



ISLAS, 47(143):17-29; enero-marzo, 2005

Silvia Inés Cárcamo

*Las figuras del
desplazamiento en las
crónicas de
Santiago Rusiñol*

La crónica, el viaje y el Modernismo

A pesar de que Santiago Rusiñol (1861-1931) parecía no tomarse demasiado en serio a sí mismo, su nombre debe ser mencionado, no sólo cuando se reconstruye la historia del Modernismo catalán (del que fue un personaje central), sino también del Modernismo en lengua española. Figura infaltable del rico anecdotario de los modernistas, Rusiñol tampoco pasó inadvertido para la crítica de la época que intentaba identificar, en un cuadro de coordenadas todavía confusas, a los protagonistas del cambio en la cultura. Documentado en el registro que la prensa periódica española iba realizando de las nuevas tendencias, Ignacio Zuleta¹ pudo constatar que en 1900 se le atribuía a Rusiñol, junto a Rubén Darío, el papel de introductor de las ideas europeas que comenzaban a ser conocidas en España.

Considerado como tendencia artística amplia, no limitada a la literatura, el Modernismo de Cataluña desarrolló desde el comienzo caracteres acentuadamente originales, precediendo –como ya lo había notado en su época Rubén Darío– al del resto de la Península. Rusiñol, ese morfinómano bohemio, apasionado por la vida como un juego divertido, dejó, sin embargo, observaciones inapreciables sobre algunos efectos provocados por

¹ V. Ignacio Zulueta: *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar* (1898-1907), p. 174, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1988.

[17]





la modernidad de finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte, entre los que se destaca especialmente el fenómeno de los desplazamientos humanos producidos en el contexto de la expansión imperialista y colonialista y de la creciente integración de las economías regionales o nacionales al mercado internacional.

Creo que prestar atención, como me propongo, a las figuras delineadas en relación con el espacio (propio/ajeno) que transitan por las crónicas de Rusiñol, implica reflexionar sobre una experiencia de la modernidad de Fin de Siglo que provocó cambios en los modos de comportamiento, de percepción y de pensamiento. Como otros modernistas, también el pintor y escritor barcelonés registró tensiones y conflictos de un mundo que estaba volviéndose más comunicado y dinámico, sin dejar de permanecer profundamente heterogéneo.

En lo que respecta a la crónica, el género al que pertenecen los textos de los relatos de viajes de Rusiñol, recordemos por ahora que en este género menor, a medio camino entre el arte y la comunicación, los modernistas escribieron parte de su obra en prosa. La mejor crítica del Modernismo notó la importancia de esos textos menores para la cabal comprensión de los procesos culturales de Fin de Siglo. Por sobre los aspectos exclusivamente técnicos de la poesía o de la prosa de influencias simbolistas, críticos como Noé Jitrik, Angel Rama y Roberto Fernández Retamar se aproximaron a los autores modernistas tratando de develar el sentido de una cultura que traía como novedad no sólo un estilo literario sino la conciencia de un mundo que cambiaba aceleradamente. Desde esa perspectiva las crónicas de Darío, Martí, Gutiérrez Nájera o Gómez Carrillo debieron ser valoradas.

Mi acercamiento a las crónicas de Rusiñol, un autor considerado más bien marginal en relación con los grandes escritores del mundo hispánico de Fin de Siglo, pretende situarse en el campo de visión señalado por los críticos ya mencionados. Tendré en cuenta también el horizonte de reflexión abierto por los estudios más recientes sobre la crónica modernista que se publicaron hacia la última década del siglo xx. Con respecto a estos últimos, creo que el contexto histórico en que Julio Ramos, Graciela Montaldo y Susana Rotker realizaron sus investigaciones constituye un dato relevante para la apreciación de las mis-

[18]





mas. La internacionalización de la economía y el impacto de las tecnologías masivas en el campo de la comunicación, configuran, en un esquema amplio, realidades ligadas a los saltos modernizadores que irrumpieron con vigor tanto a fines del siglo xx –el contexto de los críticos– como en las postrimerías del XIX, durante el período modernista. Podríamos pensar que el interés despertado por esos textos no resulta ajeno al hecho de que ellos parecen prefigurar esa experiencia de nuestra época que el brasileño Octavio Ianni describió como un “proceso intenso de globalización de cosas, gentes e ideas”. Pero conviene subrayar en este momento que las imágenes espaciales de Rusiñol –la migración, el desplazamiento, la coincidencia de mundos, el choque de cosmovisiones y vivencias urbanas– significan en tanto comprometen también una dimensión temporal y la condición de un sujeto social.

