

“PARA UNA SEMIOLOGÍA DE LA PROSA MODERNISTA” (*) HISPANOAMERICANA

Irlemar Chiampi Cortez

“Amame así, fatal, cosmopolita, universal, inmensa, única, sola y todas; misteriosa y erudita...

(Darío, “Divagación”)

El espectáculo de la prosa modernista, sea como simple conductor del “plaisir du texte”, sea como objeto de exégesis analítico-interpretativas, está lejos aún de haber agotado su caudal de posibilidades de lectura y disfrute, de crítica y de estudio. Como modalidad expresiva que inaugura y corona el modernismo, ha suscitado opiniones contradictorias respecto a su eficacia en la representación del mundo. Esteticismo enajenado, preciosismo vacío, juego formal o reflejo de la crisis ideológica finisecular? (1) Más allá de estas perspectivas críticas — una que le exige al texto literario signos explícitos de su compromiso histórico-social, otra que reconoce su disolución o disfraz en los meandros del lenguaje — prevalece una difusa fascinación ante esa exquisita “prosa poética”, refinada, a veces frívola, pero siempre consciente de su voluntad de estilo, de su oficio de escritura.

La orientación misma de los análisis estilísticos, elaborados a partir del estudio pionero de Amado Alonso sobre *La gloria de Don*

(*) — Este trabajo fue presentado en el XVII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, realizado en Gainesville, Florida, en abril de 1977.

(1) — Alfredo Roggiano señala dos focos interrelacionados de procedencia de la ideología modernista: la crisis de la conciencia europea y la ruptura del principio de unidad racional del arte, cuyo producto ha sido “la diversidad individual y creadora” (cf. “El modernismo y la novela en la América Hispana”, in *La novela iberoamericana*, org. J. Loveluk. Memoria del V Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Albuquerque, New México, 1951, p. 237). Ivan Schulman advierte que la preocupación metafísica de carácter agónico en los modernistas responde a un estado generalizado de “confusión y soledad” (cf. “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, in I. Schulman y M. Pedro González — *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, p. 45).

Ramiro, en 1942, muestra que ha sido la gimnasia verbal de los prosistas del modernismo el foco de máximo interés. Así, se ha reconocido una *dicción* modernista en la prosa que manifieste las siguientes características formales y temáticas:

- a) adopción de la técnica impresionista, como modo básico de descripción de hechos, seres u objetos, o sea, referencia estimativa de la realidad, como expresión de la "subjetividad" o impresión del narrador.
- b) combinaciones y sincretismo en la incorporación de recursos lingüísticos provenientes del romanticismo, parnasismo, simbolismo y expresionismo.
- c) lujo verbal en la invención lexical (neologismos, arcaísmos, barbarismos); en las sinestesias predicativas (cruces de sensaciones ópticas, olfativas, acústicas, térmicas, gustativas, etc.).
- d) musicalidad de la frase (penetración del verso en la prosa).
- e) plasticidad de la composición, cromatismo sensorial (transposición de las artes); metaforismo amanerado; sintaxis ampulosa.
- f) pulcritud expresiva contra el pragmatismo y mecanicismo de la estética realista-naturalista (antimímesis, antidocumentación).
- g) predilección por los temas originales o exóticos (cosmopolitismo, ansia de universalidad)
- h) gusto por la cita y la erudición ("literarización de la vida")².

Dos observaciones pueden extraerse de este cuadro: la primera es la diferencia de grado de manifestación de tal o cual rasgo en los prosistas más representativos del modernismo (Darío, Casal, Martí, Nájera, Larreta, Silva, Lugones, etc.); la segunda es la imposibilidad de aislar cualquiera de los rasgos estilísticos y tomarlo como prototípico de la prosa modernista. En este caso, la solución es configurar una tendencia modernista en la suma o combinación de ellos y, luego, la poética del modernismo hispanoamericano podría definirse por

