

NOE JITRIK

**LAS CONTRADICCIONES
DEL MODERNISMO**

308
J88
no. 85
ej. 4



JORNADAS 85

EL COLEGIO DE MEXICO

308/J88/no.85/ej.4 261786

Jitrik,

AUOR
Las contradicciones....

TITULO

FECHA

308/J88/no.85/ej.4

261786

Jitrik,

Las contradicciones....



tgh

Fecha de vencimiento

3-01736430

EL COLEGIO DE MEXICO

EL COLEGIO DE MEXICO

308/188/no. 85/ej. 4



3 905 0014112 J

CENTRO DE ESTUDIOS LINGUISTICOS Y LITERARIOS

NOE JITRIK

**LAS CONTRADICCIONES
DEL MODERNISMO**

**PRODUCTIVIDAD POETICA
Y SITUACION SOCIOLOGICA**



JORNADAS 85

EL COLEGIO DE MEXICO

261786

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



*The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>*

Primera edición (2 000 ejemplares) 1978
Derechos reservados conforme a la ley
©1978, EL COLEGIO DE MEXICO
Camino al Ajusco 20, México 20, D. F.

*Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico*

INDICE

<i>Una introducción: el modernismo y su sistema productivo</i>	1
<i>Acento y sonoridad</i>	21
<i>Contar, cantar y decir</i>	41
<i>Risa, dicen, cantan y cuentan</i>	63
<i>La máquina semiótica/La máquina fabril</i>	77
<i>Ruptura y reconciliación</i>	103

Yo, no. Yo persisto. Pretéritas normas confirman mi anhelo, mi ser,
mi existir. ¡Yo soy el amante de ensueños y formas que viene de
lejos y va al porvenir!

“La canción de los pinos”
(El canto errante)

UNA INTRODUCCION: EL MODERNISMO Y SU SISTEMA PRODUCTIVO

Entre resumen y clasificación, esta introducción está tironeada por dos fuerzas: anticipar desarrollos (análisis, exámenes) que justifican un trabajo actual sobre el modernismo y proponer las condiciones teóricas sobre las que dichos desarrollos son posibles. Retoma, en consecuencia, puntos, ideas, propósitos cuyo sitio más cómodo está luego y pretende ordenar todo ello mediante conceptos, algunos de los cuales no aparecen después. La confluencia de ambas líneas podría sintetizarse en dos palabras: producción y sistema, que es lo que en este espacio reclama atención y aun cierta autonomía.

Para llegar a describir eso que, enigmáticamente quizás, llamaremos en las páginas que siguen el "sistema" modernista, vamos a recuperar algunos elementos muy conocidos de la historia de este intento que, para nosotros, se inscribe en una "historia de la escritura" en América Latina más que en un cuadro de logros de escuela o de estilo.¹

Ante todo, y como lo más notorio y conversado, desde una perspectiva de relación de nuestra literatura

¹ No podemos establecer ahora el concepto de "escritura" para proponer a continuación la posibilidad de una "historia" de la escritura; remitimos a trabajos anteriores, especialmente *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, 1975 y a los artículos incluidos en *La memoria compartida* (en prensa). Los rasgos que en esos escritos se atribuyen a la "escritura" hacen una suerte de suma, que es también un proceso de esclarecimiento. De todos modos, referencias indispensables pueden encontrarse en Jacques Derrida, *De la grammatologie*, París, 1967 y en algunos trabajos del grupo *Tel Quel*.

con "modelos" foráneos, el modernismo ha sido considerado un sitio privilegiado de respuesta adhesiva a la acción de modelos o al estímulo que tradicionalmente dichos modelos ejercen. Sin embargo, como no se puede reducir la comprensión de un fenómeno que se sentía o presentía múltiple y contradictorio a un mecanismo de pura respuesta, los estudiosos del modernismo hallaron en el campo "temático" la posibilidad y la ocasión de matizar con el explícito o implícito objetivo de rescatarlo del juicio condenatorio de "dependencia", a partir de la notoria gratuidad de sus "contenidos" y los igualmente conocidos efectos o propósitos decorativos; concibieron así dos vertientes, el "mundonovismo" y el "torremarfilismo", acompañadas desde luego de un "parti pris" ya que desde las designaciones mismas y sus connotaciones el "mundonovismo" era salvado y el "torremarfilismo" condenado; esta parcela del modernismo era consagrada a su vez como el depósito de lo inútil, arte de la nada y para nada, a lo sumo virtuosismo hueco.

Podemos pensar ahora que esta división/distinción no salva nada pues deja oscuro lo que en todos los casos habría que saber, o sea el sistema productivo que permite no sólo explicarse esta experiencia sino también lo que permite situarla en sus diferencias respecto de otras y dentro de un proceso que se supone peculiar y según el cual la literatura latinoamericana tiene rasgos propios, si no reconocibles o definibles por lo menos operantes en algún sentido.

¿Cómo entrar en tema tan riesgoso y que implica un campo conceptual bien perfilado pero que no se puede hacer explícito aquí? Como un primer intento de respuesta diremos que la poesía moderna —o la escritura modernista— se presenta ante todo como un objeto de una casi exagerada estructuración: ¿estará pidiendo por eso mismo, como la debilidad que se oculta en la extre-

ma defensa, una desestructuración? Si a la desestructuración la llamamos "de construcción" tal vez estemos avanzando algo en la medida en que un acto de esa índole tiende a poner de relieve un proceso y ello, sin duda, tiene como consecuencia un desbloqueo, consecuencia importante porque vivimos el modernismo como lo bloqueado por excelencia, un monumento que podemos asumir apologeticamente pero en un ámbito físico de cortos límites, únicamente o casi el ámbito universitario, o de vanguardia, reivindicado por la necesidad de antagonizar una pobre actitud realista o sociológica nutrida por una ideología de la reproducción de núcleos ideológicos "comprometidos", que en el modernismo sin duda están relativamente ausentes.

Nuestra "deconstrucción" será cautelosa: no hará gala de ningún descubrimiento sino que, modestamente, se hará cargo de ciertos datos consagrados para trabajar con ellos. Por empezar, diremos que hay un "aporte" modernista bien claro y consciente; es más, el sentido de dicho aporte es visiblemente no añadirse a una pobreza cultural sino desbordarla y, en cambio, proponer el esquema de una riqueza efectiva en el campo específico de la literatura y, por extensión, en el de la cultura. ¿Podemos hablar, para el caso, de una "revolución"? Para reducir los alcances de esta fórmula y al mismo tiempo darle un contenido y una orientación diríamos que se trata, claramente en Darío y en parte aún en los "precursores" (Gutiérrez Nájera o Julián del Casal), por lo menos de un enfrentamiento con la cultura poética de su tiempo caracterizada por una dictadura del contenido. A través del proyecto y de la práctica modernista se atenta contra ella, se muestra que se la puede derrocar negando, precisamente, el "contenidismo".

Segundo paso: en esta perspectiva no se habría tratado de reemplazar unos contenidos por otros sino de indicar una praxis no contenidista, lo que es radical-

mente otra cosa. He aquí la médula de un proyecto que necesita, para consumarse, de un sistema tan coherente como para llegar a generar un concepto nuevo o un discurso nuevo. Acaso este objetivo no logró una formulación precisa; tal vez, igualmente, se lo puede considerar tributario de una consigna general de la época, la denodada búsqueda del "frisson nouveau" que de este modo aparecería como un modelo de rápida aplicación; aun si así fuera, su acción como modelo estaría justificada en una segunda instancia, plano que podemos entender como un caldero de insatisfacciones y decisiones que, a su vez, podían resultar de cierto examen de una realidad por muchos motivos rechazante, no sólo porque era propia sino porque podía ser sentida como deficiente.

De todos modos el sistema se construyó y se aplicó y a través de su aplicación podemos recomponerlo; viendo sus resultados el sistema debía necesariamente, como primera nota, llenarse de "rupturas": la felicidad de su ejercicio prueba hasta qué punto tenía un ancho campo para cumplirse.

Podemos proponer algunas hipótesis sobre la aplicación del sistema; por ejemplo, en relación con el enfrentamiento principal, y haciendo gran número de abstracciones, podríamos decir que el sistema no se propone obtener meramente poemas sino afirmar, a través de los poemas producidos, su capacidad para promover o producir lo "nuevo", término que, en la ideología de Darío, podemos considerar como equivalente a lo "original". Quizás sea o haya sido una fantasía buscar la realización de lo "nuevo" pero, con independencia del alcance ético que esa fantasía pueda tener, la búsqueda de lo "nuevo" algo tiene que ver con lo que toda escritura, especialmente la poética, persigue, así sea devolver,

como quería Mallarmé, "un sentido más puro a las palabras de la tribu".²

Ahora bien, ninguna perspectiva de "originalidad" puede separarse de un concepto de "subjetividad", ante todo porque, como proyecto, la originalidad está forjada en una decisión que descansa sobre experiencias maduras, analizadas, recortadas, que conforman una red de opciones operantes en un sitio bien determinado; en el mismo sentido, la subjetividad puede ser entendida como el ámbito donde tiene lugar la operación poética, donde el código poético trabaja y produce. Pero identificar "subjetividad" con "ámbito", además de proponer un estatismo, entraña el riesgo de la eliminación de una energía, es tal vez como si la subjetividad no fuera nada o puras paredes; por el contrario, la subjetividad se manifiesta, no se limita a prestar un marco, de alguna manera es sustancia del discurso que, por designio y definición se proyecta hacia lo "nuevo"; entonces, la subjetividad está en las acciones poéticas y aparece, en una segunda instancia, en las gestiones o iniciativas verbales concretas que tienden a o producen la "subjetivación" o, lo que es lo mismo, que configuran el plano externo, por decir así, de la subjetividad entendida como imprescindible. En ese sentido, podemos pensar en procedimientos de subjetivación y, por lo tanto, aprovechar lo que en primer lugar la estilística ha producido, a saber una gama de análisis de tales procedimientos; mencionemos lo más conocido: mostrar no las cosas ni las imágenes de las cosas sino las impresiones que dejan las cosas; lo igualmente conocido: elegir lo "único", lo que no se parece a nada como "tema" o como

² Sobre el papel que cumplen las imágenes poéticas remito a Jean Louis Houdebine, en *Théorie d'ensemble*, Paris, 1965; destaca el aspecto de la "transgresividad" en relación con el problema de la especificidad del lenguaje textual. También en mi trabajo "Arte, violencia, ruptura", incluido en *Producción literaria y producción social*.

“tópico” o como “vivencia” psicológica; búsqueda que conduce a otro lugar común en el modernismo, lo “raro”,³ buscado por los modernistas, como lo no común, lo poco, *aristos*.

Si algo se le puede reconocer a Darío es que persiguió la coherencia de todos estos términos y que aceptó que estaban entramados, unos conducían a los otros y el conjunto a la originalidad; en la muy conocida polémica con Groussac afirma que a la poesía no se le exige otra cosa que ser ella misma y al poema que ser él mismo, posición en la que insistió en las “Palabras liminares” de *Prosas Profanas* (“Mi literatura es mía en mí”) y en “La fuente”, también en *Prosas Profanas*, en la sección titulada “Las ánforas de Epicuro” (“La fuente está en ti mismo”). Esta afirmación de mismidad liga producto y productor en una unidad de sentido que se irradia sobre el circuito entero y permite comprender por de pronto el pasaje esperable de “subjetividad” como “espacio” concentrador o como sustancia a “subjetivación” como conjunto que la expresa y, en este nivel, previsiblemente como dispersión: la subjetividad como concepto puede ser una, las subjetividades múltiples y las subjetivaciones variadísimas. De aquí algo más: este pasaje nos garantiza, en ambos términos —en el primero en razón de lo complejo de su formación como “subjetividad”, en el segundo en función de una energía productiva— la presencia de la “ semejanza”: lo abstracto de la apelación no impide que se la pueda radicar pues no cabe duda de que no sólo cada producto sino también cada instancia

³ Ver Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en ‘La gloria de Don Ramiro’*. Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942. Quizás este mecanismo, piedra de toque del “procedimiento” modernista, tenga también su fuente en Verlaine; ver *Jadis et Naguère*, París, 1885, “Art Poétique”: “Car nous voulons la nuance encor/Pas la couleur, rien que la nuance”, donde entendemos por “couleur” lo estridente, lo visible, hasta cierto punto lo material y, por “nuance”, lo que se percibe indirectamente.

de la producción aparecen como “desemejantes” o “diferentes” en la medida en que uno y otras arraigan en lo que es desemejante o diferente por mera existencia, o sea las subjetividades.

Desemejanza: “sé tú mismo” dicho o indicado a los poetas es equivalente a “sé diferente de los otros” y, sin embargo, “alimenta con eso tu poema”. Diferencia como concepto —apelamos aquí a J. Derrida pero antes, en relación con la subjetividad, hemos apelado a Angel Rama⁴— se vincula con una teoría de la “escritura” y en función de ello se legitima como fuerza transformadora, como lo que no sólo culturalmente tiende a asegurar la producción de lo nuevo sino a encontrar el camino en el que el discurso mismo funciona.

No sería difícil encontrar algunos rasgos complementarios que permitan perfilar la imagen que ya tenemos del modernismo; por ejemplo el santo horror a la “imitación” que aparecería como antagónica de la “originalidad”, lo que es bastante obvio pero no tanto como para no ligarse con un viejo deseo latinoamericano que nace en el momento romántico y es vivido todavía como una marca distintiva de la cultura del continente.⁵

Y ya que hablamos de “marca” —palabra que viene no por casualidad ya que se trata de escritura— señalemos que la “originalidad” lograda con el esquema productivo modernista es como la “marca de fábrica”, lo distintivo en toda la diversidad, en ese mundo infinito de la diferencia realizada, la unidad fundamental en la diferencia. Es claro que hay algo de metafórico en este símil pero nos lo autoriza nuestro punto de partida según el cual el discurso poético es concebido, no metafóricamente, como un proceso de producción. La ventaja de estas analogías, y especialmente de la que hace de la

⁴ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, 1967 y Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, 1970.

⁵ Ver más adelante, “Ruptura y reconciliación”, pp. 103 ss.

“marca de fábrica” el punto de unidad de toda la preparación para la “diferencia”, consiste en que desde ella es posible establecer nuevas correlaciones que tienden puentes hacia otras zonas; en este caso, estamos pensando en la zona sociológica en la medida en que no podemos dejar de pensar, y lo veremos con mayor extensión más adelante, que la idea del poeta como “profesional”, nacida contemporáneamente al momento modernista, puede tener su fundamento en la acción que cumple el concepto de “marca de fábrica”, o bien, si esta afirmación parece una inferencia excesivamente ajustada, los dos términos parecen por lo menos semánticamente muy vinculados. Ya en esta perspectiva social, admitido que el artista es un profesional, un “trabajador”, se abre, voluntariamente o no, visionariamente o no, el camino para tiempos más modernos; sin duda, por otra parte, los conceptos de “marca de fábrica” y de “profesionalización” reaccionan sobre la escritura propiamente dicha; finalmente, se incluye en esta red la institución de “derechos de autor”, de la que modernistas y posmodernistas fueron portavoces y reivindicadores, pero se incluye porque tendría, o podríamos atribuirle, el mismo fundamento.

Vemos, en consecuencia, de qué manera se insinúa una ideología que obrando sobre la escritura relaciona todo un movimiento literario con un conjunto de movimientos que agitan al mismo tiempo a una sociedad y que tienen en ciertas instituciones su punto de encuentro, analizables, ciertamente, en sí mismas y desde una perspectiva puramente social. Para decirlo de otro modo, lo que todavía sin precisar demasiado llamamos “sistema modernista” tiene que ver con la formación de un intelectual nuevo que modifica, hasta cierto punto, la imagen y la función del intelectual del XIX, más directamente dependiente de una praxis política o de un criterio organizativo restringidos. Este aspecto de la

“red” retorna en este trabajo en el capítulo “La ruptura y la reconciliación”.

Pero seguramente el concepto central de “subjetividad” no se agota en su determinación; desde un punto de vista ideológico no podría desvincularse del sentido que otorga una estructura social, la capitalista, que tiene en él su “ratio” más profunda; es claro que no hablamos ahora en términos psicoanalíticos de subjetividad como ámbito del “sujeto” sino en términos sociales de fundamentación de un poder. Ahora bien, para no caer en el mecanicismo y afirmar que, en consecuencia, el modernismo es sólo una consecuencia del capitalismo o la expresión de sus necesidades, debemos invocar el carácter dependiente del capitalismo en la región en que el modernismo se propone (¿incluida España?). Si subjetivismo y capitalismo son sostenes recíprocos y dan ciertos resultados en países centrales, en América Latina no ocurre ni remotamente lo mismo; si capitalismo es, en cierta época, industrialismo, o su destino depende de él, en esta región la supervivencia agraria hace que cuando el concepto de “fabricación” se formula constituya una perspectiva revolucionaria que los modernistas asumen en su código exhibiéndose como “modelos”, desde la escritura, que pudieran ser seguidos por toda la estructura social. Y, en la acción, acaso los modernistas recuperan la “subjetividad” pero ya no como argumento histórico-filosófico sino como espacio de un “sujeto” que se constituye en su movimiento de producción, como haciendo oposición, desde la subjetividad constituida, al marco en que yace socialmente la palabra, sometiendo a un pasado que perdura en ella y que viene de las formas de explotación económica; esa palabra sujeta, no subjetivizada, cuyo imperio el modernismo viene a quebrantar, frena el “deber ser” que desde una conciencia histórica puede ser previsto, alentado y esperado.

Desde un razonamiento como éste se pueden comprender, quizás, otros puntos inherentes a la mitología modernista: en primer lugar, el odio al burgués —encubierto por la ideología aristocratizante fusionada a veces con explosiones anarquistas— y la aplicación de “modelos” que, es bueno destacarlo, corresponden en la experiencia modernista a momentos de gran integración entre palabra literaria y estructura social; en este sentido, y anticipándonos a un análisis más dilatado, los “modelos” sirven para adelantar la hora artística y hacer de la poesía, en su esquema productivo, un esquema de la sociedad futura que nunca llegó a América Latina para los modernistas pero que en su forma debería parecerse a una que sí funcionó en otros lugares del mundo.

Puede advertirse que se insinúan apéndices que exigirán tratamientos específicos desde una perspectiva sociológica del fenómeno modernista; los dejamos reservados para exploraciones más circunscriptas que, en parte, haremos en los capítulos finales; aquí retomamos la determinación que ahora nos parece principal, la del “sistema” modernista o, es bueno declararlo, rubendariano.

Partamos de la perspectiva de la “diferencia” activa, productora, e integrémosla en un plano muy notorio de la expresión modernista, el vocabulario. Lo menos que se puede decir es que su riqueza, su variedad de orígenes o de fuentes, la sabiduría de su manejo, configuran un rasgo del modernismo, lo caracterizan y lo hacen reconocible: el gran espectáculo desplegado ante toda mirada, sea inocente, sea experimentada. Pero no podemos quedarnos ahí, en la pura contemplación; ese vocabulario debe poseer sin duda cierta orientación, debe tender a algo, no puede ser que sea solamente una suerte de representación de la “lengua” como una totalidad cuya puesta en ejercicio los modernistas se habrían propuesto.

En consecuencia, bien podría ocurrir que la riqueza y la amplitud del vocabulario así como esa presunta "orientación" o "tendencia" constituyan un punto por donde se pueda ingresar a una poética o, lo que es lo mismo, a un sistema productivo. Si nos quedáramos en la capacidad evocativa de dicha riqueza verbal o en la amplitud temática de que ella puede desprenderse pronto llegaríamos a una desvalorización desde el otorgamiento de un gran pero limitado valor. Llegaríamos rápidamente a juicios de tipo "torremarfilismo", tales como "arte-purismo", "gratuidad", "arabesco", etcétera, que nos llevarían directamente, antes de hacer nada, a la neutralización que precisamente queremos evitar, a obturar lo que en el modernismo podría haber de productivo.

Podemos considerar, en cambio, las palabras como el asiento o la residencia de otra riqueza, la riqueza acentual y, por lo tanto, la riqueza rítmica que en la poética usual es tributaria de la acción de los acentos.¹¹ Ahora bien, los acentos residen en alguna parte, en las sílabas, que están en palabras que constituyen de este modo el objeto de búsqueda y de trabajo para la producción de un ritmo; si los acentos están previamente instalados en palabras preexistentes, buscar acentos tendientes a cierto fin supone buscar palabras que los contienen. A su vez, la presencia del acento en las palabras o, lo que es lo mismo, la presencia de la tonicidad —que es fuerza— está en relación inversa con el uso de las palabras, con su desgaste; dicho de otro modo, más las palabras circulan menos acento parecen conser-

¹¹ Véase Oldrich Belic, *El español como material del verso*. Valparaíso, 1972: "Hay sistemas rítmicos (prosódicos) basados en la cantidad (u oposición fonológica entre sílabas largas y breves) y otros, fundados en el acento (u oposición entre sílabas acentuadas y no acentuadas).

var, se indiscriminan, se alisan, devienen útiles o instrumentos y no bloques de fuerza.

En términos paradójales: el uso, que es circulación, generaría una devaluación; la falta de uso, por el contrario, abriría la cortina a una riqueza; en el fondo, es como si se tratara de una materia prima que hay que extraer de la tierra para su elaboración, una elaboración cuya finalidad sería dar salida a la riqueza que define a la materia como tal.

En el lenguaje cotidiano los acentos tienden a la gravedad, una medida de la fuerza que hasta cierto punto acepta ser contenida, disimulada; en la palabra rara, por el contrario, parece estar indemne la fuerza acentual. Si, a la vez, consideramos que el acento es el fundamento de un ritmo que desborda la sílaba, la palabra y aun el verso, podríamos entender que el acento es el lazo de unión, el cohesionante de una totalidad. Desde aquí podemos dar un salto y concebir que el acento va articulando palabras y, en consecuencia, generando imágenes que de este modo y por su lado tienen el aspecto de lo nunca visto, de lo nuevo pero, también, en otra consideración y desde otra mirada, el aspecto de lo artificioso y rebuscado.

Pero dejemos de lado la calificación y atengámonos al mecanismo: una pregunta surge si el acento viene a ser la palanca que mueve los artefactos que ponen en movimiento a la subjetividad como fábrica de lo nuevo, finalidad nunca desmentida: ¿adhería o no Rubén Darío a esta ideología de la subjetividad y al papel de núcleo que en ella cumple el acento? Creemos que sí, que construyó sobre ella toda su praxis y que además lo manifestó con claridad, por ejemplo en "Ama tu ritmo", de *Prosas Profanas*:

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
 Bajo tu ley así como tus versos
 Eres un universo de universos
 Y tu alma una fuente de canciones.

Ritmo es ley pero la ley es del acento pues de él depende el ritmo; fuerza que además liga el verso con el cuerpo ("tus acciones") y sale del "alma", la subjetividad misma. Pero luego:

La celeste unidad que presupones
 Hará brotar de ti mundos diversos

o, lo que es lo mismo, un desarrollo (mundos diversos) desde el "alma", que alberga la fuerza como unidad propuesta. De este modo, o desde esta lectura, el acento es el principio básico que al desplegarse requiere de palabras que lo encarnan en su potencia, lo cual termina, en las palabras, por generar imágenes que se pueden calificar como se quiera pero que, en todo caso, deberían ser examinadas no sólo en la perspectiva de su proceso sino también buscando en ellas una tematización siempre posible de dicho proceso, o sea si "dicen" lo que las generó, a saber la energía productiva del acento.

Ahora bien, en la medida en que renunciamos a la "representatividad" (desde la cual necesariamente se rinde homenaje a la "gratuidad") estas imágenes no se presentan cerradas (el "cierre" acompaña a la ideología "representativista") semánticamente hablando; hay una suerte de disolución que, en todo caso, puede ser sentida como polisémica. "Ríe, ríe, ríe la divina Eulalia . . .": este verso no ha de ser, para casi ningún lector⁷ un men-

⁷ Juan Carlos Ghiano (*La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1967) opina, por el contrario, que se trata de una marquesa llamada Eulalia que se ríe.

saje unívoco sino otra cosa, un "otra cosa" amplio y cruzado por posibles líneas significativas.

Pero si las imágenes resultan de una acción en desarrollo del acento se ve que se refuerzan por medio de un efecto de ampliación, o de polifurcación semántica que encuentra su fundamento en la vibración final, una suerte de suspensión que no puede no tener que ver con la "sonoridad": la vibración suspende la significación y la proyecta, la remite para que cumpla sus efectos.

Resumiendo: "acento" aparece como "iniciación" del proceso productivo y "sonoridad" en su final, lo que implica que el proceso productivo está enmarcado por esos dos conceptos que lo engloban, que engloban el "sistema" que permite al modernismo escribir y a nosotros "escribir" el modernismo. Pero ¿qué hay en el medio de las dos puertas? ¿Cuáles son las escalas o las etapas o los elementos que configuran el "sistema" propiamente dicho?

Haremos una enumeración de tales "elementos" llamando de paso la atención sobre el hecho de que de una manera u otra cada uno de ellos es como un desprendimiento de los dos conceptos centrales, acento y sonoridad.

10. Gran variabilidad acentual cuyo sentido es producir nuevas articulaciones rítmicas convencionales; hablamos de "variabilidad" respecto de un código en funcionamiento en una época determinada y cuya base convencional, al ser modificada, entra a ser discutida en sus fundamentos ideológicos. Para ligar este punto con lo que anticipamos sobre el acento añadiremos que si el acento es fuerza productora, en su aspecto de variabilidad aparece mediatizado, como mecanismo que posee cierta función en sí, por lo tanto como separado de un origen que, gracias a una inclusión dentro de un sistema, queremos res-

tablecer. En realidad, el "acento", como apertura general del sistema, es una especie de abstracción o de hipótesis; la variabilidad acentual es, en cambio, una forma de su acción concreta aunque, en principio, se sitúa meramente en el plano de la innovación rítmica.

- 2o. Una atención sin desfallecimientos a lo que podríamos considerar como "tiempos de emisión", o sea a la métrica; al proponer esta variante terminológica respecto de la métrica estamos entendiendo que los versos, en sus distintos tipos, son elegidos o buscados porque al extenderse de manera variable orientan la persecución de una finalidad; esta atención genera, en consecuencia, un "espacio", en el que algunos acentos caben y otros son excluidos, ecuación que permite, justamente, que la métrica aparezca como espacialidad.
- 3o. Una atención muy grande, correlativa de la anterior, y que reposa sobre el mismo principio espacializante, a las posibilidades combinatorias de los versos, o sea el campo estrófico respecto del cual la variabilidad tiene un doble telón de fondo: por un lado, el pasado de las estrofas (como exhumación y rescate), y por el otro, el presente de ciertos modelos (como incorporación de experiencias excitantes); en uno u otro caso, se establece una tensión combativa respecto de un pensamiento que hace de la estrofa un mero continente, a lo sumo modelado por reglas de retórica nunca puestas en cuestión.
- 4o. Una atención sostenida a la riqueza de los remates de los versos, o sea la rima; dicha riqueza es buscada, en cierto modo fabricada: es lo que se denomina "rima rica" y su función es producir un efecto basado en la vibración, en la resonancia concomitante (lo que se ligaría a una presunta necesidad psicoló-

gica de "completar"): como lo hemos anunciado, si del poema entero se escapa a través de la sonoridad una perspectiva de polisemantismo, dicha perspectiva crece en cada verso que tiene en la rima un motivo de apoyo; más que remisión a una habilidad, lo que implicaría sumisión a cierta ideología del "poeta", la entenderíamos como mediatización sistemática de la sonoridad, como contribución precisa a lo que ocurre en el final del poema.

- 5o. Un trabajo constante sobre unidades sonoras que se traduce por la elección de sonidos o grupos de sonidos de efecto determinado, cuasi musical; la "aliteración", como uno de los más notables, sería otra mediatización sistemática y su sentido consistiría en la producción de un ámbito sonoro que, complementado con la rima, generaría esa ampliación que designábamos como polisemantismo. En esa función, la elección de sonidos estaría orientada en lo externo a la satisfacción de una idea de lo "bello" pero, dentro del sistema, propondría por abajo una "actividad" sonora, como una red que sostendría el peso del edificio principal.
- 6o. Como al final, fuera de o más allá de la sonoridad, una tensión permanente en la producción de imágenes insólitas, nuevas, dotadas de una riqueza correlativa de la riqueza de los otros elementos del sistema. No deberíamos, en consecuencia, calificarlas ("exóticas", o "lujosas", o "inútiles") ni examinarlas desde el punto de vista de una técnica como lo que estaría implícito en el socorrido tema de las "transcripciones" de arte, sino que deberíamos considerar-

* Desde una psicología de la "Gestalt" la rima aparece como lo incompleto y lo completo al mismo tiempo; incompleto porque auspicia una consecuencia, la rima complementaria que, en el sistema, es esperada; completo porque al aparecer el sonido que se estaba esperando se produce un cierre que permite reconocer una forma.

las como espacio de unificación, al final del proceso productivo: si esto es así, deberíamos verificar en ellas, cosa que haremos en las páginas que siguen ("Acento y sonoridad") si lo que las forma es el proceso que les dio lugar o, dicho de otro modo, si tematizan dicho proceso.

Entre "acento" y "sonoridad", estos seis capítulos, que se inscriben en uno y en otro concepto, configurarían el sistema modernista, lo que permite "escribir" lo nuevo, lo que permite cumplir el propósito central que es proponer desde la escritura poética un modelo no anacrónico ni despegado de lo que podría o debería ser la producción social en general en curso.

Es muy posible que, en la medida en que estos "elementos" se recortan evidentemente sobre aspectos que se suelen considerar parcialmente en los estudios sobre el modernismo, haya quien se pregunte por la ausencia de dos puntos muy frecuentados: los temas y el vocabulario como entidades en sí, con una identidad definible antes y después del poema. Ciertamente, estos dos aspectos están, en ese sentido, excluidos del sistema en tanto el sistema está destinado a producir los poemas y si, no obstante, temas y palabras son percibibles lo son a nuestro juicio al final del proceso, en lo ya producido, encarnándolo o, si se quiere ver las cosas de otro modo, soportando el proceso, plegándose a él, en una servicialidad que nos parece evidente en cuanto las palabras, por ejemplo, son tan sólo el asiento de los acentos. En ese sentido, determinan poco las imágenes que aparecen proporcionando la unidad; correlativamente, la coherencia, por su lado, de las imágenes rubendarianas no descansa en asociaciones estrictamente lógicas sino que resulta de una reunión, si no totalmente alógica, por lo menos paralógica, surgida de la necesidad rítmica y sostenida por la apertura sonora.

Igualmente se podría reclamar por la ausencia de consideraciones acerca de la musicalidad, lo mismo que

de las transcripciones de arte cuya tecnicidad convencional ya hemos excluido del sistema; si las incluyéramos no podríamos quedar al margen de una ideología "representativa" que si ya es discutible en la narrativa en el discurso poético puede tener consecuencias directamente paralizantes. Como, de todos modos, musicalidad y arte están de alguna manera presentes en esta poesía, o bien los entendemos en el final de un proceso considerándolos como imágenes tematizadoras —y buscando, por lo tanto, aquello que tematizan— o bien los vemos como instancias que saliendo del campo de la competencia cultural logran una imposición o una superposición sobre la escritura misma. Desde este punto de vista, situarnos en la perspectiva de una producción, cuyo sistema hemos tratado de establecer, sin ignorar la compulsión de la competencia —que en ese sentido forma parte del campo genotextual—, nos permitiría ligar musicalidad y arte con paradigmas que presionan todo el discurso poético de una época y que deben tener en los poemas concretos su presencia victoriosa: arte supondría, en este caso, en su triunfo, una vinculación con un requerimiento poético que viene del parnasianismo y que ideologizaría el aspecto visual de la escritura; música, a su vez, representaría la imposición de cierto simbolismo que ideologiza toda la poesía reduciéndola a la oralidad (como lo veremos al examinar más adelante "Divagación") o haciéndola tributaria sumisa de sus exigencias.

Si, como se ha insinuado, se considera aquí que la escritura, aun la poética, es "especialización", pareceríamos autorizar más las "transcripciones" que la musicalidad. No es así: consideramos unas y otras en un proceso de especialización desde el cual nos entregan su problemática, la complejidad de las opciones que ciertas poesías realizan en un momento determinado. Rubén Darío lo entiende en cierto momento y no se resuelve (como sí se resuelve Mallarmé) pero lo incluye,

instaura a su vez un espacio de conflicto que permite considerar la existencia de una reflexión muy precisa y muy densa sobre el discurso poético. Lo que va de "Era un aire suave" a "La página blanca", en cuanto a que en aquel poema el sonido produce absolutamente, apareciendo en el análisis como una declaración del "decir" y, en el otro, se abre una zona de perplejidad y preocupación por el "escribir".

Entre la declaración del "decir" —sometida a la musicalidad— y la preocupación por el "escribir" se van dibujando "significaciones" que, aunque más no sea en este aspecto, se inscriben en lo "nuevo", tienden a producirlo y, a su través, permiten percibir un conflicto de producción que está mucho más lejos que el discurso poético, aunque lo englobe.

De todos modos, el "decir" está en el cierre del sistema mientras que el "escribir" lo abre a través de la acción del "acento" que, como fuerza, informa o impulsa la escritura. Ésta no desaparece como concepto ni como acción pero se ve ocultada en ambos sentidos por el triunfo de la ideología de la sonoridad. Estas presencias y estas luchas constituyen el objeto de la búsqueda en el modernismo; si por un lado permiten que el modernismo "sea", en la medida en que constituyen su tema y su aparición, por el otro nos indican el camino para un estudio que nos debería devolver ese proceso para comprender tal vez qué es o ha sido una escritura y qué parte de ella puede, en su ejemplo, ilustrar los problemas del discurso poético en general.

Para ello vamos a retomar los grandes temas anunciados: la relación entre acento y sonoridad, el proceso espacial de una escritura en la que la sonoridad triunfa, el carácter tematizador de las imágenes y, finalmente, la relación posible de todos estos niveles de la acción de la escritura con el estado y las exigencias de sistemas productivos sociales.

ACENTO Y SONORIDAD

Para determinar más en particular los alcances del "sistema" rubendariano en su poesía misma, retomaremos de aquí en adelante lo que ya hemos presentado como un núcleo principal, el acento. De básica importancia en la producción del ritmo, depósito de energía, el acento era para nosotros la columna vertebral del modelo del sistema que constituimos y, simultáneamente, punto de partida para constituirlo.

¿En qué sentido? Pues, por una parte, porque la necesidad de trabajar sobre el acento desencadena una búsqueda de elementos —los pone de relieve—, cada uno de los cuales surge como autónomo, pero articulados, integrando el sistema en una línea horizontal; por la otra, en una línea vertical, si el acento es punto de partida, el punto final de este proceso es el hallazgo de la "sonoridad" como valor perseguido y afirmado: en este esquema, el acento cumple el papel de lo que abre el discurso poético, la sonoridad del que lo cierra; en el medio, los restantes elementos o más bien niveles que hacen, en su conjunto, que el modernismo *escriba*. Sin embargo, hay algo de contradictorio en esta declaración pues lo que debería seguirse escribiendo es lo que está implicado en el "acento" que se desarrolla y no en la "sonoridad" que, a lo sumo, pide su reproducción. Escritura, entonces, de una contradicción cuyos términos, a pesar del innegable triunfo de la ideología de la sonoridad, no sólo no desaparecen sino que permiten que dicha escritura pueda entenderse en toda su riqueza.

Queda, de todos modos, algo de ambiguo o por lo menos de complejo; lo que ante todo se muestra como

una consecuencia clara de esta figura es que esos términos parecen indicar una inflexión descriptiva para el abordaje o la comprensión de cierto discurso poético concreto; admitido esto se impone a continuación la necesidad de entender qué significa el pasaje de acento a sonoridad, cuáles son sus alcances; finalmente, se abre otro problema, también perturbador: cómo se inscriben en esas dos posibilidades de análisis algunos elementos muy característicos de la poesía de Rubén Darío, como por ejemplo el campo de las "imágenes", cuya riqueza y carácter novesoso —culminatorio— constituía el último escalón del sistema que está como encerrado entre acento y sonoridad.

Ahora bien, para cumplir con el propósito de retomar el "acentó" para entender el funcionamiento del sistema, vamos a intentar un encuentro con su momento final, o sea las imágenes, sin olvidar en ningún momento las dos observaciones con que hemos precedido su presentación; desde el enfoque global que estamos siguiendo —considerar la escritura como proceso espacializante— podremos encontrar otras zonas de ingreso en este discurso poético no sólo para dar cuenta del sitio en el que se encuentran las imágenes respecto del sistema, y por lo tanto del papel que juegan en él, sino también para mostrar los alcances de la evolución que señalamos en su interior, o sea el sentido de su funcionamiento o de su proceso; en otras palabras, sin dejar de perseguir lo que efectivamente puede estar actuando por debajo, podremos alcanzar a ver qué es lo que se le superpone, la relación que se entabla entre una producción de discurso concreta, que se desencadena en la fidelidad a sus condiciones de partida, y una ideología reductora, que si por un lado preexiste al sistema por el otro parece alimentarse de él.

Si, por lo tanto, renunciamos mediante un gesto de audacia —porque de este modo enfrentamos toda una vertiente crítica— a considerar de manera adjetiva las

imágenes que peculiarizan el discurso poético rubendariano (esto es, imágenes exóticas, gratuitas u ornamentales) se nos favorece el entenderlas como situadas al final de un proceso. No al costado sino al final, lo que quiere decir que "resultan" de un trabajo realizado en una pluralidad de niveles y que por lo tanto no son "instaladas" en el discurso como si preexistieran a él.

Son dos caminos; elegimos uno, el que sostiene que la escritura es, con toda la vaguedad de la analogía, un conjunto de acciones que tienden a una producción de la cual ni las imágenes, ni ninguna otra instancia, están separadas; en función de esta pertenencia, y siendo "resultado" del proceso es posible que las imágenes lo "tematicen", que al configurarse y en su configuración lo asuman y, con todo lo que esto puede implicar, lo den a conocer en su nivel y en su acción como proceso.

Trataremos de mostrar este efecto de tematización sobre el final de este capítulo.

Sin embargo, eso que llamamos "proceso de producción" no se queda en la pura afirmación de una existencia, ciertamente obvia puesto que todo en la sociedad es producido, de una manera u otra. Lo que entendemos aquí como "escritura" lo implica de una manera específica que no nos atreveríamos a definir pero que se compone de elementos precisos y concretos que la nutren; en su conjunto y pensando en la escritura rubendariana es lo que antes designábamos como "sistema" cuyo funcionamiento asegura un "proceso" que, a su vez, permite no ya "la" escritura sino "una" escritura en particular.

Ahora bien, en el caso de discurso rubendariano, y para comenzar de una vez el trabajo sobre las imágenes, digamos que uno de los niveles del "sistema" es el de las "formas compositivas" que yacen en un determinado acervo o, lo que es lo mismo, que integran una cierta experiencia discursiva naturalmente al alcance

de la mano, o de la pluma si se quiere más precisión:¹ en este sentido, podemos decir que Darío busca, elige y adopta formas pero también las modifica: complementariamente, podríamos señalar que modifica las formas adoptadas pero sin fracturarlas, las altera conservándolas, esto es conservándoles su sentido como "formas", o sea su historia. Dicho de otro modo, el soneto, que renueva,² sigue siendo soneto, ese límite —que no es manifestación de una docilidad trivial— parece infranqueable, lo que podría llevar a pensar en una dialéctica entre permanencia y cambio, tradición y renovación, conservatismo y ruptura, términos que, si los dejamos avanzar, nos devolverían a una manera antidiscursiva —de historia de la literatura— de considerar un discurso. ¿Cómo hacer para detener esa tentación cuya sustancia es, no obstante su capacidad de definición, cierto dualismo a su vez renovado pero todavía actuante? Lo intentaremos mediante un desvío hasta cierto punto unicista, mediante la salida de un juego que consiste en categorizar lo "que se ve" eludiendo el "cómo se ve"; para nosotros, esa salida es clara y prometedora: rehusando todo obvio reconocimiento de una forma nos preguntamos "cómo" aparecen las formas por las que se ha optado, "cómo" las advertimos; el reconocimiento se da, por lo tanto, a través de una mediación que no puede ser sino la mediación material de la lectura.

Ante todo, y para empezar a dar respuestas, advertimos esas formas por su disposición en un espacio dado, o sea gracias a que en nuestra lectura opera un concepto de espacialización; sabemos que se trata de un soneto,

¹ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, 1961, cit. por Oldrich Belič, *op. cit.*: "Entendemos el término *metro* en el sentido tradicional de *norma rítmica* o *esquema rítmico*, que "existe independientemente de su realización mediante la palabra".

² Cf. Tomás Navarro Tomás, *El arte del verso*. México, 1959.

por ejemplo, porque lo que vemos ocupa determinado lugar en un espacio y no otro, porque el espacio en el que la forma se implanta está distribuido de una manera, que reconocemos, y no de otra, que también reconoceríamos (o no si es inédita o insólita). Es claro que esta primera instancia visual es general y no exclusiva del discurso rubendariano pero si la vinculamos con el discurso rubendariano es porque nos puede servir de punto de partida para entrar en él y proseguir en la comprensión de su proceso propio de producción.

En ese mismo sentido solicitamos apoyo a quienes pudieron "ver" la poesía de Darío con ojos ingenuos pero duchos al mismo tiempo, no de "historia literaria" o de "crítica literaria"; José Ortega y Gasset, en su "Prólogo" a *Prosas Profanas*, puesto en un entusiasmo absoluto, señala que "una estrofa es una isla encantada";³ no abundaremos en esto pero, al menos, podremos decir que la percepción que aquí se manifiesta es de índole visual y espacial sin ninguna duda. Es una metáfora, desde luego, que permite reconstruir fácilmente el referente: la "isla" o "las islas" son —no es ninguna novedad— configuraciones que ocupan un determinado espacio en el mar o, si no dejamos de lado los modelos, en un mapa o, si pensamos mediante imágenes, en una cierta espiritualidad, es decir en un espacio ideológico bien determinado.

Reconocemos visualmente, entonces, cierta espacialización cuyos cánones podemos describir: se trata de un agrupamiento de líneas separadas por blancos cuyo espacio difiere: los hay más pequeños, los hay más grandes; los primeros están entre las líneas y, en la jerga de la imprenta, se denominan "calles", concepto separador y también espacializante; los otros separan conjuntos de líneas, denominadas "estrofas"; si el conjunto

³ *Obras Completas*, Editorial Claridad, Buenos Aires.

de líneas configura, en su disposición, las estrofas, el conjunto de estrofas implica, respecto tanto de los blancos pequeños como de los grandes, un "lleno"; complementariamente, lo que las separa entre sí y en su interior pero también lo que las rodea en la página, respecto del "lleno", es un vacío, un blanco, una nada, el espacio en toda su pureza y, aún más, en todo su concepto.

"Isla encantada" dice Ortega; en el mapa una configuración caprichosa o regular sobre un color azul u otro, siempre un color convencional para indicar que algo terminado, la isla, se recorta sobre algo infinito, el mar. La estrofa, del mismo modo, está instalada en un vacío, está rodeada de vacío y, simultáneamente, sin poder neutralizarlo, en la propia estrofa hay vacíos que penetran como largos fiordos en una costa. Si el poema y su escritura son un lleno, es el vacío lo que lo rodea y lo penetra, lo que le da su carácter o su identidad; correlativamente, un lleno absoluto es impensable e imposible porque en él desaparecería toda diferencia y, con esa desaparición, desaparecería toda distribución espacial, que es lo que define la escritura.

La forma en la poesía rubendariana es múltiple, uno de sus rasgos más notorios es una variabilidad desmesurada proveniente, como ha sido plenamente reconocido, de un enorme reconocimiento de la práctica poética de todos los tiempos; los poemas, las estrofas y los versos dibujan, en consecuencia, diversísimas islas, muy diferentes o, lo que es lo mismo, múltiples espacios llenos, una múltiple manera de espacializar o de distribuir un lleno en un vacío; la diversidad es su proeza y ésta, a su vez, consiste en una multiplicación de espacializaciones que, desde su conocimiento y en el funcionamiento de su "sistema", Darío retira de un acervo preexistente; por eso, sus espacializaciones múltiples se nos aparecen como espacios "predeterminados" y, en

tal sentido, autorizados. Pensando en el efecto reconocido por Ortega, el encanto, podríamos decir que lo autorizado, como relación de las estrofas con lo que las rodea, es decir con el blanco, con el vacío desde el que se destacan o en el que se destacan, es la fuente del encanto. Retomando los términos, en tanto lo autorizado se hace presente en una relación, las formas autorizadas (y elegidas o buscadas) son trasmisoras en sí mismas, ordenadoras en sí mismas y significadoras del sistema del que emergen, porque implican una ley.

Elegir una forma, en consecuencia, supone asumir una historia densa y oscura cuyas etapas no sólo desconocemos sino también seguiremos desconociendo pero que, no obstante, gravitan en lo que hace la escritura que se hace mediante esa forma elegida.⁴ En ese desconocimiento no podemos, sin embargo, dejar de lado el hecho de que esa espacialidad extraída de un acervo, dada y autorizada, se relaciona seguramente con otras estructuras espaciales dadas en el mismo plano (de las formas) o en otros planos, como por ejemplo el pensamiento o la estructura mental del que realiza la elección y, por ello, establece una relación o mejor dicho un sistema de relaciones.

Así, por ejemplo, si una estrofa es una isla podríamos pensar en el papel que juega otra isla, Francia, igualmente encantada para Rubén Darío. Y si esta afirmación es metafórica, aunque corrientemente aceptable, tiene su explicación en las repetidas referencias en sus poemas a Francia y, más nuclearmente todavía a París, la "cara Lutecia", la isla de Francia, rodeada por los "bárbaros". Para que la relación entre este plano del pensa-

⁴ Conviene ver el trabajo de Maurice Molho, *Sémantique et poétique*, Bordeaux, 1969, sobre las *Soledades*, de Góngora. Por ejemplo, señala: "Antes de ser española, la *Silva* (forma cuyo sentido el título expresa) fue latina e italiana."

miento y nuestra reflexión sobre la forma aparezca más clara, concluiríamos diciendo que la "isla de Francia" es un lleno de sentido, inscripto en la historia y en la conciencia, y los bárbaros que la rodean el vacío, la intemperie, la nada que rodea la cultura y, por diferencia, le da sentido.

Eso por un lado, ciertamente muy característico y casi trivial en la crítica rubendariana; persiguiendo estas relaciones (entre las formas como espacializaciones dadas y espacios característicos del pensamiento rubendariano) podríamos señalar que su "temática" (en el sentido del sistema de referentes extremos que componen su "Competencia") puede ser vista como un espacio arqueológico y literario y, por lo tanto, bien delimitado, calificado indudablemente pero también seleccionado. Todos estos rasgos hacen de la "temática" una isla aunque en este caso no definida por un vacío sino por la cultura de la que se desprende para dibujar su identidad; digo en "este caso" pero en realidad "este caso" puede servir para hacer notar el alcance metafórico de la idea de "vacío" o de "nada", de modo tal que, en la medida en que rodea y permite diferenciar, la "cultura" —que es un lleno— obra también como "vacío", lo que indicaría, a la inversa, que el vacío, la nada, es también algo de lo cual acaso podamos dar alguna impresión.

Ahora bien, remitiendo a los poemas de Rubén Darío, entre espacio lleno, estrofas o versos —espacio autorizado (porque está en una relación de pertenencia con un campo más amplio) y limitado (porque su forma no es transgredida)— y blanco en el que aparecen y se recortan parece haber una tensión, una lucha. El blanco, si lo miramos en su actividad y no sólo como superficie contrastante, está como controlado, no avanza sobre la estrofa en función del carácter bien establecido, riguroso y aun diría rígido, del lleno; el trazo que delimita las líneas hace de barrera, hasta ahí llega el blanco pero no

puede avanzar: esa línea reprime su movimiento lo cual se ve bien en los finales de versos: las variantes de extensión de los versos, que infunden cierta sensación de libertad, no van más allá de lo que permiten las leyes de la métrica, una o dos sílabas para adelante o para atrás si el patrón estrófico es de regularidad, más sílabas si es otro el patrón. Vistas estas relaciones en conjunto, el blanco aparece como absolutamente controlado al comienzo de los versos, puesto que el margen es definitivo, y como gozando de una relativa, pero también controlada, libertad sobre el final. Se filtra, pero sin desbordar, entre verso y verso, entre estrofa y estrofa, tal como lo señalamos antes.

Es sobre el final de los versos donde se advierte la lucha entablada entre un blanco primero y fundamental, preexistente a la escritura, y el espacio lleno, autorizado y limitado, preexistente en un acervo de formas; el sentido que tiene esa lucha se vincula con la "significación", los avances o retrocesos del blanco y/o del lleno hacen pensar que está pasando algo en el campo de la significación entendida, desde luego, como una producción encarnada en un proceso concreto de escritura. Si, en esa línea, comparamos dos versos de "Era un aire suave", primer poema de *Prosas Profanas*, "Ríe, ríe, ríe la divina Eulalia", y "La divina Eulalia ríe, ríe, ríe", veremos que el blanco avanza mínimamente entre el punto (.) y la coma (,) y en un sentido vertical, lo cual puede constituir un indicio que podemos desarrollar; en efecto, puestos los dos versos en el marco horizontal ocupan el mismo espacio, no así en el otro sentido: la diferencia hace pensar que, aunque todos sus términos sean iguales, y por más mínima que sea, debe haber alguna otra diferencia de mayor calidad o envergadura. Es fácil: la especularidad —puesto que entre el primer verso y el segundo se instala lo que va del . a la ,— muestra que algo se erige, que no hay mecanicidad y, por lo

tanto, que también ella alberga la diferencia desde la cual se levanta una teoría de la imagen que en el ejemplo seguido se presenta alternativamente, la primera posición puede ser referente y la segunda su imagen o al revés; por otro lado, la relación que se establece entre el . y la , para nada es inerte pues en el primer caso hay obviamente cierre y en el segundo continuidad, desde luego desde el punto de vista discursivo lo que podría ser entendido como "modelo" de lo que va del referente a la imagen. En un plano como en el otro, las consecuencias para la "significación" son claras aunque no definibles.

Y bien, esa relación de tensión se muestra, como lo acabamos de ver, mediante variantes que, a su vez, constituyen indicios. Es decir fisuras por las que podría entrarse para saber algo sobre la producción de la significación; quedaría ahora por realizar esa entrada aunque para ello es preciso, previamente, encontrar el o los puntos o momentos que lo permitan. Y si esta perspectiva es posible desde el razonamiento que hemos hecho, en la medida en que el propio poeta de alguna manera la entendió o vislumbró, adquiere mayor fuerza tal vez, encuentra su sostén en la poesía misma. "La página blanca", colocada hacia el último tercio de *Prosas Profanas*, en su primera edición, dramatiza de manera muy explícita esta tensión, este conflicto entre la línea escrita y el vacío que la rodea; el poema no establece los instantes de una teoría, como lo hemos intentado hacer hasta ahora, pero se hace cargo de ella en un nivel conceptual y psicológico que es como un esquema microestructural del juego productivo que tendría su acción en el campo de la significación. Y, más aún, como prueba de que este acercamiento no es arbitrario, observamos que en este poema la distribución gráfica es diferente a la de los restantes que integran el libro y, de alguna manera, constituye una suerte de anticipo

de lo que va a ser el versolibrismo posterior; la contención recíproca de ambos conceptos, línea y blanco, es menor y, correlativamente, la interpenetración mayor; para decirlo más directamente, es como si haber pensado en la página en blanco hubiera llevado a Darío a configurar un poema en el que el blanco se desborda y avanza de manera más irregular y violenta que en el resto de su poética.⁵

Habría nuevamente aquí una suerte de corroboración que reivindica aún más la inteligencia poética de Rubén Darío, su inicial permeabilidad a lo que entendemos, ahora y aquí, como una de las situaciones esenciales de la producción del discurso poético, de todo discurso poético, perspectiva que habría sido también, de una manera muy radical, la de Mallarmé.⁶ Pero, de todos modos, estamos como obligados a progresar, esa corroboración no es más que un incidente de camino, debemos proseguir porque ver en un poema su punto de partida teórico no es más que una instancia, no una culminación, en cierto modo es una mediación.

Queda, como una realidad perturbadora, la cuestión del blanco desde su designación como vacío; perturbación puesto que nos es difícil entender y admitir el vacío, nos pasamos la existencia, personal y social, haciendo inventarios de cosas de modo que mal podemos incluir

⁵ Este poema fue publicado en la revista *Argentina* en septiembre de 1895 y, seguramente, fue escrito poco antes; muy probablemente fue de los últimos que escribió para lo que sería, un año después, *Prosas Profanas*. En este caso, sería una culminación, una puesta en claro de algo implícito y permanente. De esta permanencia en otro nivel, habla el poema "Bouquet", de *Prosas Profanas* que no sólo juega sobre el color blanco, sino que, casi reiterando, en las revistas *Buenos Aires*, del 25 de Julio de 1896 y *Electra*, del 6 de Abril de 1901, aparece con el título de "Página blanca". Debo a Ernesto Mejía Sánchez éstas y otras informaciones valiosísimas.

⁶ Ver Noé Jitrik, sobre Mallarmé en "Las dos traducciones", *Point of Contact* No. 3, Nueva York, 1976 y en *Revista de la Universidad*, México, noviembre de 1977.

en nuestros registros la nada; ya señalamos arriba, como proponiendo un compromiso, que lo que entendíamos como "cultura" podía ser análogo a lo que previamente consignábamos como "blanco", o sea una masa de la que emerge diferenciadamente algo que se destaca de ella y se explica por la diferencia; en esta línea, no es difícil concluir que entre "blanco" y "lleno" existiría virtualmente un continuo, por lo menos si el blanco es entendido como "cultura". Pero, además, es necesario señalar que "blanco" no es el signo de un color o, lo que sería lo mismo, de una ausencia de color; esta acotación es necesaria en primer lugar porque en el poema "La página blanca" no hay lo que podría designarse desde la estilística como "imágenes cromáticas" que tampoco, por cierto, están presentes en "Era un aire suave", poema que mencionamos y que consideraremos en especial; en segundo lugar, porque acercarnos a las cosas de este modo nos aparta, como lo hemos querido señalar en la "Introducción", de la socorrida cuestión de las "transcripciones de arte", instrumento de que se vale mucha crítica literaria para definir, al menos en parte, la poética de Darío.

El "blanco" es otra cosa, no un contrastante cromático ni un elemento que integra la paleta del pintor literario; en "Era un aire suave", para insistir, no hay casi imágenes de color y las que están, rojo, áureo, albo, rubio, más bien se destacan por su pobreza que por su suntuosidad, ni siquiera son ilustrativas puesto que lo rojo es la boca, lo rubio son los cabellos, etcétera, una especie de ignorancia en este terreno de lo que había pretendido formular Rimbaud en su soneto "Voyelles".

Y ya que se menciona a Rimbaud, seguramente hay que abandonar su recuerdo para privilegiar el de Mallarmé quien seguramente vivió con enorme capacidad de resolución un conflicto similar al que señalamos en Darío entre el "lleno" y el "blanco"; "Un coup de dès

n'abolira pas le hasard'' abre una línea que, continuada por los cubistas y, en la poesía latinoamericana, por los ultraístas y postultraístas, muestra esta relación pero invertida en el sentido de que el blanco rompe la compulsión de la línea, reordenando el grafismo y obteniendo algo así como una liberación, hirviendo sobre la página, haciendo nitidamente que la página haga el poema y no tan sólo la escritura que se dibuja sobre ella.⁷

Por lo tanto, el blanco aparece reivindicando una legitimidad, un derecho en la tentativa mallarmeana; por consecuencia, tendríamos que verlo como una fuerza que en la línea llena está amarrada y reducida, como constreñida aunque nunca totalmente anulada. Se nos abre otra manera de ver la escritura, como opuesta al blanco y queriendo nulificarlo pero sin lograrlo y, al contrario, a veces dejándolo avanzar hasta concederle el poder casi absoluto de generar la significación.

Decíamos, en una primera aproximación, que el "blanco" es un "vacío", una "nada"; en las últimas líneas, el "blanco" gana la partida de una manera resplandeciente y muestra que de él depende la significación pero, en el medio, puede ser entendido (y aquí viene bien recordar la relación "cultura-blanco") como lo "previo necesario" porque sin él, sin esa nada, la escritura, sea cual fuere su realización, no se produce; en ese sentido, el blanco o la nada es lo que hace escribir y, correlativamente, la escritura producida, sea cual fuere, se entiende en un continuo con el blanco, es su prolongación. Por otro lado, si la escritura, como la hemos tratado de caracterizar en numerosas oportunidades, es ante todo un proceso de espacialización, el blanco de la que sale es el "espacio puro", el lugar

⁷ Véase de Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, para el cubismo, y de Francisco Luis Bernárdez, *Prismas*, para el ultraísmo.

donde reside una fuerza que, a través de infinitas mediaciones o determinaciones, llega a ser letra, palabra, imagen, concepto, significación.

Es obvio que la fórmula "blanco/lleño" no preconiza un antagonismo sino que propone un modelo de recinto, de campo, en el que de uno a otro se realizan pasajes que, naturalmente, sólo desde el presente de la escritura se pueden comprender y, en la medida en que lo "lleño" es el momento o el estadio en que se "ve" lo que ha resultado de dichos pasajes, podríamos decir que el "blanco" es el espacio donde se realiza el trabajo, y la fuerza que lo anima se vuelve sobre sí misma para ser "lleño" o sea "escritura". El blanco, todavía un poco más, es una ausencia presente en el múltiple juego de las transformaciones que atan las etapas de un proceso hasta su final, ciertamente prolongado, no concluido. Entonces, el blanco es el originante pero no es un valor en sí sino que su valor está replegado en la letra a que ha dado lugar, la letra se proyecta, precisamente, por el blanco que la sigue animando y sigue estando en ella.

De todo esto sacamos que el blanco es el "espacio anterior" donde reside una fuerza que no tendríamos por qué entender metafísicamente como energía pura sino materialmente como red transformativa que toma forma en la espacialización; en un momento de su acción esa fuerza se confunde con la del trabajo, deviene fuerza de trabajo, es el escalón necesario para que el mundo material pase a ser otro tipo de materialidad y para que se reconozca, en ese pasaje, un diseño humano y la presencia del mundo humano -ideológico- en él.

Si, como podemos concluir, se afirma la relación entre lo blanco y lo lleño como un continuo productivo, esto supone, como lo anticipamos ya en este trabajo en el que el progreso es lento, que en la escritura puede haber restos del blanco o, lo que es lo mismo, restos del origen que la escritura oculta en el triunfo de su

formalización y su existencia. De aquí se desprenden, a su vez, dos consecuencias que podemos mostrar; primero: lo que la escritura puede ocultar de su origen deviene norma, regla, teleología; en esta perspectiva, el verso y la estrofa se hacen instrumentos —en la permanencia que se les reconoce y por la cual configuran un paradigma— del triunfo y la perduración de tal norma que, a partir de ahí, hace sistema el cual, en general, busca también su perduración. En ese sentido, lo que entendemos por sistema —por la persistencia de las formas fijadas que ocultan su origen o su historia, desaparición en beneficio de la forma— resultará siempre superestructural, el “acervo” del que Darío, como lo decíamos anteriormente, retira sus elementos. Del mismo modo que el sistema social, que aparece en cada instante de su perduración negando el vacío de su origen o, dicho de otro modo, negando que en su origen fue un vacío que poco a poco se fue cubriendo. Ese lleno social, a su vez, a la altura de su negación, se presenta como “natural”, como lo que no tiene deudas con un proceso o, si las reconoce, dichas deudas son lineales, causa y efecto históricos. Correlativamente, esa “negación” del origen supone un acto violento que niega el origen violento del sistema; violencia fundante que no puede no ser otra que la que da lugar al lenguaje y que se encarna, en el presente, en cada acto, en la imagen poética; a su vez ésta intenta, por la violencia, arrancar al lenguaje de su sistema y atravesarlo mediante un golpe de su propia historia congelada, mostrándola, en su congelamiento actual y en lo que era antes de su congelamiento.⁸

La segunda perspectiva radica en el acento. Reencon-

⁸ Un desarrollo mayor de esta idea está en “Arte, violencia, ruptura”, en *Producción literaria y producción social*, ya citado. También en Jean Louis Houdebine; *Première approche de la notion de texte*, en *Théorie d'ensemble*, Paris, 1967.

tramos aquí y ahora, luego de un necesario rodeo, el núcleo metodológicamente central, lo que llamábamos "la columna vertebral del sistema". Pero en esta instancia lo podemos ver desde nuevos puntos de vista que, precisamente, nos permitirán diagramar la evolución en el interior del "sistema" rubendariano. De tal manera, representado o no gráficamente, de todos modos siempre presente en el verso, el acento es, en su aspecto representado, un signo mínimo, explícito o tácito. Podría decir que es un signo casi sin significado, o sin concepto; en primer lugar, no tiene autonomía, no significa en sí sino en una sílaba; en segundo lugar, en la sílaba se limita a añadir algo y sólo por eso muestra un segmento de concepto o de significado; desde el punto de vista fonológico ese añadido es fundamental, es rasgo pertinente, con todo lo que eso implica, pero su carácter complementario no por eso varía: sin poseer pertinencia la genera. En el discurso poético ese mínimo concepto es lo que llamamos "tonicidad", obviamente "fuerza" y, en consecuencia, y ésta sí es una consecuencia importante, "significante preliminar". Siguiendo con el razonamiento pero yendo hacia atrás, genéticamente, podríamos decir que dichos rasgos hacen o sugieren que el "acento" aparezca de este modo como "resto" que sólo puede serlo del "blanco original", lugar en que se unen el rodeo con el punto de partida; el acento es en el verso lo que queda del blanco, un espacio de transición, una subsistencia arqueológica que pone de relieve, con su exigüidad, todo un proceso. A través del acento, el "blanco" o el "origen" se niegan a no ser representados pero, en el sistema que estamos considerando y quizás en todo sistema de tipo métrico, el acento sufre una alteración: desaparece como "resto" y aparece cumpliendo otra función, cual es la de modificar fonéticamente y dar cauce a una organización fonéticamente rítmica.

Si bien el acento es la presencia del blanco, el puente por el que el blanco pasa a multiplicar sus mediaciones —porque el acento es el principio de un sistema que “escribe”— en el cumplimiento de su función rítmica es reducido en su papel básico y puesto al servicio de un mecanismo en el que imágenes tales como “lleno” y “blanco” carecen de relevancia siendo, a lo sumo, vehículos muy implícitos —aunque necesarios— de una representación olvidada como proceso en favor de su resultado, lo representado, que no puede ser otra cosa, en tanto es lo exterior que se justifica y enaltece, que la “sonoridad”, valor consolidado y constituido, tanto más cuanto que parece imponerse o aplicarse y definir el alcance mismo del discurso poético.

Si no separamos estas reflexiones de los términos en que hemos esquematizado el “sistema modernista”, advertiremos que “acento” y “sonoridad” no son en consecuencia solamente lo que abre y lo que cierra el sistema sino conceptos antagónicos en cuanto lo que significan se opone; desde luego, también son complementarios en tanto de uno se pasa a otro pero lo que importa es el punto de vista desde el que se mira este proceso; si aceptamos este pasaje como meramente “natural”, por fuerza nos impediremos ver una acción ideológica que, detrás de esta “naturalización”, pone finalmente el discurso poético al servicio de la oralidad, el “fonocentrismo” del que hablaba Derrida, ligado a otras formas de pensamiento y acción que niegan a la larga todo concepto de la escritura como proceso y trabajo.

Resumiendo, el acento remite a la nada primordial que sigue actuando mientras que el sonido es ya no sólo el sistema sino un determinado sistema de discurso poético apto para hacer abandono de la fuerza y, en consecuencia, para proponerse como adecuado para recibir alimento de una ideología que corrobora desde

afuera los términos a que ha llegado desde adentro. De este modo, prosigue la exaltación verlainiana de "la musique avant toute chose", lo que significa que "la poesía" se *define* por la sonoridad que, en tal posición, subordina a sus necesidades todo otro elemento, sea cual fuere la carga que trae y los planos que implica.

De todos modos, con independencia de esa subordinación —que tenemos que entender también como un juego de presiones—, el acento sigue actuando por debajo, pulsando el discurso poético más allá de la ideología que lo ordena y lo incluye en otras esferas de la realidad ordenadas igualmente por ella; podemos traducir esa pulsación por medio del concepto de "ritmo" que, contrariamente al uso musical sonoro que se da al término habitualmente —y al que nos hemos referido antes—, recoge lo que sea organización o capacidad espacializante de la escritura y, por lo tanto, deviene motor de la escritura que, a su vez, es una operación esencialmente espacializante. Para no dejar cabos sueltos podríamos formular una afirmación por lo menos: entre acento, ritmo, espacialización y escritura se establecen relaciones que dan cuenta de lo que intentaremos una y mil veces cercar, o sea del discurso poético entendido fuera de la ideología de la representación sonora, como actividad esencialmente escrituraria y productora, aunque, como en este caso, sometida a las exigencias de la ideología de la representación sonora.

De estas relaciones podemos desprender que el acento sería algo así como lo que se puede percibir del fundamento de la escritura que, al desarrollarse, en cada una de sus articulaciones, va neutralizándolo hasta llegar a ser otra cosa que ese fundamento, hasta devenir verso (que al implicar forma y sistema acota la especificidad del discurso poético) y sonido (que es negación de la escritura reducida a un servicio de infiel transcripción). Se produce, entonces, un desplazamiento: si en la for-

mulación primera acento y sonido aparecían como las puertas, de entrada y salida respectivamente, del sistema rubendariano, el acento, que lo produce todo, que lo genera todo en la escritura, deviene modificación y en ella, en esa función, acompaña el proceso que afecta a la escritura y según el cual, en beneficio de la sonoridad, la escritura es presentada como excluida del trabajo, como mero mecanismo transmisor del "fonocentrismo" y el fonocentrismo como única fuente de ese placer específico que residiría en la poesía.

No es extraño, por consecuencia, que Rubén Darío haya tematizado este desplazamiento: ninguna crisis en el discurso poético parecía serle ajena, aunque no pudiera escapar de sus términos; comprendía sus términos y hacía de ellos materia poética, como en "Yo persigo una forma", último poema de *Prosas Profanas*:

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
Botón de pensamiento que busca ser la rosa;
Se anuncia con un beso que en mis labios se posa
Al abrazo imposible de la Venus de Milo.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo.
Los astros me han predicho la visión de la Diosa;
Y en mi alma reposa la luz como reposa
El ave de la luna sobre un lago tranquilo.

Y no hallo sino la palabra que huye,
La iniciación melódica que de la flauta fluye
Y la barca del sueño que en el espacio boga;

Y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
El sollozo continuo del chorro de la fuente
Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.

"La iniciación melódica" que como imagen es culminación de todo el proceso que está al final del libro, es al mismo tiempo el punto de la conversión, la llegada

a la música o al sonido que, según nos parece, lo marca totalmente; pero no es que sólo allí, por fin, se da esta conversión sino que allí se declara lo que estaba presente en todos y cada uno de los poemas umbilicándolos todos, otorgándoles una unidad que es, al mismo tiempo, cifra ideológica, punto por donde la ideología penetra y reina requiriendo nuevas declaraciones: "Yo persigo una forma" que, ciertamente, preexiste; "pensamiento que busca ser" o sea el cambio de plano, la metáfora; "Y no hallo sino la palabra que huye", principio contradictorio que caracteriza una producción que se comprende sólo por lo que no se comprende, cuestión que prepara el gran final, "el cisne blanco que me interroga", en el que la imagen visual, el cuello como signo de interrogación adquiere la palabra "interroga" y que supone el punto muerto de todo el proceso, el triunfo de una espacialidad que niega obstinadamente la conversión buscada y vuelve a decimos, como si todo hubiera sido vano, que la escritura es espacialización y que es la espacialización lo que hay que buscar detrás de toda ideología que intenta disimularla o revestirla o adulterarla.

CONTAR, CANTAR Y DECIR

Aun cuando declaremos que no está en nuestro ánimo “verificar” en un fragmento de discurso poético la precedente preparación teórica, es innegable que, de todos modos, surge la tentación de ver de alguna manera si a la red teórica le corresponde la red textual. Dicho de otro modo, se trataría, si es posible, dados los términos que hemos manejado y dejándolos actuar en nosotros, de construir un cierto modelo de la producción de un texto ya producido; correlativamente, se trataría de registrar qué consecuencias tiene concretamente ese poema, esa conversión que es el núcleo central de la permeabilidad ideológica característica del sistema rubendariano.

Consideraremos el texto llamado *Prosas Profanas* y, en él, el poema que lo abre, quizás un exponente privilegiado de lo que se ve y se deja de ver en la poesía de Rubén Darío. Para comenzar, la aproximación visual que inicia toda puesta en contacto con un texto constituye el primer camino para aprehender, por lo menos y a lo mejor, ciertos síntomas o pistas que guarden una relación de coherencia con el esquema general de especialización. Pues bien, dentro de ese campo lo que resulta es la aprehensión de un “espacio marcado” que no sólo se percibe como dibujo sobre la página —lo que sería un primerísimo nivel— sino, en el dibujo, por medio de ciertos agrupamientos fáciles de definir: grupos de cuatro versos, estrofas en suma a las que, por constar de versos de cierta extensión, denominamos cuartetas; viendo más de cerca, desde el conocimiento que podemos tener de un elenco de designaciones, la designación

de "cuartetos" se justifica porque los versos son dodecasílabos; esto quiere decir que hemos avanzado un poco más, que hemos realizado nuevas operaciones de lectura; inmediatamente después advertimos que los versos tienen una cierta cantidad de acentos reconocibles desde otro paradigma preliminar, lo cual nos permite definirlos como "polirrítmicos"; tampoco se nos escapa que sobre los finales los versos establecen entre sí una relación conocida como rima cuyo esquema es cruzado, AB/BA; finalmente, los versos pueden ser divididos en dos partes, cada una de seis sílabas, conocidas como hemistiquios. En resumen, el segundo nivel del primer acercamiento visual nos permite determinar que se trata de cuartetos de versos dodecasílabos divididos en hemistiquios hexasílabos con rimas consonantes cruzadas.

El "espacio marcado" —sobre el blanco, ciertamente— es, pues, una forma "dada" que descansa sobre cierto principio al que llamamos "rítmico" y que es el que le otorga su organización como forma; desde luego que entendemos que esa "organización" es tal en un espacio; podríamos, complementariamente, recordar que el "ritmo" es no una cadencia limitada y codificada sino la articulación del conjunto de procedimientos de espacialización.¹ Si esta metodología —que en torno al

¹ Oldrich Belič (*op. cit.*) sostiene, diversa pero de alguna manera tradicionalmente, un punto de vista temporal: "En la estructura rítmica del verso participan sobre todo aquellos elementos fónicos que poseen función distintiva o fonológica . . . Son, en primer lugar, el acento léxico y la cantidad o duración de las sílabas." Oldrich cita a W. Kayser (*Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, 1961) en el mismo sentido: "las sílabas acentuadas se repiten en el verso a intervalos regulares de modo que puede preverse la acentuación que ha de seguir. La previsibilidad es una de las características más importantes del ritmo del verso y una de sus diferencias fundamentales frente al ritmo de la prosa." En cambio, para E. Benveniste, en "La notion de rythme dans son expression linguistique", lo que importa es el valor etimológico del "ritmo" como disposición dinámica, por lo cual parece relieve una nota espacializante.

concepto de "ritmo" ya fue anticipada sobre el final del capítulo precedente— es aceptable podríamos declarar, desde ahora, que la propuesta rubendariana en torno a la capacidad del principio rítmico se da en el sentido de un enriquecimiento de la forma dada y no de una transgresión; esta declaración nos permite recuperar algo ya atribuido a Darío y a su sistema productivo: modificación enriquecedora y no ruptura.

Es factible que el concepto de enriquecimiento tenga un fuerte sostén en la noción de polirritmia cuya aparición en el discurso rubendariano no constituye ninguna novedad. Tomás Navarro Tomás² señala que el dodecasílabo polirrítmico ha sido empleado desde el neoclasicismo y que consiste básicamente en una sucesión de troqueos y de dáctilos y en una combinación de ambos metros; la polirritmia vendría a ser, de este modo, el instrumento que de entrada traduce la tendencia al "enriquecimiento" señalado; ahora bien, esa tendencia es relativamente moderada en el fragmento que estamos teniendo en cuenta ("Era un aire suave . . .") hasta que se manifiesta plenamente en los versos ("Ríe, ríe, ríe la divina Eulalia," y "la divina Eulalia ríe, ríe, ríe.") que ya hemos destacado en relación con el juego entre blanco y lleno. Podríamos decir, en consecuencia, que estos dos versos no sólo constituyen un lugar privilegiado en cuanto a la producción de significación —puesto que en la diferencia entre punto (.) y coma (,) la especularidad nos introducía en una teoría de la imagen— sino que también, y no por azar, concentran la mayor densidad polirrítmica del fragmento, es donde el principio del enriquecimiento tiene su mayor ejecución.

Con el fin de mostrar este lugar de concentración de riqueza vamos a considerar las cinco primeras estrofas para trazar en ellas el esquema acentual preciso:

² Tomás Navarro Tomás, *El siglo veinte*, Madrid.

1. Era un aire suave, / de pausados giros
2. El hada Harmonia / ritmaba sus vuelos
3. E iban frases vagas / y tenues suspiros
4. Entre los sollozos / de los violoncellos.
5. Sobre la terraza, / junto a los ramajes.
6. Diríase un trémolo / de liras eolias
7. Cuando acariciaban / los sedosos trajes
8. Sobre el talle erguidas, / las blancas magnolias.
9. La marquesa Eulalia / risas y desvíos
10. Daba a un mismo tiempo / para dos rivales;
11. El vizconde rubio / de los desafíos
12. Y el abate joven / de los madrigales.
13. Al oír las quejas / de sus caballeros
14. Ríe, ríe, ríe / la divina Eulalia,
15. Pues son sus tesoros / las flechas del Eros,
16. El cinto de Cipria, / la rueca de Onfalia.
17. ¡Ay de quien sus mieles / y frases recoja!
18. ¡Ay de quien del canto / de su amor se fie!
19. Con sus ojos lindos / y su boca roja,
20. La divina Eulalia / ríe, ríe, ríe.

El esquema acentual de estos versos es el siguiente:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1.	—	—	´	—	´	—	—	—	´	—	´	—
2.	—	´	—	—	´	—	—	´	—	—	´	—
3.	—	—	´	—	´	—	—	´	—	—	´	—
4.	´	—	—	—	´	—	—	´	—	—	´	—
5.	´	—	—	—	´	—	´	—	—	—	´	—
6.	—	´	—	—	´	—	—	´	—	—	´	—
7.	´	—	—	—	´	—	—	´	—	—	´	—
8.	—	—	´	—	´	—	—	´	—	—	´	—
9.	—	—	´	—	´	—	´	—	—	—	´	—
10.	—	´	—	—	´	—	—	—	´	—	´	—
11.	—	—	´	—	´	—	—	´	—	—	´	—
12.	—	—	´	—	´	—	—	´	—	—	´	—

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
13.	—	—	´	—	´	—	—	´	—	—	´	—
14.	´	—	´	—	´	—	—	—	´	—	´	—
15.	—	´	—	—	´	—	—	´	—	—	´	—
16.	—	´	—	—	´	—	—	´	—	—	´	—
17.	—	—	´	—	´	—	—	´	—	—	´	—
18.	—	—	´	—	´	—	—	—	´	—	´	—
19.	—	—	´	—	´	—	—	—	´	—	´	—
20.	—	—	´	—	´	—	—	´	—	—	´	—

Por un lado, este esquema nos confirma el tema de la variabilidad de los acentos y, por el otro, nos reitera que los dos versos que ya hemos mencionado son acentualmente los más ricos.

Pero esta verificación no es un fin en sí mismo sino que constituye una etapa en la cual nos apoyamos para seguir trabajando. De este modo, como primera consecuencia, lo que nos venía de la "polirritmia" como experiencia previa se nos da ahora como "variabilidad"; por otro lado, si por polirritmia se entendía, por definición, abundancia de dáctilos y troqueos y mezcla de ambos, mezcla que podía constituir una "norma" de la polirritmia regular y aceptable, en virtud de la extrema variabilidad que se nos presenta, la polirritmia parece desbordar la norma mediante un enriquecimiento que bien podría constituir una "supernorma". Ahora bien, se ha dicho ya que no hay acentos en sí sino palabras que los soportan y relacionan entre palabras por lo cual la aplicación de la "supernorma" requiere una suerte de "investigación" de la que resulta un "hallazgo". Para el caso de Darío nada nos cuesta establecer una pareja perfectamente avenida entre "investigación" y "hallazgo".

Esta conclusión tiene algo de triunfal y mucho de adjetivo pero no nos demoraremos en ella: en el espacio figurado del "hallazgo" las palabras se conjugan en unidades mayores que desde luego son frases en un sentido primario pero que aparecen como articulaciones que podemos, a nivel de discurso poético —secundario— designar como "imágenes". Ahora sí, estamos en otro estrato de nuestro trabajo; podemos hacer converger en él algunos elementos elaborados anteriormente: de las imágenes que podemos registrar en este fragmento podríamos decir que son de una débil continuidad argumental, más bien se acumulan unas sobre otras, y, además, son de una escasa concentración conceptual, o sea que no parecen proponerse "decir" significados muy especializados.

En síntesis, desde la acción del acento va predominando una estructuración que constituye el fundamento de las imágenes que, de este modo, serían claramente productos producidos por una escritura en la que el acento juega un gran papel. Pero se puede ver también otra consecuencia de esta acción; en efecto, desde el predominio de la variabilidad se instaura otro valor que, como tal, viene ligado a las consecuencias de la aplicación de la "supernorma"; esos efectos no son sólo de "imágenes" sino que están también en la sonoridad que es, como ha sido ya señalado, el momento terminal del sistema modernista. Aunque su punto de partida sea la fuerza acentual, la sonoridad predomina en el efecto y la oculta en la medida en que no sólo está ahí sino que es defendida desde el exterior mediante una ideología que pretende definir y encerrar todo el discurso poético; nos referimos, ciertamente, a la ideología de la musicalidad que construye la acción discursiva y presenta un esquema específico de selección sonora que se reconoce habitualmente como el mayor mérito que puede poseer una poesía.

En la perspectiva de una selección de acentos, reconocible fuera de una historia o de un proceso que viene de más atrás, que testimonia una suerte de conversión a otro signo del sistema primario acentual, hay también etapas; la primera es esta misma, el pasaje, la fuerza que viene a ser sonido; la segunda es la supervaloración ideológica del sonido y la última sería otra conversión del sonido en un nivel superior, el "decir" como articulación socializada del sonido; en Darío esta última etapa aparece como aspiración y meta e implica una restitución que instrumentaliza la escritura que, como lo hemos afirmado repetidamente, es más bien asunto de espacio que de voz. Sin embargo, en el momento teórico que estamos considerando todavía no se trata de un "decir" sino de un sustituto de mucho cuerpo, que es el "sugerir", y que caracteriza y hace reconocible la poesía de Rubén Darío. "No las cosas sino las impresiones que dejan las cosas" indican los estudiosos del modernismo como una de la propuestas básicas del movimiento.³

En síntesis, podríamos reconocer, desde la acción de la "supernorma", que la riqueza de la selección sonora es aún mayor que la acentual, lo que indicaría que la sonoridad ha prevalecido final y absolutamente; si a todas estas riquezas añadimos otra, la de la rima, en la que también se manifiesta la "supernorma" de la variabilidad, y si recordamos que la rima genera un efecto de vibración sonora final, que suspende un cierre, no podremos dejar de sellar todos estos matices con la noción del "sugerir" en que culminaba el sistema de conversión de la fuerza en la sonoridad.

Ya lo hemos señalado: a la ideología externa de la sonoridad podemos añadirle un esquema selectivo con el que se manifiesta; ahora queremos ver cómo se ha

³ Cf. Amado Alonso, *op. cit.*

hecho esa selección en una tentativa más por entender la articulación de un fragmento rubendariano. Para mostrarla hemos hecho un esquema de análisis de las mayores frecuencias de sonidos: en él se puede advertir que el sistema o red sonora se construye sobre dos series, "R+Vocal" y S+Vocal". Veamos las cinco estrofas ya presentadas:

1. E[ra] un [a]r[e] (su) a[ve], de pau[s]a[do]s [g]i[r]o[s]
2. El hada H[ar]monía [ri]t[m]aba (su) s[vue]l[os]
3. E iban [f]ra[s]e[s] va[g]a[s] y ten[u]e[s] (su) s[p]i[r]o[s]
4. En [t]re [l]o[s] so[l]o[zo]s de [l]o[s] violon[ce]l[os].

5. So[b]re la t[er]ra[za], junto a [l]o[s] ra[m]a[j]e[s].
6. D[ir]i[ra]s[e] un [t]ré[m]oio de [l]i[r]a[s] eol[i]a[s]
7. Cuando ac[a]ri[ci]aban [l]o[s] se[d]o[s]o[s] i[r]a[j]e[s]
8. So[b]re el talle [er]gui[d]a[s], [l]a[s] blan[c]a[s] magnol[i]a[s].

9. La [m]ar[ques]a Eulalia [ri]s[a]s y [d]e[s]v[i]o[s]
10. Daba a un [m]i[s]mo tiempo pa[ra]d[os] [ri]va[le]s:
11. El [v]i[co]nde [ru]bio de [l]o[s] d[e]s[a]f[i]o[s]
12. Y el abate joven de [l]o[s] ma[d]ri[ga]l[es].

13. Al [o]i[r] [l]a[s] que [j]a[s] de [l]o[s] caball[er]o[s].
14. [R]i[e], [rí]e, [rí]e la divina Eulalia.
15. P[ue]s so[n] su te[s]o[ro] [l]a[s] flech[as] del [E]r[ro]s).
16. El [c]i[n]to de [C]i[p]ri[a], la [ru]e[ca] de Onfalia.

17. ¡Ay de quien (su) mie[le]s y [f]ra[s]e[s] re[co]ja!
18. ¡Ay de quien del canto de (su) a[m]or[se] fie!
19. Con (su) o[j]o[s] lin[d]o[s] y (su) boca [ro]ja
20. La divina Eulalia [rí]e, [rí]e, [rí]e.

Una simple aproximación visual al trazado precedente pone en evidencia el predominio de las dos series pero, para poder indicar algo más, es conveniente extraer las marcas y reponer el orden que tienen en los versos.

1. ER RA IR RE IR RO/ SU SA OS OS
2. AR RI / SU US OS
3. RA IR RO / AS SE ES AS ES SU US OS
4. RE / OS SO SO OS OS SE OS

5. RE ER RA RA / SO SA OS ES
6. IR RI RE IR RA / AS SE AS AS
7. RI RA / SI OS SE SO OS ES
8. RE ER / SO AS AS AS

9. AR RI / ES SA SA AS ES OS
10. RA RI / IS OS ES
11. RU / IS OS ES SA OS
12. RI / OS ES

13. IR ER RO / AS AS AS OS OS
14. RI RI RI / _____
15. OR RO ER RO / ES SO SU ES SO AS AS OS
16. RI RU / SI SI

17. RA RE / SU US ES AS SE ES
18. OR / SU SE
19. RO / SU US OS OS SU
20. RI RI RI / _____

La "S" predomina cuantitativamente; esta primera verificación no es ni debería ser presentada como un descubrimiento puesto que la importancia que Darío concedió a este sonido —lo que sería materia de comprobación en un mayor número de poemas— está como reconocida y declarada, más aún, tematizada en el tercer poema de *Divagación* donde su imagen sintetiza múltiples planos concernientes al discurso poético:

Y sobre el agua sol, el caballero
Lohengrin; y su cisne cual si fuese
Un cincelado témpano viajero
Con su cuello enarcado en forma de S.

No pretendemos que este ejemplo sea una "prueba"; como en casos anteriores sería tan sólo una emergencia en forma de imagen precisa o concreta que al conjugar diversas instancias para formarse tiene el carácter indicial que por otra parte atribuimos a lo que designábamos como "tematización". Este movimiento hacia la tematización sería una constante en Darío; revelaría que supo hacer salir a la superficie, en algún momento, y en una dialéctica de transformación y reflejo, una tendencia o un conflicto que operaban ya sea en el nivel de su propio discurso ya en el nivel del discurso poético en general. Probablemente, toda cuestión productiva que se logre precisar tenga su momento de tematización, lo que señala un camino para un trabajo exhaustivo y coherente de una poética muy integrada.

Volviendo a las cinco estrofas de la muestra, la presencia de las dos series sonoras puede sufrir aún nuevos ordenamientos; ante todo, señalemos que centralizan y organizan todo el material sonoro pero, con el fin de conjurar todo riesgo de excesiva esquematización consideraremos también lo que rodea a las sílabas que hemos aislado, tanto desde el punto de vista vocálico

como consonántico; así, el cuadro completo quedaría de este modo:

- | | | |
|-----------------------|---|-----------------------|
| 1. ER RA AIR IRES RES | / | SUA SA DOS ROS |
| <u>GIR IRO ROS</u> | | |
| 2. ARM RIT | / | SUS LOS |
| 3. FRA PIR IRO ROS | / | RAS SE ES GAS UES SU |
| | | <u>US ROS</u> |
| 4. TRE | / | LOS SOL LLOS OS LOS |
| | | <u>SE LOS</u> |
| 5. BRE TER RA RA | / | SO SA LOS JES |
| 6. DIR IRI RIA TRE | / | ASE RAS IAS |
| <u>LIR IRA RAS</u> | | |
| 7. ARI RI TRA | / | SIA SE SO OS JES |
| 8. BRE ER | / | SÓ DAS LAS CAS IAS |
| 9. MAR RI | / | ES SA ISA SAS DES IOS |
| 10. RA RI | / | MIS DÓS LES |
| 11. RU | / | VIS LOS SA IOS |
| 12. DRI | / | LOS LES |
| 13. OIR ER ROS | / | LAS JAS LOS ROS |
| 14. RIE RIE RIE | / | _____ |
| 15. ORO ER ROS | / | UES SON SU ESO DAS |
| | | <u>CHAS ROS</u> |
| 16. PRIA RUE | / | SIN SI |
| 17. FRA RE | / | SUS LES SES |
| 18. MOR | / | SU SE |
| 19. RO | / | SUS JOS DOS ISU |
| 20. RIE RIE RIE | / | _____ |

Este cuadro enriquece, indudablemente, el esquema de sonoridades al que ahora vamos a dar una dirección en función de las relaciones que se establecen entre el sonido principal de cada serie y las vocales en que se apoya, sin dejar de lado, desde luego, el entorno. Ordenamos, de este modo, dos cuadros.

CUADRO I (R+voc.; R+voc. [+cons.]; [cons.+] R+voc.;
 R+voc. [+voc.]; [voc.+] R+voc.; Voc.+R;
 [cons.+] Voc.+R, Voc.+R [+cons.]; Voc.+R
 [+voc.]; [voc.+] Voc.+R)

1	RA	RE	RI	RO	RU
2	RAS	RES	RIS RIT	ROS	—
3	TRA FRA SRA	TRE BRE	DRI PRI	—	—
4	—	—	RIA RIE	—	RUE
5	ERA	IRE	IRI ARI	IRO ERO	—
6	AR	ER	IR	OR	—
7	MAR	TER	LIR GIR PIR DIR	MOR	—
8	ARM	—	—	—	—
9	ARA	ERO ERA	IRA IRO IRE	ORO	—
10	—	—	OIR AIR	—	—

Nota: En el caso de R intervocalica, hemos descompuesto las sílabas según lo que podríamos llamar el "efecto de arrastres sucesivos"; el mejor ejemplo es quizás la palabra "dirías"; por un lado observamos "Ri"; según este efecto, obtenemos "Ria"(4) y luego "iRi"(5). Con otras palabras, como "acariciaban", se puede lograr lo mismo.

CUADRO II (S+voc.; S+voc. +voc.; S+voc. +cons.; Voc. +S; voc. + voc.+S; cons. + voc.+S; voc.+S +voc.)

1	SA	SE	SI	SO	SU
2	-	-	SIA	-	SUA
3	-	SES	SIN	SOL SON	SUS
4	AS	ES	IS	OS	US
5	IAS	UES	-	IOS	-
6	DAS LAS JAS RAS CAS GAS CHAS	DES LES JES	MIS VIS	DOS LOS JOS ROS LLOS	-
7	ASE	ESO	ISA ISU	-	-

Se advierte sin dificultad que los cuadros no son homogéneos; el primero, por de pronto, tiene diez series, el segundo siete; al mismo tiempo, en cada una de las categorías hay variantes. Por ejemplo, en el primer cuadro, la serie *R+Vocal* aparece completa; en cambio, la serie inversa, *Vocal+R* carece de una articulación, *U+R*; en la categoría *R+Vocal+Cons.* falta, lo mismo que en el caso anterior, la variante que se realiza con *U*; advertimos, igualmente, que la consonante que cierra

la articulación en toda la serie es *S*, salvo en el caso de la *I* en que también hay un ejemplar con *T*. La serie 4 supone una ampliación de la primera: el diptongo con que se manifiesta se articula sobre el eje de *I* y de *U*. En la serie *Cons. + R + Vocal* hay ejemplares formados sobre *A, E, I* pero no hay formados sobre *O* ni *U*. Si completamos las descripciones tomando el grupo en su forma invertida, *Vocal + R*, hallaremos tres series emergentes: *Cons. + Vocal + R*, en la que no hay articulaciones en *U*, *Vocal + R + Cons.*, en la que sólo hay articulación con *A*, *Vocal + Vocal + R*, en la que sólo hay articulaciones sobre el eje de *I*; finalmente, tenemos que considerar las dos series de "cruces" de las dos posiciones, *R + Vocal* y *Vocal + R*: en ambas faltan ejemplares articulados sobre *U*. En síntesis, a pesar de los huecos que muestra el cuadro (18) sobre la totalidad de las posibilidades (50), la presencia de *R* es tan variada en sus combinaciones que puede adjudicársele un carácter claramente productor; complementariamente, podemos concluir que la vocal sobre la que se establece la mayor cantidad de relaciones es *I*.

En lo que respecta al segundo cuadro, además de las primeras diferencias básicas (siete posibilidades contra diez) observamos que la serie *S + Vocal* aparece completa, lo que indicaría una regularidad en las dos formaciones a causa, quizás, del predominio de una posición y en ella el mayor valor concedido a la consonante. Lo mismo que en la serie similar de *R*, la serie *S + Vocal + Vocal* (diptongo) se articula sobre el eje de *I* y *U*; la serie *S + Vocal + Cons.* carece de ejemplar articulado sobre *A*, opuesta a la de su similar con *R* que carecía de ejemplar construido sobre *U*; en cambio, la serie *Vocal + S* es completa; la serie *Vocal + Vocal + S* no tiene ejemplares articulados sobre *I* y *U*; la serie *Cons. + Vocal + S* aparece muy representada aunque faltan totalmente ejemplares articulados sobre *U*; finalmente, la serie de "cruce" de

las dos posiciones carece de articulaciones sobre *O* y *U*.

Como resultado de la comparación podríamos decir, ante todo, que, efectivamente, las dos series regulan la sonoridad del fragmento; en segundo lugar, la *R* no falta en ninguno de los versos seleccionados; *S*, en cambio, está totalmente ausente en los dos versos que tienen la mayor variabilidad acentual y que, por estar invertidos, nos proponían una cierta teoría de la imagen ("ríe, ríe, ríe la divina Eulalia," y "la divina Eulalia ríe, ríe, ríe."); este predominio de *R* podría marcar más aún su carácter productor. La *S*, que tiene menos combinaciones que *R*, aunque porcentualmente tiene menos ausencias (9) en el cuadro (35), es más pobre y monótona, más previsible y, por eso, más dependiente y secundaria; el hecho de que sea indispensable para producir variantes gramaticales (plurales y desinencias verbales) determina su fonologismo, su funcionalidad, y, por lo tanto, es, mucho menos que *R*, objeto de elección; en el plano de la función necesaria puede registrar un cierto grado de trabajo inconsciente mientras que la elección de *R*, no funcional y por lo tanto primaria, indicaría en cambio un trabajo del inconsciente no mediatizado.

Si para confeccionar los cuadros hemos partido de relaciones simples haciéndolas crecer sin destruirlas, podríamos decir que la mayor complejidad combinatoria, o sea la mayor actividad de los núcleos sonoros, se da en torno a *R* en la combinación *R+Vocal+Vocal*, o sea *R+Diptongo* que, a su vez, se complementa en un "cruce" con la otra serie en la combinación *R+Diptongo+S*, figura que se encuentra en el interior de la palabra, "diríase". Por añadidura, la imagen de complejidad aumenta si incluimos en el esquema la vocal que precede a *R* y que estaba a su turno incluida en la serie *Vocal+R* (ir); además, la combinación que resulta se desglosa como independiente (irías) de la palabra que la contiene (diríase). Si, por la cantidad de figuras que se

establecen, ésta sería la fórmula más compleja (que concentra más actividad) podríamos entenderla como la culminación del sistema que tiene en la acción de *R* y *S* sus columnas vertebrales; pero además observamos que *S* juega un papel en esta fórmula culminante haciendo confluír a la diversidad de figuras en torno a *R* su grupo más neutro *AS* y aun sólo su mero sonido, *S*, ya que la *A* bien puede estar firmemente anclada en el diptongo tributario de *R*, y *E*, por ser enclítica, tiende a caer en la sinalefa. Es claro que no se puede afirmar categóricamente que la actividad de *R* obliga a someterse a la menos intensa de *S* pero si se tiene en cuenta el valor funcional de *S* se podría, por lo menos, reconocer un predominio de *R* desde una búsqueda de indicios de producción o su mayor incidencia en el total del trabajo realizado sobre los sonidos. Y puesto que en cada uno de los cuadros hablábamos de "cruces" de dos posiciones, el cruce de las dos series *R* y *S*, en el sitio de mayor complejidad, engendraría esta construcción:

R I//A S

Esta fórmula está desde luego, extrapolada de la palabra "dirías", pero, por otro lado, es significativa porque junto a *R* encontramos la *I* que en el cuadro primero se nos aparecía como siempre presente, en las diez categorías establecidas. En cuanto al grupo *AS* pone de relieve su funcionalidad, su neutralidad.

Ahora bien, si a nuestro turno tratamos de hacer producir esta fórmula y la sometemos a una operación simple, por ejemplo de metátesis, obtenemos

R I S A

que aparece en el verso 9 con reduplicación:

R I S A S

En este punto, es oportuno recordar que los dos versos más variados acentualmente, caracterizados por la concentración de elementos significantes, nos proponían ante todo una reiteración, "ríe", lo que supone un plural, o sea una verbalización de hecho de "risas" y/o un desarrollo de la "risa".

Es posible, en consecuencia, que hayamos logrado determinar lo que en otros lugares de este trabajo denominábamos una "tematización", o sea un término concreto y redondo que desde luego se muestra en su instancia propia, como palabra con significado, pero también como resultado de una actividad que se realiza en otra instancia; dicho de otro modo, "risa", que está ahí, con todo su concepto, es producida por la actividad sonora del poema y, aparentemente, desde nuestra teoría de la escritura, se separa de dicha actividad, como instalándose en el plano temático. Pero, además, esta tematización tiene, en la forma verbal "ríe", su ampliación: el verbo "ríe" difunde la tematización y proporciona dos niveles de ella: el primero, encarnado en "risas", como pluralidad de "ríe"; el segundo, encarnado en la formación personal "ríe", expresión de una movilidad verbal.

Si "ríe", en esta etapa del análisis, cumple una función, podríamos definirla como la de un "espacio sonoro concentrador": por un lado tematización pero también, como vimos, difusión y movilidad de un proceso sonoro en sus planos más transformados; pero, por otra parte, su carácter concentrador es a su vez productor puesto que en la palabra "ríe" crece una repetición y, finalmente, una inversión del conjunto, en dos versos especulares. Pero aún hay más: la forma verbal está en presente que, desde el punto de vista del discurso poético, es un tiempo esencialmente metaforizante; mejor dicho, es metaforizante desde el punto de vista de la escritura porque implica una aproximación de dos nive-

les diferentes, lo ya hecho de la escritura —con todo el campo genotextual que la posibilita— con lo actual o proyectado de la lectura; el presente, para mayor prolijidad, es el tiempo de fusión de dos momentos, uno cumplido y otro que se está empezando a cumplir; si se admite esta reflexión, en tanto “metaforizante”, el tiempo presente sería el “tiempo puro de la transformación poética”, aquello que del tiempo permite una actividad, una acción, poiesis, que se inscribe espacialmente.

Ya señalamos que la fórmula “ríe, ríe, ríe” se encuentra en los únicos versos del fragmento que carecen de *S*; esta ausencia, también se indicó, marca el predominio de *R* que, de este modo, concentra aún más poder productivo no sólo por la reiteración de “ríe” sino porque a su través apoya otros rasgos que aumentan la concentración como, por ejemplo, la “aliteración” que, de una manera u otra, está puesta en la cuenta de la repetición pero es otra cosa. Desde la ideología de la sonoridad, la aliteración es como la garantía de la atención a la música; sin dejar de lado este concepto pero viéndola en detalle, la aliteración descansa, en este fragmento, en un juego entre dos elementos, *R* y *L*, que estarían puestos, respectivamente, en “ríe” y en “Eulalia”; gracias a la aliteración, ambos elementos aumentan el valor sonoro del fragmento; por otra parte, esos sonidos tienen, fonéticamente, zonas comunes: son fricativas y dentales, lo que puede haber producido, en el proceso de la lengua, cierta intercambiabilidad; en virtud de ella, la aliteración podría estar robusteciendo, indirectamente, la fuerza sonora de *R*. Finalmente, junto con la concentración sonora en *R* y en estos versos se da, como confluencia de ninguna manera arbitraria, lo que también habíamos ya señalado, a saber la mayor riqueza acentual del fragmento: se reúnen, entonces, la mayor fuerza y la mayor sonoridad en una culminación que

crea el espacio del paso de un concepto, el de fuerza, a otro, el de sonoridad, en una suerte de convivencia teórica que en realidad ha dado lugar a una conversión, tal como también se ha señalado.

Reuniendo todos los elementos que hemos puesto en juego podríamos decir que "risa", pero más aún su concepto —en tanto hay diverso tipo de reparaciones— tematiza esa conversión de la fuerza en sonoridad. Y si no bastara la demostración que hemos intentado hacer, podríamos añadir que ello ocurre de manera privilegiada en la palabra "risa" —pero podría haberse dado sobre otra cualquiera— porque la risa es, como manifestación biológica, el efecto de una serie de impulsos, cada uno de los cuales podría ser entendido como una explosión de fuerza que, en su repetición, prepara el esquema de un sonido que no llega a serlo. En la risa, pues, la fuerza que la origina se pierde como tal haciendo aparecer en su lugar algo así como un "pre-sonido", tan significado como si fuera no sólo sonido configurado sino aun frase articulada, susceptible de ser entendida en sí y en un contexto: la risa puede ser de alegría, de satisfacción, de sarcasmo, de ironía, de benevolencia, etcétera.

La "risa", entonces, es una etapa o zona de pasaje a una articulación más compleja; su rasgo esencial es el desarrollo, hasta tal punto que, desde la sonoridad que afirma, termina por perderse en homenaje a un significado. Y si en este fragmento la podemos entender como "tematización", en la medida en que se pierde podemos juzgar que, como instancia intermedia, es un espacio en el cual se prepara otra cosa con la que el significado que la risa, en sí, conllevaba, guarda una relación. Esa otra cosa es no sólo una sonoridad más amplia, sino también más organizada en virtud de su sometimiento a otras leyes que son también superiores desde el punto de vista de una exigencia ideológica; denominamos "eufonía"

a esa organización superior, o sea "bella sonoridad". Ya en este nivel, la sonoridad se rige según ciertos requisitos, no es bruta o cruda como en el nivel de la risa en la que apenas está esquematizada: buen sonido, bello sonido o, dicho de otro modo, sonido con algún valor añadido o con el valor que puede llegar a obtener el sonido. De alguna manera, la partícula "eu" integrada al concepto "phoné" nos instala en un sistema de transformaciones que si por eso nos explican lo específico de la producción poética por otro lado nos indican que estamos en presencia de una economización, que detrás de la idea del valor añadido puede estar operando un análogo ideológico que liga esta poesía, aparentemente fuera de la historia, con procesos histórico-económicos precisos, así esta analogía esté establecida un poco en abstracto.

Pero las transformaciones son incesantes y en su proceso aparecen nuevas tematizaciones que podríamos entender como secundarias porque dimanan de la que consagramos como la principal; de este modo la "eufonía" —que instalamos en nuestro modelo en el punto de la valorización añadida a la conversión de fuerza en sonoridad— encuentra en el texto una traducción de primera mano en la palabra "Eulalia" que deja así de ser un nombre de persona, deja de ser una representación, para convertirse en una significación, si entendemos por significación un proceso constructivo y no sólo un contenido vehiculizado o trasladado. Traducción decíamos: "Eulalia" por "Eufonía" de todos modos implica una especificación significativa, una nueva concentración del proceso de conversión de fuerza a sonoridad puesto que del sonido bello o bueno pasamos al "hablar" bello o bueno. Efectivamente, esta traducción permite comprender la búsqueda del discurso poético: moverse entre la producción y la representación, negando en segundos niveles lo que aparece en lo inmediato como tributario

de una ideología de la imagen decorativa. Pero la traducción tampoco termina en lo traducido; hasta cierto punto nos animaríamos a decir que el concepto mismo de traducción es sinónimo —operativo— de producción pues en su marcha se desdobra constantemente, va construyendo incesantemente nuevas instancias de su impulso; así, tampoco nos quedamos con “Eulalia” como “hablar bello” sino que, considerando su estructura como palabra, podemos decir que se presenta porque, a través del prefijo “eu”, distribuye dos significaciones que nos permiten comprender retrospectivamente otros planos del lenguaje poético; en efecto, por un lado, la acción del “eu” permite que aparezca la aliteración ya que “lalia” por sí sola no es palabra ni tiene sentido; de este modo, la aliteración, que desde la ideología de la musicalidad es entendida como “efecto” que fortalece la búsqueda de la eufonía, ahora se nos muestra engendrándose en el movimiento general de traducciones vertiginosas. Por otro lado, en tanto “Eulalia” es también un nombre que quiere decir algo vinculado con un proceso observable en los pliegues más íntimos de la escritura, “eu”, que permite constituirlo, favorece una semantización, plano que debe ser, sin duda, el conclusivo o terminal del proceso, aquel en el que se tiende un código articulado hacia una nueva zona, la de la lectura.

La “Eulalia”, en sus plurales relieves, es lo previo inmediato al término del proceso y encierra, en esa pluralidad, el avatar del significante que, en las metamorfosis ideológicas, llega a proponerse como música pero sin desaparecer del fundamento, aquello que permite leer el proceso; pero la ideología no es algo adosado, aplicado, sino un conjunto de acciones que reaccionan sobre la escritura dominándola, sojuzgándola y reduciendo su posibilidad de dar salida al origen, de presentar en toda su irradiación la fuerza que la justifica y que aquí, al revés,

en su sobrevivencia, pone por negación de relieve todo lo que ocurrió en diversos planos. Nueva vuelta de tuerca: que siga permaneciendo la fuerza y, por su desaparición no consumada, permita advertir un proceso que tienda a ocultarla pero sin poder eliminarla e implique una nueva explosión, un resurgimiento, un conflicto que anima un discurso poético y deja vislumbrar una riqueza que lo meramente externo podría autorizar-nos a no advertir.

RISA, DICEN, CANTAN Y CUENTAN

El discurso rubendariano se presenta, de este modo —como intentamos ponerlo en evidencia—, animado por contradicciones muy vivas; su valor consiste, en consecuencia, en la lectura que el juego de las contradicciones permite hacer y cuyo signo sería no la inmovilidad marmórea preconizada por el modelo parnasiano ni la fluidez sugestiva de inspiración simbolista sino esta alteración permanente, esta persecución de una conversión que no ahoga lo originario ni lo originante que, entonces, resplandece privilegiadamente como un ejemplo de significante irreductible y movedizo. Seguramente es eso lo que sigue permitiendo ver en el modernismo y extraer todavía de su propuesta alguna lección para estimularse en el conocimiento de las leyes de producción del discurso poético.¹ Pero, seguramente también, su muerte como movimiento dependió del triunfo del sonido sobre la fuerza. Sin embargo, el esquema subsiste y se presenta en otras experiencias poéticas, muchas de ellas muy alejadas del modernismo: la poesía de lo “cotidiano”, por ejemplo, con su exaltación de la oralidad busca un triunfo del sonido representado sobre una fuerza que sitúa en un más allá muy lejano o en ninguna parte, o sea que trata de que el sonido se imponga sobre la escritura para negarla. Quizás dentro de esas líneas y como forma de liquidar esa opción suspendida que implicó la consagración del modernismo como “la” poesía en sí, un poeta tan

¹ Véanse los trabajos de Saúl Yurkievich, especialmente “Liróforos contra lirófagos”, en *Point of contact*, New York, 1976, No. 2.

consciente y riguroso como Oliverio Gironde se inclinó hacia la "cacofonía" con el fin de destituir, dentro del mismo código, la primacía de la ideología triunfante del modernismo; es evidente que empleó una contra-ideología, un revés, pero, de todos modos, en el intento quiso derivar hacia otras zonas, quiso cortar con una imposición y, acaso, recuperar lo que estaba en el origen del sistema; quiso, tal vez, trazar una historia y establecer una continuidad a través de una nueva negativa en la escena del discurso poético, siempre cambiante e incesante, siempre reformulándose los términos en los cuales puede prolongar su desarrollo.²

Pero si este movimiento de la contradicción puede ser legítimamente detectado en el proceso y, precisamente, en un lugar —el poema— que en su apariencia externa es un excelente ejemplo de una ocultación que ha llevado a la crítica —a cierta crítica— a considerarlo como paradigma de una insoportable inutilidad o de una imperdonable falta de dramatismo social, sería bueno ahora tratar de ver si no hay algún otro lugar —otro poema— donde aparezca cierta explicitación de lo que por nuestro lado y desde el análisis le estamos hallando o, para hacer una concesión a quienes dejarían a los textos dormir el sueño de los justos, atribuyendo. Esta instancia es complementaria de lo que en nuestro trabajo parece una necesidad: cuando razonamos acerca de la tensión "lleno/blanco" encontramos un poema, "La página blanca", en el que había una corroboración aceptable de nuestras propuestas; igualmente, cuando hablábamos de la conversión del acento en música encontramos en "Yo persigo una forma" otra explosión de conciencia; esta relación entre campo productivo y manifestación tematizadora era —y es cada vez más— la prueba que nos hacía falta acerca de la comprensión rubendariana del

² Véase de Oliverio Gironde, *En la masedula*, Buenos Aires, 1947.

proceso de la producción poética. En el momento que nos ocupa nos parece que en "Divagación", segundo gran poema del libro, se pueden registrar los términos del proceso que hemos consignado en las páginas precedentes.

Es claro que no se trata, en las cinco composiciones que integran ese título, de un relato lineal de un proceso sino simplemente de un conjunto que nos permite extraer ciertos núcleos para recomponer la tematización; se dirá que destrozamos un requisito del discurso poético, la continuidad y lo que ella crea, poder de sugestión que emana de una línea, pero lo que queremos hacer no es elaborar dicho poder de sugestión sino otra cosa, a saber la presencia, precisamente discontinua, atomizada, de conceptos cuya asociación nos remitiría a un tipo de trabajo que no se da en la superficie de la exposición sino en otro plano, más íntimo; sacar de aquí y de allá y asociar a nuestro turno no implica, por lo tanto, una mera metodología sino una metodología cuya teoría de fondo compromete toda una concepción de la producción poética: una red de resurgencias, brotes disimulados en imágenes muy inteligibles quizás en sí pero en verdad ligados a otros procesos que o bien producen dichas imágenes o bien no hacen mucho caso de ellas porque les sirven para realizar sin riesgo y sin presiones el trabajo que interesa.

El programa, ahora, es tomar dos de los cuatro poemas de "Divagación" y tratar de ver si en ellos se puede recomponer el movimiento que diseñamos mediante el análisis de "Era un aire suave". Ante todo los textos:

I ¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras.
Un soplo de las mágicas fragancias
Que hicieron los delirios de las líras
En las Grecias, las Romas y las Francias.

¿Suspiras así? Revuelen las abejas,
 Al olor de la olímpica ambrosía,
 En los perfumes que en el aire dejas;
 Y el dios de piedra se despierte y ría.

Y el dios de piedra se despierte y cante
 La gloria de los tirso florecientes
 En el gesto ritual de la bacante
 De rojos labios y nevados dientes;

En el gesto ritual que en las hermosas
 Ninfalias guía a la divina hoguera,
 Hoguera que hace llamear las rosas
 En las manchadas pieles de pantera.

Y pues amas reír, ríe, y la brisa
 Lleve el son de los líricos cristales
 De tu reír, y haga temblar la risa
 La barba de los Términos joviales.

Mira hacia el lado del bosque, mira
 Blanquear el muslo de marfil de Diana,
 Y después de la Virgen, la Hetaira
 Diosa, su blanca, rosa y rubia hermana.

Pasa en busca de Adonis; sus aromas
 Deleitan a las rosas y los nardos;
 Síguela una pareja de palomas
 Y hay tras ella una fuga de leopardos.

II ¿Te gusta amar en griego? Yo las fiestas
 Galantes busco, en donde se recuerde,
 Al suave son de rítmicas orquestas,
 La tierra de la luz y el mirto verde.

(Los abates refieren aventuras
 A las rubias marquesas. Soñolientos
 Filósofos defienden las ternuras
 Del amor, con sutiles argumentos,

Mientras que surge de la verde grama,
 En la mano el acanto de Corinto,
 Una ninfa a quien puso un epigrama
 Beaumarchais, sobre el mármol de su plinto.

Amo más que la Grecia de los griegos
 La Grecia de la Francia, porque en Francia,
 Al eco de las Risas y los Juegos,
 Su más dulce licor Venus escancia.

Demuestran más encantos y perfidias,
 Coronadas de flores y desnudas,
 Las diosas de Clodión que las de Fidias;
 Unas cantan francés, otras son mudas.

Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio
 Houssaye supera al viejo Anacreonte.
 En París reinan el Amor y el Genio:
 Ha perdido su imperio el dios bifronte.

Monsieur Prudhomme y Homais no saben nada.
 Hay Chipres, Pafos, Tempes y Amatuntes,
 Donde al amor de mi madrina, una hada,
 Tus frescos labios a los míos juntas.)

Sones de bandolín. El rojo vino
 Conduce un paje rojo. ¿Amas los sonos
 Del bandolín y un amor florentino?
 Serás la reina en los decamerones.

(Un coro de poetas y pintores
 Cuenta historias picantes. Con maligna
 Sonrisa alegre, aprueban los señores,
 Celia enrojece, una dueña se signa.)

¿O un amor alemán? —que no han sentido
 Jamás los alemanes—: la celeste
 Gretchen; claro de luna; el aria; el nido
 Del ruiseñor; y en una roca agreste,

La luz de nieve que del cielo llega
 Y baña a una hermosura que suspira,
 La queja vaga que a la noche entrega
 Loreley en la lengua de la lira.

Y sobre el agua azul, el caballero
 Lohengrin; y su cisne, cual si fuese
 Un cincelado tímpano viajero,
 Con su cuello enarcado en forma de ese.

Y del divino Enrique Heine un canto,
 A la orilla del Rhin; y del divino
 Wolfgang, la larga cabellera, el manto;
 Y de la uva teutona, el blanco vino.

O amor lleno de sol, amor de España,
 Amor lleno de púrpura? y oros;
 Amor que da el clavel, la flor extraña
 Regada con la sangre de los toros;

Flor de gitanas, flor que amor recela,
 Amor de sangre y luz, pasiones locas;
 Flor que trasciende a clavo y a canela,
 Roja cual las heridas y las bocas.

En primer lugar —y dejando de lado el estudio de la relación entre organización acentual y organización sonora— se nos presenta un paralelismo y una variación evidentes entre dos versos: “El dios de piedra se despierte y ría” y “El dios de piedra se despierte y cante”. Al señalar esta variación —que amplía de algún modo nuestra teoría de la imagen como una especularidad no idéntica— cierto objetivo del trabajo quedaría alcanzado en tanto se establece una sinonimia entre “cante” y “ría”; no obstante, la fuerza probatoria del paralelismo se ve robustecida por dos matices: por un lado, el carácter muy articulado de cada verso (dos sintagmas ligados por una conjunción) y de ambos versos entre sí

y, por el otro, la fuerza indicativa que emana de los subjuntivos, invocativa inclusive, como si la risa o el canto estuvieran llamadas respectivamente a surgir, como si, por ello, se instauraran procesos. Pero de uno a otro verso hay una evolución implícita cuyos pasos están diseminados, de modo que al ordenarlos nos permiten recuperar todo el esquema que va de un término al otro.

Reparamos, ante todo, en este verso: "Y pues amas reír, ríe y la brisa . . ."; la "risa", elemento básico, tiene tres presencias organizadas en dos instancias, una de desdoblamiento (la verbalización como concepto —reír— y como puntualización discursiva —ríe—), otra de reduplicación. Dejamos solamente apuntada la primera; en cuanto a la segunda, la reduplicación es vertiginosa porque el concepto básico está contenido en la variante (risa en brisa) —lo que quitaría especularidad, stricto sensu, a la duplicación— y, por otra parte, porque "brisa" supone respecto de "risa" una metonimia que respalda nuestra búsqueda; en efecto, la "brisa", el aire, es un elemento de la risa, su materia.

Ahora bien, estas relaciones suponen una suerte de anuncio estructural, de exposición de componentes de un sistema. Si proseguimos con dos versos, "Y pues amas reír, ríe y la brisa/ lleve el son de los líricos cristales", podremos reconocer, encapsulada, la evolución que habíamos instaurado entre "ría" y "cante", en cuanto del "reír" se pasa a la "brisa" y de allí al "son" que no es ciertamente "canto" pero se le acerca del mismo modo que se aparta de la risa sin separarse, no obstante, de su materia, el aire, el viento.

El son, que es un ritmo específico, la nota latinoamericana, también es apócope de sonido, relación que vuelve a situar esta palabra en el medio de un proceso: es sonido, en tanto apócope, pero, luego, es ya otra cosa, un ritmo. Ahora bien, la palabra reaparece en el segundo poema ubicada en su función "al suave son de las rítmic-

cas orquestas'', lo que establece una continuidad, es como si algo redujera el elenco verbal ya a las mismas palabras ya a palabras situadas en un paradigma en el interior del cual no se trata exclusivamente de repetición ni de redundancia sino de un progreso en la medida en que hay una relación entre el ''son'' y las ''orquestas''; todo se incluye: el sonido, un ritmo y, finalmente, ese ritmo en organización, con elementos armónicos, en una complejidad. Es la ''risa'' lo que, desde su sonoridad, ha permitido el acceso a nuevos niveles, es lo que permite asegurar un continuo que, por debajo, liga instancias, hace explotar significados y deja percibir una pulsación que no puede sino ser también pulsión, algo anterior al ritmo biológico. Para nosotros, pulsión de la escritura que se cumple en lo que la niega, o sea la afirmación de la voz, que, a su vez, la quiere reducir a vehículo, a representación, como si en ella no pasara nada; en la escritura ''pasa'' la pulsión y el proceso que deslindamos tiende a darle sitio, a restituirle su propiedad.

La orquesta es, pues, un nivel superior pero en los versos propone una doble vertiente: por un lado, es la organización al final de una larga cadena de transformaciones y, por el otro, es lo que recibe el ritmo en su gesto embrionario pero es capaz de potenciarlo. El ritmo, por lo tanto, debe entenderse como ligado a la sonoridad y no al espacio, concepto que constituía nuestro punto de partida. Esto no quiere decir que el poema nos esté negando; lo que vemos, desde una teoría especializada del ritmo, es una afirmación ideológica apuntalada por un desarrollo en el cual una cosa es el son, otra el canto y otra la orquesta y, en ella, el ritmo.

Desde esta plataforma integrada por una progresión de tres términos, el poema nos presenta ahora una disyunción; por un lado, es como si el canto predominante, se generalizara (''unas cantan en francés'') sin omitir una relación con un elemento claramente ideológico en

cuanto remite a un referente extratextual. De todos modos, si el canto es una culminación, un predominio dentro de un proceso, el canto "en francés" es culminación de otro proceso, el de la acción de ciertos modelos; podríamos decir que ambos procesos confluyen en este verso y la confluencia genera un valor que es el del prestigio, de lo consagrado universalmente (reiteradamente invocado en el poema), de lo que en la función permite no obstante una diferencia irrecusable que, desde luego, puede ser entendida como condición de la existencia misma del discurso poético, por supuesto ideologización del discurso poético y de lo que permitiría ser.

Pero esta frase culminante que inicia, por el "unas", una proposición, se completa indefectiblemente mediante el previsible "otras" que genera una antítesis: "otras son mudas"; se trata, entonces, de cantar o no cantar, lo cual equivale a un absoluto, la mudez. Para lo que nos importa, si todo el texto progresa en relación con la sonoridad o, mejor dicho, desde la afirmación de la sonoridad y es el canto lo que organiza ese desarrollo, la mudez que se invoca sólo puede ser la del texto mismo, o sea la de lo que no se canta, la de lo que está fuera del proceso de la voz, en suma la mudez es del proceso en su interioridad y su misterio: la mudez es de la escritura. Y si entre "cantan en francés" y "son mudas" hay una oposición, esta oposición es también disyunción para probar la cual invocamos los subjuntivos que daban al sujeto poético, "el dios de piedra", un matiz de acción posible, una indicación que se cernía sobre el sujeto; entre "cantar en francés" y "ser mudo" hay una opción.

En el poema se opta; es como si existieran dos planos fundidos por un lado en un solo discurso, diferenciados por el otro en cuanto en uno de ellos se presentan problemas que se resuelven en el otro y, de retorno, "apres

coup", en el primero. De este modo, si "canto" y "mudez" son figuras en la superficie, en el segundo plano se da la opción y, finalmente, se opta nuevamente en el plano externo para que el primero se dé por satisfecho; las cosas suceden, de este modo, de una manera enlazada y compleja, el discurso visible no dice todo lo que ocurre pero es en él y a su través que se puede ver, en otro discurso, todo lo que está ocurriendo. De este modo, hay una opción explícita: "Verlaine es más que Sócrates", apunta el poema a un interlocutor ausente, lo que quiere decir no sólo que la poesía es más que la filosofía sino que la sonoridad, de la que Verlaine es el teórico más dilecto, es más que el silencio de un filósofo que necesitó de un evocador por escrito para hacer conocer su existencia; Sócrates fue una voz pero se silenció como tal y sólo se sabe de ella gracias a Platón que la escribió. La elección es clara, se trata de hacer predominar la ideología de la sonoridad como para corroborar lo que se estaba dando en la materia misma del poema.

Pero volvamos al "son" que encarnaba un momento en el proceso que va de "risa" a "ritmo"; como apócope era la concentración, en cierto modo la abstracción o el concepto de lo sonoro; ahora, el poema nos lo presenta en una multiplicación que le confiere un carácter más preciso, histórico si se quiere, en el mismo nivel que "canto" y "orquesta", o sea como una práctica sonora —social— que proviene del proceso que comenzaba en la risa: "sones de bandolín"; en esta imagen, y por el plural, asistimos a una nueva transformación por cuanto la palabra "sones" no remite ya al sonido en general sino a un tipo particular producido por un instrumento. Hay, por consecuencia, una proliferación de categorías: son, canto, orquesta, sones, que suponen, en suma, el triunfo de la sonoridad desde la "brisa" primera que lo va engendrando todo.

Está claro que lo que aquí describimos no es una "naturaleza" que el poema realza o asume con un rigor científico sino tan sólo un punto de vista cuyo valor científico no interesa: lo que sí interesa es que configura el apoyo, la base de una poética, es una ideología de la producción poética que, por lo tanto, se liga con otras concepciones o ideologías sobre el lenguaje liso y llano, no sólo poético. A través de esta genética de la sonoridad, más que destacar cómo la lengua deviene poesía, lo que Darío preconiza es cómo se puede hacer poético un cierto punto de vista sobre lo que constituye la lengua, punto de vista que se liga, parece obvio decirlo, con tradicionales filosofías de considerar el proceso de producción de lo real. En este sentido, podríamos señalar en particular que la "brisa", el viento, el aire, es, ante todo, el "animus", o sea el "alma" que precede a todas las cosas y los signos y que en su operación da fundamento a un fonocentrismo que, a su vez, articula e interpreta el sentido que tiene en el mundo el lenguaje.

El poema es rico en su capacidad de ilustrar este pensamiento; cada verso amplía el campo, cada propuesta engendra una categoría superior que, por ser más abarcativa, ayuda a crear la figura de una pirámide invertida cuyo vértice es el "alma" central, un esquema que De Saussure de alguna manera daría en reflejo pocos años después, si nos atenemos a la explicación que del *Curso de Lingüística General* nos proporcionó Jacques Derrida en su *De la grammatologie*.

"¿Amas los sonos del bandolín y un amor florentino?" El verso de la multiplicación del son se completa mediante una estructura que ya habíamos observado, una conjunción que liga dos sintagmas. Hay en esta proposición, no sólo por su forma, alguna reproducción de la proposición anterior, "unas cantan en francés/otras son mudas": sonos equivale a cantan, en el sistema que ya establecimos y, obviamente, florentino a francés.

Para proseguir en esta línea, advertimos un verso que encarna ese mecanismo de producción de categorías superiores y más amplias: "Un coro de poetas y pintores". El coro: organización que, como la orquesta, socializa las instancias musicales basadas en la voz (la orquesta lo hacía con las basadas en el sonido instrumental), antes de ser voz o después de ella, por un camino evolutivo propio. Sin embargo, si es permisible que los "poetas" integren un "coro", en la medida en que se los considera esencialmente "voz", incluir a los pintores en esa reconocible estructura social supone una cierta reducción, desde luego que metafórica, porque lo propio de los pintores es mudo; en ese sentido, la aparición de la palabra "pintores" es una resurgencia problemática, resurgencia porque en tanto los pintores tienen algo en común con los escritores, las categorías de la sonoridad no logran sofocar las exigencias de la escritura, espaciales. ¿Y acaso al ser ligados a los pintores los poetas recuperan algo de lo que la ideología de la sonoridad quería quitarles, se resarcen un tanto de la desvirtuación ideológica que tenía por objeto su actividad?

Reducción que, para el análisis, muestra que no se puede hacer hasta el final; subsiste en medio de la explosión del triunfo del sonido, en un segundo plano, lo que es específico de la escritura, o sea su irreductibilidad total a la sonoridad y su carácter espacial y visual. Pero la resurgencia vuelve a asfixiarse en la oralidad de la afirmación externa, en la superficie del discurso: el inconsciente (la espacialidad de la escritura) es ineliminable pero se lo puede frenar, una vez que se abre una fisura existe la posibilidad de soldarla a continuación: ¿qué hace el "coro de poetas y pintores"? "Cuenta historias picantes". Como imagen ésta es casi una escena de tapicería, no porque haya figuras típicas sino porque hay un arreglo, una disposición que recuerda

el siglo XVIII, una adivinada suspensión de bocas abiertas y sonrisas tenues que constituye la cifra del encanto del arte cortesano y que la puntada y el nudo han podido entender mejor quizás que ningún otro medio de expresión. Ahora bien, el "cuento de las historias picantes" se produce en una escena calificada por lo estrictamente musical, el "coro": el "cuento", el "contar", que para nosotros es una realidad por lo menos bisémica (oral y escrita), aquí aparece reducido monosémicamente a un contexto articulado por la acción de la sonoridad. En todo este proceso, en consecuencia, contar aparece como una actividad oral fijada por una imagen traducida de otras artes y es otra culminación de una serie de transformaciones a sonido de lo que primigeniamente era fuerza, ahora asfixiada pero no anulada en el poema en la medida en que se reconoce la existencia de un segundo plano en el que el proceso se considera a sí mismo, se observa y se reflexiona mientras se va llevando a cabo.

Finalmente, un verso del quinto poema sintetiza todas las sustituciones y aclara lo que el conjunto venía sugiriendo: "Amor, en fin, que todo diga y cante,". Corona un sistema y explicita su sentido: el cantar hace un nuevo intercambio con el decir (así como el decir antes se intercambiaba con el reír), los términos se equivalen todos pero si lo que triunfa es el decir no se puede dejar de vincularlo con lo que inicialmente considerábamos como una de las acciones más características del modernismo rubendariano, a saber el "sugerir" vinculado a las vibraciones finales del verso, emergentes de la rima entendida como acumulación de valor, la "rima rica". Y si antes sosteníamos que no se trataba de "decir" sino de "sugerir", sobre el final presenciamos la inversión de los conceptos y una nueva conversión por la cual, si bien el "sugerir" persiste en el efecto discursivo, el "decir" aparece como finalidad sólo ahora reconocida, como un objetivo que puede haber

estado guiando, filosóficamente, ideológicamente, el vertiginoso ciclo de las transformaciones. Asistimos, en consecuencia, a un estallido de la significación cuya preparación hemos querido discernir para ver en la línea que la conduce. Contar, cantar y decir, o sea el discurso narrativo, el discurso poético y el discurso comunicativo entendidos como circulación de bienes fonocéntricos, serían la misma cosa: lo que se intenta en esta afirmación es neutralizar la capacidad de esos discursos de escribirse. Claro que por escribirse no entendemos la mera instrumentación socialmente exigida y admitida, por lo tanto como una secundariedad, sino una relación asumida entre una nada inaugural, un blanco fundamental y la palabra que emerge de ese blanco por medio de un trabajo.

LA MAQUINA SEMIOTICA/LA MAQUINA FABRIL

Todo intento de programación de un desarrollo del discurso poético, es decir toda propuesta de modificación del código lingüístico existente, vale por la cantidad de tensiones que ese discurso es capaz de suscitar en el interior de sus elementos y entre ellos mismos. Esta idea de "valor" no es la unilateral y de alguna manera previsible, recortada, de una "estética" que lo descubre en "lo" estético pero que en verdad remeda la definición monetaria del valor; ésta que ahora estamos manejando quiere inscribirse, y de allí justificarse, en el íntimo proceso de trabajo, constituido por tensiones en y de los elementos, que tiende y subtiende la materialidad de los fragmentos de discurso reconocidos como poemas nuevos, renovadores o meramente promotores de una escritura.

En la propuesta rubendariana —que podría ser también la del modernismo en general— hemos aislado algunas de estas tensiones, principalmente las que genera la conversión de fuerza en sonoridad, recogida desde el sistema acentual, tematizada en un concepto clave y asumida en fragmentos de discurso variados. Quizás esto nos permita generalizar y, en consecuencia, entender una producción, la rubendariana por lo menos. Desde luego, no podría producirse ese entendimiento como una totalidad sino, a su vez, por capas; el hecho es que a través del exhaustivo análisis de la conversión de fuerza en sonoridad aparecerían, por ejemplo y ante todo, algunos mecanismos bien precisos de la articulación poética de Darío: qué hace con su material, cómo

trabaja y dónde trabaja, todo esto, por cierto, en el sentido figurado que podemos concebir desde una teoría de la escritura y de la producción de discurso poético. En una segunda capa, podríamos situar todo lo que constituye una red primaria, acentos y sonidos, que siendo de estructura material no es sin embargo *todo* el material con qué y en dónde trabaja; puesto que hemos tratado de ver que en la red primaria se configuraban las imágenes, podríamos decir ahora que, tercera capa, las imágenes conforman una red secundaria. Se trata, entonces, de una *articulación* que "significa", como no puede ser de otra manera: la significación que fundamentalmente se produce es que hay un predominio del fonocentrismo en virtud de lo cual el modernismo, que se inicia con la ruptura, ha podido ser histórica y socialmente recuperado: tendríamos aquí una cuarta capa, la de la significación considerada como proceso y resultado y en lo ideológico que le permite ser significación. Es en este plano que queremos quedarnos ahora para progresar acerca de lo que está en el modernismo y que un trabajo crítico debería tratar de poner de relieve.

Hablando de recuperación: la evolución que hemos tratado de registrar la explica, así como intenta explicar el sentido que tuvo la ruptura inicial. Otra vez la misma puntuación: ¿ruptura de qué, frente a qué? Y la respuesta, bien sabida: el modernismo rompió con la política poética y cultural de una burguesía pero no rompió con el fundamento ideológico que guiaba esa política así como, coherentemente, guiaba toda una estrategia de organización económica y social. Entonces no rompió con nada o si lo hizo fue en lo simbólico, no en lo efectivo.

Desde luego nos estamos anticipando a conclusiones, estamos introduciendo variantes en esquemas más o menos trasegados. Ahora bien, si hemos podido llegar a afirmar que el fonocentrismo se impone desde el

proceso discursivo mismo hasta mostrarse como su médula espinal misma, podemos perfectamente decir a continuación que el fonocentrismo constituye, por otra parte, un espacio ideológico del encuentro del modernismo con las tendencias ideológicas básicas del pensamiento dominante, manifestadas no sólo antes sino contemporáneamente a la experiencia modernista. Para decirlo muy brevemente, fonocentrismo, como exhibición exaltada y predominante de la voz, implica ocultamiento del trabajo, inocultable en la escritura; correlativamente, el pensamiento burgués dominante oculta en la estructuración social el trabajo material; y si para expresarnos manejamos oposiciones, lo menos que podemos decir es que ponen de manifiesto el dualismo con que ambas realidades, ideología burguesa y estética modernista, se manejan en definitiva por igual, dualismo tradicional, carne y espíritu, forma y contenido, voz y silencio, sonoridad y escritura, esencia y trabajo.

Se trata, entonces, de una vinculación ideológica primera, de orden muy general pero de la que surgirían nuevas capas susceptibles de ser a nuestra vez trabajadas. Por ejemplo, de qué manera podría entenderse —idea que se presenta una vez que aparece en escena el pensamiento “burgués” de un momento histórico bien preciso— que el intento rubendariano deviene “máquina”.

Retomamos para este otro punto enunciado muy tempranamente en este trabajo: en la medida en que el “sistema modernista” produce poemas, no uno singular sino series bien articuladas, se puede admitir la acción, en un segundo plano, de una máquina poética o, de otro modo, de la poética de la máquina. En este sentido, podría decirse que además de “modernista” Darío es “moderno” en cuanto la máquina parece caracterizar la moderna manera de producir o, por lo menos, la manera de producir de una sociedad que encuentra en la “má-

quina" un futuro.¹ Y una conclusión: Darío no sería, de este modo, modernista porque adhiere a ciertos principios retóricos que hacen funcionar ese movimiento sino porque concibe su actividad poética como "máquina" de hacer poemas; no son, por lo tanto, los principios retóricos —los elementos de sistema— los que preceden sino, al revés, derivan de una actitud básica y desde allí se conforman como sistema. Por otro lado, es bien sabido que la máquina es lo que canaliza las fantasías productivas de la nueva sociedad que ha dejado atrás, como una rémora que tarda en disolverse, el artesanado como posibilidad de competir, así como una retórica que acompañaba el tipo de producción artesanal.

Estamos en tiempos nuevos: nuevas clases, o clases que están consolidando su dominio de la estructura social, amplían el campo del consumo tanto en el aspecto material como cultural o, lo que es lo mismo, el consumo de bienes y de imágenes y si se quiere ir más lejos, el consumo de alimentos y de símbolos. Si la máquina satisface, o puede satisfacer, o se quiere que satisfaga las necesidades primarias de manera descubierta y programada, o se pretende que lo está haciendo sin hacerlo más que parcialmente en la práctica, encubiertamente satisface las otras, ideal que se desliza y determina una norma de producción disfrazada por una estética compleja, de lenguaje por lo tanto aparentemente autónomo.

La "máquina", entonces, es la figura que llena un espacio ideológico en el que nadan diversas producciones; en este caso, amalgama la producción poética del modernismo —esencialmente en Darío— con tendencias gobernantes en la sociedad —producción— de su tiempo. Y si podemos hacer esta afirmación desde cierta

¹ Cf. Angel Rama, *Rubén Darío, El mundo de los sueños*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1973: "La ciencia se expresó, tangiblemente, merced a su aplicación práctica en máquinas humeantes y en vastos almacenes de paredes desnudas."

perspectiva crítica, Rubén Darío nos lo confirma en una estrofa; como respecto de otros problemas a que su práctica poética lo conduce tiene, visionariamente, la formulación que permite suponer que también entendió éste:

ámame así, fatal, cosmopolita,
Universal, inmensa, única y sola
Y todas, misteriosa y erudita:

(“Divagación”)

¿De qué manera lo entendió? Estos pocos versos encierran numerosos planos que se pueden, de alguna manera, discernir; así, ante todo, lo enumerativo-acumulativo, aunque no sea más que porque se trata de una yuxtaposición de términos —sumandos— que implican una adición (de cualidades), o sea un resultado que si bien no consiste en una cifra es de todos modos una culminación, una consagración; a esto se liga el efecto del imperativo, invocante; pero si en un principio la invocación es de un “tú” lleno de tales cualidades, también puede entenderse que esas cualidades se desplazan sobre una de ellas, el “cosmopolitismo” de las que o bien las demás se desprenden o que, desde otro ángulo, las concentra a todas: la universalidad, la inmensidad, la originalidad y la totalidad. Este conjunto implica otro que se le opone o, si la formación encierra una historia, se le oponía: es el localismo que queda, en virtud del tono consagratorio, olvidado, aplastado, superado. Hay pues, un secreto contrapunto entre algo que quedó atrás y un presente bien afirmado, luminoso, pletórico. Finalmente, si el localismo derrotado quedó atrás, el “cosmopolitismo” puede ser visto como un punto de llegada; entre uno y otro se tiende un proceso, en sí mismo complejo puesto que concentra tantas cualidades, o virtudes, o señales.

Si trasladamos estos dos núcleos —que son al mismo tiempo esbozos de significación— al campo textual, el “localismo” que define un ámbito, puede reunirse con el “nacionalismo romántico”, que define una ideología; a su vez, lo que la caracteriza es la búsqueda de “folk” y de particularidad, términos que no necesariamente son sinónimos de originalidad sino más bien de “contenido”; lo particular para el romanticismo es una sustancia, un instante del Espíritu, si se recuerda a Hegel, y no el objeto singular producido por medio de una técnica o procedimiento; el “cosmopolitismo”, en cambio, tal vez por ser lo actual, es el conjunto de fuerzas superadoras, dibuja la forma de una armonía superior en la que los contrarios (universalidad y originalidad) se resuelven.

Pero estas implícitas relaciones, más propias quizás de la investigación filosófica, no se quedan ahí encerradas sino que tienen su traducción a sistemas de producción que les corresponden; de este modo, si sólo pensamos en el “cosmopolitismo”, del que Darío es sacerdote y el modernismo recinto, la aplicación de una técnica refinada hasta el método nos conduce a la idea de máquina que caracteriza la modernidad cosmopolita; una técnica que se supera a sí misma y que, gobernando la escritura, nos da una idea de lo que puede ser la acción de un sistema productivo determinado, de raíces históricas en el sentido de que se nutre de un concepto que hace marchar otros sectores de la vida de una sociedad en un momento dado.²

Si en la máquina poética de que se trata se exige la perfección de un funcionamiento en la perfección de un resultado —requisito que Darío impuso para su poesía y para toda poesía posible, o sea para el discurso poé-

² Cf. Alfonso Reyes, “Rubén Darío en México”, en *Estudios sobre Rubén Darío*, compilados por Ernesto Mejía Sánchez, México, 1968: “Sus poetas tuvieron como cualidades comunes cierto sentimiento agudo de la técnica: técnica audaz, innovadora . . .”

tico en general—, por el otro lado se exige igualmente, como condición, la originalidad. Y si la perfección es en cierto modo sinónimo de máquina, la originalidad conecta con otra instancia del mundo moderno, no es necesariamente un excedente romántico de la individualidad; la originalidad es la instancia del "invento", concepto que de ninguna manera es antagónico de la máquina sino, en el mundo moderno, complementario: el invento desemboca en la máquina haciendo de este modo de correa de transmisión, en una época bien determinada, hacia la "industrialización", modelo al que la sociedad entera se dirige, ideal que guía la existencia real y posible de las sociedades más poderosas o de mayor acumulación capitalista.

Tenemos, entonces, un pequeño sistema semiótico que tiende a ligar una producción específica, la poética, con una genérica, la social: su elemento esencial es la "máquina" como fundamento de la poética y, al mismo tiempo, como esperanza y/o realidad de la industrialización. Si en el plano estético el resultado es la multiplicación de los poemas, en la sociedad es la multiplicación de los objetos de consumo, destino o finalidad que las clases dominantes vislumbran para la consolidación de su poderío y, de paso, para la instauración de una sociedad tan utópica como real. Por otra parte, si la producción en serie de poemas muestra la verdad y la eficacia de la máquina y, por lo tanto, implanta un circuito objetivo similar al que impone la industria respecto de los bienes de consumo, cada poema es, debe o puede ser original, concepto que instaura, complementariamente, un circuito subjetivo inherente a su realidad propia, del mismo modo que el "invento" instaura o es, lisa y llanamente, la presencia de la subjetividad en la construcción del sistema industrial. Para ser más precisos todavía: la industrialización europea o norteamericana, que masifica tanto el producto como la mano de obra a la que

recurre y que, como sistema que integra coherentemente producción con circulación, se construye una objetividad cuyo aparato se llama "Capital", arrastra en su interioridad un elemento subjetivo, la capacidad de engendrar, de a saltos y por intuiciones, al servicio de lo que pretende aparecer luego como razón, lógica, necesidad, función, etcétera. La máquina es el espacio donde objetividad y subjetividad se reúnen: la máquina es un todo armónico, en ella todo es sentido, nada debe faltar ni sobrar y, desde ella, la industrialización ha sabido premiar con por lo menos un calificativo a quienes han sabido poner en marcha esas criaturas racionales, el "Genio Inventor".³

Hay una historia y un proceso de este sistema semiótico, así como hay un lugar en el que se produce: Europa a fines de siglo. En América Latina es apenas en ese momento una aspiración muy poco clara: en Argentina y Chile, donde el modernismo tuvo su estallido —por lo menos en su versión rubendariana— los grupos de poder económico, básicamente agrarios, pretenden ser modernos sólo porque buscan anexarse al industrialismo europeo, o sea ligarse a los efectos y resultados del aspecto objetivo del industrialismo, o sea al capitalismo, pero no sólo no pueden ellos mismos producir según un esquema semejante —que no poseen— sino que carecen también del elemento subjetivo generador: no hay genios ni inventores, la economía esencialmente reproductora no los necesita, las máquinas que desencadenan la ima-

³ Ver Rubén Darío, "La boca de sombra", *La Nación*, Buenos Aires, 15 de octubre de 1909, reproducido por A. Rama, *op. cit.* Este artículo, como otros recogidos por Rama, es una defensa del espiritismo; no obstante —contradictoriamente o no— termina con la siguiente nota triunfal, relacionada con nuestra idea: "Mi creencia es que después del telégrafo, después del teléfono, después del cinematógrafo, después de la luz eléctrica, después del radium, después del hallazgo del Polo, si resulta verdad después de tantos otros milagros más que vendrán, surgirá de la ciencia un Colón del más allá."

ginación envidiosa de los conductores burgueses son compradas del mismo modo que son comprados los productos de esas máquinas, lo objetivo y la subjetividad que le da lugar. Sin entrar en mayores detalles, esta relación puede ser denominada de "dependencia" y el razonamiento en que se apoya puede dar cuenta de una situación histórica bien precisa.

En este punto las correlaciones sufren una distorsión porque el modernismo, en su terreno, se quiere ver atravesado por las fuerzas de los nuevos tiempos pero no en el sentido en el que las burguesías latinoamericanas se plantean su relación de dependencia; ante todo, se quiere productor y no reproductor ni comprador y las redes que tiende tienen un escenario y un contenido que pretenden en definitiva ser los mismos que definen ya al industrialismo europeo. Esto quiere decir que los modernistas quieren forzar su vinculación con el medio para pegar un salto y vincularse con otro medio respecto del cual el que les es propio establece una relación subordinada.

Este gesto o tentativa, en la medida en que obvia la realidad productiva y cultural a la que pertenecen y de la que viven,⁴ ha sido calificado como "evasivo", juicio que no sería injusto si no fuera que en la vinculación directa con el sistema productivo europeo los modernistas se propusieron competir con él en su terreno propio, o sea que se propusieron no ser más compradores aquí, se propusieron poner en funcionamiento aquí un sistema objetivo y subjetivamente integrado y coherente. Dicho de otro modo, el puente que los modernistas tendían con

⁴ Ver Ernesto Mejía Sánchez, "Estudio preliminar" a *Antología poética de Rubén Darío*, México, U.N.A.M., 1971. Por igual, Mejía Sánchez pone de relieve situaciones que afectan el patriotismo nicaragüense de Darío —pertenencia nunca puesta en duda— y sus problemas burocráticos, sus designaciones, sus servicios cumplidos, las ingratitudes gubernamentales, sus sueldos poco y mal percibidos.

Europa por encima de su propia y mediocre realidad es un puente tendido hacia un conglomerado ideológico que pretenden hacer encarnar en su propia y mediocre realidad. Correlativamente, más que intérpretes sumisos de las exigencias ideológicas de la sociedad reproductiva latinoamericana, los modernistas denuncian en ellas, nada más que por su presencia y su formulación, lo que la sociedad agraria no es, y le proponen un modelo reducido de lo que piensan que debería ser.⁵ Lo que el modernismo denuncia es una carencia, un vacío, y lo que propone es una racionalidad que esas sociedades no pueden ver porque todavía no están en condiciones de ver ni de pensar; por esa razón, el modernismo aparece inicialmente como escándalo, como desafío, como ruptura y, en consecuencia, padece un cierto aislamiento contra el que lucha denodadamente. Probablemente ciertas mitologías del "poeta" modernista, que muy bien podrían encarnarse en una figura como la del belga-argentino Charles de Soussens, su agresividad, su padecimiento y su muerte, el "mal metafísico" del que hablaba Manuel Gálvez, tengan su fundamento en este cruce de denuncia imposible y propuesta inaceptable, drama de la luz del profeta y la ceguera de quienes deberían poder entender su mensaje.⁶

Dentro de esta red podría leerse de otro modo la polémica Groussac-Darío; éste, por su obra, sería vocero

⁵ Ver Ángel Rama, *op. cit.*: "En la medida en que Darío se sintió atraído por ese hervor sincrético, resultó un hombre representativo de su tiempo, más estrictamente, representativo de las soluciones intermedias, evolutivas y graduales que asumían los pueblos occidentales para adaptarse al nuevo mundo a que resultaron convocadas por la burguesía industrial."

⁶ Manuel Gálvez, *El mal metafísico*, Buenos Aires, 1917. Se presenta en esta novela, pormenorizadamente, el choque de un poeta modernista con un medio hostil, demasiado débil para enfrentar y resolver el conflicto que implica el modelo que agresivamente ofrece a una sociedad excesivamente elemental.

de la propuesta y aquél, con sus razones equilibradas, portavoz del rechazo a una pretensión de constituirse en un modelo posible para una sociedad atrasada y dependiente. Decimos polémica, lo cual nos lleva a afirmar que el aislamiento en que respecto de un código (el postromanticismo) bien, aunque pobremente, estructurado, está el modernismo no es un aislamiento humillado ni deprimido sino autosobvalorado, capaz de enfrentar combativamente esa realidad hostil porque posee las orgullosas armas de la perfección (que se hinca en un sistema de producción superior) y la originalidad (que alimenta la superioridad de dicho sistema). "Somos mejores y únicos", podrían haber declarado los modernistas, o, lo que es lo mismo, "cosmopolitas y eruditos y solos" "y por eso no nos inquieta estar aislados, no nos importa que esta sociedad filistea, rastaquère, burguesa, nos rechace, tenemos las dos piernas de la verdad de la producción y con ellas caminamos". Si bien es posible que estas frases nunca hayan sido dichas también es seguro que interpretan lo que un texto como "La canción del oro", de Rubén Darío, está queriendo sintetizar.

El modernismo, entonces, se propone como modelo que el medio rechaza pero, a la vez, se nutre de su propia retracción frente a lo que el medio impone; en la medida en que logra constituir su propuesta encuentra más justificados los argumentos que inicialmente le han servido para apartarse de una generalizada pobreza que reina, es cierto, pero injusta e injustificadamente. Se comprende, por consecuencia, que la dialéctica Rechazo-Autoafirmación-Aceptación esté tan presente en su historia. Yendo por partes, podríamos decir que si las brillantes fórmulas con que se viste son objeto de menosprecio es porque el valor que exalta brota, o quiere brotar, de un corte, de una operación que tiene lugar en todas las capas del hecho poético y no en una sola; en otras

palabras, su pretensión de una teoría del hecho poético es lo que había que rechazar tal vez porque ese llamado a un cambio absoluto (de todos modos no lo es tanto) en un sector del discurso sugiere llamados a otros cambios que implicarían a la larga grandes riesgos, amenazas oscuras y corrosivas, insoportables. Tal vez sea ése el sentido de la activa y muchas veces oscura acción política de algunos modernistas, socialistas y ácratas, aunque desde luego está la activa y luminosa de José Martí.

Y si el sistema cultural vigente no puede aceptar de entrada que no sirve en el plano poético porque el plano poético es más complejo de lo que se hubiera podido imaginar, más adelante, cuando otros conceptos entran en su configuración, puede admitir al modernismo, no sólo porque el modernismo está cansado sino porque su fundamento ideológico ahora es coincidente y, por lo tanto, ya no hay peligro. En consecuencia, el aislamiento cede, la sociedad que empieza a vislumbrar un futuro si no de independencia por lo menos de dependencia más moderada basado en un pasaje factible de una estructura paleotécnica a una pretécnica o, a lo mejor, prototécnica, es capaz de entender y aceptar, lo que implica, por otro lado, la liquidación de uno de los sentidos que el modernismo comportaba. De todos modos, no es el modernismo el que ha llevado a esa modificación: el modernismo sigue jugando el papel de profeta de una nueva disposición ideológica global que sólo se le tolera en lo que le concierne estrechamente. Tal vez el mejor ejemplo de estos cambios que se encadenan sea Leopoldo Lugones en su relación con la política: del socialismo en 1896 al liberalismo en 1910 al fascismo en 1930; tal vez él pensaba que manifestaba con sus decisiones una interpretación; al revés, él es manifestado por un proceso en el cual lo que el modernismo consigue es poco aunque al final se vea confirmado.

Hacia 1910, la cultura en curso está aparentemente en condiciones de advertir (o de sentir muy mediatizadamente) las nuevas concomitancias que tiene con un viejo modernismo y, por lo tanto, acepta lo que antes sentía como una provocación y un desafío. Una buena pregunta a formular es qué es lo que le proporciona esa nueva capacidad, qué cambios se han producido, hacia dónde la esperanza de un maquinismo o los primeros pasos de una industrialización o ciertos matices en la relación de dependencia, le dan la fuerza como para apropiarse de un gesto semiótico que hasta hacía poco tiempo la superaba o, a pesar de las desventajas de una lucha, la desdeñaba. A manera de grandes telones, podríamos apuntar algunos hechos históricos o económicos que seguramente tienen que ver en general; por ejemplo, la instalación de las primeras fábricas en Argentina, con empleo de obreros y ya no de artesanos, el avance de las clases medias, los pronunciamientos del yrigoyenismo y del maderismo, la difusión de la escolaridad, etcétera. Si esta información se completara configuraría un esquema seguramente revelador pero que no queremos profundizar aquí para reducir en todo lo posible los riesgos de un determinismo que siempre acecha cuando se invocan momentos de definición de una sociedad; las consecuencias de un retorno del determinismo serían un nuevo extravío del objeto sobre el que debemos trabajar y en el cual la penetración nunca es suficiente o, por lo menos, rechaza la reducción.

Seguiremos, en relación con la pregunta que habría que proponerse, rodeando el fenómeno modernista desde el asedio ideológico en el que estamos ya embarcados. Hablábamos, de este modo, de aislamiento: en realidad queríamos referirnos a una relación con el medio al que el modernismo le propone de alguna manera un sinceramiento, un desnudamiento. La imagen es, en este sentido, de alcance restringido; podríamos ampliarla

señalando que si el medio no llegó a ser asfixiante o paralizante fue porque el modernismo se nutrió de otra cosa, actuó con otras armas, especialmente poseyó una suerte de inteligencia de la "intertextualidad" como vehículo de una racionalidad constructiva superior. El modernismo la reivindicó para sí reconociendo, en la práctica, que la intertextualidad está en la producción discursiva, con lo cual procedió a sacarla de la esfera semiconsciente en que la mantenía o mantiene una reverencia "naturalizada". Ese paso a la conciencia de su acción —entrañablemente unida a todo proceso literario— le era posible desde una madurez, alimentada por una multiplicidad que sólo podía ser perceptible en la cultura a partir de un refinamiento cierto y puesto en ejercicio.⁷

La intertextualidad deja de estar, por lo tanto, en la pasividad o, lo que es lo mismo, en el orden de una necesidad inadvertida como tal, para adquirir su fisonomía, su *deber* ser asumido, responsable y productor; en esa dimensión, se enfrenta a un espontaneísmo realmente primitivo que caracteriza lo sobreviviente de modelos culturales relativamente arcaicos (romanticismo o populismo o naturalismo) cuyo esquema general, cuando irrumpe el modernismo, todavía tiene vigencia o sigue imponiéndose despóticamente. Cada verso modernista, entonces, acepta que un concepto cultural más dinámico haga entrar en él el amplio espectro de la intertextualidad.

Es posible, por su forma misma, que una conclusión o una semiconclusión como la precedente pueda ser mal interpretada; se puede decir, por ejemplo, que la palabra "intertextualidad" escamotea un hecho más visible, a saber, que se trata simplemente de una poesía "cult",

⁷ Véase *Los raros*, de Rubén Darío, no desde el punto de vista de la "familia" poética sino de la estimación de valores poco corrientes.

empedrada de citas y, por lo tanto, donde no pasa el aire que pasaría por una poesía popular; se podría alegar, igualmente, que la palabra "intertextualidad" disfraza bellamente, o técnicamente, un servilismo denunciado ya hasta el cansancio por los críticos sociológicos de la literatura latinoamericana.⁸ No obstante, y aun aceptando que esos enunciados pueden tener algún grado de credibilidad, la palabra "intertextualidad" designa no sólo un aspecto de la base material de la articulación del texto sino también una zona por la que se deslizan determinaciones extratextuales, justamente porque su presencia tiene la necesidad de la materia sobre la que el texto se constituye como tal. Esas determinaciones extratextuales son la ideología que viene a través de la intertextualidad que es su vehículo pero, también, con ella viene lo que la neutraliza o permite transformarla. Es claro, igualmente, que la ideología no se limita solamente a saltar de los textos que configuran el material precedente: reside también en la subjetividad que no puede sino aceptar lo que viene de afuera conjugándolo con las propias formaciones que, exclusión hecha del campo pulsional propio, también vienen del afuera social y se incrustan en un campo pulsional que aparece como propio.

Pues bien, la proclamación de la intertextualidad como operante tiene que ver con la poética pero muestra también otras implicaciones; la primera que queremos destacar tiene ribetes sociológicos: en la medida en que se la asume hay una intención de ascenso a un campo de circulación de bienes poéticos sin aduanas, puesto que la intertextualidad es precisamente el campo de la circulación libre, pero controlada por clasificaciones y prohibiciones, de bienes poéticos; en segundo lugar, si la

⁸ Véase el trabajo de Françoise Pérus, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, México, 1976.

circulación de bienes poéticos o textuales es considerada en el proceso, implícitamente se está entendiendo que gravita en la producción lo que configura, consecuentemente, un esquema económico virtualmente actuante: en tercer lugar, estos trazos, como red profunda, constituyen el fundamento del concepto de rigor —esencial a la poética modernista— que se traduce en una técnica de fabricación o, al menos, en una exaltación de una actitud técnica para la fabricación. Dicho de otro modo y resumiendo estas tres notas, el ingreso consciente en la intertextualidad permite hacer presente el concepto de fabricación cuyos resultados son objeto de una valoración. A su vez si, por su lado, la valoración nos confirma la acción subterránea de un esquema económico —que trazamos desde el análisis para explicarnos fenómenos superestructurales, dobles fondos de una articulación aparentemente lisa y tranquila— por el otro nos explica en otro nivel el surgimiento de una competitividad que la sociedad atécnica no puede concebir ni entender.

De este modo, Rubén Darío aparece como el “mejor” poeta o bien el “mejor” es Martí o bien Lugones y si cada uno de ellos no es el mejor respecto de los otros, al menos es igualmente “gran” poeta. Si por un lado es evidente que éste es un mecanismo de toda nuestra cultura, esencialmente de su tramo burgués, por el otro también es cierto que se trata de hechos intelectuales, o “espirituales”, o de sensibilidad y, por lo tanto, la valoración podría no tener un sentido literalmente económico en cuanto a que los adjetivos son empleados metafóricamente. No cabe duda de la pertinencia de esta aclaración pero también es cierto que los adjetivos, porque son la moneda lingüística son otorgadores o negadores de valor, no pueden ser considerados en la obviedad de su uso sino en el interior de un sistema productivo en el que juegan, por lo tanto, un papel activo. Además, en ese “sistema” productivo, cuyo

signo económico parece bastante aceptable, no podría entenderse que adjetivos como el "mejor" o el "gran" sean meras sobrevivencias románticas, aunque no sea difícil detectar en los personajes de esta historia comportamientos y psicologías que son francamente románticos. No obstante, se pueden registrar variantes que autorizan a lecturas diferentes de términos similares y que surgen, a su vez, de un complejo de época y de sus nuevas exigencias, lo que sugiere la necesidad de un examen permanente de los cambios sociales y semiológicos e incita a una relectura permanente, tanto de las relaciones que se pueden entablar entre estructuras sociales y códigos discursivos, como de las modificaciones que se van produciendo en ambas, ya sea por interacción, ya por incidencia de unas en otras. Para entender, en consecuencia, el mencionado concepto de "competitividad", en la frenética carrera hacia la perfección, podríamos evocar, por contraste, la forma en que se vivía la existencia de los escritores en el momento literario precedente: es difícil imaginar que a alguien se le ocurriera comparar, los escritores o poetas eran un hecho social y cumplían una función admitida, cada uno en su peculiaridad, o todos eran grandes o todos eran pequeños, lo que importaba era el cumplimiento que la sociedad —la clase— les podía exigir de obligaciones constructivas implícita o explícitamente programadas.⁹

Podríamos decir, en conclusión, que el aislamiento inicial de los modernistas, a partir de su nutriente, la intertextualidad, tiene también sus compromisos y obligaciones, no es una mera actitud de espera, no tiene nada de la pasividad oriental sino, al contrario, por los compromisos y obligaciones que no se rehúsan, se

⁹ En la *Ojeada retrospectiva*, Esteban Echeverría, en 1840, "valora" por igual, por sus méritos cívicos, a todos los escritores que habían hecho algo; en la construcción de un olimpo, las calificaciones tocan a todos por igual; de lo contrario no hay olimpo.

establece un contrapunto con estructuras mayores, el esquema industrial con el cual hay zonas de pasaje que en un intento de sistematización podemos tratar de establecer.

De todos modos, es necesario decir que esas zonas de pasaje han sido de alguna manera establecidas en las páginas precedentes de modo que lo que queda por hacer ahora es resumir y ordenar, en forma de un cuadro lo más preciso posible.

1. *Fabricación en serie*: puede ligarse a este concepto central, después de la segunda revolución industrial, la poética modernista; si para aquélla la producción en serie está destinada a un consumo actual o futuro, para ésta se trata, mediante el respeto a normas de precisión y exactitud, de obtener series de poemas.
2. *Multiplificación de series*: se trata no sólo de producir más sino objetos diferentes; para el modernismo el programa es una proliferación textual que resulta de la cantidad exorbitante de versos diferentes, de estrofas novedosas, de medidas inesperadas, de rimas insólitas, de figuras nunca vistas.
3. *Acumulación*: para asegurar el proceso de producción industrial hay que asegurarse la provisión de materias por un lado y de consolidar el capital por el otro; éste resulta, a su vez, de la transformación de aquéllas; para el modernismo la "erudición" aparece, en tanto camino de acceso a la intertextualidad, como acumulación primaria, de "materia prima".
4. *Tecnología*: las necesidades y los objetivos de la producción industrial van creando el campo para una especialización que con una palabra anacrónica podríamos designar como "tecnológica", condición para su progreso; para el modernismo se trataría de una "profesionalización" que liquida las concep-

ciones artesanales del poeta instaurando en su lugar una forma de trabajo y un tipo de trabajador.

5. *Valor*: si el valor es reconocible en el precio de los productos, en el sistema poético el valor se aplica, como un precio, a los productos y a los productores mediante los adjetivos, dadores de valor.
6. *Consumo*: los productos fabricados en serie o las series de productos entran en la circulación que les brindan los mercados que hay que crear o por los que hay que luchar; el modernismo, por su lado, lucha por un espacio de lectura ocupado por productos anacrónicos, e intenta desplazarlos.
7. *Aprovechamiento de experiencias*: la máquina fabril propone un salto cualitativo y nuevos medios de producción pero, hasta que no toman forma, no se rechaza la práctica precedente; el modernismo no rechaza ningún resto, ni del romanticismo —contra el que lucha—, ni del naturalismo —que en parte integra—, ni de la vieja cultura española.
8. *Imaginación*: el desarrollo industrial es posible por la intervención de un elemento subjetivo que da lugar al “invento” y supone una capacidad de lectura de necesidades objetivas; al mismo tiempo, debe imaginar mercados que quizás todavía no existan, lo mismo que las fuentes de los recursos que le permitirán alimentar su producción; en el modernismo, la fuerza subjetiva de la originalidad genera una forma que debe satisfacer necesidades de lectura, actuales o futuras; la percepción de unas y la capacidad de la otra hacen un cruce en la imaginación “creadora”.
9. *Exhibición*: para mostrar como corresponde su poder se organizan las Exposiciones Universales, que pretenden ser un balance de las capacidades productoras de una época; los poetas, a su vez, buscan un espacio internacional (universal) para mostrarse pero, al mis-

mo tiempo, otro más reducido, las revistas (vitrinas) en donde la exhibición es permanente.

Este cuadro sugiere concomitancias y reapariciones, de ninguna manera propone un sistema deductivo y determinista, ni siquiera un modelo de interpretación; se trata, en cambio, de señalar que un concepto puede tener varios ropajes o, mejor dicho, que puede ligar o relacionar varios campos productivos al mismo tiempo. Si esto es pensable, habría que ver, también —cosa que no podemos hacer aquí y ahora— de dónde nace un concepto de tales cualidades de relación, lo cual exigiría trazar o recuperar una dinámica de las determinaciones así como la operación de una teoría de las mediaciones. En todo caso, si, a pesar de lo tenues que son algunas de estas aproximaciones, algo queda como bosquejo de una posibilidad de vinculación profunda entre pensamiento industrial y pensamiento poético, ese algo nos serviría para afirmar que el modernismo hinca sus raíces en una época, por lo menos tiene que ver con ella aunque, por cierto —y en eso consiste su interés— a través de una multiplicidad sutilizada de transformaciones. En virtud de ello, el generalizado desdén que existe respecto del modernismo —y que no busca razones para revisarse— pareciera carecer de fundamento; en todo caso, atiende a lo superficial y si en ese nivel no es refutable se le podría mostrar que existen otros niveles con los que el modernismo hace una operación sumamente compleja. Si logramos llegar a ellos, atravesando masas que se interponen, tendríamos que entenderlo, lo cual quiere decir entender los elementos de que se vale como código articulado en las tensiones ideológicas de su tiempo que sólo desde el nuestro podríamos ver.

Volviendo al cuadro precedente no podría decirse que sobrepasa los umbrales de lo somero; examinándolo de cerca se advierte, sin dificultad, que los pasajes de

“industria” a “poética” no están realmente trazados en el interior de cada rubro sino, tan sólo, insinuados como factibles gracias a la sola yuxtaposición. A menos, desde luego, que consideremos que los términos que están en cada casilla son en sí mismos equivalentes a zonas de pasaje. De todos modos, esto no sería satisfactorio ni suficiente; antes bien, reduciría la idea porque puede hacer creer que dichos términos son “ideologías” y, por ello, que están capacitados para hacer dichos pasajes. Debemos por lo tanto seguir buscando en la estructuración que hemos articulado; por de pronto, tenemos un campo industrial y un campo poético; lo que los pone en contacto puede ser no conceptos o términos —relación superestructural— sino alguna actividad productiva que significándolos a un mismo tiempo puede haber creado las condiciones para su reunión o vinculación. Esa actividad pudo haber sido el periodismo, a caballo de la industria y la poética.

Hallamos un nuevo núcleo que no puede quedar en mera afirmación; sería necesario formular un nuevo análisis de modo que se pueda ver una articulación, la que nos preocupa, que aparecería no ya como mera zona de pasaje sino como producción de pasaje, lo cual a su vez indica que existen en la sociedad diferentes tipos de producción y ciertas relaciones entre ellas.

Para entrar en este tema podríamos apuntar que si, desde cierta perspectiva, la creación sistemática (proto-imperialismo) de un mercado internacional para nuevos productos manufacturados genera correlativamente una expansión en los medios de información y de difusión,¹⁰ la expansión del periodismo en América Latina aparece

¹⁰ El *British Packed*, publicado en Buenos Aires hacia 1840, daba las listas de las mercancías que llegaban a puerto. En cambio en 1880, el *Sud América* recibía telegramas de Europa y tenía corresponsales en las principales ciudades europeas con las que se mantenía comercio; esos corresponsales eran, no extrañamente, funcionarios consulares.

como una respuesta a la necesidad metropolitana de hacer entrar en la zona esos productos y de consolidar el mercado. Desde luego, el desarrollo mismo, en el último tercio del siglo XIX, de una clase letrada que dirige los negocios y el poder encuentra en los periódicos una devolución de la propia imagen y una forma de vinculación con el exterior, necesaria, dada la nueva concepción del poder; en el primer espacio, la relación tiene algo de simbólico, es comunicativa en el segundo lo cual no impide que más diarios y más tiraje de cada uno de ellos tengan por sentido principal mostrar ampliamente la variedad de la oferta y al público consumidor interpretado en su capacidad de compra recientemente estrenada.

Ahora bien, vistas las cosas por otro lado, el movimiento modernista ha encontrado un escenario perfectamente montado en revistas y diarios, tanto que decide librar allí su batalla, intuyendo que allí estarán ya los espectadores, dispuestos a aplaudir un triunfo o denigrar una derrota, como si la lucha que se entabla fuera un producto ofrecido más.

Sólo por esto, el periódico constituiría un espacio comunicador o una correa de transmisión o un ejemplo de actividad productiva situada entre otras dos, de orden más general, pero, además, su función propia es más amplia. Ante todo, el periódico parece ser un compendio de todos los rasgos que pueden describir al industrialismo en una de sus vertientes: es multiplicador, es acumulador de materia prima, lo justifican y lo modifican criterios tecnológicos, es resultado de técnicas especiales, es exhibidor, etcétera, con todo lo cual aparece fabricando productos de consumo en serie que, por otra parte, son productos de sentido y, por lo tanto, aparecen ligados a procesos de reproducción ideológica, lo que nos permite entrar en la otra perspectiva, semántica y, por lo tanto, poética. Quedaría probado así que el diario

encarna muy bien los dos campos; más aún, el diario habría sido el terreno real donde se produjo el pasaje de uno a otro campo, lo cual si por un lado fue claramente entendido por los modernistas —primeros publicitarios del siglo—,¹¹ por el otro fue aceptado por sus propietarios que admitieron la presencia de plumas modernistas como algo que debía necesariamente consolidar el poder que el diario como fábrica de información y autoimagen les otorgaba.

Visto en una perspectiva más histórica, el periódico aparece como un sustituto económico para la poesía, es el logro de lo que la poesía no consigue. Para decirlo de otro modo, la profesionalización del escritor, que como una nueva perspectiva para la escritura los modernistas plantearon, debía haber tenido consecuencias económicas en la escritura de la poesía; sin embargo, no fue así; la escritura que les permitía actuar como profesionales no implicaba la poesía sino tangencial y externamente, en realidad era otra cosa, que quizás se beneficiaba con algunas virtudes del estilo. La sustitución se da por el hecho de que la mayor parte de los poetas son periodistas y sólo podrán jugar su profesionalización como poetas cuando, al ser admitidos, se conviertan en académicos, como Enrique Banchs, y ni siquiera en diplomáticos, como Nervo o el propio Darío, o en asesores ministeriales como Tablada.

Estas aproximaciones entre lo que sería un espacio común a industria y a modernismo, el periodismo, permite poner en escena la acción de una ideología que aparecería, de este modo, no como una sustancia sino

¹¹ No sería del todo arbitrario, ni históricamente forzado, establecer una serie semiológica cuyos términos podrían ser: prerrafaelismo, modern style, artes gráficas, publicidad. En ella, el modernismo no juega quizás un papel activo pero no por eso deja de tener una inscripción de sentido, forma parte de esa cadena por lo menos en alguno de sus momentos virtuales.

como una línea que une diversos campos y les otorga un sentido que, de lo contrario, parecería liquidado por un obvio esquema naturalizante: si la industria es así, el modernismo es así y el diario es así, y esos respectivos "así" no pueden ser relacionados, se acabaría toda posibilidad de advertir un juego de especificidades y sus acordes con esquemas productivos mayores.

Pero hay algo más importante todavía: la industria es una estructura que, en la medida en que produce, podría ser entendida como estructurante en los efectos que desencadena la circulación de los productos: formación de opinión y de conciencia. Por otro lado, los elementos que la componen tienen una proveniencia histórica, cada uno de ellos, y la articulación que se produce entre algunos da lugar a un depósito de experiencias y de intenciones: es fácil entender por lo tanto la acción ideológica por lo histórico, pero también, en una estratificación necesaria, por lo que cada elemento representa, así como, finalmente, por lo que resulta del encuentro de dos o tres de esos elementos. A su vez, el modernismo, como movimiento poético, es un discurso; por lo tanto es también una estructura pero de otro orden y lo estructurante que sale de ella puede ser entendido en un doble alcance: primero, porque ofrece un modelo que puede ser seguido y, segundo, porque su significación hasta cierto punto no cesa y debe ser permanentemente reconstruida. Vistas estas dos cadenas semiológicas enfrentadas, el diario nos parece a la vez las dos cosas: genera un discurso y, por lo tanto, configura un espacio donde las ideologías, como en la industria, se entretajan, tanto las que han dado lugar a la estructura industrial —la rotativa— como las que actúan en todo discurso, incluso en el poético. Por eso, tal vez, el diario recoge privilegiadamente las ideologías que podrían en apariencia tener un campo de acción separadas y cumple una función unitiva de las ideologías que

puede ser leída con más claridad que en otros campos. Ahora bien, hay en ese orden una diferencia con el modernismo que, como discurso o como suma de discursos, se presenta a sí mismo como un código primero, casi absoluto; en el diario, en cambio, los modernistas deben plegarse a un código que es segundo, mediador, comunicativo, hiperideologizado. En principio se trata de una sustitución, no de un sometimiento pero, no obstante, es posible que esta sustitución haya sido vivida como sometimiento y, por lo tanto, que haya nacido en los modernistas, que aspiraban al triunfo de su código, una no demasiado secreta envidia respecto del otro que debían aceptar en su circulación social y al que debían plegarse para poder seguir viviendo.

Angel Rama comenta, en *Rubén Darío. El mundo de los sueños*, la tan particular, crispada y molesta relación que tenía el poeta con el periodismo; al mismo tiempo que lo consideraba un terreno donde el triunfo era apetecible, lo desdeñaba porque el triunfo que se podía obtener no estaba en función de valores superiores, que sólo la poesía podía vehiculizar. Y si por añadidura se señala que el periódico realiza una circulación de bienes —información/difusión— que, como lo hemos visto, es un ideal modernista (por su conciencia de la intertextualidad), no cabe duda de que la molestia y la irritación es el mínimo precio que se puede pagar por el ambiguo resultado que se obtiene.

Entonces, y para concluir: existe una ideología de la producción en un momento dado; liga todas las acciones desde sus respectivos planos, de la acción o del discurso; a pesar de su asfixia, el modernismo no queda fuera del esquema pero no se permite, porque el modelo de la acción ideológica que promete es excesivamente avanzado, un triunfo total que, a su vez, aparece logrado en el periodismo. Correlativamente, la ideología que nutre el periodismo es la que actúa efectivamente, aunque

traslaticamente, en la poética modernista y, por último, en la organización productiva del campo social, aunque para el momento en que el modernismo empieza a manifestarse la organización productiva del campo social todavía no la admite del todo, necesita una suerte de sacudimiento histórico para poder verla como posible. Y, cuando eso sucede, el modernismo es aceptado definitivamente por medio de un acuerdo "estético" que se firma una vez que su discurso poético se mira muy atenuado en su fuerza.

RUPTURA Y RECONCILIACION

La historia de la literatura latinoamericana es, salvo algunas manchas grandes o pequeñas folklóricas y espontáneas —excepción hecha, por cierto, de las literaturas indígenas no integradas al gran flujo del castellano, no metodizadas todavía, no objetivizadas en sistemas o seudosistemas—, la historia de las relaciones entre un deseo local de hacer literatura y modelos literarios extranjeros, especialmente europeos. Como historia, se trata de una serie de puntualizaciones de tales relaciones: en el fondo, son modos de interpretar un "deber ser" que parecen a su vez interpretar mejor una época o las concepciones de una clase social formada o en formación.

Aproximadamente, éste es el esquema; en él, el modernismo ocupa una situación peculiar: pareciera ser el punto más extremo a que en la historia social se ha llegado en cuanto a la relación con modelos externos; por añadidura, los modelos que intervienen en su conformación son de una variedad enorme, la multiplicidad misma, o casi. Este razonamiento cuantitativo ha sido corrientemente entendido como la prueba misma de la enajenación, más aguda que la que habrían padecido en su momento el neoclasicismo o el romanticismo o el naturalismo latinoamericanos en los cuales no hay sino un modelo, una sola fuente. Ahora bien, con el modernismo ocurre algo diferente: el código en el que tal profusión de modelos actúa sufre casi una ruptura, es como un recipiente que no aguanta que lo llenen y se desborda hasta que la silueta misma del recipiente como tal está a punto de desaparecer.

Sobre esa ruptura mucho se ha hablado. Por un lado, hay quienes ven en ella la imagen de otras rupturas: ésta sería un ejemplo no sólo de las otras sino también una invitación a las otras o una manera de entenderlas.¹ Por otro lado, o para otros, el modernismo no es más una suerte de espectro, no sería más que los modelos que lo alimentan y, en la medida en que los ha hecho una sola masa con la lengua, vendría a ser lo extranjero instalado en el cuerpo mismo de lo propio, de una historia que hasta ese momento no habría sufrido un ataque igualmente fuerte de parte del exterior; según este punto de vista, el modernismo daría algo así como una prótesis, una artificialidad, un robot que al hacer caminar la poesía —cosa que no se puede negar— le estaría quitando simultáneamente un sentido que debería manifestarse en una marcha no robotizada, natural, no protética.

Problema todavía vigente en el que nadan múltiples conceptos no aclarados y se entrelazan equívocos sin fin; sin embargo, hay una necesidad de volver a él, es como si a través de su esclarecimiento algo del secreto de un proceso de constitución de la cultura latinoamericana se esclareciera. Por de pronto, muchos piensan o sostienen que sin el modernismo no habría literatura de vanguardia, otros lo siguen enjuiciando como el gran traidor de esta historia, como si deliberadamente hubiera querido sustituir un proceso más legítimo que no se sabe bien cuál es o cuál hubiera podido ser. En todo caso, más

¹ Por ejemplo, quienes se ven llevados a relacionar el modernismo literario con el modernismo religioso, fenómeno que tiene el aspecto de una herejía en la Europa finisecular; sin embargo, la relación entre ambos fenómenos no parece ni remotamente probable. De todos modos, hay otras posibilidades, como por ejemplo considerar la temprana adhesión de José Martí al krausismo español que, ruptura hasta cierto punto, pudo haber facilitado la "modernización" poética, inseparable, además, del proyecto político, éste sí nitidamente de ruptura.

acotadamente, prótesis o solución genial, es necesario volver a pensar sus términos. su empresa, lo que puede significar en una historia que no es la de la literatura, con su mundo de valores y de exaltaciones ajustadas a necesidades de exaltación social, sino de la escritura latinoamericana, escena particular de la producción social, con su dramática por descubrir, con sus palpitaciones por reconocer.

Hablamos de "escritura" latinoamericana: en esta fórmula está implícito que se trata de un proceso productivo que tendría rasgos propios: ¿cómo determinarlos y, más aún, cómo determinar la trascendencia que tendrían esos rasgos en la historia entera? ¿Cuál es o puede ser la "significación" que la escritura erigida por el modernismo ha impuesto o, dicho de otro modo, qué vinculación ha pretendido establecer con el conjunto social?

Se ha tratado repetidamente de responder a estas preguntas que son actuales en relación con el punto de vista que las vuelve a formular, se volverá a intentar responderlas en la medida en que el modernismo siga poniendo todavía en evidencia la multiplicidad de planos entre los que se ha entretejido. De todos modos, siempre ha sido difícil y ahora no deja de serlo: la prueba de esa dificultad la ofrecen los esfuerzos insistentes por hallar matices nuevos, no registrados todavía, nuestra propia voluntad de trabajar en espacios milimétricos, los incesantes rodeos a una cuestión cuyo planteo es relativamente simple pero a la cual no se puede responder por sí o por no en virtud de la sospecha, constantemente renovada, de que el fenómeno modernista desborda nuevamente las interpretaciones e impregna importantes aspectos de la vida latinoamericana en general.

Es evidente que, en la medida en que se proponen relaciones entre códigos específicos y códigos genéricos y, muy decididamente, no se aíslan los campos, de

alguna manera se acepta el ingreso en una perspectiva sociológica. La expresión es, desde luego, insuficiente o esquemática, sobre todo porque al invocarla se abren las puertas para el retorno de una sociología sustancialista que al concebir los textos como meras reproducciones de instancias reales y sociales, previamente establecidas, les reducen definitivamente los límites de su acción propia. Experiencia intelectual ya realizada hasta la saciedad, se puede perfectamente pensar en términos de otra sociología que, también ella, se interese por procesos reales y los admita en códigos diversos que integran el cuerpo social sin por eso exigirles que unos deban subordinarse a otros. Dicho de otro modo y para entender un primer aspecto del problema general que estamos rodeando se trataría, sociológicamente, de ver qué relación puede existir entre esa explosión poética perfectamente datada que fue el modernismo, en tantos sentidos sutil y luego de tantas experiencias de análisis todavía inabordable, con una cultura que aparece con un signo decididamente opuesto, muy atrasada. Y puesto que ponemos los dos términos en contacto, de inmediato se desprende otro asunto que merecería ciertamente alguna precisión: cuáles son las fuerzas productivas que modelan la vida social de esa época y de qué modo determinan esa cultura respecto de la cual el modernismo aparece en una perspectiva desmesurada, como vista de abajo hacia arriba.

Con que sólo se empiecen a establecer relaciones entre prácticas particulares, como el discurso poético, y modos de organización productiva global, unas y otros se ven de inmediato afectados entre sí, si no explícitamente por lo menos cada uno desde una acción del otro. En esta perspectiva de interacción no podemos dejar de recordar otro problema —abordado en el capítulo anterior y para el cual hemos articulado una respuesta igualmente pertinente: puestos en la ecuación cuyos

términos son una cultura muy pobre y un movimiento poético muy rico, ¿qué razones pudieron haber obrado para favorecer, desde esa cultura, a la larga, el triunfo modernista y su expansión y por qué desde su comienzo y en su comienzo se presentó a sí mismo —presentación admitida por la sociedad, chilena, argentina, mexicana, colombiana, centroamericana en su conjunto— como esencialmente subversivo y marginal, hasta cierto punto destructor? No puede dejar de mencionarse, frente a esta formulación, una imagen complementaria que de alguna manera hemos glosado en páginas anteriores: ¿por qué, desde ese comienzo combativo, pasa a convertirse, al cabo de cierto tiempo, en el código poético más oficial y académico, como si hubiera llegado a la universalidad y la estuviera definiendo de modo tal por sus rasgos que la cultura no puede menos que rendirse totalmente?

No hay aquí dos problemas por el hecho de que haya dos preguntas, sino un elenco considerable de ellos que, de una u otra manera, constituyen la materia o el objeto de un enfoque sociológico tanto clásico —insatisfactorio: deductivista, mecánico— como actual, apenas en los comienzos de una reflexión y de una problematización metodológica; desde luego, por lo general esos problemas han sido considerados por separado (el modernismo en sí, la cultura finisecular en sí, el desarrollo industrial en sí, la lucha de clases en sí) y las veces en que se han propuesto soluciones que podían reunirlos ha habido corto-circuitos más que iluminaciones. De todos modos, la mera enumeración no los agota: sería preciso, como lo propusimos en el capítulo anterior, encontrar zonas productivas intermedias que los ligaran y que, a través de sus rasgos significantes, pusieran de relieve los rasgos significantes comunes a dicho elenco. Como en el capítulo anterior lanzamos una hipótesis de “zona intermedia”, aunque sea a título de ejemplo o de tentativa: sería no sólo adecuado sino también necesario pregun-

tarse por el papel que pueden haber jugado instancias superestructurales tales como las "concepciones artísticas", en relación con el punto y la forma del desarrollo social en dos lugares, el lugar originario (Europa) y el lugar de la aplicación (América Latina).

El problema se especifica. En primer lugar, la idea de "concepciones artísticas" sugiere una suerte de "conjunto articulado", de vida relativamente autónoma, hasta cierto punto código productor en la dimensión genotextual; luego, qué relación productiva puede haber tenido ese "conjunto articulado", tanto para "articularse" como para canalizar después una producción, con el desarrollo social productivo del lugar de origen; en tercer lugar, qué relación —productiva o paralizante— pudo haber tenido con el desarrollo social productivo del lugar de origen; en tercer lugar, qué relación —productiva o paralizante— pudo haber tenido con el desarrollo social productivo en su lugar de aplicación; y, finalmente, cómo pudo haberse modificado ese conjunto luego de aplicarse y en relación con el desarrollo social del lugar de aplicación.

Como se ve, el campo para una sociología que no quiera ser mero instrumento de la teoría del reflejo en literatura es amplio y los caminos que se le abren son numerosos y complejos. Naturalmente, no vamos a entrar en ellos, por expresa renuncia, mediante técnicas de sociología clásica; por nuestra parte, no nos proponemos en las páginas siguientes demostrar nada en cuanto a esta complicada red sino tan sólo sugerir que una red similar —si ésta tiene pleno sentido— podría ser establecida en otros casos, en los que se intentara planificar con algún rigor el trabajo sobre los pasajes que se establecen entre un texto y un sistema productivo predominante en uno de sus momentos.

Sin embargo, y para ayudarnos a nosotros mismos a hallar el camino de una sociología como ésta, consi-

deraremos un trabajo de Angel Rama que aborda el mismo tema desde una perspectiva muy semejante a la que estamos preparando;² ese trabajo aborda un aspecto muy importante de lo que nos interesa buscar. Sin plegarse a las exigencias de un estructuralismo reductor (que ha sido la vía de escape de la fatiga sociológica), el libro de Rama establece relaciones y convoca niveles de análisis dejando el concepto de "determinación" en el campo de los principios fundamentales, sin querer forzar la aparición pública de su mecanismo, operación que, por lo general, deprime un conocimiento posible en favor de una interpretación política actual.

Resumiendo, y aceptando la posibilidad de examinar sociológicamente los fragmentos de textualidad que nos ofrece el modernismo, especialmente Rubén Darío, podemos anticipar que este enfoque se articulará dos veces; la primera, como necesidad de establecer los datos del sistema de producción en general, los datos esenciales queremos decir, o sea los núcleos ideológicos en torno de los cuales crecen las relaciones; la segunda, en un nivel morfológico que se hace cargo de un proceso de escritura y de la significación que esa escritura propone o se propone; en las páginas que siguen, se atiende sobre todo al segundo aspecto pero lo central sigue siendo el acorde entre los dos; correlativamente, el primero no es visto en detalle, minuciosamente, lo que no deja de ser una inversión de términos respecto del deductivismo sociológico que abunda, por el contrario, en exhaustivas descripciones del sistema social — más morales que rigurosas — mientras que considera el campo textual a vuelo de pájaro o en sus formaciones más generales.

¿Pero cómo entrar en el reducto ideológico del

² Angel Rama, *op. cit.*; véanse también los trabajos de Jacques Leenhardt, especialmente *Lectura política de la novela*, México, 1976, y de Ricardo Piglia: "Literatura y propiedad en la obra de Roberto La opinión", Buenos Aires, 10. de abril de 1973.

sistema de producción en general? Si se tratara de describirlo habría dos caminos, uno recurrir a los trabajos que parcial o globalmente se lo han propuesto y aceptar sus conclusiones; el otro, hacerlo todo de nuevo. Caminos imponentes en los cuales la realidad social en su conjunto podría aparecérsenos como el gran bosque de la mitología metodológica en el cual nos perdiéramos para siempre. Para evitarlo daremos un rodeo que retoma un dato central de lo que hemos considerado como central en el "sistema" modernista: la originalidad entendida como "marca" de fábrica. De este modo, la idea de originalidad en los poemas producidos según un sistema, fabricados, comporta la de un valor añadido, previo a la lectura o valorizando una lectura que puede reconocerlo a posteriori. Ese valor inviste a la práctica misma, razón por la cual no es extraño que los modernistas hayan preconizado, como se ha dicho, la "profesionalización" del artista, habiendo sido el propio Darío un precursor de esta tendencia. Ahora bien, este postulado marca en cierto modo el tránsito de una cultura arcaica, o en formación, a otra moderna; complementariamente, se puede registrar otra consecuencia, quizás menor pero muy indicativa, ya señalada también: la institucionalización de los "derechos de autor" que pone los eslabones señalados, desde los textos hasta las leyes, en un terreno de reivindicación económica.

Aparentemente, todos estos planos están separados, por lo menos en la cotidianeidad de lo social; nosotros los entendemos al contrario estrechamente vinculados porque entendemos que en la escritura pasa todo lo que pasa en la sociedad; se daría, incluso, lo que podríamos llamar la "paradoja del trazo", es decir que ciertas exigencias de la escritura generan una lucha secundaria y hasta una ley dictada por el Congreso y no al revés. Pero la paradoja se atenúa si consideramos que en cada uno de esos planos se producen ciertas transformaciones,

es decir que no habría en verdad determinación de unos respecto de otros, a su vez subordinados, sino una relativa simultaneidad de acciones transformativas ligadas por una común inscripción en el funcionamiento del sistema en su conjunto. Y si todo esto configura una cierta red, hay una consecuencia todavía más importante que Darío no encarna quizás del todo en virtud de un lastre romántico que lo apesanta pero que en Lugones se advierte ya con toda claridad, a saber el cambio en la situación del intelectual en el plano social.

Si bien en la "Introducción" mencionamos un poco al pasar estos temas, vale la pena detenerse en el punto porque su ampliación nos permitirá avanzar en la propuesta que nos ocupa. De este modo, conviene señalar que el contraste es notable entre los intelectuales del siglo XIX y del XX. Dejemos de lado los intelectuales de la Independencia y del romanticismo, más o menos utópico, tal como se da, al menos, en el cono sur del continente y aun los intelectuales de la Reforma en México. En el momento organizativo, liberal-positivista y burgués, entre el 80 y el 900, el intelectual es claramente una especie de apéndice, de prolongación, en sus funciones, de la estructura familiar que define la organización económica, cultural y política; pero, más aún que un apéndice, el intelectual es un elemento en una estructura y su función es la de sostener mediante un código muy especial el interés del conjunto.³ Para algunos ese comportamiento debe haber sido manifestación de "conciencia de clase"; creemos, por otro lado, que se trata en cierto modo de un aparato edípico mediante el cual y gracias a la culpa por un despojo histórico o un privilegio no muy justificado, la familia oligárquica y gobernante está perfectamente dispuesta a no ceder sus

³ Traté con más detalle este tema en mi libro *El 80 y su mundo*, Buenos Aires, 1968.

posiciones materiales, para lo cual la unidad de sus miembros es indispensable, incluidos los escritores. La estamentación es característica: hay un político, un militar, un hombre de leyes, a veces un sacerdote, un hombre de negocios y, por qué no, un escritor; esta distribución de funciones da idea, en cierto modo, de una estructura que reproduce la estructura oligárquica exterior, lo que permite volver a pensar que los conceptos que una clase en el poder se da para organizar su dominio rigen luego todos sus aparatos, la ideología se potencia e invade todos los recovecos de la producción social. A su vez, dichos aparatos (o instituciones) reproducen, según desarrollos de Louis Althusser, la ideología que les ha dado forma.

En la sociedad oligárquica a veces el escritor o el pensador es también el militar o el hombre de empresa; casi siempre es el diplomático; hay un caso, en Argentina, de un hombre que, decepcionado por no poder "actuar" en la vida política, se hace escritor de tiempo completo: es un "testigo" de la vida social, un marginado que, cáusticamente, comienza a ver los vicios de la sociedad que no le ha dado con todo entusiasmo su lugar; se trata de Eugenio Cambaceres que, a partir de sus observaciones sobre los demás, se convierte necesaria y naturalmente en escritor naturalista pero, además y poco a poco, deviene novelista en un sentido más formal de la palabra, concepto y forma, efectividad de un concepto formal que en Europa funciona como un lugar común de la escritura mientras que en América Latina todavía no rige con nitidez.⁴ No obstante casos como éste, que se anticipan y arman la forma —en novela— del futuro, la noción de "intelectual" está muy subordinada a la defensa del conjunto del sistema a tra-

⁴ Ver mi artículo "Eugenio Cambaceres: adentro y afuera", en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, 1970.

vés de la defensa de estructuras sucesivas que hacen la vida oligárquica misma: la familia, el club, el partido, el Parlamento, etcétera.

Y bien, no cabe duda de que a partir de 1896, año de publicación de *Prosas Profanas* en Buenos Aires, se produce un cambio en la noción de "escritor" por dos razones muy conocidas: un volumen de versos que acaba de aparecer no se preocupa por garantizar en lo inmediato, al menos, el poder de la oligarquía y, por otra parte, su autor no es de la "familia", por añadidura es un extranjero, un indio casi, un trabajador, un periodista, claro que empleado en un diario de la oligarquía. Si a eso se añade el hecho de que en ese mismo año se funda también en Buenos Aires el Partido Socialista siendo algunos de sus fundadores acólitos del poeta, la sensación de un cambio en la función del intelectual queda un poco más afirmada, estamos como frente a una inminencia, nos sentimos inclinados a no dejar todos estos datos sueltos e inconexos sino a tratar de vincularlos para hallarles el sentido.

El intelectual, como nos lo presenta el modernismo, quiere ser otro aunque está todavía rodeado de los poderes que caracterizan una cultura en declinación; la cultura, efectivamente, está en declinación aunque los intelectuales que la representan sigan teniendo gran poder y, en cambio, los que quieren ser otros respecto de la época declinante sean todavía débiles; pensemos en lo que va de Manuel Mercado a González Martínez, en lo que va de Lucio V. Mansilla a Horacio Quiroga. ¿En qué sentido quiere ser "otro" el intelectual modernista? Básicamente, renuncia a ser un productor apéndice y, a pesar de su brillante papel, un subordinado: aspira a ser un productor autónomo. Desde luego, la realidad no responde en seguida a esa pretensión pero al cabo de algunos años responderá en forma de recono-

cimientos múltiples que culminarán en la elevación a paradigma del escribir del "estilo" modernista.

Admitida esta nueva perspectiva, podemos regresar ahora a un núcleo que consideramos central en otros tramos de este trabajo, el "subjctivismo" que no sólo vertebra el "sistema" modernista sino que, además, confiere unidad a los modelos diversos que lo han configurado como "sistema". Es evidente que, como creencia, como ideología, se opone, por lo menos, al "objetivismo" que venía en el paquete del triunfante positivismo del momento organizativo anterior;⁵ se da ahora una variante importante respecto de ese positivismo que había tenido aplicación en diversos campos. El subjctivismo al que nos referimos viene en los modelos que empiezan a seducir pero carece de expositores sistemáticos; sin embargo, los elementos en que se atomiza y que son transportados por dichos modelos tienen una fuente que acaso sea la común a todos y la más característica de ese tipo de pensamiento; esa fuente es Nietzsche, aunque dichos modelos guarden de alguna manera cierta independencia, en su evolución, del proceso seguido por el filósofo alemán y aun pueden haberse constituido (es una conjetura) en la ignorancia directa del pensamiento del filósofo alemán; digamos que Nietzsche puede haber sido la figura emergente y concentradora, representativa de una necesidad que sólo él formuló con el vigor necesario como para, a posteriori, atribuirle ese papel rector.

Es posible que estas relaciones que estamos estableciendo no sean autoritarias aunque en detalle sean discutibles; por ejemplo, ha de costar admitir que la poética mallarmiana le daba más a Nietzsche que a

⁵ Cf. Alfonso Reyes, *op. cit.*: "La filosofía positivista, que recibió de Gómez Robelo los primeros ataques, había de desvanecerse bajo la palabra elocuente de Antonio Caso, quien difundirá por las aulas nuevas verdades."

Hegel; la proposición es otra: si desbrozamos toda la confusión que existe alrededor de aquél y que hace de él una figura muy orientada y sistemática y le restituimos lo que parece haber sido lo central, precisamente un carácter fragmentario y asistemático, podríamos hallar que manifiesta, en lo fragmentario y asistemático, toda la fuerza de la ruptura que alimenta, a su vez, a modelos literarios que nutren el modernismo. Por otro lado, el sentido que en el plano poético pueden tener tales modelos confluye, en América Latina, con un viejo proyecto que sin duda el modernismo reformula: el proyecto de una autonomía productiva, para el modernismo en el plano del instrumento poético, pero que abarca, desde la Independencia hasta nuestros días, todos los planos del "querer ser" de la existencia social. Si por un lado ponemos en Nietzsche el centro que aglutina modelos diversos, por el otro no queremos que se vea en ello una suerte de dependencia absoluta sino una necesidad de comprender relaciones guiadas por un sentido, bastante general por otra parte. En conclusión, si la idea de autonomía cultural pudo, en 1837 en Buenos Aires, haber estado inspirada por los utopistas franceses (parcialmente), en 1896, a través del modernismo y en el plano único de la poesía, pudo haber recibido los efluvios de una filosofía que trataba de entender una crisis de ruptura más que darle una forma regular. Acaso para darle una forma regular, filosófica y política a la crisis, habría que esperar la síntesis que por esos mismos años hacía Lenin de las grandes aperturas marxistas. De todos modos, hacia esa época América Latina estaba muy lejos de una búsqueda semejante aunque pueda hallarse en el pensamiento de Martí, por ejemplo, una vibración análoga, un deseo de algo así como una síntesis que permitiera trascender los tal vez rústicos términos en que podía plantearse una perspectiva latinoamericana.

La idea de autonomía cultural empalma con otra de

autonomía política y económica; a partir de la iniciación de la idea ya no se abandona más en toda América Latina; adoptada como tema central, la búsqueda de su realización explica, más que su o sus realizaciones mismas, muchos instantes de la historia del continente. Con el tiempo cambian quizás los medios de ese objetivo pero el objetivo perdura, a veces explosivamente declarado, otras atenuado y más pacientemente esperado pero nunca abandonado; de todos modos, siempre funcionó, como lo señala Angel Rama, "adaptándose a la estructura general de las influencias extranjeras", pensamiento que sugiere por lo menos contradicciones y explica quizás logros insatisfactorios. El modernismo, en lo que procuró aportar a esa idea, entra de manera privilegiada en esa especie de ley general de la cual no se evade ni siquiera el nacionalismo en ninguna de sus vertientes, sea en el campo cultural o artístico, sea en el campo político; el nacionalismo oligárquico interesa particularmente en ese sentido porque se nutre de claros modelos franceses, el legitimismo maurassiano, por tantos conceptos ligado a ciertos modelos —la aristocracia formal y espiritual de Péguy o de León Bloy que Rubén Darío podía reconocer como pertinente para el esquema ideológico que sostenía su empresa poética— que también entraron a sostener el modernismo. De todos modos, sobre el final, apagadas las vagas resonancias anarquizantes que en un comienzo acompañaban la gestión modernista sin desfallecimientos, poetas —tal vez no poemas— modernistas devienen acólitos de la reacción⁴ o profetas del nacionalismo oligárquico, como Lugones,

⁴ Véase Carlos Monsiváis, "Carlos Pellicer, la bandera optimista y la tradición nacional", en *Sábado* (suplemento de *Unomásuno*), México, 14/1/78: "De la sorpresa que la revolución provoca los intelectuales (entonces más conocidos como "literatos y hombres de pensamiento") pasan al deseo de conjurar su existencia. E 1913 es masiva la adhesión al huertismo."

notoriamente. Pero aun quizás los poemas mismos, en tanto consolidan su "estilo" y lo convierten en paradigma de un "deber ser" poético, aportan elementos de su discurso al discurso político y moral educativo nacionalista.

Dejando de lado la significatividad de esa confluencia — unir dos gestos en apariencia diametralmente separados — que hablaría de una constante, queremos rescatar la presencia, en el modernismo, de la tendencia permanente a la autonomía cultural para cuya realización se apela, como siempre pero más que siempre, a modelos que se estima que la harán posible. En ese proyecto — cuyo carácter "renovado" sería el fundamento de su disposición "modernista" — parecen encontrarse e inscribirse las dos líneas fundamentales de que se nutre la poética rubendariana: por un lado la *recuperación* de lo básico hispánico, por el otro la *aplicación* de lo actual e idealizado francés;⁷ a estas dos columnas se añade un principio que permite entrelazarlas, textualizarlas: el *subjetivismo* que, como anticipamos en la "Introducción", configura el principio operativo y en el cual o gracias al cual los modelos que se juzgan adecuados para resolver la vieja exigencia del superyo cultural pueden entrar. La subjetividad sería, en esta situación, una materia esponjosa, no la definición del ser individual, capaz de absorber las sustancias que, en un plan superior, sirven a las necesidades inherentes a ese plan o que se le presentan para cumplirse: los modelos franceses, en esta relación, entran como los más adecuados para responder a un objetivo que no está de ninguna manera realizado y no lo está porque los mecanismos empleados anteriormente para realizarlo se han venido negando a sí mismos; para decirlo de otro modo, si la autonomía

⁷ Véase Alfonso Reyes, *op. cit.*: "Su verso tiene (el de Manuel José Othón) junto a las reminiscencias de Fray Luis, ecos de Baudelaire."

cultural no está lograda todavía es porque los modelos que se eligieron no permitieron su realización y, en ese fracaso histórico, ya no sirven, están negados por la realidad, necesitan ser reemplazados por otros que sean no sólo más eficientes como instrumentos sino que correspondan a la índole misma del principio operativo, lo que arriba designábamos como *subjetivismo*. O que por lo menos así se crea. O que por lo menos deje establecer un puente entre la imposición externa y el medio sobre el que no sólo actúa sino que a su vez debe actuar. Como se puede ver, estamos en pleno terreno de la acción ideológica.

Y si, como lo queremos ver y establecer, el "subjetivismo" es el motor de la escritura modernista, en tanto elige los modelos que le permiten operar y constituye de este modo una unidad fundamental, podríamos decir que es también la más profunda "ratio" de un sistema económico que las sociedades más desarrolladas están imponiendo, su fundamento último, un concepto que en el plano socio-político podríamos traducir como "individualismo" en tanto en un plano ideológico de este modo se expresa el fundamento de un sistema que las sociedades más desarrolladas reivindican para sí pero que también quieren imponer.

Dicho fundamento forma parte, igualmente, de una estructura política más amplia, el liberalismo, vehículo que sirvió a su vez para proteger el desarrollo de la Revolución Industrial. De este modo, todos esos términos —Revolución Industrial, Individualismo (o Subjetivismo) y Liberalismo— forman un sistema que tiende a generalizarse o que da cuenta hasta cierto punto de modalidades de un proceso social que queremos entender como signifiante.

El tema de la imposición merece un desarrollo: el ideal "subjetivista/individualista" —expresión que encierra y simplifica numerosas instancias organizativas de proyectos sociales— y la imposición que intenta desde

su triunfo en sociedades desarrolladas, debe matizarse en función de esferas de influencia: en países como la Argentina, el acuerdo con la imposición es relativamente sutil y complejo, aparece ideológicamente trasmutado; en otros países, que las sociedades centrales desarrolladas suponen que les es lícito colonizar, hay una superposición que afecta criterios económicos y políticos desde luego pero también culturales y aun lingüísticos. Como puede advertirse fácilmente, en uno u otro caso nos estamos refiriendo a la acción de lo que modernamente llamamos "imperialismo" uno de cuyos vehículos sería, para algunos, el modernismo, excluyendo, por cierto, de este juicio a José Martí o a Manuel Ugarte por otras razones, o a Rodó o al episódico Dario del "Canto a Roosevelt". Desde luego, si todo el edificio que lleva a la idea del imperialismo tuviera como uno de sus cimientos al "individualismo" que en forma de "subjetivismo productor" define el sistema modernista, la relación podría ser legítima y la acusación válida, sólo que, en el peor de los casos, hay una pluralidad de niveles en los que esa vinculación puede darse y, lo que es principal, la concomitancia de sentido no indica necesariamente subordinación determinística sino cierta relativa autonomía en la acción de un elemento ideológico.

Veamos más de cerca algunos de esos niveles. Por ejemplo: la economía capitalista se reestructura en torno a nuevos conceptos, tecnológicos o pretecnológicos, emanados del hecho de la revolución industrial: la masificación del producto, el rendimiento y la acumulación y, correlativamente, la defensa de los precios (lo que más adelante dará lugar al "dumping"); seguramente, esta enumeración es tímida y poco técnica pero, de todos modos, da una idea de cierto sistema conceptual de un tipo de producción característica de un época y de una clase; esos conceptos —y los que podrían agregarse— se vierten sobre los países dependientes de manera

mediatizada, es decir en forma tal que su aceptación práctica implica una confirmación y una consolidación del sistema de donde salen; a su vez, los países dependientes modifican relativamente sus esquemas precedentes de producción: en gran medida se complican con esos conceptos, en alguna intentan aplicarlos tal cual a su propio e incipiente proceso productivo, en menor escala todavía tratan de elaborarlos para obtener su independencia. A partir de esta relación y de sus posibilidades tripartitas se podría entender mejor la situación del modernismo latinoamericano. De hecho, en nuestros países, en donde nace y algo significa el modernismo, lo más entrañable de los conceptos que permiten la reestructuración del capitalismo europeo y que desembocan en una ideología del industrialismo fabril, no encuentra condiciones para una aplicación inmediata; como tampoco hay posibilidades de una elaboración sólo queda el camino de la aceptación indiscriminada. El grado de modificación es escaso, salvo en el plano de la ideología en el que se advierte un pasaje bastante espectacular de un tipo de vida criolla y patriarcal, relativamente religiosa, a un estilo aristocratizante y superficialmente descreído, en el que la ciencia y la cultura europea juegan el papel de necesario barniz.

La modificación en el plano productivo es escasa, el tipo de producción agropecuaria en el Río de la Plata o de la minería en otras regiones apenas si sufre algunos cambios técnicos que no son suficientes para dar lugar a una verdadera industria, lo que habría implicado una internalización efectiva, para decirlo alusivamente, de los conceptos que remodelaban la existencia económica y social europea. Incapaces de ser imperialistas, nuestros países no tenían más remedio que afirmar su dependencia.

Ahora bien, en el plano de la cultura los espacios son diferentes y las zonas de coincidencia, por no decir

de circulación de modelos, mucho mayores: los conceptos culturales forjados en el período anterior a la reestructuración de la que hablamos perduran tanto en los países centrales como en los dependientes: el romanticismo —que se forjó a principios del XIX— se estira y perdura casi hasta fin de siglo en la literatura, lo mismo que el eclecticismo y el utopismo en el plano filosófico; estas tendencias nacen cuando se produce el pasaje a la sociedad capitalista protoindustrial, mercantil y financiera y siguen en vigencia, como canales del pensar y el comprender, cuando el industrialismo ya tiene la cara del imperialismo. Y si subsisten en su lugar de origen, esos modelos que implicaron la posibilidad en nuestros países de vislumbrar una sociedad capitalista futura en un presente atrasado y rural, en el que ni siquiera la "Nación" tenía fisonomía, también subsisten aquí como restos que no corresponden a la nueva estructuración social, son residuos que, porque se organizan en lenguajes, no dejan pasar lo que está ocurriendo en el plano de conceptos que si no han transformado la cultura al menos han cambiado totalmente el esquema económico social en general y aun el criterio productivo. Pero no han transformado todavía la cultura; en el plano de la poesía, para ir a lo más específico, existe en cambio un paulatino hacerse cargo de nuevos conceptos que se dirigen a combatir estéticas subsistentes, vividas ya como excesivamente viejas, pero no sólo en Europa sino también en América Latina.*

Claro que es diferente la "manera" en una u otra parte; en Europa, por empezar, el enfrentamiento se da en una relación de primer grado, respetando cierta con-

* Cf. en Ernesto Mejía Sánchez, *Estudios sobre Rubén Darío*, op. cit., 25, la carta dirigida por la Academia Americana de Artes y Letras a Rubén Darío con fecha marzo 25 de 1915: "Familiarizado con todas las cosas nuevas de Europa, habéis descubierto el espíritu renaciente del Viejo Mundo y lo habéis interpretado para el Nuevo".

tinuidad; para dar un ejemplo podríamos recordar que la teoría del Arte por el Arte, que genera oposiciones radicales con el Romanticismo cuando logra formularse en su culminación parnasiana, es un desprendimiento del Romanticismo, en tanto el Romanticismo —y todo discurso artístico igualmente representativo— es por lo menos contradictorio, por no decir que encierra antagonismos que el desarrollo hace estallar de acuerdo con ciertas presiones sociales. En América Latina, en cambio, el enfrentamiento es de segundo grado porque se da no entre discursos similares de diferente alcance sino entre un “deber ser” final y un código artístico arcaico del cual dicho “deber ser” no saca ningún elemento para constituirse en antagonista (puesto que busca esos elementos en otro lugar). Por otra parte, tal vez nos autoriza a designar esta relación como de segundo grado el hecho de que si en Europa la cultura es antigua respecto de una economía nueva, en América Latina tanto la cultura como la economía son arcaicas de modo que el “deber ser” cultural o poético realiza un doble enfrentamiento. Finalmente, la modificación que el discurso poético propone no se da en función de un cambio en el sistema productivo sino en una suerte de “en sí”, vaga zona de lo que denominábamos “deber ser” y que encarna la intuición de una posibilidad interesante para todo el conjunto social.

Desde luego que la empresa de concreción del “deber ser” no es puramente imaginaria o volitiva; en la medida en que se pone en marcha produce algunas consecuencias como por ejemplo, por lo menos, una mitologización de la figura del poeta: frente al burgués, tanto europeo como latinoamericano, es vivido y se vive a sí mismo como un marginal, un bohemio, un individualista, en suma un “raro”. Esta mitología del poeta choca de manera diferente con el “ser burgués” europeo y latinoamericano; en la primera de las situaciones hay una

contradicción porque el burgués puede, mientras aísla al poeta moderno, digamos un Jean Moréas, ser "moderno" él mismo en tanto promueve una cierta racionalidad (nueva) en el sistema productivo de riqueza pero como culturalmente sigue estando en los módulos anteriores le resulta imposible entender la modernidad también en el plano productivo del discurso. La mitología del poeta "raro" se completa con sus actitudes defensivas frente a la marginación: de ahí las drogas, la bebida, el vestido, la extravagancia, a veces la imposibilidad de resistir vitalmente, esquema del que Valle Inclán proporciona una bellísima parábola en su esperpento *Luces de bohemia*, ejemplo válido para la bohemia europea en general aunque situado en la excepcionalidad económica española frente a los conceptos económicos de otros países.

Va a ser necesario un cambio cultural importante para que el burgués moderno pueda aceptar como moderna la modernidad artística; y puesto que para ilustrar el momento anterior hemos mencionado al poeta español (podemos aludir igualmente a las desgracias de un Oscar Wilde en la selva victoriana) para indicar la posibilidad del nuevo podríamos alegar la obra de Marcel Proust, en la que inteligencia y riqueza configuran un mundo simbólicamente armonizado, sutilizado y como si los anteriores antagonismos hubieran dado lugar, ya en síntesis, a otros valores. Y si el libro de Proust describe bien una aceptación es seguramente la realidad de este acuerdo, favorecido por la necesaria crisis que provoca la guerra, lo que posibilita el desencadenamiento de una vanguardia que libera sus energías prácticamente sin limitación y sin sufrimientos: lo que va del vía crucis de un Modigliani al triunfante oportunismo de un Dalí o al reconocimiento de que es objeto un Picasso o Mies van der Rohe.

En la situación latinoamericana, el poeta es dos veces

marginal y raro o enrarecido, no sólo porque el burgués está culturalmente en la etapa anterior sino también porque en lo económico la clase (en formación) burguesa es dependiente, ni siquiera en este plano es moderna; de este modo, es aislado por lo que propone —que cae en el vacío— y porque se queda con sus modelos de cuya marginación originaria se hace cargo. El libro de semblanzas de Rubén Darío, *Los raros*, complementado con su narración *La canción del oro*, constituye una buena síntesis, por identificación, de esta doble vertiente del aislamiento marginado.

Pero, es previsible, la marginación suscita un deseo excesivo de superarla, una ansiedad neurótica por el éxito en el sitio incapacitado para proporcionarlo en los términos ideales en que se persigue. A su vez, esta búsqueda es en algunos casos una fuente de descompromiso en el plano político y de acomodamiento con el poder o con los mecenas a punto tal que se parece a la cobardía o a la venalidad. Rubén Darío, otra vez, nos proporciona un relato muy animado, en su *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, de sus relaciones con dictadores y, más allá de estas malandanzas que no dejan de tener algo de pintoresco e irrisorio al mismo tiempo,⁹ nos muestra en diversos momentos de su vida una escisión profunda entre lo que podía tener de subversiva su ideología productiva y lo que podía tener de complaciente su sistema de "public relations". Conflicto de infelicidad, de destiempo, que muchos anegaron en alcohol y otros transformaron, mediante su aquiescencia, en duradera y respetable aceptación en la que no entraron, ciertamente, los más grandes, los que supieron resistir y construyeron una obra que se defiende autónomamente. Por si el esperpento de Valle Inclán no fuera

⁹ Y que han dado lugar a cierta leyenda negra, acompañada de enjuiciamientos tanto más fáciles cuanto más se lo enfrenta a Martí.

suficiente podemos recordar en este punto, porque es un resumen de todos estos choques ideológicos, la novela de Manuel Gálvez, *El mal metafísico*, en la que el filisteísmo burgués está representado con la crueldad de la incapacidad histórica de entender lo diferente y la poesía, que encarna lo diferente, como incapaz de hacerse oír en la baraúnda trivial del poder y del dinero pero, no obstante, tendiendo un discurso hacia el futuro. Esta vertiente es la otra cara de un aspecto de la lucha en la escritura modernista que dio, como lo hemos señalado, una respuesta al tema del trabajo del escritor y sus nacientes derechos profesionales; dos respuestas, quizás vividas en simultaneidad por los pacientes pero desplazadas en el tiempo, a la principal cuestión que venimos persiguiendo en todo este trabajo: el sistema social, colonizado, mediatizado por partida doble, no logra captar la significación que se le está mostrando y ofreciendo.

Pero si bien hemos insistido en el desajuste entre nivel de desarrollo económico, fuera de la permanencia cultural y propuesta modernista, poco hemos indicado acerca de la vinculación que puede haber existido en y desde la estética agresiva de movimientos "modernos", en Europa como en América Latina, con los cambios virtuales o posibles o predecibles en la estructura concreta; para lo que nos importa, podemos señalar que nada hemos dicho acerca de la vinculación que puede haber existido entre los aspectos críticos, respecto de la cultura vigente, producidos por el modernismo, y los cambios tecnológicos que propone la sociedad europea modernizada. Ante todo digamos que los avances industriales implican, de por sí y necesariamente, una cierta crítica del sistema productivo en curso, razón por la cual se esboza ya un punto en común de dicha vinculación, aun si renunciamos a emplear un método comparatista para producciones que no son por fuerza incomparables,

aunque a ciertos espíritus bien intencionados esto pueda chocarles.

Para abundar un poco más en esta cuestión, tratada de algún modo en el capítulo precedente: en dónde se produce la articulación de ambas críticas, cómo se genera un punto en el que confluyen las series correlativas de contradicciones, a saber la principal entre los criterios que guían la producción y la circulación económica europea y los relativos a la producción y circulación latinoamericana y; a continuación, entre los criterios culturales europeos, atrasados respecto de su propio desarrollo económico, y los latinoamericanos que los reproducen, doblemente atrasados; ese punto es, en cierto modo, el modernismo, aunque quizás no sea el único punto de articulación. En efecto, el modernismo parece, al menos, como un espacio sinóptico reducido a lo poético pero en lo poético la sinopsis es activa, tanto que, a través de los medios que emplea y de las fuerzas que pone en movimiento, contradicciones análogas a las enunciadas, y aun a veces las mismas, asumidas en el sentido bien nítido de su superación, encuentran su reclusión en una concepción estética abarcativa. No a través de una teoría integrativa pero sí mediante una práctica que integra, por lo menos, la tradición española con la versión francesa de la cultura grecolatina, se intenta acceder a una universalidad, plano en el que, por otra parte, se dirimen los conflictos principales de la producción europea modernizada, o bien deben dirimirse, lo universal como boca de salida de una fábrica, el mundo entero como gran mercado, el concepto propio como generalizable y extensible. En virtud de una Revolución Poética se transgrede lo prohibido, o sea el acceso a la universalidad, cambio que sólo es pensable desde la poética, no, de ninguna manera todavía, del sistema social en su conjunto.

En el marco de estas relaciones quedaría todavía una

por establecer: la que concerniría a los ámbitos concretamente sociopolíticos en los que el modernismo tomó forma. Retomaremos clasificaciones de Angel Rama que nos darán una idea de una evolución.¹⁰

En primer lugar, la mayor vigencia y profundidad del liberalismo, políticamente hablando, creó condiciones más favorables para el desarrollo del modernismo: es el caso de Argentina y Uruguay donde desde 1896, fecha de publicación de *Prosas Profanas*, el modernismo se prolonga prácticamente hasta 1920 en una progresión que va desde el desafío hasta el academicismo.

En segundo lugar, en un fracaso relativo del liberalismo, como es el caso de Chile, el modernismo sufre una involución luego de un comienzo brioso.

En tercer lugar, los países donde, por diferentes razones, el liberalismo manifiesta indecisiones y dificultades para imponerse, como en Cuba o, por diferentes razones, en México, el curso que sigue el modernismo es disímil y derivado, con resultados más complejos; en cuanto a su ortodoxia rubendariana, y suponiendo que ésta constituye el plafond estético máximo, reduce sus posibilidades o sus presuntas aspiraciones derivando hacia zonas diversificadas, como por ejemplo el discurso claramente político con Martí, el discurso místico religioso con Neruo, el discurso semihermético con Tablada.

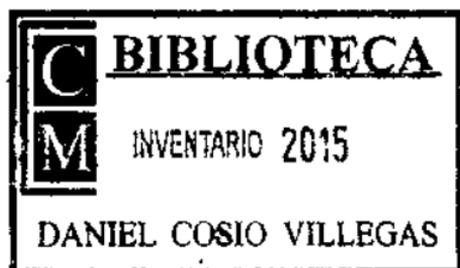
Si bien estas relaciones son aceptables, hay que consignar que el modernismo tuvo cierta capacidad de expansión hacia otros terrenos ideológico-políticos, no se agota en su indudable relación de fondo con el determinante político principal; prueba de su carácter contradictorio, aunque sea como fuere fue posible en relación con el desarrollo del liberalismo, es el orden de contactos que tuvo con experiencias relativamente anta-

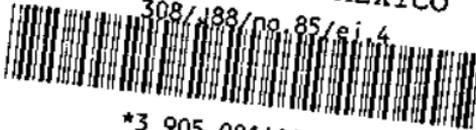
¹⁰ Cf. Angel Rama, *op. cit.*

gonizantes del liberalismo, como el socialismo o el anarquismo; en el primer caso, podemos señalar que el portavoz argentino principal, Leopoldo Lugones, fue fundador, en 1896, del Partido Socialista Argentino, agrupación que tuvo también en el Uruguay su poeta oficial, Emilio Oribe; naturalmente, ese tema queda abierto y no ha de reducirse a personalidades que harían de puente entre un movimiento literario y uno político; tan evidente o más que esta relación es la que puede establecerse entre modernismo y anarquismo no sólo por poetas como Almafuerte en Argentina, Horacio Quiroga en Uruguay o por grupos enteros como el de "La torre de los panoramas" o el discurso de los Flores Magón en México sino porque el anarquismo sería algo así como la traducción a lo político del radicalismo poético, un sistema perfecto superpuesto a uno deficiente y detestable. Igualmente, debemos rescatar ciertas derivaciones costumbristas, como la del Evaristo Carriego de las *Misas herejes* y, ciertamente, la veta nacionalista que encarnada embrionariamente en las meditaciones de Rodó se hace discurso político en Manuel Ugarte, ese pretercermundista tan evocado en los últimos años.

Sin ánimo de sacar grandes consecuencias de hechos bien conocidos, quisiéramos decir, por lo menos, que la ecuación que aquí funciona se instala en el subconsciente cultural latinoamericano: poeta igual a explotado, a partir de otra inicial: poeta enemigo del burgués; responsabilidad social de la poesía y responsabilidad del iluminado que, desde ese momento, se siente, cuando no ha cedido todo el terreno al sistema social que triunfa en él asimilándolo, el responsable metafísicamente de toda la injusticia social. Y ya se sabe qué valor moral puede tener ese sentimiento.

Las contradicciones del modernismo. de Noé Jitrik,
se terminó de imprimir en el mes de octubre de 1978
en los talleres de Offset Setenta, S. A., Victor Hugo
No. 99, México 13, D. F. Se tiraron 2 000 ejemplares
más sobrantes para reposición, utilizándose en su com-
posición tipos Times Roman de 10, 9 y 8 puntos. Cuidó
de la edición el Departamento de Publicaciones de
El Colegio de México



EL COLEGIO DE MEXICO
308/188/no.85/ei.4

3 905 0014112 J

El incesante flujo de trabajos sobre el “modernismo” latinoamericano es quizá un indicio de la vigencia que este movimiento conserva. Su “actualidad” no residiría en el “estilo” modernista sino en los problemas que propone y que estén en la fuente de su persistencia. Este libro los retoma, pero los centra en fragmentos de la obra de su exponente más homogéneo, Rubén Darío. Contrariamente a una tradición crítica puramente glorificadora, en este trabajo se intenta considerar su aspecto textual, o sea como objeto de escritura en su doble vertiente, semiótica y sociológica: el texto rubendariano presentaría así, el conflicto ideológico que ayudó a engendrar su estética—o su poética—mientras lo fue asfixiando textualmente hasta hacer de ella un “episodio” artístico. Y si hay conflicto ideológico, existe una relación entre esa escritura y la sociedad en la que se produce y la determina. A través de un análisis muy apegado a la sonoridad y a la organización visual de ciertos fragmentos, este libro propone, en el fondo, un modelo de comprensión de una producción social y, en consecuencia, de una sociedad.