico (1825-1975)", en *El espejo de la historia*, Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- JITRIK, Noé, *Los viajeros*, Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1969.
- JOSEPH, Isaac., David, *El transeunte y el espacio urbano*, Buenos Aires, Gedisa, 1988.
- KAPLAN, Caren. *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Duke University Press, 1996.
- KRISTEVA, Julia, *Etrangers a nous-memes*, Paris: Fayard, 1988.

- MacCANNEL, Dean, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley, University of California, 1999.
- LOTI, Pierre, *Viajes*, Barcelona, Planeta 1958.
- LOTTMAN, Herbert, *La rive gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- MONTELEONE, Jorge, *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*, Buenos Aires, El Ateneo, 1998.
- NELLE, Florian, "París, los Pasajes Atlánticos y el discurso de la imitación", *Estudios*, Año 5, No. 9, Caracas, ene-jun., 1997, pp. 107-125.
- NOGUERON, Francisca "De parisis y rastacuerismo: Rubén Darío en Francia", en Alfonso García Morales (Ed.), *Estudios en el centenario de Los raros y Prosas profanas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.
- NUÑEZ, Estuardo (Compilación prólogo y bibliografía) *Viajeros Hispanoamericanos* (Temas Continentales), Caracas: Ayacucho, 1989.
- NUÑEZ, Estuardo, *España vista por viajeros hispanoamericanos*, Madrid: ICI.
- PERA, Cristóbal, *Modernistas en París*, Berna, Peter Lang, 1997.
- PIERINI, Margarita, "La mirada y el discurso: la literatura de viajes", en Ana Pizarro, *América Latina: palavra, literatura e cultura*, Sao Paulo, Unicamp, 1994.
- PORTER, Dennis, *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- PRATT, Mary Louise, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997 (1992).
- PRIETO, Adolfo, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
- RAMA, Carlos M, *Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina*, Siglo XIX, México, FCE, 1982.
- RAMA, Angel, *La riesgosa navegación del escritor exiliado*, Montevideo, Arca, 1995.
- SAID, Edward, *Orientalismo*, Madrid: Libertarias, 1990. (1978).
- SAID, Edward, *Cultura e Imperialismo*, Anagrama, 1996.
- SAID, Edward, *Representaciones del intelectual*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- SALABERT, Pere, *Figuras del viaje. Tiempo, arte, identidad*, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1995.
- SEGALEN, Victor, *Ensayo sobre el exotismo Una estética de lo diverso (y textos sobre Gauguin y Oceanía)*, México: FCE, 1989.
- SÉRIS, Christiane, 'Microcosmes dans la capitale' ou l'histoire de la colonie intellectuelle hispano-américanienne à Paris entre 1890 et 1914, en André Kaspi et Antoine Marès, *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1989.

- STEINER, George, *Extraterritorial, Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.
- STERNE, Laurence, *Viaje sentimental*, Buenos Aires: CEAL, 1981.
- SUSSEKIND, Flora, *O Brasil nao é longe daqui. O narrador, a viagem*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- THEROUX, Paul, *Pasajeros en los trenes de América*, Buenos Aires, Emecé, 1981.
- TODOROV, *Nosotros y los otros*, México: Siglo XXI, 1991.
- TRIGO, Abel, "Migrancia: memoria: modernidad", en Mabel Moraña (Ed.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, Santiago, Editorial Cuarto Propio-ILLI, 2000.
- VIÑAS, David, *Literatura Argentina y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996 (1964).
- VIÑAS, David, *De Sarmiento a Dios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- WOLFZETTEL, Friedrich, *Le discours du voyageur*, París, Presses Univeritaires de France, 1996.

### 3. Bibliografía general

- ARDAO, Arturo, *Nuestra América Latina*, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, 1986.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, Londres: Verso, 1983.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- BABHA, Homi, *Nation and Narration*, Londres: Routledge, 1990.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1965 (1957)..
- BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- BAJTIN, Mijail, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BENJAMIN, Walter, "La tarea del traductor", en *Angelus Novus*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1971.
- BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980.
- BENJAMIN, Walter, "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta, 1986.
- BENJAMIN, Walter, *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1992.