De acuerdo con el estudio ya clásico de Julio Ramos,² con el que coinciden en lo esencial, entre otros críticos del modernismo, Susana Rotker³ y Graciela Montaldo,⁴ en la crónica de Fin de Siglo se constituye un nuevo sujeto de la escritura situado entre la literatura y el periodismo. Ramos concibe ese sujeto híbrido como formado “en los límites, en las zonas de contacto y pasaje entre la literatura y otras prácticas discursivas y sociales”.⁵ El escritor que explora nuevos temas y participa de un renovado circuito de interacción comunicativa hace del viaje –al extranjero, por el propio país, por la ciudad conocida o desconocida, e incluso hacia lugares imaginados– no sólo un asunto de la crónica, sino eje estructurador de narrativas destinadas a la publicación en periódicos, el medio por donde pasa en gran parte la práctica de lectura a finales del siglo XIX.

A las migraciones discursivas (periodismo-literatura) se suma el desplazamiento como tema que acompaña a la enunciación de la crónica. Debemos tener en cuenta, asimismo, que por so-

² Julio Ramos: *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Fondo de Cultura, México, 1989.

³ Susana Rotker: *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*. Casa de las Américas, La Habana, 1992.

⁴ Graciela Montaldo: *Ficciones culturales y fábulas de la identidad en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo (Argentina), 1999.

⁵ Julio Ramos: “El reposo de los héroes”. *Prismas*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, (1): 38, 1997.

[19]





bre el repertorio temático y las invariables formales, el género practicado en el Fin de Siglo representaba, como observó Raúl Antelo respecto de la crónica del mismo período en Brasil, “un campo estructurado de tensiones simbólicas e imaginarias, históricas y estéticas”.⁶

Los textos de Rusiñol que tendré en cuenta corresponden a dos épocas y resultan de las observaciones de dos viajes: a París, en la última década del siglo XIX y a la Argentina, en ocasión del Centenario de la Revolución de Mayo, en 1910. En suma, es como si atravesásemos con el escritor catalán todo el período modernista, desde el apogeo a la decadencia, pero enfocando exclusivamente las figuras desplazadas que él observó y describió en las crónicas de sus viajes. Rusiñol se mueve entre las redes que vinculan los tres espacios del modernismo: Francia, América y España. Los textos que analizaré entrelazan esos espacios por el tema del viaje, como también los vinculan otros escritores de Fin de Siglo, españoles y latinoamericanos. Basta pensar en las crónicas de Martí, Darío, Gutiérrez Nájera, Asunción Silva, Azorín, Unamuno y Gómez Carrillo, todos viajeros u observadores atentos a los fenómenos de modernización que ocurrían en “ambos mundos”.

II. París: interiores y exteriores

El célebre viaje a París de los artistas españoles e hispanoamericanos suele explicarse por cuestiones de índole estética –la fascinación provocada por el simbolismo francés– o por motivos que de una u otra forma se asocian a la imagen mítica que esos artistas de la periferia construyen del centro luminoso de la modernidad. Pocos destacan, sin embargo, que algunos artistas no buscaban tan sólo nuevos modelos sino caminos para canalizar su producción. La bohemia de los círculos de escritores y artistas y la libertad de creación formaban parte de un sistema mayor al que pertenecían igualmente los talleres de pintores y las escuelas privadas que ocupaban el lugar de las antiguas academias oficiales. Esta visión general resulta imprescindible para

⁶ Raúl Antelo: “João do Rio-Salomé.” en: Setor de Filologia da FCRB (org.) *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, p. 155, Campinas, SP, Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

