

LA LENGUA FRANCA

Graciela Montaldo

Universidad Simón Bolívar

En el medio de la fotografía se encuentra la muchacha, de frente a la cámara, con tan lujoso vestido que más parece un disfraz que un conjunto de prendas para estar en un interior; su cara y su expresión son masculinas a pesar de las diademas y perlas que cubren su cabeza y parte del rostro. Al lado de la figura central hay un espejo de la época en el que se refleja la mujer; en su imagen parece otra pues su rostro ganó todas las cualidades femeninas que del original se habían borrado; la dureza de la expresión de la modelo se atenúa en su reflejo y hasta el vestido se carga de lujo y detalle. La superficie del espejo permite ver una imagen distinta de lo que vemos en el original, la imagen de otra realidad. Todavía quedan espacios libres en la fotografía de Lady Clementina Hawarden ("Jovencita con suntuoso vestido", circa 1860), en los bordes, que parecen planos que se fueran a tragar a esas otras figuras planas, la modelo y su reflejo, la imagen y su diferencia. Se trata, a qué dudarlo, de las elecciones preferidas de los prerrafaelitas, aquella Hermandad que a mediados del siglo XIX definió con tanta precisión su mirada estética que contribuyó a formar la sensibilidad del arte moderno en un grado no menor.

Esa fotografía plantea los nuevos caminos que empieza a recorrer el arte del siglo XIX, pronto a su completa recodificación: la técnica como problema formal y desafío de la estética, la mirada femenina en la composición de la percepción cultural, el cuestionamiento de la *mimesis* y la representación, el cambio en el punto de vista, los disfraces de la subjetividad, el artificio en el arte, los límites y bordes de la obra. La historia nos ha habituado a estos principios que, sin embargo, no tienen tanto tiempo. Los poetas, pintores y fotógrafos prerrafaelitas obraron en su momento, junto con otras tendencias de la modernización estética, para darle forma a un nuevo arte cuestionando no solo sus materiales y su técnica sino el lugar que el arte mismo tenía en el mundo cambiante de la segunda mitad del siglo XIX.

El Modernismo hispanoamericano intercepta este momento para la historia del continente, lo atrapa en varias de sus formas y por ello fue un movimiento cultural que desbordó los límites de una estética, pues él mismo fue desbordado por un cambio más general de lo estético en el mundo moderno; y fue también un movimiento cultural que impregnó tan profundamente nuestra retórica, que permeó la gran mayoría de las producciones culturales letradas del Fin de Siglo en América Latina a la vez que se deslizó, con posterioridad, hacia muchas manifestaciones de la cultura popular que perduraron durante décadas.

De aquí que no haya dudas respecto de que el Modernismo no es sino la cara extremadamente visible de un conjunto de nuevas prácticas culturales que disputaban en un campo intelectual reducido en sus dimensiones aunque atravesado de tensiones. Por ello también el Modernismo es un movimiento sumamente abarcador y el principal efecto cultural del impacto de la modernidad en el continente; una "sensibilidad" que no se agota en una poética aun cuando no llega a ser una ideología¹, sin que esto signifique quitarle la centralidad en la creación y resolución de problemas estéticos constitutivos de la cultura letrada hispanoamericana del Fin de Siglo.

Todo el período se caracteriza en los centros políticos y culturales de la época—algunos países de Europa y algunas ciudades de Estados Unidos—por la progresiva **modernización** y **democratización** cultural, económica y política; en Latinoamérica estas nuevas experiencias arraigan de manera desigual y tienen diferencias más o menos precisas en cada país. A pesar de lo cual, la modernización y la democratización se instalaron en el imaginario de ciertas élites latinoamericanas como coordenadas que permitían dinamizar la vida de nuestras ciudades². Ni Santiago de Chile ni Caracas ni Bogotá, ni siquiera Buenos Aires, eran parecidas a París o Nueva York. Sí eran ciudades que empezaban a modificar sus fisonomías y relaciones y quizás el mayor riesgo estético de los intelectuales modernistas fue imaginar para ellas una literatura y un arte equivalente—no idéntico—al que se estaba desarrollando en las grandes cosmópolis, como si pretendiesen interceptar lo real en función de lo simbólico para fundar una nueva cultura.