- BERMAN, Marshal, *Todo lo sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988.
- BLANCO FOMBONA, Rufino, *Blanco Fombona íntimo*, Selección y prólogo Angel Rama, Caracas, Monte Avila, 1975.
- BLOOM, Harold, *La angustia de las influencias*, Venezuela, Monte Ávila, 1991.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- BOURDIEU, Pierre *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- CASULLO, Nicolás, comp., *La remoción de lo moderno, Viena del 900*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, No. 577-578, julio-agosto 1998, número monográfico dedicado a El 98 visto desde América.
- DE CERTEAU, Michel, *The Practice of Everyday Life*, Trans. Steven F. Rendell. Berkeley: University of California Press, 1984.
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano I, Arte de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- DERRIDA, Jacques, *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- EMERSON, Ralph Waldo, *The Complete Poetical Works*, Boston, Houghton Mifflin, 1911.
- FLAUBERT, Gustave *Cartas del Viaje a Oriente*, Barcelona, Laertes, 1987.
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI, 1970.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusquets, 1973.
- GAUTIER, Teófilo, *Viaje por España*, Madrid, Espasa Calpe, 1934.
- GENETTE, Gérard, "Relato ficcional, relato factual" en *Ficción y dicción*, Buenos Aires, Lumen, 1991.
- HAMON, Philippe, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial, 1991.
- GERBI, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica. 1750-1900*, México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- GOETHE, Johann, *Viajes italianos*, en *Obras Completas*, Vol. III, México, Aguilar, 1951.
- HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1995.
- HUMBOLDT, Alexander von, *Views of Nature: or contemplations on the sublime phenomena of creation*, London: George Bell and Sons, 1875.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- JITRIK, Noé, *El mundo del Ochenta*, Buenos Aires, Capítulo, 1982.
- JITRIK, Noé, *Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1987.
- LASARTE V., Javier, coord. *Territorios intelectuales, Pensamiento y Cultura en América Latina*, Caracas, La nave va, 2001.

- LENIN, V.I., *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, México, Grijalbo, 1965.
- LEZAMA LIMA, José, *Confluencias. Selección de ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1988.
- LÓPEZ, Lucio V., *Recuerdos de viaje*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-RML Ediciones, s/f.
- LOTMAN, *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 1990.
- LOTI, Pierre, *Viajes I y II*, Barcelona, Planeta, 1958.
- LUDMER, Josefina (Comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.
- MANSILLA, Eduarda, *Recuerdos de viaje*, Madrid, Ediciones El Viso, 1996.
- MOLLOY, Sylvia, *La diffusion de la litterature hispano-americaine en France au XX<sup>e</sup> siecle*, Paris, PUF, 1972.
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- GONZALEZ ECHEVERRIA, Roberto, *Mito y archivo*, México, FCE, 1998.
- GONZALEZ STEPHAN, Beatriz, *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Avila, 1994.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, "La literatura hispanoamericana del Fin de Siglo", en Íñigo Madrigal, (Coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo II, Madrid, Cátedra, 1986.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *El intelectual y la historia*, Caracas, Fondo Editorial La Nave Va, 2001.
- HOBSBAWM, Eric, *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 1998.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Fundación Internacional Ángel Rama, 1983.
- RAMA, Ángel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.
- REAL DE AZÚA, Carlos, "Modernismo e Ideologías", en *Punto de Vista*, Buenos Aires, Año IX, No. 28, Noviembre 1986.
- RENAN, Ernest, *¿Qué es una nación?. Cartas a Strauss*, Madrid, Alianza, 1987.
- SALOMÓN, Noel, "Cosmopolitismo e internacionalismo (desde 1880 hasta 1940)", en Leopoldo Zea, comp, *América Latina en sus ideas*, México, Siglo XXI, 1986.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Balance y Liquidación del Novecientos, (¿Tuvimos maestros en Nuestra América?)*, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1956.