[20]





ubicar las estadias de Rusiñol en París ya que el autor, como sabemos, expresaba su talento tanto en la literatura como en la pintura. A esos creadores, los marchantes les ofrecen “una nueva forma de establecer contacto con los posibles compradores y, sobre todo, París permitía una amplia posibilidad de exposición de la obra de los artistas en la pluralidad de salones, según las distintas tendencias plásticas”.⁷ Frente a las academias y a las instituciones españolas que todavía en la última década del siglo XIX seguían considerando a Roma como la capital del arte oficial, París representaba un arte “más al gusto de la nueva clientela burguesa y acorde con las nuevas formas de vida”.⁸ De los españoles, serán los artistas vascos y catalanes quienes inicien la moda del viaje obligado a París.

Rusiñol conoce la capital del simbolismo en 1887, pero es el viaje a comienzos de 1889 el que interesa especialmente, ya que de esa experiencia surgirán las observaciones y relatos sobre la ciudad en la que vivió por largas temporadas. En París el artista mantiene contactos con figuras importantes de la cultura del momento como Émile Zola y León Daudet. Su círculo íntimo, sin embargo, se compone de españoles e hispanoamericanos que sobreviven escribiendo crónicas de novedades para periódicos del mundo hispánico. Con el pintor y crítico de arte Miguel Utrillo (1862-1934) y con el escultor Enric Clarasó (1857-1941) comparte el mismo taller y forma un grupo al que adhiere también otra figura destacada del modernismo catalán: Ramón Casas (1866-1932). De esas experiencias vitales y artísticas tratan las crónicas que envía Rusiñol al periódico *La vanguardia*, de Barcelona. Bajo los títulos de *Desde el Molino* (1894) e *Impresiones del arte* (1897)⁹ fueron publicadas en forma de libro. Como sintetiza María Alejandra Zanetta,¹⁰ desde 1889 hasta 1893, el artista se dedica a describir, en su pintura y en su literatura, la vida, los ambientes y los personajes del barrio bohemio de Montmartre.

⁷ *Historia del Arte. Del simbolismo al fauvismo*, vol. 25, p. 65, Barcelona, Salvat, 1991.

⁸ *Ibidem*, p. 65

⁹ Santiago Rusiñol: *Desde el Molino é impresiones de arte*, Garnier, París, [s/f.]. Las citas corresponden a esta edición.

¹⁰ Susana Zanetta: *La pintura y la prosa de Santiago Rusiñol: un estudio comparativo*, p. 30, Universitas Casellae, Valladolid, 1997.

[21]





De esos relatos de la vida bohemia consideraré como primera figura desplazada la del propio cronista. Su yo autobiográfico se caracteriza ante todo por ser mirada y memoria de alguien que no pertenece a ese lugar y está allí para destacar todo lo extraño de una modernidad contradictoria que se adhiere a valores espirituales pero que se revela brutalmente materialista. Aunque la ciudad suscita valoraciones positivas en tanto centro del mundo artístico y cultural, no existe ninguna ingenuidad admirativa en esa mirada extranjera sobre los ambientes parisienses, coincidiendo en este aspecto con otros modernistas.

El narrador de las crónicas de Rusiñol se sitúa en la marginalidad –del arte institucionalizado, de la ciudad, de lo serio– y desde este ángulo ejercita la crítica a todo lo visto y experimentado. De esa actitud es un ejemplo interesante el relato titulado “Un pintor Chic”, que narra la visita realizada por el cronista y sus amigos al atelier de un artista de moda. La sacralización de la figura del artista y de su obra mediante una estudiada e hipócrita representación para seducir clientes, desnuda la contradicción instalada por la comercialización del arte moderno. Sin embargo, tan interesante como el encuentro del arte y del mercado, del arte y de la industria, me parece la operación profundamente desmitificadora de Rusiñol que desconstruye su propio estilo de escritura modernista, provocando la distancia irónica cuyo efecto consiste en llevar hacia el interior del texto la figura del cronista de los márgenes.

