

ABSTRACT

Title of dissertation: *PASIÓN POR EL MÉTODO: POÉTICAS DEL MODERNISMO Y LA VANGUARDIA*

Gustavo Fierros, Doctor of Philosophy, 2008

Dissertation directed by: Dr. Jorge Aguilar Mora,
Department of Spanish and Portuguese

This dissertation studies the poetics of Spanish American *modernistas* and avant-garde poets. I focus on the reflexive texts written by the poets, examining the development of aesthetic autonomy in modern literature as a context for the study of modern Spanish American literature. In chapter one, I consider the relationship between the public sphere and the emergence of critical discourses about art and poetry in Europe and the Americas. This process provides a historical perspective for the poetic discourses of the Romantic period's most relevant poets. My study demonstrates how the emergence of different poetics of the Spanish American *modernismo* movement surface as a result of comparative tensions between the public sphere and the place of the isolated figure of the poet in Europe.

In the second chapter I discuss the aesthetic conceptions of José Martí. I argue that his critique of modernity serves as a context for his aesthetic ideas. I also explore Martí's idea of the poet as a hero, based on his metaphor of a warrior and the relation of this image to the poetics of Ralph Waldo Emerson.

In the third chapter I study the aesthetic notions of Manuel Gutiérrez Nájera and Rubén Darío as they relate to the poets' positions within the new market economies of

late nineteenth century Spanish America. I discuss their views of the place of the poet within the market economy and the influence of this view on their aesthetic conceptions. In order to interpret the position of these poets I use Bataille's "notion of expenditure", a concept that provides the theoretical support necessary for characterizing the dissident attitude to the market as an "unproductive waste." In the last part of this chapter I explore the tensions between symbol and allegory, showing how they relate to Bataille's concept of expenditure in Darío's poetics.

Continuing to explore the consolidation of aesthetic autonomy in Spanish American literature, in the fourth and last chapter of this dissertation I explore the avant-gardes' development of two poetic tools-- the image and the metaphor. I study this process by analyzing the poetic vision of Leopoldo Lugones, Vicente Huidobro and Jorge Luis Borges. I offer an interpretation of the tensions between the image and the metaphor by comparing the manner in which each poet implements these poetic tools. I argue that exploring the relationship between the verbs "ser" and "estar" in the Spanish language can explain these tensions.

This dissertation arrives at the final conclusion that in Spanish America, ideas of aesthetic autonomy –or pragmatic poetics as conceived by Martí- came as the result of tensions in the public sphere, as well as the voluntary choices made by poets. The period examined in this study is also an era characterized by a special flourish of reflexive texts written by Spanish American poets. This passion for poetic methodology can be understood as an urgent search for new answers to the same question: what is poetry?

PASIÓN POR EL MÉTODO: POÉTICAS DEL MODERNISMO Y LA VANGUARDIA

by

Gustavo Fierros

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2008

Advisory Committee:

Professor Jorge Aguilar Mora, Chair
Professor Juan Carlos Quintero Herencia
Professor Sandra Cypess
Associate Professor Laura Demaría
Associate Professor Eyda Merediz
Professor Pierre Verdaguer, Dean's Representative

© Copyright by

Gustavo Fierros

2008

Para mis padres, porque sé que lo habrían disfrutado.

Para Alison, por su solidaridad aérea: ubicua e indispensable.

Para mis hermanos, Roberto, Lulú, Isabel y Joel, sin cuyo estímulo esta tesis hubiera sido imposible.

Acknowledgements

Esta tesis jamás hubiera sido terminada sin el apoyo intelectual y moral de mi asesor, Dr. Jorge Aguilar Mora. Este proyecto se benefició de muy diversas maneras gracias a sus observaciones, comentarios y sugerencias. Agradezco en particular su generoso ejercicio de dos virtudes que tal vez son una sola: el máximo rigor y la infinita tolerancia. Si acaso apareció, a lo largo de nuestras conversaciones, una impaciencia intelectual, ésta estuvo siempre presidida por una absoluta tolerancia moral.

Infaltables amigos en sudamérica y en Washington DC, Ana Lisa Luna, Ricardo Castro, Santiago Castro Luna, Rebeca Moreno, Martín Negrón, Rosina Tricanico, Julián Tricanico, Mauricio Uribe, Silvia Rodríguez y Arnaldo Rodríguez, que fueron enormes anfitriones de una odisea con boleto de regreso pero sin domicilio fijo.

Jerry y Diane Krogel, por recibirme en su casa con los brazos abiertos y ser, ante todo, dos excelentes amigos.