(2) — Nuestra esquema se basa en los siguientes estudios: A. Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en la gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942; R. Lida, estudio preliminar a *Cuentos completos* de Rubén Darío, México, F.C.E., 1950, pp. VII-LXVII; A. Roggiano, art. cit.; E. Anderson Imbert, "La prosa poética de Martí: *Amistad funesta*" (1961), in *Estudio sobre letras hispánicas*, México, Libros de México, 1974, pp. 163-194; I. Schulman y M. P. González, op. cit.; J. Olivio Jiménez y A. R. Campa, introd. a *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*, New York, E. Tores and Sons, 1976, p. 7-39.

su capacidad incorporativa, por su *polifonía* (3) Sin embargo, ambos aspectos implican una seria limitación al aplicarse el método estilístico: al ser imposible formular un “modelo”, la definición de estilo generacional se rige, paradójicamente, por las variaciones o predilecciones individuales de los escritores. Por otro lado, si optamos por definir el modernismo como una poética de la combinación, se corre el riesgo de la una excesiva generalización del movimiento, que perdería sus límites históricos, para diluirse en la noción de “actitud ante las cosas”, un “fenómeno del espíritu” Estamos, en este caso, en la inminencia de proceder como Eugenio d’Ors que ensanchó el concepto de Barroco, o Ernst Curtius y su discípulo Gustav Hocke con el concepto fenomenológico de un “manierismo eterno” Modernistas podrían ser todos los escritores practicantes de la “gimnasia verbal”, o conscientes de una “voluntad de estilo” y el modernismo se repetiría siempre que el artista necesitara oponerse a las estéticas positivistas realistas (4)

A estas observaciones puede añadirse una última, que ya nos abrirá paso hacia el propósito de este trabajo: la formulación de las constantes estilísticas de la prosa modernista ha padecido un vicio omnipresente en las teorizaciones — el trasplante de las categorías del verso a la prosa. Con efecto, se ha leído la prosa modernista hispanoamericana como un poema; se ha sobreestimado su “valor poético”, su ritmo, su musicalidad, sus metáforas y sinestesias, en prejuicio de su estructura narrativa y de su específico código narracional.

Queremos proceder aquí al examen de algunas peculiaridades de la estructura de la prosa modernista, concebida como *enunciado narrativo*, irreductible a las categorías formales del verso y, luego, dotada de una organización temporal de los diversos materiales y de una perspectiva narracional (un código de enunciación particular) Por ser imposible analizar exhaustivamente todas las categorías constituyentes de la narratividad en la prosa, hemos elegido interrogarnos sobre las reglas de funcionamiento de la *descripción* modernista, operando sobre los dos niveles básicos de su construcción como texto — el

(3) — A. Alonso reprocha la “devoración” modernista de materiales literarios y califica de “programática falsificación” o “literarización de la vida” el regodeo intertextual de Larreta (cf. op. cit., sobretudo pp. 295-8). Em una carta a Anderson Imbert (reproducida en parte en “Amado Alonso y el modernismo” in op. cit., pp. 339-42) niega originalidad a la obra de Darío, por su “re-elaboración” de los inventos poéticos franceses del siglo XIX.

(4) — La empresa de un “modernismo eterno” en la letras hispanoamericanas ha sido ensayada por I. Schulman (op. cit., sobretudo pp. 54-9), quien busca explicar la prosa poética de los narradores contemporáneos (Vargas Llosa, A. Yáñez, Asturias, Carpentier y hasta S. Sarduy) como supervivencia del modernismo finisecular.

sintático y el semántico — y que orientan su relación con el conjunto del relato en que se inserta. (5)

Nivel sintáctico

Si la descripción se define como una desviación discursiva de la sintagmática del relato para introducir un conjunto de subtemas y sus predicaciones (un paradigma), la combinatoria funcional de estos elementos debe obedecer a ciertas restricciones selectivas que aseguran la homogeneidad de los materiales. Mientras en el relato propiamente dicho la sintaxis funcional se apoya en una lógica de consecución y consecuencia, la descripción, al debilitar dicha causalidad, la sustituye por una relación simple de implicación. Así, se puede observar que los fragmentos descriptivos contienen un movimiento de focalización, regido por la mirada de un personaje o un narrador impersonal, que organiza y relaciona los objetos en el espacio.

Uno de los *tics* de abertura de la descripción modernista, sea para conectar la materia narrativa y la descriptiva, sea meramente para introducir los motivos de la focalización, es la mención de la *luz*, que faculta el *poder-ver* del narrador. La frecuentísima presencia de la luz ambiental, el rayo de sol o de luna, las lámparas eléctricas, los reflejos, chispas, destellos, relumbres, rubores y transparencias — que Amado Alonso relacionó con la técnica impresionista de captar los objetos en el espacio — sirve, en tanto que signo demarcativo de abertura de un fragmento descriptivo, para asegurar la corrección de la mirada, para transmitir una impresión de los objetos. Mientras los escritores realistas introducen la luz como promesa de verosimilitud y cumplen su proyecto informativo, los modernistas, si programan la verosimilitud, se ocupan progresivamente de frustrar toda expectativa de documentación.

(5) — La teorización más sistemática sobre la descripción es de Ph. Hamon (“Qu’est-ce qu’une description?”, in *Poétique*, n. 12, Paris, Seuil, 1972, pp. 465-85; “Um discours contraint”, in *Poétique*, n. 16, 1973). Nos hemos servido de su método, pero reformulando los niveles de análisis de modo más coherente con la teoría actual del relato y, obviamente, repensando sus reflexiones sobre la descripción en la literatura realista en pro de un estatuto de la prosa modernista hispanoamericana. Cito además otros estudios que deben servir de soporte al análisis de la prosa descriptiva: R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963; G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 y “Frontières du récit” in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 49-70; M. Riffaterre, “Système d’un genre descriptif”, in *Poétique*, n. 9, 1972, pp. 15-30.

(6) — Véase sobretudo el capítulo “La luz en las cosas”, op. cit., pp. 196-209. La complacencia por la luz está, sin embargo, omnipresente en la ficción modernista. Incluso en textos fantásticos, como “El rubí” de Darío o “La lluvia de fuego” de Lugones, la iluminación que encabeza los párrafos descriptivos funciona como un resorte de verosimilitud.

Sirva como ejemplo una descripción del paisaje de Ávila, en *La gloria de Don Ramiro* (I,1), donde la iluminación se asocia a la mirada totalizante:

Desde la otra ventana se disfrutaba de una vista grandiosa: el Valle-Amblés, toda la nava, toda la dehesa, el río, las montañas. Fuera de los sotos ribereños, la vegetación era escasa. Raras encinas, negras a distancia, moteaban apenas los pedregosos collados. Paisaje de una coloración austera, sequiza, mineral, donde el sol reverberaba extensamente. Paisaje huraño y apacible como el alma de un monje.

Vivo resplandor revelaba a trechos, entre fresnos y bardagueras, el curso del Adaja, esparcido sobre la arena como galón de plata que se deshila. En el fondo, la sierra de Ávila levantaba sus picos más altos chapados de nieve. De ordinario, un bulto de nubes asomaba por detrás de la Serrota o del Zapatero, como vapor de una olla, sombreando los picachos y suspendiendo sobre la falda largos vellones horizontales. (7)

En este fragmento, el conector lingüístico “desde...” establece el tránsito entre dos zonas discursivas y ubica al descriptor a través de uno de los temas obsesivos de la literatura decimonónica: la ventana (o la puerta) abierta a un paisaje. El sujeto focalizante es borrado en beneficio de una instancia impersonal (“se disfrutaba”), que busca una identificación con el destinatario (el lector) y anuncia una objetividad en el enfoque. La mirada se caracteriza, homológicamente, como anuncio de totalidad, transparencia y nitidez de los objetos: “toda la nava. . ., toda la dehesa. . ., vista grandiosa” La precisión del descriptor en la enumeración de los motivos que componen el paisaje-tema y que regirán la sucesión de focalizaciones, se apoya en la plenitud luminosa del día: “el sol reverberaba extensamente”, “vivo resplandor” La sombra de las nubes, al contrastar con la claridad, refuerza la nitidez de la mirada: “*largos vellones horizontales*”

La ordenación sintáctica de los elementos obedece a un movimiento que va de la toma metonímica a la toma sinedócica, con retrocesos y adelantos, hasta la fijación de un punto de interés específico. Esta técnica, muy frecuente en los prosistas del modernismo (8), articula lo lejano y lo cercano al ojo focalizante y, a la vez,

(7) — Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro*, in *Obras completas*, Madrid, Plenitud, 1958, p. 36.