El tono de autoparodia que ya Emir Rodríguez Monegal había detectado en textos de Darío, como “juego de ambigüedades con el que imita y desacraliza los modelos del simbolismo francés”¹¹ es reconocible también en “Un pintor Chic”. Veamos cómo ese juego irónico se realiza en el comienzo de la crónica. Imágenes de retórica típicamente modernista describen un día soleado de invierno:

la nieve aquella se había helado por las calles en plena posesión de su derecho; las fuentes, en vez de manar agua, como es su misión, destilaban estalactitas cristalizadas, semejando burbujas de vidrio, claras y transparentes; el agua

¹¹ E. Rodríguez Monegal: “Carnaval, antropofagia, paródia”. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, (62): ju-set, 1980.

[22]





se detenía por los arroyos, acosada por el frío; y el cielo, libre ya de la niebla, que le privara la vista de la tierra, parecía complacido de haberla cubierto de blancura y se extendía azul, sin nube, por su bóveda grandiosa. (p. 26)

Pero inmediatamente se produce la distancia irónica en relación con ese mismo enunciado:

Todo este prólogo inútil no sirve de otra cosa sino para llegar a decir que el día se presentaba espléndido y generoso, y no era el caso desairarle quedándonos en casa (p. 26)

Con este exordio, constituido por la descripción modernista y su traducción al lenguaje simple y directo, se justifica la “excursión” del grupo de artistas hacia el atelier del pintor parisiense cuyo nombre no se nos revela. Aunque la crónica esté en adelante salpicada por imágenes decadentistas –“lago de sangre” para aludir a una pintura roja, es una de ellas– el cronista va a criticar, una vez traspasada la puerta que conduce al interior del atelier, la artificiosidad del ambiente y del artista simulador y, sobre todo, la feroz contradicción entre las pretensiones de este último y el descarnado materialismo de su marchand para quien el arte no es más que un producto de encomienda: “necesito dos cabezas más, para mañana. El mismo tipo rubio de siempre, que es el que gusta más a los compradores ingleses”. El centro de la modernidad artística, parece decir el cronista, también produce espejismos y simulacros: el artista que tiene el privilegio de vivir en la ciudad más estimulante del mundo está creando mitos que se deshacen cuando se tiene la ocasión de comprobar que el dinero también está formando parte del sistema artístico.

Rusiñol encuentra la ocasión de revelar esa misma contradicción entre la aspiración a los valores del espíritu y la grosera materialidad del dinero cuando describe en la crónica “Un fotógrafo de la Inegua” el conflicto de un pintor que debe dedicarse a la fotografía –pura técnica– para poder sobrevivir. En el relato la fotografía se asocia a lo decorativo requerido por el mercado, mientras la pintura representa el reducto del arte ya inútil, según una contradicción que nos evoca la insatisfacción que Rubén Darío expresaría en más de uno de sus cuentos. En “Un fotógrafo de la legua” basta que el cronista ingrese a la

[23]



miserable casa del fotógrafo para que su mirada registre inmediatamente el drama del artista frustrado.

Además del propio cronista-artista, otras figuras del cosmopolitismo aparecen en los relatos de Rusiñol publicados en el periódico de Barcelona. Las podríamos denominar figuras del cosmopolitismo *por necesidad o por opción*, para insistir en una diferenciación que Octavio Ianni utilizó para las migraciones de finales del siglo xx. Las figuras del turista y del inmigrante de diferente suerte, encarnan las posibilidades de desplazamiento de Fin de Siglo.

En la crónica “Montmartre por la noche”, Rusiñol observa el barrio con ojos de pintor impresionista que acompaña las paulatinas transformaciones que la luz provoca en los objetos: al cambio de las cosas corresponde también el cambio de la vida humana del barrio. Las metáforas de la hormiga y de la cigarra, para los habitantes del día y de la noche, respectivamente, marcan las diferencias de los dos momentos de Montmartre. Evidentemente Rusiñol confiere a la noche la mayor atención: su crónica describe a esas cigarras que viven la noche del *Moulin Rouge*. El Montmartre nocturno de Rusiñol es el lugar de gestación de una cultura popular auténtica de vanguardia y como la autenticidad representa el valor positivo que domina la descripción y los comentarios del cronista, los personajes son evaluados según su posición en la escala dominada por ese valor. El turista¹² implica la negación de lo auténtico ya que, como otros cronistas de Fin de Siglo, Rusiñol condena la planificación de la actividad del viaje que está consolidándose en la época como una gran industria:

Se pasean con la guía en la mano mirando el techo, como quien visita el cementerio de Pisa o la rotonda de Florencia; se enteran minuciosamente de todo y lo apuntan en su inseparable cartera, no fiándolo a la memoria; se aburren el tiempo que para ello han destinado, y se vuelven a su pa-

¹² Cristóbal Pera estudia el tema del turismo en la literatura de Fin de Siglo en “De viajeros y turistas: reflexiones sobre el turismo en la literatura hispanoamericana. *Revista Iberoamericana*, Univ. de Pittsburgh, LXIV, (184-185): 507-528, jul-dic., 1998

[24]



tria, jactándose de que han conocido París hasta en sus más recónditas intimidades. (p. 58).

Pero, paradójicamente, la crónica se destina a ser leída en España y en América por un lector curioso de las novedades de París, un futuro turista, cuyos deseos están siendo justamente contruidos por el texto que los desprecia, lo que manifiesta, también por este aspecto, el carácter contradictorio del modernismo, siempre tironeado entre la espiritualidad y las exigencias de lo material que impone el nuevo desarrollo capitalista.

Mientras la cultura de Montmartre se hace y se deshace, vive de lo inestable, del ensayo y de lo provisorio, el turista de Rusiñol tiende a inmovilizar objetos y a ratificar arquetipos, urgido por el tiempo escaso del viaje. Como Gómez Carrillo,¹³ el cronista se atribuye una función didáctica, presentándose a sí mismo como alternativa a la simplificadora guía de viaje, un producto de la industria gráfica derivado de los desplazamientos humanos programados:

Pero lo que no encontrarás anunciado en ninguna guía (y si quieres gozar de ello apresúrate, por Dios, lector querido) son esos rincones armonizados por la lenta sucesión del pasado; esos conjuntos visitados por los siglos. (p. 72)

“Montmartre por la noche” presenta, a continuación, otra figura desplazada, opuesta y a la vez complementaria a la del turista: el “castellano viejo”. En él cree ver al “*único español auténtico, vestido de andaluz, que sale a relucir entre tanta imitación*” (p. 59). De forma explícita el autor retoma uno de los arquetipos de España creado por Larra, el más importante cronista del romanticismo español. El “castellano viejo” de Larra en la crónica de Rusiñol sale del ámbito rural español para hacerse un vagabundo en París hasta descubrir que puede sobrevivir de la lucrativa imagen estereotipada del español en el extranjero. Con ese relato del campesino que ha abandonado su región y que compra una ropa de torero para bailar flamenco en el *Moulin*

¹³ El guatemalteco Enrique Gómez Carrillo disertó en la crónica “Psicología del viaje” respecto del comportamiento del turista, del que desea diferenciarse precisamente reivindicando para sí el tiempo lento y no programado.

¹⁴ César Aira: “El exotismo”, *Boletín*, Rosario (Argentina), (3), set. 1993.

[25]



Rouge, Rusiñol introduce la problemática del exotismo en relación con los desplazamientos humanos de Fin de Siglo como una cuestión central referente a la representación de la alteridad. En el contexto de la modernidad que siempre demanda cosas nuevas –dice César Aira¹⁴ a propósito del exotismo– responder a la exigencia del otro se expresa también en la mercantilización de las etnias y de las nacionalidades. Rusiñol advierte que el precio de esa concesión era la de hacerse un objeto más de consumo en el mercado de los bienes culturales.

Sin embargo, el “castellano viejo” no deja de representar, en cierto sentido, un modo de integración bastante exitoso desde el punto de vista práctico. Si juzgamos a partir de los valores operantes en el propio texto, ese actor improvisado es menos despreciable que el artista simulador y su *marchand* –personajes de la crónica “Un pintor Chic” – y también que el turista pretensioso.