Y una vez más, para Alison, quien ha visto el principio y el fin de esta odisea que, finalmente, hace una pausa en estas páginas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. Perspectiva Histórica.....	14
I. Poéticas y esfera pública.....	14
II. La poética intelectual de Schiller.....	31
III. Poéticas del romanticismo.....	40
Coleridge.....	46
La capital del siglo XIX.....	57
Baudelaire.....	66
La pasión por el método de Edgar Allan Poe.....	69
Arthur Rimbaud y las cartas del vidente.....	72
Mallarmé.....	77
Consideración final.....	91
CAPÍTULO II José Martí.....	103
I. La ciudad como experiencia.....	115
II. La ciudad y el gasto.....	127
III. Vértigo y estética.....	142
IV. Una imagen de la ciudad.....	156
V. El héroe como guerrero.....	162
VI. La misión.....	174
VII. Naturaleza y lenguaje.....	183
CAPÍTULO III. Dos poéticas del derroche.....	204
I. Poética y esfera pública en Gutiérrez Nájera.....	204
II. Recreaciones en la ciudad.....	206
III. Autonomía y gasto estatal.....	219
IV. La disidencia del flâneur.....	224
V. Una poética sensualista.....	236
VI. Rubén Darío y el derroche.....	249
VII. La nostalgia de la hazaña.....	267
VIII. El idealismo verbal de Darío.....	284
CAPÍTULO IV: La imagen y la metáfora vanguardistas.....	307
I. Un lunario poco sentimental.....	313
II. Genealogía crítica de la metáfora.....	320
III. De la imagen a la metáfora.....	327
IV. La imagen en Vicente Huidobro.....	331
V. La metáfora en Jorge Luis Borges.....	343
CONCLUSIONES.....	365
OBRAS CITADAS.....	380

INTRODUCCIÓN

La literatura hispanoamericana es un conjunto de obras, pero también son las relaciones entre esas obras. Los textos reflexivos escritos por poetas que intentan establecer sus principios estéticos, explicar o explicarse su experiencia poética, conforman un espacio en donde esas relaciones se hacen explícitas. Estos textos, que aquí llamaremos Poéticas, permiten ser leídos no sólo como explicación de una poesía particular, sino también como espacio de relaciones, como parte de una conversación que otorga sentido a sus obras. T. S. Eliot, en “Tradition and the Individual Talent”, lo propuso de esta manera: “Ningún poeta, ningún artista de cualquier arte, tiene su completo significado solo. Su importancia, su valoración, es la valoración de su relación con los poetas y artistas del pasado. No podemos apreciarlo por sí solo, debemos ubicarlo, por contraste y comparación, entre los muertos. Propongo esto no sólo como un principio de crítica histórica, sino también estética.”¹

Este trabajo se limita al estudio de Poéticas escritas por una serie de autores hispanoamericanos en un periodo que va del modernismo a la vanguardia. Nuestra selección ha buscado un equilibrio entre la lectura de aquellos discursos que se leen como referentes clásicos, pero que al mismo tiempo permiten la organización de una progresión cronológica del periodo señalado². Así, los nombres de esta selección resultan comunes a casi cualquier antología de la poesía hispanoamericana.

Aunque la poesía hispanoamericana no empieza en ese siglo, es en el XIX cuando adquiere los hábitos que aún la distinguen. Se trata de hábitos modernos adquiridos desde la ventaja de la periferia y gracias a la cual la poesía se volvió viajera,

políglota, ávida de contagios y de recomienzos. Aunque el asombro ha desaparecido ahora, no se necesita mucho esfuerzo para imaginar el vértigo de aquellos hombres que atestiguaron la expansión europea en el mundo decimonónico, confundida con la materialización de la idea de progreso. Es evidentemente sintomático de esta expansión europea que hacia 1851 se haya realizado una exhibición de trabajos de la industria de “todas las naciones”, pero localizada en el centro de la economía neocolonialista del momento: Londres. Hacia finales del siglo ese tipo de exposiciones, realizadas en diversas capitales europeas, abandonará la timidez de reducirse a la industria y se postulará simplemente como “Exposición Universal.”

También en el XIX Hispanoamérica recuperó los rasgos de la utopía que ya había asumido en el siglo XVI, y se presentó como un lugar que estaba por hacerse y cuya dirección era señalada por las incuestionables marcas del progreso. Apenas si hay que decir que esta relación entre Hispanoamérica y Europa, que puede ser representada como una situación de modernidad periférica, no tuvo ni produjo una literatura homogénea en el continente. Es, tal vez, la heterogeneidad de respuestas a fenómenos similares –como la difusión del positivismo- la única noción inapelable. Beatriz Sarlo, en su estudio sobre la modernidad periférica en Buenos Aires, ha analizado la noción de modernidad en las respuestas de una serie de discursos literarios ante los desplazamientos que las nuevas condiciones urbanas provocaron. Así, su estudio se concentra en una serie de textos que tienen como fondo a la ciudad de Buenos Aires, a la que interpreta de esta manera: “más que un concepto demográfico o un hemisferio, es una categoría ideológica y un mundo de valores” (Sarlo 16). Y desde esta perspectiva, Sarlo caracteriza a la modernidad porteña como un espacio de cambios que

