

## Lugones, 1897: socialismo y modernismo

Pocos años quedan para el fin de siglo en Buenos Aires y ese mundo moderno que ha marcado irremisiblemente la vida del país ya tiene descendencia: modernismo y socialismo se ponen de pie con pocos meses de diferencia. En 1896 culminan más de tres años de esfuerzos organizativos en la fundación del Partido Socialista, cuya Declaración de Principios es redactada por su máximo representante, Juan B. Justo. En 1897 se publica *Las montañas del oro*, primera obra de Leopoldo Lugones y uno de los núcleos del modernismo.

El socialismo justista es un clásico representante de la Segunda Internacional y, más aún, de la línea de la socialdemocracia alemana. Su emergencia es la de la problemática del trabajador en el seno de una sociedad que experimenta un fuerte desarrollo capitalista.

El modernismo, desde un punto de vista exclusivamente político, puede ser entendido como un modo de plantear qué lugar le corresponde al artista en un tipo de sociedad<sup>1</sup>, como la dominada por el capital, que convierte su producto en mercancía y supedita su existencia como artista a la mediación del mercado.

La figura de Lugones encarna el esfuerzo por ligar ambas problemáticas, la del socialismo y la del modernismo, a través de la vinculación entre cuestión obrera y cuestión intelectual. En efecto, no sólo en la práctica Lugones forma parte de la fundación –primero en su Córdoba natal y luego en Buenos Aires– del Partido Socialista, donde milita y es un dirigente prominente, sino que además en su lírica aparecen temas inspirados por los valores socialistas. Vive interiormente su modernismo como un modo más de ser socialista. Esto es, vive su condición de artista como parte de su identidad socialista, de su crítica de la sociedad burguesa.

El trazo original del intento de Lugones estriba en entender que la legitimación del lugar del artista en la sociedad *burguesa* sólo puede ser resuelta en tanto se la sitúe en la órbita de la política, y, dentro de ésta,

<sup>1</sup> *Gutiérrez Girardot, Rafael: Modernismo. Supuestos históricos y culturales, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 31 y ss; Rama, Ángel: Rubén Darío y el Modernismo, Caracas/Barcelona, Alfadil, 1985, pp. 45 y ss.*

en el ámbito de la lucha socialista. Es que el modernismo se caracteriza por ser un repliegue interior, apolítico<sup>2</sup>, del artista frente a una sociedad que no le reconoce, *a priori* y en cuanto tal, lugar alguno, sino que le obliga a ganárselo en el territorio del mercado.

## El artista y el trabajador

Socialismo y modernismo, como se ha dicho, son dos modos de colocarse críticamente ante ese mundo nuevo del que son hijos. El tenor de la crítica que cada cual enarbola no es tanto cuestión de posiciones o interpretaciones personales cuanto del terreno desde el cual se ejercita: ya la política, ya el mundo intelectual. Porque uno de los rasgos que hacen a las relaciones sociales de ese capitalismo avanzado que ha venido a marcar a la Argentina finisecular es, precisamente, la diferenciación del mundo en ámbitos de acción profesional, y por tanto de vida material e ideal. Esta división del trabajo producirá situaciones que hacen florecer éticas diversas, relativas a esa posición en el mundo.

Lo que aquí resulta relevante entonces es en qué medida el esfuerzo intelectual de Lugones por ligar cuestión obrera y cuestión artística, o bien la suerte del trabajador y la suerte del artista, no se verá mellado por la posición (real e imaginaria) en la que él mismo se encuentra y se reconoce, que es la de un artista y, por tanto, la de un desarraigado de la sociedad en la que vive<sup>3</sup>, de lo cual también es testimonio su modernismo.

El problema que aparece en consecuencia es si la relación que el modernismo establece –en nuestro caso, a través de Lugones– con el mundo existente a propósito de su preocupación por el sitio que en él ocupa el artista, puede ser compaginada con la que establece el socialismo –en nuestro caso, a través de Justo y, en cuanto militante, también por Lugones– con el mundo existente a propósito de su preocupación por el sitio que en él ocupa el proletariado. O, dicho de otra manera: ¿qué lugar ocupa el mundo existente –contra el que se lucha– en el proceso de su propia transformación, para el modernismo y para el socialismo?

Veamos cuáles son esas situaciones existenciales que Lugones buscará ligar.

El lugar del proletario, según la interpretación socialista que Justo recoge, es el del explotado, el de aquel que sostiene con su fuerza de tra-

<sup>2</sup> Marinello, Juan: *Sobre el Modernismo. Polémica y definición*, México, UNAM, 1959, pp. 14-15.

<sup>3</sup> La noción de desarraigo social aplicada al caso del artista en la sociedad burguesa es de Mannheim, Karl: «El pensamiento conservador», en *Ensayos sobre sociología y psicología social*, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 84-183.

bajo el modo de producción capitalista y a su clase beneficiaria, la burguesía<sup>4</sup>. El lugar del artista, a los ojos del modernismo, es el del marginado, el de aquel cuya producción no tiene en principio sentido alguno pues no reviste *utilidad*. El artista debe reconocerse a sí mismo como mero productor. Esto generará una doble crisis: por una parte, debe ver en su obra una mercancía; por otra, debe aceptar que su talento es algo que se va a medir en la arena del mercado, por la simple ley de oferta y demanda. El lugar supremo del arte, y con él, el que ocupaba el artista en cuanto tal, queda mediatizado por el mercado. Ya nadie vale por lo que hace, sino que el valor pasa del prestigio del oficio y del modo personal de ejercerlo al que el mercado le dé a la cosa producida, sin más. El mercado constituye, en principio, un tribunal integrado tanto por neófitos, cuanto por iniciados y especialistas, puestos todos ellos en un pie de igualdad, dada su condición de consumidores.