- SCHILLER, Friedrich, trad. Alfred Dornheim y Juan C. Silva. *Sobre lo sublime*, Buenos Aires, Imprenta Mercur, 1943.
- SCHORSKE, Carl E, *Fin-de-siècle Vienna, Politics and Culture*, New York, Alfred A. Knopf, 1980.
- SIMMEL, Georg, *The Sociology of George Simmel*, Glencoe, Illinois, The Free Press, 1950.
- STENDHAL (Henry Beyle), Trad. José a. Luengo. *Del Amor*, Buenos Aires, Tor, 1953.
- STENDHAL (Henry Beyle), *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1955.
- STEINER, George, *Después de Babel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- STEINER, George, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991.
- TERAN, Oscar, *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogo, 1986.
- TERÁN, Oscar, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- WILLIAMS, Raymond, *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, New York, Oxford University Press.
- ZANETTI, Susana, "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)", en Ana Pizarro, *América Latina, Palabra, literatura e cultura*, Sao Paulo, Unicamp, 1994.
- ZOLA, Émile, *Yo acuso, La verdad en marcha*, Barcelona, Tusquets, 1969.

#### 4. Bibliografía seleccionada sobre los autores

##### Sobre Rubén Darío

- Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 577-578, julio-agosto 1998, número monográfico *El 98 visto desde América*.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio, "1892: Los intelectuales y el discurso colonial", en Beatriz González Stephan, *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Avila, 1994.
- GHIRALDO, Alberto, *Archivo Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada.
- JITRIK, Noé, *Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1978.

- PAILLER, Claire, "L'envoyé spécial de *La Nación* de Buenos Aires: Rubén Darío à Madrid, 1898", *Caravelle*, no. 70, pp. 221-234, Toulouse, 1998.
- PAZ, Octavio, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- RAMA, Angel, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Universidad Central, 1970.
- RAMA, Angel, Prólogo a Rubén Darío, *Poesías*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.
- RAMA, Angel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Aní Rama, 1986.
- SALINAS, Pedro, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- Anderson Imbert, Enrique, *La originalidad de Rubén Darío*, Bs. As., CEAL, 1967.
- ZANETTI, Susana, comp., *Las cenizas de la huella*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

### Sobre Enrique Gómez Carrillo

- BASTOS, María Luisa, "La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad", en *Sur*, 350-351.
- GONZALEZ, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- KANZEPOLSKY, Adriana, "Las fábulas del viajero", en Susana Zanetti, *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- MARIATEGUI, Juan Carlos, "Gómez Carrillo", en *Obras Completas*, Vol. 7, Lima, Amauta, 1982.
- MEJIA SANCHEZ, E, "A los cien años de Gómez Carrillo", en *Mester 4* (1973), págs. 7-39.
- MOREÁS, Jean, Prólogo a *La Grecia eterna*, Guatemala, Centro Editorial José de Pineda Ibarra, 1964.
- SCHAEFER, Claudia, "¿La liberación de la prosa? Erotismo y discurso excéntrico en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo", *Texto Crítico*, 38, Año XIV, enero-junio 1988.
- TORRES, Edelberto, *Enrique Gómez Carrillo. El cronista errante*, Guatemala: Librería Escolar, 1956.

### Sobre Paul Groussac

- BENARÓS, León, *Paul Groussac en el Archivo General de la Nación*, Buenos Aires, Archivo General de la Nación, 1998.
- BORGES, Jorge Luis, "Paul Groussac" y "El arte de injuriar", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- EUJANIAN, Alejandro, Estudio preliminar a Paul Groussac, *Los que pasaban*, Buenos Aires, Taurus, 2001.
- MARTINEZ, J.G, *Francois Paul Groussac. Su vida, su obra*, Buenos Aires, Centro de Historia Mitre, 1948.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Para una revisión de las letras argentinas*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- Nosotros*, Año XXIII, Tomo LXV, Buenos Aires, 1929.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990.
- RAVIGNANI, E. y otros, *Centenario de Paul Groussac 1848-1948*, Buenos Aires, Casa Editoria Coni, 1949.
- VIÑAS, David, "Groussac: las ironías y los privilegios", en *De Sarmiento a Dios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