En las últimas décadas del siglo XIX vamos a encontrar simultáneamente los rezagos todavía activos del Romanticismo en su forma social, la narración naturalista que ensaya una voz clasificatoria y ordenadora, el costumbrismo que hurga bastante acriticamente en los problemas de la identidad cultural de diversas sociedades latinoamericanas, formas muy específicas como la literatura gauchesca y, en conjunto, una profusión de nuevas escrituras apoyadas en la difusión de la prensa—de la palabra escrita en general—y en la progresiva alfabetización de sectores cada vez más amplios.

La convivencia inusitada de la nueva cultura junto con la diversificación del origen de los letrados crea un espacio de debate nuevo y pone en cuestión un tema que se vuelve central para la modernidad: la diferenciación entre lo culto y lo popular, formas que comienzan a convivir problemáticamente desde el momento en que la organización de la esfera pública les proporciona un espacio común, las une y las diferencia a la vez. Gutiérrez Girardot ha definido con claridad esta forma de expansión de una sensibilidad, de una experiencia que no responde a situaciones materiales concretas:

Pero el sistema de valores burgueses que se asentó paulatinamente en las grandes ciudades ejerció una “presión de acomodamiento” en todos los demás estratos de la sociedad, y aunque no modificó automáticamente la estructura, sí transformó las mentalidades...[...] Esto quiere decir que aunque las sociedades de lengua española no tuvieron en el siglo pasado una clase burguesa amplia y fuerte, los principios de la sociedad burguesa se impusieron en todas ellas, y

¹ Cfr. las tesis de Carlos Real de Azúa en *Modernismo e Ideologías*. Escrito en una época de revisión ideológica de la cultura latinoamericana, este artículo se pregunta más bien por los límites de la experiencia cultural finisecular en América Latina, de la que el Modernismo es sólo un aspecto, y trata de establecer las relaciones esquivas de los modernistas (no del Modernismo) con la ideología; la conclusión es que no hay una “ideología modernista” sino una práctica moderna que tiende a banalizar lo ideológico y lo político. Las conclusiones críticas de Real de Azúa pagan tributo a su época. Hoy, pagando tributo a la nuestra, nos preguntamos por las condiciones de posibilidad de esa forma cultural del Fin de Siglo.

² Octavio Paz lo señaló en su temprano ensayo sobre la modernidad: “La única experiencia de la modernidad que un hispanoamericano podía tener en aquellos días era la del imperialismo. La realidad de nuestras naciones no era moderna: no la industria, la democracia y la burguesía, sino las oligarquías feudales y el militarismo.” (*Los hijos del lino. Del Romanticismo a la Vanguardia*, p. 130). Bastante extensa es la bibliografía reciente sobre los impactos de la modernidad en América Latina. Pueden consultarse al respecto: Fernando Calderón: *Imágenes desconocidas*; Beatriz Sarlo: *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*; Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*; VVAA: *Texto crítico*. Y también las reflexiones finales de Renato Ortiz: *Cultura e Modernidad. A Franca no século XIX*. Casi todos ellos hacen hincapié en lo desigual del proceso modernizador en el campo de la cultura.

*junto con la ideología utilitarista y la legislación, operaron una honda transformación, semejante, aunque relativa a su tradición, a la que experimentaron los países europeos...*³

En cada país, la experiencia cotidiana y la cultura ingresan a un orden universal y la realidad pierde parte de la homogeneidad de un mundo no sometido a los ritmos de los cambios constantes. De allí la euforia, la angustia y el malestar en la cultura con que se vive toda novedad. Las Exposiciones Universales, por ejemplo, son parte de la nueva experiencia de miles de personas que se disponen, al visitarlas, a revitalizar las diferencias constitutivas de un mundo que tiende a la globalización. Esas Exposiciones, como las caracteriza Philippe Hamon, son parte de la nueva complejidad de la experiencia y subrayan la ambigüedad de la experiencia:

*La exposición, como fenómeno arquitectónico, como encuentro colectivo y como momento descriptivo particular en los textos, es ambigua: es a la vez el lugar (arquitectónico y retórico) de una racionalidad, pero también de un eclecticismo, a la vez de un bric a brac y de una organización; es al mismo tiempo utilitaria y pintoresca; lugar de un divertimento, es también el de la exposición de un saber; ejemplar o "universal", es también provisoria, desmontable y transitoria.*⁴

Las Exposiciones Universales eran santuarios de peregrinación donde el visitante sabía que se iba a encontrar con mucho de aquello que su imaginación ansiosamente le había anticipado pero que también iba a salir defraudado por la amalgama inconexa que, en su misma proliferación, no podría aprehender. El modelo cultural de las Exposiciones es el que se experimenta también en la nueva vida urbana: fragmentos de discursos y textos que no tienen puntuación, que se acumulan como las palabras de los desconocidos en el aire de la calle o como los nuevos objetos en las vitrinas de novedades.⁵ Leer, por ejemplo, la noticia de la Exposición Universal de 1900 en boca de Darío (para el diario **La Nación**) nos pone al tanto de esas diversidades y de ese nuevo texto cultural y urbano que tienen que aprender a leer los nuevos ciudadanos:

*Es la agrupación de todas las arquitecturas, la profusión de todos los estilos, de la habitación y el movimiento humanos; es Bagdad, son las cúpulas de los templos asiáticos; es la Giralda esbelta y ágil de Sevilla; es lo gótico, lo románico, lo del renacimiento; son "el color y la piedra" triunfando de consuno; y en una sucesión que rinde, es la expresión por medio de fábricas que se han alzado como por capricho para que desaparezcan en un instante de medio año, de cuanto puede el hombre de hoy, por la fantasía, por la ciencia, por el trabajo.*⁶

Esta cita da cuenta de las yuxtaposiciones que la modernidad pone en escena, de las confrontaciones a que somete a las diferentes culturas y de la nueva sintaxis con que lee lo real. La descripción de la Exposición mundial es como el despliegue de un mapa del mundo: el diseño de un plano en el cual convencionalmente se distribuyen a escala los países, territorios y mares; todos

³ Rafael Gutiérrez Girardot: **Modernismo**, p. 45.

⁴ Philippe Hamon: **Expositions. Littérature et architecture au XIXe. siècle**, p. 15. [La traducción es nuestra].

⁵ Walter Benjamin (**Iluminaciones II. Poesía y Capitalismo**) estudió, a propósito de Baudelaire, el abarrotamiento de los interiores burgueses y de los exteriores urbanos.

⁶ Rubén Darío: **Peregrinaciones**, p. 12. La crónica fue escrita en 1900.

son diferentes pero se yuxtaponen gracias a la representación. Los latinoamericanos también participaban de esas novedades, de la nueva experiencia, a través de sus viajes o de la lectura de las novedades en las revistas y periódicos europeos; sin duda, los intelectuales conocen bien esa nueva sintaxis y escriben con ella el texto literario. El descubrimiento de esta novedad fue en ellos azaroso, involuntario si se quiere o impuesto por la nueva realidad mundial, pero en la diversidad de experiencias de los modernistas se funda un modo de acercamiento cultural y discursivo que será común a los posteriores artistas latinoamericanos. Que otras culturas atendieran a la diversidad fue la condición de posibilidad para que en América Latina se despejara parte de este problema⁷.

La esfera estética se vio seriamente afectada por esta nueva sintaxis ya que los cambios de función en varias esferas de la práctica social son tan vertiginosos que comienzan a contaminar los discursos del arte. Rubén Darío, por ejemplo, no puede dejar de estar atento a esos cambios de función que se experimentan en la vida cotidiana; así es capaz de ironizar y, en parte, lamentar algunos de esos cambios en sus impresiones de Italia:

*San Pablo es la iglesia fin de siglo, en donde no falta sino la nota liberty en arte. ¿Para cuándo la basílica modern style? Es la iglesia club, la iglesia tea-room, la iglesia del five o'clock. Es la casa de la religiosidad mundana a donde se va a buscar el flirt.*⁸

Este texto tematiza de manera ejemplar los cambios estéticos y morales del Fin de Siglo y la colocación del artista ante ellos: Darío se pasea por las capitales europeas y registra los cambios a los que lo nuevo sometió a la tradición, los registra con ironía pero también con la conciencia de lo inevitable, como quien al caminar por una ciudad que solo conoce a través de fotografías o descripciones se encuentra de pronto frente a su materialidad, sus dificultades y peligros; este texto registra la historización de una cultura—la de las élites—que ya no puede pensarse desligada de la dimensión de mundanidad. Darío le ha hecho a ese registro minucioso de la nueva sintaxis una cantidad de preguntas que trató de responder en sus textos mayores con los cuales trató de cuestionar esos cambios que lo sorprendían y admiraban.

De manera correlativa, los artistas experimentan un cambio sustancial en las relaciones entre “arte y vida” pues estas dos esferas intercambian mutuamente sus experiencias, se anuncian como diferentes pero a su vez se muestran ostensiblemente interdependientes. De la moda en el vestir a la poesía más culta hay una transmisión continua de gustos, formas, procedimientos que comparten ahora un campo semejante. Precisamente es bajo la amenaza de la vulgarización y banalización cuando el arte se resguarda, pero ya ha vivido la experiencia del contacto con lo público, urbano y callejero y está viviendo su confrontación con lo popular. En este sentido, la literatura de Baudelaire—y la nueva ejemplaridad que instaura *Las flores del mal*—, como lo ha señalado Benjamin, es la que establece la ruptura más notable al cambiar la percepción del arte a mediados del siglo XIX. Los artistas comienzan a desarrollar una serie de conductas y argumentaciones para llamar la atención pública sobre sí, para devolverle a su

⁷ Marshall Berman, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*, ha definido a la modernidad, precisamente, como una *experiencia*.

⁸ Rubén Darío: *Op. cit.*, p. 198.

práctica sentidos herméticos ante la amenaza seria de la falta de función o los cambios hacia funciones que desconocen y temen⁹.

Ellos sabrán colocar su **diferencia** en la escritura; el arte, ante todo, parece **saturado** de función pues se llena de referencias que apelan a la función estética diseminada en la vida social. El arte tiene ahora demasiadas funciones sociales y los escritores no pueden con todas ellas porque frente a esa proliferación se sienten amenazados al punto de tener que ensayar una y otra vez sus tomas de distancia. Las amenazas operan sobre una identidad social a punto de disgregarse en las formas más extendidas del arte, la moda y el espectáculo. Curiosas y variables pueden ser las respuestas que no siempre están libres de patetismo ni de cierto aire irónico por los roles que los artistas empiezan a representar; desde la bohemia al dandismo se extiende el camino de las nuevas figuras de artistas.

La alfabetización de las crecientes clases medias y la difusión de la palabra escrita ocupan un lugar central en este proceso pues está en juego el uso legítimo de la lengua y la escritura. Una primera reacción general de los letrados hispanoamericanos en lo que respecta a la lengua se hizo sentir alrededor de 1870. La creación de las Academias de la lengua y los debates acerca de la definición de un idioma nacional en diferentes países habla de la dispersión lingüística que se experimentaba en América Latina respecto de España, que seguía siendo sin que nadie lo hubiese cuestionado todavía el modelo cultural. Amparados en ese modelo, cuando ya no se le reconoce ningún prestigio cultural y literario, la lengua queda literalmente **sin dueño** y mientras los estados nacionales necesitan mecanismos de control sobre esa dispersión, los escritores viven el goce de su contaminación. Martí y Darío vuelven obvia una cuestión que en el Fin de Siglo no lo era: hacer que la literatura latinoamericana encuentre su propia lengua y no tenga que someterse a las modalidades peninsulares. De allí esa suerte de fobia que desarrollaron muchos escritores respecto del casticismo que los llevó a las formas más barrocas del decir.

Por lo demás, la diferenciación a través de la lengua y de la letra en sociedades que se democratizaban y que recibían el aporte de comunidades de inmigrantes ya estaba dejando de ser un instrumento de control; a los letrados tradicionales la lengua de sus comunidades se les estaba yendo de las manos pues se empezaba a fraguar una suerte de lengua franca, plena de contaminaciones, con muchos usos, que debía articular los diversos niveles culturales de una sociedad. Si las polémicas sobre la lengua tienen un espacio fundamentalmente académico, el periodismo y la literatura del período son formas de responder a este cuestionamiento a través de la difusión y legitimidad de nuevos discursos. Porque se trata en verdad de decidir quién habla, quién puede hablar legítimamente, cuando el uso de la palabra se extiende y muchos pueden acceder a ella; se trata, con más problemas, de decidir quién escribe con legitimidad en esa misma sociedad¹⁰.