(8) — En Lugones, Casal y Nájera se da no sólo el movimiento óptico horizontal (de lo lejano a lo cercano), sino también el vertical (de lo alto a lo bajo). Véase, por ejemplo, el descenso en la focalización de Lugones, en el párrafo que transcribimos en el tópico siguiente.

orienta la concentración de la materia descriptiva sobre un motivo central. En el texto que mencionamos, se da una relación de implicación, basada en la contigüidad de los elementos, para ordenar la sucesión: nava, dehesa, río, montañas, árboles, río, montañas, nubes. Ese vaivén preambular se interrumpe para introducir los personajes-objeto que completan la escena. Un conector temporal vincula lo general y lo particular y evita la escisión temática:

“Aquella tarde, las mujeres aderezaban ropas de iglesia. Sentadas en redondeles de esparto, extendían sobre el suelo las viejas vestiduras, cambiando el hilo desdorado, rehaciendo la raída guirnalda, el símbolo eucarístico, la orla de santas;” (p. 36)

El progresivo acercamiento a los detalles del “trabajo piadoso” de las mujeres es una técnica de retardamiento del motivo preferencial del texto: la tipología de las telas manoseadas por las mujeres:

“Había góticos terciopelos que se plegaban angulosamente, terciopelos acartonados () donosas telas de plata (.) brocados y brocateles (. .) sedas multicolores...” (pp. 36-7).

El esquema de las focalizaciones obedece, así, la sucesión:

nava, dehesa > río, montañas > árboles < río, montañas <
nubes > mujeres > telas.

(donde el signo > representa el paso de lo general a lo particular y, a la inversa, el signo < representa el paso de lo particular a lo general)

Consumado el movimiento de la focalizaciones y, si la abertura de las descripciones se da con la notación de una luz, el signo conclusivo típico será la notación de la desaparición de esta luz:

“La luz se apagaba en el cielo. Soplos de sombra cenicienta parecían llegar del exterior y posarse en la estancia. Ramiro, asomado a una de las ventanas, miraba morir el crepúsculo. En el fondo de las callejas, ya era de noche” (p. 37)

La importancia de ese signo demarcativo no es tan sólo establecer la correlación lógica entre la abertura y el cierre de la descripción. Especie de residuo de la dinámica narrativa, de la cual la descripción parece estar irremediabilmente despojada, el registro de la temporalidad quiere fingir una progresión del enunciado descriptivo (un corte en la sintagmática del relato), haciéndola coincidir con la temporalidad de la enunciación (ésta, sí, jamás inmovilizada) Así, pues, para mimetizar lo narrado, la descripción de Larreta se forja un sintagma, cuyas unidades son:

(a) notación de un medio transparente (ventana) → (b) un verbo de percepción (se disfrutaba) → (c) objeto a ser descrito (vista grandiosa) → (d) notación de la luz (el sol reverberaba) → (e) descripción (sucesión de las focalizaciones) → (f) notación de la luz (la luz se apagaba) → (g) personaje (Ramiro asomado a una de las ventanas).

Los elementos (a), (d) y (f) son facultativos en las descripciones, aunque muy frecuentes entre los prosistas del modernismo hispanoamericano; los elementos (b) y (g) son necesarios, aunque puedan transformarse de un texto a otro: (b) puede ser tanto un verbo de acción como de habla y la función de (g) puede ser asumida por el narrador impersonal o un yo y anteponerse al sintagma. Hamon anota la posibilidad de inclusión de un destinatario representado (un espectador u oyente) a quien se le enseña algo (pp. 470-1) Sin embargo esta fórmula ha sido poco adoptada por los modernistas por ser, tal vez, excesivamente condicionada a un concepto pragmático del lenguaje, consagrado en las descripciones tipo “explicación escolar” de los escritores realistas naturalistas franceses.

Nivel semántico

Si en el nivel sintáctico interesaba la ordenación de los elementos del discurso descriptivo, en el semántico importa la interrelación de las unidades de las focalizaciones, o sea, su modo de articulación lexical en la descripción. Ya hemos subrayado que la función metonímica desencadena la asociación por inclusión de los objetos: el término valle convoca, por contigüidad nava, dehesa, río, montañas, árboles, nubes, etc.; o “piedras preciosas” (tema obsesivo del modernismo) permite la proliferación: diamantes, esmeraldas, zafiros, topacios, amatistas, ágata, como en “El rubí” de Darío. Pero la homogenización de los subtemas en el meollo de la descripción manifiesta, además, el modo metafórico de interrelación (asociación por similitud), a través de las expansiones predicativas-calificativas o funcionales del lexema-generador elegido.

Jakobson ha observado que al predominio de la metonimia en la corriente literaria del realismo corresponde al predominio del procedimiento metafórico en las escuelas románticas y simbolista (9) En la prosa modernista hispanoamericana se puede fácilmente comprobar la tendencia a concentrar el efecto poético sobre la nomenclatura y las predicaciones de los objetos, para neutralizar el “exceso de

(9) — cf. “Deux aspects du langage et deux types d'aphasie”, in *op. cit.*, pp. 62-3.

información”, vehiculado por las asociaciones metonímicas, impuestas al discurso en prosa.

En el texto de Larreta hay un equilibrio entre la alta previsibilidad de la serie de subtemas (árboles, río, montañas) y la baja legibilidad de cierta nomenclatura técnica o elitizante (nava, dehesa, collados, fresnos, bardagueras) Por otro lado, la casi absoluta trivialidad de las predicaciones calificativas es neutralizada por la serie de predicaciones funcionales, que se presenta deliberadamente “poética”, metafórica, o sea, con baja previsibilidad y efecto de extrañamiento. Así, si las encinas son “raras y negras”, Larreta las anima con un verbo de resonancias pictóricas: “moteaban apenas los pedregosos collados”; si las sedas son “multicolores”, sus tintas “habían madurado como vinos añejos en los cajones de las sacristías”

Otro método muy frecuente para “poetizar” la descripción es provocar la circulación metafórica de los predicados y lograr la homogenización de los motivos. Así, por ejemplo, si el paradigma de las nomenclaturas incluye seres inanimados y animados, el narrador tratará de intercambiar los predicados para conotar la identificación de objetos y personajes. En “Un sacerdote ruso”, de Julián del Casal, el capellán que va en la popa aparece contaminado por los mismos predicados de la fragata que lo conduce (“serena y majestuosa”) y del sol que ilumina el día: “tiene la mansedumbre evangélica de las grandes almas” y sus pupilas verdes concentran “los brillantes fulgores del mediodía tropical” En la descripción del paisaje de Ávila, Larreta sugiere la misma nivelación por procedimiento metafórico, cuando distribuye igualmente entre los elementos del paisaje (lo no-humano) y las mujeres (lo humano) los predicados funcionales que conotan animación: el río se “deshila”, así como las mujeres “cambian el hilo de las ropas” El efecto de nivelación culmina en la focalización de Ramiro, el héroe pasivo, asomado a la ventana, como una pieza más del paisaje de Ávila.

Aunque las variaciones y combinaciones de la nomenclatura y los predicados sean múltiples en las descripciones modernistas, el predominio de lo metafórico conlleva una acentuada tendencia al discurso ilegible, sea a través del uso de un léxico especializado (“condensado”), sea a través de predicaciones entrecruzadas o superpuestas. En este sentido, la selección de los temas exóticos — insuficiente en sí misma para conferir status de modernismo a cualquier texto — se presta magníficamente a la complejidad semántica del discurso, a cierta dificultad de descodificación, porque la isotopía de las nomenclaturas se homologa fácilmente al contenido metafórico de las predicaciones. El lenguaje abdica de toda referencialidad, de toda cita de lo real, para citarse y repetirse a sí mismo. Julián del Casal, describiendo un búcaro japonés en “Japonería”, practica esta autofagia,

al rechazar toda especie de explicación del objeto; proliferan, al revés, las predicaciones que aumentan la ilegibilidad del motivo e instaura un “blanco” semántico para el lector:

Sobre el esmalte verde Nilo, fileteado de oro, que cubría el búcaro japonés, se destacaba una quimera de ojos garzos, iluminados por el deseo de lo prohibido; de cabellera rubia destrenzada, por las espaldas; de alas de pedrería, ansiosa de remontarse; y de dedos de uñas largas, enrojecidas de carmín, deseando alcanzar, con el impulso de la desesperación, una florecilla azul de corazón de oro... etc. (*Antología crítica...*, p. 326)

De modo inverso, un tema trivial puede ser objeto de “poetización”, a través de un léxico técnico, comparaciones, pará-frasis o aposiciones pseudo o no explicativas, metáforas antropomórficas, cruces de sensaciones con el arte y la literatura. Leopoldo Lugones llega a fantasmagorizar una prosaica siesta al convertirla de legible a ilegible:

La siesta ardía como una roncha en el ambiente. Semejando grumos de azúcar, se desleían cirros en la profundidad del firmamento. Sobre los collados que amurallaban el horizonte con sus lomos vacunos, cruzaban sombras de nubes. (. .) El polvo reflejaba visos de albayade. En la napa de luz de la siesta rielaban largos temblores”, etc. (*ibidem*, pp. 365-6)

Y aún Larreta, en el texto citado, rehuye la previsibilidad de las predicaciones calificativas de las telas de iglesia, dotándolas de la misma bi-isotopía que su descripción de Ávila manifiesta: el paisaje es “huraño y apacible”, así como las telas son cristianas y moras (“a veces también alguna alcoránica leyenda deslizaba en la estofa por el obrero morisco”), así como Ávila es “guerrera y monástica” o España es sensual (musulmana) y sombría (católica)

En resumen, podemos decir que la tendencia modernista a *desemantizar* el léxico obedece a dos modos básicos de elaboración poética:

- (a) o bien el tema presenta alta previsibilidad de lectura (tema conocido o trivial) con nomenclatura en clisé y descripción se constituye como ejercicio de ilegibilidad, con léxico rebuscado de términos técnicos o “poéticos”, sea sobre la predicación metafórica, o la funcional;
- (b) o bien el tema presenta baja previsibilidad de lectura (tema exótico o extraño), con nomenclatura en condensación y la descripción se constituye como ejercicio de expansión no explicativa, ilegible, sea sobre la predicación calificativa, o la funcional.

Repetidamente se há señalado que la ausencia o estrechamiento del elemento dinámico (la acción) constituye uno de los rasgos más característicos de la ficción modernista. (10) Amado Alonso observó en *La gloria de Don Ramiro* que la dominante preferencia por la descripción de ambientes era un escollo en la construcción del relato. La incapacidad de Larreta — continúa el crítico — en lograr la unidad del relato a través de la trama novelesca ha provocado un efecto peculiar en su novela: “la narración funciona descriptivamente” (p. 185). Es posible, sin embargo, replantear los términos del problema y verificar hasta qué punto la descripción modernista funciona narrativamente y puede o no constituirse en uno de los aspectos de la diégesis, sin negar o impedir el relato. La función dilatoria o decorativa de lo descriptivo se convierte en muchos casos en una necesaria dialéctica de contenidos, que asegura la cohesión del texto y contribuye a una suma de información (metafórica) sobre los personajes.

Por outro lado, los modos básicos de elaboración descriptiva que registramos aquí — en suma, una exotización de lo usual o una superexotización de lo inusual — con todas las diferencias, jerarquizaciones o énfasis que cada escritor confiere a las predicaciones, no son una temática “vacía”, pues constituyen el eje mismo del proyecto estético-ideológico del modernismo hispanoamericano. Si la actitud realista reposa, según Hamon, sobre una ilusión lingüística — “la de una lengua monopolizada por su sola función referencial, en la cual los signos serían análogos adecuados de las cosas” (p. 484) — el proyecto modernista de convertir lo transparente en opaco y, luego, de evitar todo “efecto de real”, significa tanto el descrédito en la transi-tividad del lenguaje, como una adquisición de conciencia de la performance poética del discurso, que la narrativa hispanoamericana de los años 40 se encargará de llevar a una máxima expresión.

(10) — Además de los textos críticos ya citados en la nota 2, véase también Antonio Muñoz, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, in *El cuento hispanoamericano frente a la crítica*, Madrid, Castalia, p. 61.