Modernismo y socialismo son hijos del mundo capitalista, sí, pero cada cual a su modo. En primer lugar, la figura del intelectual preexiste, aunque bajo la forma del artista. En ese campo del trabajo intelectual opera una transición –la del artista a intelectual<sup>5</sup>– menos marcada que en el

<sup>4</sup> «(...) *Que la clase trabajadora es oprimida y explotada por la clase capitalista gobernante.*

*Que ésta, dueña como es de todos los medios de producción, y disponiendo de todas las fuerzas del Estado para defender sus privilegios, se apropia la mayor parte de lo que producen los trabajadores y les deja sólo lo que necesitan para poder seguir sirviendo en la producción (...)* (Declaración de Principios del Partido Socialista, redactada por Juan B. Justo en 1896; en adelante citada como DPPS).

<sup>5</sup> Este cambio de situación social del artista tiene un correlato en el modo de designar el oficio: es a fines del siglo XIX cuando nace el sustantivo «intelectual», que engloba y reemplaza al de «artista». El antecedente de la voz «intelectual» es el término ruso *inteliguentsia*, formulado por el novelista P. D. Boborkyn hacia mediados del siglo XIX, y reproducido y difundido casi simultáneamente por Iván Turgueniev. La *inteliguentsia*, que en la Rusia zarista designaba a un grupo social específico, se generalizó al resto de los países como sinónimo de aquellos poseedores de una cultura y un saber singulares. Pero será unas cuatro décadas más tarde, en Francia, cuando surja el término *intellectuels*, cuando así se autodesignen los firmantes del famoso Manifiesto des *intellectuels*, publicado en el periódico *Aurore* el 14 de enero de 1898 para exigir la revisión del proceso Dreyfus. Entre los firmantes se encontraban, entre otros, Emile Zola, Marcel Proust, Anatole France y Léon Blum. Nacía entonces el vocablo como un modo de nombrar por igual a escritores, críticos, filósofos, historiadores e investigadores. La posibilidad de influencia social de éstos se basa en que el mercado ha creado un público de masas, y el ejercicio de esa influencia no lo realizan en tanto casta o corporación (a la manera de las sociedades antiguas o medievales) sino individualmente, gracias a que el prestigio otorgado por el público a la obra de arte revierte en su creador, al que transforma en una «personalidad». La noción de «intelectual» es entonces moderna, pues se halla ligada a la descomposición de las corporaciones y castas, que da lugar a la aparición de las artes liberales, y asimismo a la creación de un aparato burocrático estatal, que quiebra el monopolio aristocrático y del clero sobre los cargos públicos, ahora ocupados meritocráticamente por técnicos y especialistas. Es el fin del artista cortesano, subordinado, y el surgimiento del creador independiente, teóricamente libre de compromisos materiales (Marletti, Carlo: «Intelectuales», en Bobbio y Mateucci [dirs.], *Diccionario de Política, México, Siglo XXI, 1984, 854-860*).

terreno de la política, donde la cuestión obrera nace con el surgimiento del trabajador industrial y el pasaje del socialismo utópico al socialismo autodenominado científico. Mientras el intelectual lucha contra su pasado de artista, el socialismo luchará –*ludditas* y anarquistas aparte– desde una posición nueva, original.

Desde el terreno político, ninguna estrategia socialista centrará la cuestión obrera en un rechazo radical del mundo capitalista, mientras que en el ámbito del arte la posición de los románticos alemanes o la de los modernistas sí vinculará su condición de desarraigados a una impugnación del mundo existente. Contrastada con el lugar del artista en la sociedad anterior, la idea de que la sociedad *burguesa* rechaza al intelectual por improductivo, que es constitutiva de la vivencia modernista, tiene verosimilitud. Pero tal cosa es impensable para el trabajador: el proletariado surge como medio de otros sujetos (los poseedores de capital) y no puede luchar sino para negar esa condición y salir de esa posición. El intelectual comienza a ser medio de otros sujetos sólo en el mundo *burgués*, pues antes –aunque lo fuera y su vivencia resultara meramente imaginaria– experimentaba su posición de artista como la de mayor libertad creativa y autonomía individual.

El trabajador no está en condiciones de vivir su identidad como un choque entre dos mundos, el externo y el interno, pues su persona (y su personalidad) está subsumida en el mundo del trabajo, mientras que el artista vive su nueva situación como una escisión entre dos mundos, el de los instintos materiales y el de las ideas eternas o principios abstractos que su oficio le permite encarnar, pues imaginariamente se reconoce como un heredero de la posición del artista en épocas precedentes. Para él, el nuevo mundo, las nuevas relaciones sociales, significan el fin de su individualidad (interioridad) de artista, mientras que para el trabajador el nuevo mundo es el que le ha dado la única identidad que posee: la de asalariado. En la negación de esa identidad centrará el socialismo el horizonte de la emancipación de la clase asalariada: se trata de la conquista de la individualidad, de la apropiación por el trabajador de su propia existencia. El significado individual del socialismo se halla en la ausencia de individualidad privada inherente al trabajador. No buscará restituírsela, sino simplemente hacerla posible.

El socialismo, así, se planteará el lugar del proletario en la sociedad futura como fin de su identidad de trabajador asalariado. Por su parte, el modernismo se planteará la ausencia de reconocimiento del artista en la sociedad presente, y buscará recomponer ese lugar a partir de la negación de toda mediación del mercado: se trata de recuperar el prestigio del oficio en cuanto tal. El ahora intelectual a la fuerza, busca rehacerse con la identidad del artista, recuperar el reconocimiento y el lugar social perdidos.