Los modernistas dan una respuesta entre ligera y desesperada usando en su literatura una lengua diferente y nueva, que resume muchas tendencias de la época pero que no es ninguna de ellas. En este punto radica "lo incomprensible" de los primeros textos modernistas, su sometimiento a burla, su menosprecio; y

⁹ Theodor W. Adorno ha dicho sobre la función del arte en la sociedad moderna: "Lo social en el arte es su evolución inmanente contra la sociedad, no su actitud manifiesta [...]. Si se puede predicar una función social de las obras de arte, ésta es su carencia de función." (citado en Peter Bürger: **Teoría de la vanguardia**, p. 44). No se trata de una paradoja sino de la acomodación de una práctica. El Modernismo latinoamericano se enfrenta a problemas estéticos e institucionales muy semejantes a los de las culturas centrales bajo el desafío de la modernización.

¹⁰ Cfr. las tesis de Ricardo Piglia sobre la literatura como confrontación constante de lenguas que batallan: "¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz" (en **Espacios**) y su novela **Respiración artificial**.

también allí radica el “escribir mal” de estos poetas herméticos, articulando una lengua que refracta el sentido y que se concentra en revisar las instancias estéticas de la escritura a la que no toma como mero instrumento sino ya, de manera decidida, como una tecnología¹¹. ¿Qué estrategia se adopta para realizar esta operación? La extrema diferenciación. Los modernistas tomarán como paradigmas de escritura otras literaturas, otras lenguas, dejando al español en que escribían lo más vacío posible de marcas peninsulares sin por ello desembocar en el coloquialismo regional. Nada de eso: la lengua es una materia estética, no de representación; así se volverá inevitable recuperar la historia de una lengua que ha sido sometida a varios procesos de dispersión desde la colonización española. ¿Qué español se escribía en América? ¿Quiénes y cómo podían comunicarse a través de él? Sobre estas preguntas instalan su experiencia moderna, lo que implica salir de su propio mundo cultural y, por lo tanto, sentirse también fuera de la propia lengua¹².

La lengua española era un material que se podía ver como extraño porque ya era una conquista, el sustrato sobre el que se acumulan las otras identidades lingüísticas. Tanto Martí como Darío—sus biografías intelectuales son muy instructivas en este sentido—pasaron por los clásicos españoles antes de lanzarse a otros universos lingüísticos. Para la escritura de Martí, por ejemplo, esta experiencia profunda con el español de la península y con sus clásicos es una piedra fundamental sobre la que se van acumulando las otras lenguas: el inglés, el francés y el latín; a los que se agregarán más tarde el italiano, el alemán, el portugués. Sobre esta cuestión, Martí es un emblema del Modernismo por su cosmopolitismo cultural. Pero no solo por su formación sino por la forma de trabajar esas mezclas culturales. La experiencia de Martí con las lenguas extranjeras no es la de una fascinación estética (como lo será para Darío), sino que se compone de intenciones y usos políticos, lo que la hace más extraña y renovadora. Martí tendrá que crear en su lengua y en las extranjeras un nuevo referente: los problemas políticos y culturales de América Latina en la modernidad; y también tendrá que ganarse la vida a través de su dominio. A partir de 1877 escribió mucho en francés, desde 1880-1881 en inglés; vale decir que entre 1880 y 1895 es un escritor *trilingüe*. Este es el período en que los críticos fechan la consolidación de su prosa¹³.

En la confrontación con otras culturas y otras lenguas los modernistas parecen extremar su susceptibilidad, hacen una elección radical y definen un campo de lucha. Por la misma historia de su formación, ellos se sentirán muy cómodos identificándose con las culturas europeas. Pero la comodidad que logran leyendo—y “pensando”—en francés u otras lenguas, paseándose por las viejas ciudades cuyas historias se empeñan en conocer, leyendo sus clásicos y absorbiendo todas sus novedades, solo la puede otorgar una comodidad previa, es decir, la inserción inevitable en la cultura y la lengua de sus propios países. Este es un tema central para todos y Darío supo enunciarlo en varias ocasiones al considerar, por ejemplo, las operaciones que otras culturas estaban haciendo en el interior de

¹¹ La perplejidad que producen los cambios de la prosa de José Martí, por ejemplo, se resume en la famosa anécdota que describe a los correctores de los periódicos en que colaboraba corrigiendo sus artículos con mucha prolijidad porque creen que su prosa es mala o está equivocada, a tal punto les parece *extraña*, es decir, fuera de la convención. Y de hecho, su prosa es *ilegible*, porque desarticula las convenciones de lectura más arraigadas.