### Sobre José Martí

- José Martí. Actas. Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, 1994.
- CONTARDI, Sonia, *José Martí; La lengua del destierro*, Rosario, Universidad, 1995.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio, "Martí: la guerra desde las nubes", 1996.
- ETTE, Otmar, *José Martí, Apóstol, poeta revolucionario: una historia de su recepción*, México, UNAM, 1995.
- GARCIA MARRUZ, Fina y Cintio VITIER, *Temas martianos*, La Habana, Biblioteca Nacional, 1969.
- MOLLOY, Sylvia Molloy "His America. Our America: José Martí reads Whitman", en William Foster, *From Romanticism to Modernismo in Latin America*, New York, Garland Publishing, 1995.
- RAMA, Angel, "la dialéctica de la modernidad en José Martí" en *Estudios martianos. Seminario José Martí*, Puerto Rico, Ed. Universitaria, 1974.
- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, 1989.
- RAMOS, Julio, "El reposo de los héroes", en *Prismas*, 1, (1997), Universidad Nacional de Quilmes
- ROTKER, Susana, *La invención de la Crónica*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992.

VITIER, Cintio, "España en Martí", Casa de las Américas, Año XXXV, No. 198, Enero-Marzo de 1995.

ZANETTI, Susana, comp, *Legados de José Martí en la crítica latinoamericana*, La Plata, Facultad de Humanidades y Educación, UNLP, 2000.

### **Sobre Alfonso Reyes**

CASTAÑÓN, Adolfo, Alfonso Reyes, caballero de la voz errante, México, Bodó i Climent, 1988.

GARCIA CALDERON, Francisco et, al, *Páginas sobre Alfonso Reyes (1911-1945)*, Monterrey, Universidad de Nuevo León, 1955.

GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael, "Prólogo" a *Última Tule y otros ensayos*, Caracas, Ayacucho, 1991.

GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael, "La concepción de Hispanoamérica de Alfonso Reyes (1889-1959)", en *Cuestiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro y Alfonso REYES, *Epistolario íntimo*, Tomos I-II-III, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1981.

MONTELEONE, Jorge, *Alfonso Reyes, el conversador*, mimeo.

REYES, Alicia, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

ROSE, Jean "Lecture de *Visión de Anáhuac*", en Antonio Acevedo Escobedo et al. *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

### **Sobre Ricardo Rojas**

AAVV, *Testimonios sobre Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, 1984.

CASTILLO, Horacio, *Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1999.

*Revista Iberoamericana*, Vol. 23, No. 46, Julio-Diciembre 1958, Número dedicado a Ricardo Rojas.

### **Sobre Sarmiento**

- AAVV, *Sarmiento: centenario de su muerte*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1988.
- ALTAMIRANO, Carlos, "El orientalismo y la idea del despotismo en el Facundo", en Lelia Area y Mabel Moraña (comps.), *La imaginación histórica en el Siglo XIX*, Universidad Nacional de Rosario, 1994.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Genio y figura de Sarmiento*, Buenos Aires, Eudeba, 1967.
- BENITEZ, Rubén, "El viaje a España" en Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, Madrid, Archivos, 1993.
- BIAGINI, Hugo, "Sarmiento y la problemática española", n. 3, Los complementarios, *Cuadernos Hispanoamericanos*, abril 1989, págs. 93-112.
- BOTANA, Natalio, "El viaje exterior: la revelación de la democracia" en *La tradición republicana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.
- CAMPOBASSI, José, *Sarmiento y su época*, I-II, Buenos Aires, Losada.
- CANE, Miguel, "Sarmiento en París", en *Prosa Ligera*, Buenos Aires, Moen, 1903.
- HALPERIN DONGHI, Tulio (prólogo) "Sarmiento y la Campaña en el Ejército Grande", en Domingo Faustino Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- HOZVEN, Roberto, "Domingo Faustino Sarmiento", en Íñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana: del romanticismo al modernismo*, Cátedra, 1987.
- KATRA, William H, *Rereading viajes: Race, Identity and National Destiny*, en Halperin Donghi, Tulio, Ivan Jarsil, Gwen Kirkpatrick, Francine Masiello. *Sarmineto, Author of a Nation*, Berkeley, Univ of California Press, 1994.
- LUGONES, Leopoldo, *Historia de Sarmiento*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1988.
- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel, "Viajes por Europa, África y América" y "Sarmiento en los Estados Unidos", en *Meditaciones sarmientinas*, Santiago, Editorial Universitaria, 1968.
- MOLLOY, Sylvia, "Madre patria y madrastra: figuración de España en la novela familiar de Sarmiento", *La Torre*, año 1, no. 1, Universidad de Puerto Rico, enero-marzo 1987, págs. 45-58.
- ONIS, Federico de, "Sarmiento y los Estados Unidos", en *España en América*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1968.
- PONCE, Aníbal, "Sarmiento y España", en *Obras*, La Habana, Colección Nuestra América, 1975, 451-509.
- ORÍA, José A, "Sarmiento costumbrista", en Enrique Anderson Imbert et. al., *Sarmiento. Centenario de su muerte*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1988.
- PONCE, Aníbal, *Sarmiento, constructor de la nueva Argentina*, Madrid, Espasa Calpe, 1932.