Completando el cuadro de las figuras de los desplazamientos humanos, Rusiñol presenta en la crónica titulada “El moro del baile”, el caso extremo del desarraigo. Un pobre moro que vive de vender pastillas de esencias de su tierra y que tiene como única compañía un perro flaco es agredido por los alegres clientes del molino de la Galette, quienes pretenden que el extranjero baile el can-can. A diferencia del campesino que baila en Montmartre porque hizo de esa actividad su modo de subsistencia, del turista y del artista extranjero que viven la ebullición de la cultura de París, el moro perdido en el *Moulin de la Galette* es el personaje trágico en lucha contra el medio hostil. En él Rusiñol ve el otro rostro de la ciudad cosmopolita que simultáneamente atrae y excluye. Un comentario crítico sobre la ciudad parece ser la conclusión del relato del moro: “ese París inmenso, que es para todo emigrante el desierto verdadero.” (p. 80)

III. América del Sur: puertos e interiores

En 1910, es decir más de diez años después de las crónicas de “La vanguardia”, Santiago Rusiñol viaja a la próspera Argenti-

¹⁴ César Aira: “El exotismo”, *Boletín*, Rosario (Argentina), (3), set. 1993.

¹⁵ Santiago Rusiñol: *De Barcelona al Plata. Un viaje a la Argentina de 1910*. Trad. e introd. de Xavier Moret, Ediciones B, Barcelona, 1999.

[26]





na del Centenario. De la experiencia de su recorrido por el país trata el libro *De Barcelona al Plata*,¹⁵ publicado en catalán en 1911 y del que existen dos traducciones, una de Gregorio Martínez Sierra y otra reciente de Xavier Moret. Aunque nos dé la impresión de que el relato de ese viaje –el más largo de su vida– debe mucho a referencias literarias y a mitos europeos sobre América, llama la atención la manera en que el cronista repara en la miseria de los inmigrantes. Una imagen pictórica que intenta describir a ese conjunto de miserables recuerda la descripción del moro del baile: “Vistos en conjunto, esos hombres tienen el color grisáceo de los que no son de ninguna parte; ese confuso desteñido que hace que los hombres sean iguales allí donde hay miseria” (p. 23). En una Argentina poderosa, donde el ritmo temporal es vertiginoso, contrastante con el tiempo lento de Europa, imagina diversos destinos para esos inmigrantes, siendo uno de ellos el de “morir en medio de un desierto, como un caballo que ha perdido la manada, en el desconsuelo del gran llano”. (p. 80) Nuevamente esa imagen nos reenvía al moro sufriendo en el desierto de París.

*De Barcelona al Plata-Un viaje a la Argentina de 1910*¹⁶ debe ser situado en la serie de libros publicados por europeos ilustres que visitan la Argentina en los años próximos al Centenario de 1910. Como explica Margarita Pierini¹⁷ la presencia de observadores vinculados a periódicos durante el período del Centenario –Jules Huret, Clemenceau y Gómez Carrillo, entre otros– se halla vinculada a la Argentina agroexportadora que quiere mostrar al mundo sus riquezas. Las crónicas del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo son particularmente interesantes para resaltar, por contraste, la visión de Santiago Rusiñol. Comenta M. Pierini que Gómez Carrillo “realizará un retrato encantador de un Buenos Aires donde no hay lugar para la miseria o la desesperanza: sólo descubre la sonrisa que se constituye en sus crónicas en la nota caracterizadora de la gran ciudad”.¹⁸

¹⁶ La traducción de Martínez Sierra del original en catalán *Del Born al Plata. Impresiones de viatge*, lleva el título de *Un viaje al Plata* y data de 1911. Usamos la traducción de Xavier Moret, de 1999.

¹⁷ Margarita Pierini: “Buenos Aires en la mirada de los viajeros”. Trabajo presentado en la conferencia internacional “La cultura arquitectónica hacia 1900. Revalorización crítica y preservación patrimonial”, organizada por la Universidad Torcuato Di Tella (1-3 de septiembre de 1999).

¹⁸ Idem.

[27]





De los visitantes del Centenario, Gómez Carrillo es el que más insiste, naturalmente, en la semejanza entre París –ciudad en la que residía– y Buenos Aires. El guatemalteco, que ve a la capital argentina como equivalente a las metrópolis europeas, critica la visión que Rusiñol se lleva de Buenos Aires. Como Gómez Carrillo no ve la miseria y la tristeza en la que insiste el catalán, opina que *De Barcelona al Plata* es un libro injusto.

Ya en la primera página del libro, Rusiñol introduce lo que será su mayor preocupación: el destino de esos inmigrantes que atraviesan el mar detrás de un sueño. El barco que sale de Barcelona, a modo de oxímoro, se llama “Argentina” pero es italiano. En la tercera clase los emigrantes llevan el acordeón “que se oye en todos los puertos, que va llorando de mar en mar, arrastrando una tristeza salada, una melancolía de ola y un lamento de tierra, que no se sabe de dónde son” (p. 22).

La inmigración es representada de dos maneras en el libro. Se enfoca a la masa indiferenciada de hombres pobres o se cuentan fragmentos de historias individuales en las que se atisba el drama de vidas solitarias. Este último caso es el del violinista italiano descrito al comienzo de la travesía. Antiguo personaje de la noche de Montmartre, atraviesa el mar al encuentro de un pariente casi desconocido: “aburrido y maltrecho, en un rincón de la memoria encontró un hermano que vivía en un punto confuso de América”. (p.37) Y con otro fragmento de vida termina el viaje: los pasajeros, antes de llegar al puerto de Barcelona, oyen unos gritos provenientes de donde están los pobres, anunciando que un hombre que viajaba en la tercera clase se ha tirado al mar. Rusiñol aprovecha para señalar los contrastes sociales en el interior del buque, en el que viajan, en categorías diferentes, el que vuelve rico o es turista y el emigrante derrotado:

–¿Quién era...? preguntan todos. Nadie lo sabe. Un español. Un emigrante. Un loco.

– Esto nos retrasa más de dos horas –dice un señor, mirando un reloj cargado de pedrería que cuelga con una gruesa leontina.

Uno regresa rico. El otro, loco.

¡Quién sabe si América es eso! (p. 254)

Las masas de inmigrantes son divisadas a cierta distancia, como cuando el artista ve en el puerto de Santos “una multitud

[28]



de gente pobre que bajaba unos fardos que, por sucios y miserables, no pagaban importación. Eran un centenar de inmigrantes que ya habían llegado a destino.”(p. 59). Ya en Buenos Aires, Rusiñol se impresiona vivamente con el cuadro de sufrimiento que adivina en el interior de “La casa de los inmigrantes”, la indigna vivienda adonde van a parar los que llegan en los barcos procedentes de Europa:

Los meten allí y, cuando todo está dentro, da lástima describir el montón de dolores y de miseria que se apelo-tona en aquel antro, uno de los más trágicos y más negros que la fatalidad pueda imaginar. Toda la pobreza se difumina en un mismo color; todos los dolores de la injusticia se acoplan en la misma sima; todas las inclemencias del mundo se encogen como hojas muertas. (p. 79)

La experiencia de la inmigración a finales del siglo XIX fue un tema constante en el mundo hispánico. En el otro extremo de América, otro modernista había dedicado ya hacia las últimas décadas del siglo XIX agudos comentarios sobre la situación de los obreros y de los inmigrantes en Estados Unidos. En una carta al Director de *La Opinión Nacional* del 12 de mayo de 1882, el cubano José Martí se refería, entre otros asuntos, al conflicto provocado por la inmigración china en San Francisco. Con su característica sensibilidad social, Martí presentaba, en un relato detallado, político y objetivo las tensiones laborales provocadas por la presencia de “los hombrecillos de ojos almendrados, rostro huesudo y lampiño y trenza larga”. Como el artista catalán, también reparó en la masa de inmigrantes que llegaba “a modo de rebaño”.

Creo que la lectura de las crónicas de Rusiñol nos enfrenta a las tensiones inherentes al cosmopolitismo, mostrando la construcción de las nuevas identidades y también la desestructuración de otras. Desde un lugar de excentricidad, fuera de su sociedad y de su cultura, el cronista describió a figuras afectadas por diferentes tipos de desplazamientos. Por ello esas crónicas son parte importante de los relatos de la modernidad que anticipan o prefiguran experiencias de nuestra época.

[29]