¹² La interpretación de Octavio Paz es al respecto definitiva: “Desde 1888 Darío usa la palabra *modernismo* para designar a las nuevas tendencias. Modernismo: el mito de la modernidad o, más bien, su espejismo. ¿Qué es ser moderno? Es salir de su casa, su patria, su lengua, en busca de algo indefinible e inalcanzable pues se confunde con el cambio.” *Los hijos del limo*, p. 129. En todos los casos, lo que se percibe es la experiencia de la diferenciación.

¹³ Cfr. los trabajos de Manuel Pedro González, en Iván Schulman y Manuel Pedro González: *Martí, Darío y el Modernismo*.

sus propias lenguas: “Su lengua [la de los norteamericanos] ha evolucionado rápida y vigorosamente, y los escritores yanquis se parecen menos a los ingleses que los hispano-americanos a los españoles”¹⁴.

Llegamos así a la hipótesis central que desarrolla Angel Rama sobre el Modernismo: en la búsqueda de una lengua se juega la historia y la paradoja de la producción cultural de los modernistas. Sin embargo, toda esa admiración se vuelve abismo cuando hablamos de literatura pues el español es el instrumento de una modernidad que solo parece tener referente en francés para el mundo del arte y en inglés para el de la novedad técnica. El español suena en sus oídos como una lengua arcaica, que desbarata toda pretensión de modernidad. ¿Qué se puede hacer con ese español envejecido por el ritmo acelerado de los cambios? La respuesta del Fin de Siglo latinoamericano es: forzarlo, usarlo como lengua otra, extranjera. Para Rama, con este trabajo, se insertan en la cultura universal:

*El arte vive de paradojas: cuando los románticos abogaron por un arte americano, proporcionaron cerrados discursos a la europea; cuando los modernistas asumieron con desparpajo democrático las máscaras europeas, dejaron que fluyera libremente una dicción americana, traduciendo en sus obras refinadas un imaginario americano*¹⁵.

Edmund Wilson, crítico del simbolismo francés, al estudiar los desplazamientos culturales en la Europa finisecular, describe al simbolismo como lugar de coacción de idiomas y culturas en el momento de una desigual integración internacional. Lejos de mostrar una imagen nacional o regional de este movimiento, vemos a través de su estudio, la imbricación compleja de culturas que mutuamente se van descubriendo y que producen una estética renovadora a través de múltiples zonas de contactos. A propósito de Vielé-Griffin—un poeta hoy considerado “menor” entre los simbolistas—Wilson señala que lo sorprendente de su pervivencia cultural durante las primeras décadas del siglo XX y su centralidad entre los finiseculares:

*está en que realizó una hazaña que asombró a los franceses y de la que probablemente ningún francés era capaz: consiguió hacer naufragar de una vez el alejandrino clásico, hasta entonces la base de la poesía francesa, o más bien, tal como un lector inglés enseguida reconoce, prescindió de aquel metro y empezó a escribir verso inglés en francés. Los franceses lo llamaron vers libre, pero es “libre” únicamente en el sentido de ser irregular, como muchos poemas de Matthew Arnold*¹⁶.

El mismo problema se encuentra en Oscar Wilde con el francés: “Para aprender a escribir prosa en inglés, estudié la prosa de Francia”¹⁷. El simbolismo y la estética decadente finisecular, serían, según esta hipótesis, la superposición del ritmo de una lengua a otra, o mejor: el descubrimiento en una lengua de un nuevo ritmo a través de la relación con otra. Darío y los modernistas, procesados por el impulso de lo popular en la cultura finisecular, atendieron a los ritmos de una lengua que había perdido su valor estético y que también se percibía como cáscara de una escritura del pasado que había que rellenar de otros tonos y

¹⁴ Rubén Darío: *Peregrinaciones*, p. 61.

¹⁵ Angel Rama: *Las máscaras democráticas del Modernismo*, p. 169.