- PRIETO Adolfo, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Centro Editor, 1982.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana, "Viajes alrededor del modelo: para una política estética de las identidades", en *Dispositio*, vol. XVII, n. 42-43, 1992.
- RODRÍGUEZ BUSTAMANTE, Norberto (prólogo) a *Viajes*, Buenos Aires, Hachette, 1957, vols. I-II.
- UNAMUNO, Miguel de "Domingo Faustino Sarmiento", en *Sur*, No. 341, Buenos Aires, julio-diciembre de 1977, pág. 196.
- VERDEBOYE, Paul, "Costumbrismo y americanismo en la obra de Domingo Faustino Sarmiento", en *Sur*, Buenos Aires, núm 341, jul-dic., 1977.
- VERDEBOYE, Paul, *Domingo Faustino Sarmiento*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1988.
- VERDEBOYE, Paul, "Viajes por Francia y Argelia", Domingo Faustino Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, Madrid, Archivos, 1993.

### Sobre Fray Servando

- ETTE, Otmar, "Transatlantic Perceptions: A Contrastive Reading of the Travels of Alexander von Humboldt and Fray Servando Teresa de Mier", en *Dispositio*, Vol. XVII, 1992, n. 42-43.
- GERBI, Antonello, "Fray Servando Teresa de Mier y De Pauw en las Cortes de Cádiz", en *La disputa del Nuevo Mundo, Historia de una polémica 1750-1900*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, págs. 393-398.
- LEZAMA LIMA, José, *Confluencias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.
- O'GORMAN, Eduardo, *Seis estudios históricos de tema mexicano*, México, Universidad Veracruzana, 1960.
- O'GORMAN, Eduardo, prólogo a *Pensamiento Político*, Caracas, Ayacucho.
- REYES, Alfonso, "Fray Servando Teresa de Mier", en *Ultima Tule y otros ensayos*, Caracas, Ayacucho, 1991, pág. 110-117.
- ROSS, Kathleen, "A Natural History of the Old World: the *Memorias* of Fray Servando Teresa de Mier", *Revista de Estudios Hispánicos* (Vassar), October (1989), págs. 87-99.

### Sobre Manuel Ugarte

- BOLIVAR, Jorge, Estudio preliminar a *La patria grande y otros textos*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1994.
- GALASSO, Norberto, *Manuel Ugarte y la lucha por la unidad latinoamericana*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.
- GALASSO, Norberto, *Manuel Ugarte: un argentino "maldito"*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1985.
- OLALLA, Marcos, "Literatura y política. Apuntes sobre los supuestos críticos de la modernidad en Manuel Ugarte", en Adriana Arpini, *Razón práctica y discurso social latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, 2000.
- UNAMUNO, Miguel, Prólogo a *El dolor de Escribir (Confidencias y recuerdos)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- VIÑAS, David, "Manuel Ugarte, el hombre que habló en New York", en *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas