

LA PLURIDISCURSIVIDAD COMO RASGO DEFINIDOR DE LA ESTETICA MODERNISTA

Camila Bari de López

A los fines de la periodización se recurre muchas veces a una clasificación de las obras literarias de una época que conduce a falsas divisiones y, lo que es tanto o más peligroso, a falsas identificaciones de discursos literarios que, aunque coincidan en su temática, lo hacen con un tono y una intención muy distintos.

Ocurre así con el modernismo literario en Hispanoamérica que pareciera convivir con las más diversas estéticas y temáticas lo cual lleva a una confusión crítica¹. Fernando

¹ Rudolf GROSSMANN, en su Historia y problemas de la literatura latinoamericana, clasifica la prosa narrativa latinoamericana de fin de siglo en cinco grupos determinados por su tema, reservando sólo el sexto y último lugar a la prosa que denomina modernista porque la identifica con el estetismo. Sin embargo, se ve obligado a desdeñar constantemente su esquema al reconocer la yuxtaposición "del arte narrativo naturalista junto con aquel en que se advierte un estilización modernística" (p. 417). En algunas novelas señala la presencia de un "rudo naturalismo de la rutina diaria" junto a "impresiones de interpretación simbólica" (p. 422), mientras que en otras observa que "la base de la novela es un realismo regionalista que usa, a veces, metáforas impresionistas y admite interpretaciones simbolísticas". (p. 423)

Más flexible y con la inteligente gracia que caracteri-

Alegria, por ejemplo, observa la coexistencia tanto del naturalismo como del simbolismo en la novela modernista. Cedomil Goicé, en cambio, afirma la inclusión del modernismo dentro del naturalismo, como la segunda de las tres generaciones que distingue en el amplio período naturalista que ubica entre los años 1890 y 1934. Frente a esto sostenemos que el modernismo no debe ser considerado como una mezcla sincrética de escuelas y temas literarios ni debe tampoco escamotearsele su identidad estética asimilándolo a alguna de las tendencias que lo conforman. El mismo Cedomil Goicé ha debido reconocer la mayor complejidad y convergencia de elementos en la elaboración literaria del modernismo, que supera con su visión múltiple y dinámica la representación de la realidad como un sistema cerrado por parte del naturalismo:

za sus metáforas didácticas, Anderson Imbert comenta así la dificultad clasificatoria del período finisecular:

"Aun los realistas y naturalistas, aun los narradores de temas regionales y folklóricos, fueron sensibles al nuevo arte de la prosa. Pero, claro está, el realismo fue ya un corte, un límite entre dos actitudes orgullosas. Por un lado, el orgullo con que los modernistas organizaban versos y prosas en un mundo estético, subjetivo; por otro lado se organizaban cuentos y novelas poniendo el orgullo en la descripción objetiva. Los realistas no tenían menos vocación literaria. Algunas tendencias aparentemente opuestas al estetismo, como las del naturalismo, eran también modernidades y surgían de la atención a las modas, de la misma voluntad de renovación del arte." (vol. I, p. 399).

Sin embargo, de ahí en más, la Historia de la literatura hispanoamericana de Anderson Imbert (México, Fondo de Cultura Económica, 1961, 2 v.) divide la prosa narrativa en dos grandes compartimientos: a) Narradores estetizantes o más subjetivos que objetivos; b) Narradores realistas o más objetivos que subjetivos. Con esta clasificación se pierde la posibilidad de señalar las convergencias y divergencias entre ambos grupos.

"El rasgo distintivo de la generación [modernista] y el que pone el rasgo diferencial más acusado es su visión dinámica de la sociedad y su representación como proceso de cambio. (...) Este es el rasgo más original allí donde la novela naturalista tendió variadamente en la novela de estructura espacial a representar un estado de caso o configurar una imagen típica y completa de la sociedad, restando al dinamismo de la representación su mejor posibilidad, al sumar espacios integradores de una imagen de totalidad"².

Alude aquí Goicé al dinamismo y apertura propios de la estética pluridiscursiva a través de la cual el autor modernista da cuenta de las ambivalencias y conflictos de la modernidad. Esta estética supera indudablemente la elaboración literaria unívoca y sistemática de la narrativa naturalista. Al señalar este rasgo como el más original y distintivo del modernismo, el mismo Goicé está abriendo la posibilidad de revisar la inclusión de éste dentro del naturalismo. Abonan esta revisión la mayor amplitud y flexibilidad conceptual del modernismo además de su origen americano y su total libertad de acción frente a los estrechos límites de las escuelas europeas.

El otro extremo crítico frente al modernismo ha querido, en cambio, separarlo completamente del naturalismo, encasillándolo en su estetismo subjetivista, de espaldas al mundo de los hechos objetivos y de la sociedad con sus problemas. Así, Rudolf Grossmann, siguiendo la postura crítica de Juan Marinello, afirma:

"La prosa de los modernistas no alcanzó, pese al brillante antecedente de su señor y maestro Rubén Darío, la altura de su lírica. (...) Se rigen, en primer lugar, por el problema del estilo y se declaran así partidarios de la 'literatura pura',

² Cedomil GOIC. Historia de la novela hispanoamericana. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, p. 111.

que no conoce otra condición que la de arrojar luz sobre el Yo humano, con todo lo que ofrece de belleza y morbidez, falta de respeto, misticismo y amoralidad. Mientras que los realistas y naturalistas exigían, 'escribe como hablas', su lema es 'escribir de modo que resuene'. Por el afán de exquisitez subjetiva caen, así, a menudo, en oposición a las exigencias sociales colectivas"³.

No podemos considerar al modernismo simplemente como una expresión literaria del positivismo filosófico pero tampoco como algo completamente ajeno a esa filosofía. Es más bien su postura polémica lo que debemos rescatar. El modernismo se ocupa de hechos objetivos y hasta científicos pero lo hace con una connotación que lo distingue de la escuela naturalista. No reniega de ninguna manera de la ciencia como vía de conocimiento del mundo real, pero busca ampliar sus potencialidades para descifrar el misterio que el hombre percibe a su alrededor. En esto consiste el antagonismo modernista frente al científicismo positivo; pero su disidencia es lúcidamente consciente y se traduce en una estética pluri-discursiva que por un lado muestra la ridícula impotencia de la mentalidad estrechamente positivista frente a los temas más trascendentes para el hombre y, por otro, la posibilidad de ampliar su comprensión hacia la aceptación de lo sobrenatural pero sin apartarse de lo científico, afirmando al mismo tiempo la capacidad humana de crear mundos de belleza acordes con las pautas analógicas de la gran armonía universal.

Algo similar ocurre con el criollismo como tema netamente americano centrado en la unidad hombre-tierra. Parece imposible de conciliar con el cosmopolitismo modernista, sin embargo está presente en muchas de sus obras. Ello da lugar a la misma confusión crítica que produce la convergencia del naturalismo con el modernismo. En la incorporación del tema regional criollo al modernismo hay una intención de asimilar vivencias particulares a lo universal sin temor

3 Rudolf GROSSMANN. Historia y problemas de la literatura latinoamericana. Madrid, Revista de Occidente, 1972. p. 432.

xenófobo a la contaminación y sin caer en pintoresquismos superficiales. En el modernismo, lo americano se pone a prueba frente a lo cosmopolita y ello le permite alcanzar niveles muy profundos de autenticidad y reconocimiento de sus raíces, en un espacio y un tiempo sentidos como propiedad común.

En este trabajo pretendemos demostrar cómo, frente a una realidad múltiple y diversa, el autor modernista crea como correlato poético una estética pluridiscursiva que constituye un límite que separa la escuela naturalista y el criollismo de la estética modernista. En el paso de los discursos unívocos, llámense naturalistas o criollistas, al discurso multívoco del modernismo se halla la clave que inaugura y define la nueva estética.

Al observar textos naturalistas como *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres, o criollistas como *El casamiento de Laucha* de Roberto J. Payró, por sólo tomar dos ejemplos de los más representativos, comprobamos la univocidad de sus discursos, mientras que en las narraciones modernistas de Lugones, Rubén Darío, Manuel Díaz Rodríguez y muchos otros se pone de manifiesto la pluralidad de discursos. Por cierto, hay también obras en las que el estetismo modernista se expresa monológicamente como en *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta, pero ello no implica que solamente esta clase de obras sea modernista. Toda la crítica que en estos últimos años se ha ocupado de descubrir los valores de la prosa modernista coincide en señalar en ella otros aspectos aparte del estetismo.

Como ejemplo demostrativo de la pluridiscursividad modernista, analizaremos una colección de cuentos de uno de los autores más destacados del modernismo argentino: *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones. En sus relatos apreciamos esa superposición de voces narradoras que diversifican o matizan los puntos de vista, dando forma estética a una visión de un mundo dialógico. Ello podría ayudar a explicar en el caso de Lugones y de otros modernistas, la polifonía de temas tratados en su obra en conjunto: ironía y científicismo corrosivos del sentimiento romántico en *El lunario sentimental*, criollismo en *La guerra gaucha* como en sus poemas de *El libro de los paisajes* o *Los romances*

del Río Seco, científicismo fantástico antipositivista en *Las fuerzas extrañas*. Ello no puede atribuirse a una evolución del autor que lo lleva a pasar por sucesivas etapas independientes unas de otras y hasta a veces antagónicas. Una afirmación de Pedro Luis Barcia en su "Estudio preliminar" a *Las fuerzas extrañas* nos sirve de apoyo para acercarnos a la interpretación polifónica y no a la de una sucesión lineal de intereses y actitudes:

"El virtuosismo de Lugones como narrador le permitió una empresa insólita: la producción en un mismo período breve de piezas de las más diversas temáticas y de muy diferenciados registros expresivos. Así, por ejemplo, entre 1897 y 1899 compone simultánea o coetáneamente cuentos que se incorporaron a *La guerra gaucha* ("Estreno"), a *Las fuerzas extrañas* ("El milagro de San Wilfrido", "La metamúsica", "Un fenómeno inexplicable" y "El escuerzo"), al *Lunario* ("Abuela Julieta" y "La novia imposible") o a la compilación de 1916 ("Los pastorcitos" y "¿Una mariposa?"). No podemos hablar, pues, de sucesión de preferencias, temas, intereses o modalidades estilísticas, sino de coexistencia de todas esas posibilidades simultáneamente en su potencia creadora"⁴.

En casi todos los cuentos de *Las fuerzas extrañas* el diálogo se establece entre un neófito y un iniciado de sabiduría superior mientras comparten alguna experiencia que llevaría a la ciencia a extender sus fronteras más allá de lo sensible hasta rozar el misterio de lo sobrenatural. El desdoblamiento del punto de vista entre el personaje que protagoniza un hecho fantástico y su azorado acompañante que lo atestigua, apunta a la credibilidad del suceso por parte del lector y a su inserción en el ámbito de la realidad, arrancándolo decididamente de lo imaginario. Por contraste, se destaca la ausencia de este efecto de verosimilitud cuando falta el narrador testigo, por ejemplo en "La lluvia de fuego",

⁴ Pedro Luis BARCIA. "Estudio preliminar" a *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones. Buenos Aires, Ed. del 80, 1981, p. 10.

deficiencia que Lugones supera con el recurso ingenioso del subtítulo que pone al autor por testigo de la autenticidad del relato: "Evocación de un desencarnado de Gomorra". No ocurre así en "Los caballos de Abdera" que es, entre todos los cuentos de *Las fuerzas extrañas*, el que más se acerca a la estructura de una leyenda tradicional junto con "El milagro de San Wilfrido", justamente por ser relatos monológicos, con un narrador básico en tercera persona.

Tanto "La lluvia de fuego" como "Yzur" tienen como narrador al mismo protagonista de los hechos. Pero esa mínima diversificación del punto de vista que establece, en el primero de los cuentos, el subtítulo en que la voz del autor aclara el origen del relato, falta en "Yzur" que se convierte así en el único de la serie que puede tomarse directamente como un testimonio personal, casi como un informe científico pero cargado con las connotaciones emotivas de un diario íntimo. Junto con la prueba irrefutable de la inusual teoría involutiva -el moño desciende del hombre- el protagonista nos transmite su estremecimiento ante lo extraño; pero, al mismo tiempo, nos permite dudar de su capacidad para establecer la verdad, puesto que es el único y conmovido observador del hecho. Falta en este cuento la estructura dialógica, el puente de un testigo que concilie el sentido común con lo extraordinario.

Tanto en "La metamúsica" como en "Viola acherontia" el narrador testigo es el acucioso interlocutor del protagonista y, al mismo tiempo, su más tenaz resistencia. Este interlocutor, en sus breves y fugaces intervenciones, da sustento, sin embargo, a una perspectiva diversa que dimensiona el planteo ocultista dándole el sesgo irónico que le permite ser aceptado por un lector moderno, a pesar del terror y el espanto que produce lo sobrenatural.

En "El origen del diluvio", en cambio, la voz antagonista no coincide con la del narrador testigo. Este presenta los hechos sin identificarse entre las siete personas que asistían a una sesión espiritista como un grupo indiferenciado. Un octavo personaje, Mr. Skinner, eleva su protesta en nombre del sentido común, pero es avasallado inmediatamente por fuerzas ocultas más poderosas que confirman la esotérica

cosmogonía relatada por una medium en la primera parte del cuento. Un ser mucilaginoso que los cubre de un barro heladísimo y una pequeña sirena muerta que Mr. Skinner halla en su lavatorio son pruebas irrefutables de la existencia de una dimensión fantástica y misteriosa de la realidad.

En "La fuerza Omega" y en "El psychon" el narrador testigo siente vértigo cuando vislumbra el abismo de lo incógnito y por ello reacciona con alarma y sobresalto. Sin embargo, también en este caso es dominado por lo sobrenatural que, además de resultarle sumamente atractivo, se le impone con la fuerza de las argumentaciones del sabio que él, un simple curioso, no puede refutar. En el último renglón, una referencia trivial que conecta el caso con la ciencia académica de institutos y sanatorios, da el golpe de gracia al sentido común para obligarlo a aceptar la realidad de lo fantástico.

En "La estatua de sal" la multivocidad del discurso es mayor, pero, en realidad, las sucesivas delegaciones de la voz narradora sólo contribuyen a situar la historia en un lejanísimo tiempo legendario fuera de las cronologías comunes.

Hemos dejado para el final el análisis de la pluridiscursividad en un cuento donde la configuración literaria de un hecho maravilloso alcanza el grado de mayor virtuosismo en el uso de discursos múltiples. En "El escuerzo" se presentan en contraste la risueña incredulidad de un muchacho campesino lleno de una optimista confianza en la realidad de los hechos positivos y nada más, y el temeroso espanto de la vieja madre criolla conocedora de los terribles poderes mágicos de los seres que pueblan el mundo en su dimensión fantástico-maravillosa. Como si fuera poco este contraste entre el punto de vista realista positivo y el maravilloso, Lugones emplea un segundo recurso dialógico al poner la historia en labios de otro joven que la escuchó contar a una vieja criada cuando era niño y que ahora, asimilando la credulidad campesina a su convicción madura de hombre con cultura científica, la narra a una descreída señorita con la intención de borrar, cortés pero cruelmente terrorífico, la burlona sonrisa de sus labios.

El ambiente, en la mayoría de los cuentos de *Las fuerzas extrañas* es urbano. Por ello, sólo encontramos un

relato en el que la pluridiscursividad permite entrar en juego al criollismo junto a otros discursos. Hay otros autores del período en los que este enfoque rural-criollista tiene una presencia mayor. Generalmente es el narrador básico, a través de las descripciones, el encargado de dar voz a este discurso regionalista que alcanza niveles muy altos de lirismo, de interiorización de la tierra americana, expresado en imágenes que tiñen de emotividad lo sensorial en sinestesias típicamente modernistas. Un solo ejemplo tomado del cuento "Un fenómeno inexplicable" sirva como base para un posterior desarrollo más amplio de este tema:

"A raíz del terraplén, la pampa con su color amarillento como un pañuelo de yerbas; casitas sin revoque diseminadas a lo lejos, cada una con su parva al costado; sobre el horizonte, el festón de humo del tren en marcha, y un silencio de pacífica enormidad entonando el color rural del paisaje"⁵.

Este análisis muy breve de la estructura pluridiscursiva de los cuentos de *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones sólo ha sido presentado a manera de ejemplo. Hemos hallado el mismo recurso narrativo en diversas novelas y cuentos del modernismo. Consideramos que esta creación verbal modernista concuerda tanto con su visión desintegrada del mundo moderno, como con su deseo de reencontrar, a través de la palabra poética, la perdida unidad armónica y religiosa del universo. Vemos también que esta pluridiscursividad no se contradice con la acracia con que el modernismo se manejó en el terreno de las academias y las escuelas literarias, permitiéndole el uso convergente de estilos y ámbitos temáticos diversos -simbolismo, parnasianismo, naturalismo, lo regional, lo urbano- que en las literaturas europeas o en otros momentos de la hispanoamericana se habían dado separados y hasta contrapuestos. Otros aspectos del modernismo como su sincretismo religioso, que implica un rechazo de la ciencia positiva pero al mismo tiempo un exaltado interés por explorar científicamente lo oculto, se ve confirmado

5 Leopoldo LUGONES. Las fuerzas extrañas. Buenos Aires, Ed. del 80, 1981. p. 76.

también en su pluridiscursividad. Por último, consideramos que uno de los rasgos definidores de la estética narrativa contemporánea, su representación de un mundo eminentemente interior en el que "la ambigüedad de la conciencia concita la ambigüedad del hombre, de la naturaleza, del mito, del sueño, de la locura, de la poesía (...)", configurando una expresión literaria "confusa, de límites esfumados, contradictoria, en fin: laberíntica"⁶, tiene su más auténtico antecedente en la representación de un mundo, predominantemente externo pero pluridiscursivo, en la narrativa modernista.

Universidad Nacional de Cuyo

⁶ Cedomil GOIC. Ob. cit., p. 179.