¹⁶ Edmund Wilson: *El castillo de Axel (Estudios de literatura imaginativa de 1870 a 1930)*, p. 22. [El subrayado es nuestro].

¹⁷ Citado en *The Decadent Imagination (1880-1900)* de Jean Pierrot, p. 17. [La traducción es nuestra].

modulaciones. Rubén Darío se lo señala a Paul Groussac cuando polemizan en torno de **Los Raros**:

*Los maestros que me han conducido al "galicismo mental" de que habla don Juan Valera, son, algunos poetas parnasianos para el verso, y usted, para la prosa. [...] Cuando leía a Groussac no sabía que fuera un francés que escribiese en castellano. Pero él me enseñó a pensar en francés: después, mi alma gozosa y joven conquistó la ciudad de Galia*¹⁸.

Hay aquí demasiadas mediaciones: el maestro de prosa de Darío (uno de ellos, pues José Martí será el otro, según se lee en la **Autobiografía**) es un francés que escribe en español y Darío admira su español porque está "pensado" en francés. Lo interesante es, precisamente, que no sepa—que finja no saber, mejor, pues el nombre de Paul Groussac era ostensiblemente sospechoso—que Groussac era francés, es decir alguien que cambió de lengua, porque de este modo no siente frente a esa lengua extraña, al leer esa prosa rara, armada según la cadencia de otra lengua, que se halla ante un error. Al hacer todos estas fintas frente a una escritura que percibe diferente, Darío ve la operación de la prosa groussaquiiana como eminentemente estética pues lee en ella una yuxtaposición de lenguas, una operación formal, las idas y vueltas por las formas y las historias de las lenguas.

En el mismo sentido, cabría recordar a Joris-Karl Huysmans, uno de los autores decadentes más leídos por los intelectuales finiseculares de la cultura occidental quien publica en 1884 **A rebours**. En el capítulo IV Des Essaintes revisa su biblioteca latina y allí asesta el gran golpe a la tradición cultural clásica. Después de burlarse y parodiar a Horacio y Virgilio—entre otros—recorre los libros que ha ido acumulando: los decadentes del imperio romano, los escritores de los períodos terminales de la cultura clásica, es decir, Petronio, Lucano, Apuleyo, Rutilio (que también valen lo que Villon en la historia de Francia). Y Des Essaintes los admira con devoción no por registrar la pureza de la lengua—modelo para el arte—sino por contaminar sus textos con todas las impurezas de los dialectos de las culturas heterogéneas en las que escribían. Dice, por ejemplo, de la escritura de Lucano: "dialecto bárbaro, corrompido de africano, de sirio, de griego"¹⁹; más adelante agrega el narrador:

*El interés que tenía Des Essaintes por la lengua latina no se debilitaba viéndola completamente podrida, colgante, perdiendo sus miembros, echando pus, conservando apenas en toda la corrupción de su cuerpo algunas partes firmes que los cristianos separaban a fin de escabecharlas con la salmuera de su nueva lengua*²⁰.

Lo artificial, que aquí se une al otro tópico de la narrativa decadente, la enfermedad física, cobra dimensiones estéticas cuando la lengua de la literatura latina se infecta de todo aquello que toca y es contaminada y, por tanto, sabrosa para los lectores. Rubén Darío ha descripto de manera contundente la relación entre la decadencia y la nueva lengua literaria en una crónica a propósito de Arthur Symons:

¹⁸ Rubén Darío: "Los colores del estandarte". En Ricardo Gullón (comp.): **El modernismo visto por los modernistas**, pp. 50-51.

¹⁹ Joris-Karl Huysmans: **Al revés**, p. 79.

²⁰ *Ibidem*, p. 86-87. [El subrayado es nuestro].

La palabra decadente, dice Symons, ha sido en Francia, en Inglaterra— en todas partes, hay que decir—empequeñecida hasta no ser más que una estampilla para una escuela particular de recentísimos escritores. Lo que decadencia significa en literatura realmente, es esa sabia corrupción de lenguaje por la cual el estilo deja de ser orgánico y llega a ser, persiguiendo tal medio de expresión, o tal belleza nueva, deliberadamente anormal. Esto ya más o menos lo había expresado en página memorable Théophile Gautier, a propósito de Baudelaire²¹.

Si esto hicieron en el Fin de Siglo con la lengua, los intelectuales hispanoamericanos no permanecieron quietos respecto del pasado literario. Un aspecto relevante del Modernismo reside en la relación que tuvieron los intelectuales del momento con las tradiciones culturales. Este aspecto es central porque **funda** en Latinoamérica una relación nueva no solo con la tradición hispanista de nuestros países sino con las culturas que son en ese momento paradigmas. José Martí y Rubén Darío no tuvieron dudas en realizar una operación de apropiación de las culturas de los otros. **Prosas profanas** (1896) es un ejemplo; todo este libro será muestra del refinamiento cultural de aquel que ve la cultura, sus mitos y su discurso, como algo que se ubica más allá de su propia lengua. La proliferación de las citas culturales, la inmersión en un exotismo esteticista es extrema, pero Darío sabe que allí está poniendo a prueba una estética. En este sentido, el poema “Divagación” (ese “curso de geografía erótica”, como lo define el mismo Darío) es clave. Un **ars amandi**, que postula traducirse al erotismo de las diversas culturas y pasear por las geografías y mitologías desterritorializadas, es cifra de las operaciones culturales de Darío:

*Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia, porque en Francia
el eco de las risas y los juegos,
su más dulce licor Venus escancia²².*

Los desplazamientos culturales son las pautas de la construcción de un discurso poético, erótico, histórico-mitológico, político. “La Grecia de la Francia” es una cultura mayor procesada por otra cultura mayor; Darío—manos de marqués, sangre africana o india—vuelve a procesar las dos, una vez más, en tanto culturas—creación de mitologías culturales—en la lengua del nuevo continente; pero en una lengua que se vuelve extraña, que tiene que hacer un largo recorrido para reconstruir su objeto, su referente y que logra crear una entonación particular. Angel Rama, en su prólogo, analiza la necesidad que tiene el poeta de crear una nueva **mimesis** que pase por la intermediación cultural:

“La poesía castellana” es un poema de 1882 en que Darío comienza imitando al Mio Cid y, atravesando la historia completa, llega hasta Olmedo y Campoamor copiando metros, imágenes, léxico de los diversos autores²³.

Son los ecos que despiertan unas culturas en otras, la apuesta de Darío que hace suya el Modernismo pero que ya había usado Martí a efectos de poner

²¹ Rubén Darío: **Letras**, p. 112. [El subrayado es nuestro].

²² Rubén Darío: **Poesía**, p. 184.

²³ Angel Rama: “Prólogo”, p. XV.

en escritura los nuevos reclamos políticos del “mundo internacionalizado”²⁴. Los versos de Darío citados son la cifra de esa relación sinuosa de nuestros intelectuales con las culturas de los otros a partir del Fin de Siglo. Podríamos decir que en el mismo sentido conciben las culturas precolombinas de América: también ellas son un sistema de citas, proporcionan una mitología que llena la literatura de figuras hieráticas, estatuarias. El trabajo de Darío consiste no en respetar una cultura en su letra sino en descontextualizarla, sea cual fuese su procedencia; consiste no en mestizar sino en mantener las diferencias como tales.

Sin embargo, no conviene olvidar que la oposición no era, en el Fin de Siglo, ser afrancesado o latinoamericano sino europeísta o casticista, es decir, la cuestión se centraba en definir un modelo con el cual estar en relación, no una identidad. Los intelectuales hispanoamericanos finiseculares parecen haber apostado más a esas contaminaciones culturales que les permitieron ensayar con su propia lengua y en sus propias tradiciones parte de la euforia y el desconcierto que producía la modernidad.

²⁴ Martí usa este sistema en las crónicas, tal como lo trabajan Julio Ramos (*Desencuentros de la Modernidad en América Latina*) y Susana Rotker (*Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*). En ellas, los sistemas semánticos, referenciales y culturales de representación son amalgamados y resultan en conglomerados discursivos complejos. Martí sabe que escribe para el público anónimo de los periódicos y satura sus descripciones de sistemas culturales para que los diversos sectores de ese público no se queden afuera. Cada crónica –especialmente las de Estados Unidos– es un conjunto de marcas, apelaciones a diversas tradiciones culturales y retóricas, desde la religión a la política pasando por el mundo del arte y la vida cotidiana.