operan, en primer lugar, en el imaginario de sus ciudadanos, ya sea a través del fortalecimiento del mercado editorial, pero siempre como la intensificación de un universo simbólico cuya única certidumbre verificable es la puesta en duda de su concreción en las prácticas cotidianas. “Sin duda, lo que se acepta como dato en los bienes y mensajes simbólicos no se incorpora de inmediato al diseño y las modalidades de lo cotidiano” (Sarlo 25).

Esta lectura de la modernidad periférica, que pone en evidencia una escisión entre el universo simbólico y los cambios materiales; digamos entre el progreso y sus promesas, toma lugar en la crítica a la modernidad que supone la creación de un espacio mítico en las escenas pastorales de Don Segundo Sombra, así como en la universalización “orillera” de Jorge Luis Borges³ o en la definición de un discurso literario de la carencia a partir de los saberes marginales en Roberto Arlt⁴. Esta caracterización de la modernidad periférica, expresada como un fenómeno simbólico cuya carencia material permite la conformación de respuestas literarias que se postulan como “alternativas” (la nostalgia, la orilla o el margen), es el correlato, por otro lado, de una visión de la modernidad periférica como una espacio de acumulación mediante la mezcla:

En efecto, la hipótesis que intentaré demostrar se refiere a la cultura argentina como *cultura de mezcla*, donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas. (Sarlo 28)

Nuestro estudio, aunque no busca explorar en las tensiones originadas en la visión de centro y periferia, sí reflexiona sobre el problema de la conformación de discursos literarios a partir de la tensión creada por la modernización europea e

hispanoamericana; especialmente, mediante el análisis de la poética de Gutiérrez Nájera, con lo que el historiador Bezzley ha llamado la “persuación porfiriana” y que es esencialmente un correlato de lo que Beatriz Salo identifica como “proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas”. Por otro lado, cabe añadir que, aunque no es tema de nuestro estudio, la sección dedicada a la crítica de José Martí a la modernidad en Nueva York, problematiza la geografía de los centros y la periferia⁵, trasponiendo el lugar de la enunciación periférica en un espacio mítico (como la “edad dorada” de Guiraldes), y haciendo de la modernidad un tiempo apocalíptico.

Este es, en muy grandes rasgos, el contexto de los poetas hispanoamericanos del periodo, que desde el horizonte del idioma español buscaron también reinventarse, liberados de la vieja brida de un antiguo imperio, no constreñidos por el peso de una imposición nacional, sino animados más bien a buscar, en el nuevo mundo moderno, las fuentes de su poesía futura. Tiempo después, ya comenzado el siglo XX, cuando las obsesiones identitarias se agudizaron y los discursos nacionales pretendieron la exaltación de lo “propio” en detrimento de lo “ajeno”, Borges recordó el sinsentido del nacionalismo excluyente: “los argentinos debíamos rechazar el nacionalismo por ser una costumbre foránea.”

Nuestro estudio pretende articular dos facetas de una misma realidad. Por un lado, exploramos las relaciones entre la esfera pública como instancia para la producción de las Poéticas, y la manera en que el poeta resuelve su lugar ante dicha instancia. Por otro lado, exploramos la representación de la poesía como ejercicio

simbólico al interior de dichas Poéticas. La relación entre ambos ámbitos puede ser pensada mediante la noción de “formación discursiva” propuesta por Michel Foucault:

Esta formación tiene su origen en un conjunto de relaciones establecidas entre instancias de emergencia, de delimitación y de especificación. Diríase, pues, que una formación discursiva se define (al menos en cuanto a sus objetos) si se puede establecer semejante conjunto; si se puede mostrar cómo cualquier objeto del discurso en cuestión encuentra en él su lugar y su ley de aparición. (Foucault 72)

Según esta caracterización, el horizonte de la formación discursiva queda delimitado por el contexto histórico que la hace posible, por aquello que Foucault llama una arqueología: las condiciones históricas para que se pueda decir algo de un objeto del discurso, y para que varias personas puedan decir de él cosas diferentes, “las condiciones para que se inscriba en un dominio de parentesco con otros objetos, para que pueda establecer con ellos relaciones de semejanza, de vecindad, de alejamiento, de diferencia, de transformación” (Foucault 73).

Desde este punto de vista es que en el primer capítulo ofrezco una perspectiva histórica de las relaciones entre el espacio público y el surgimiento de los discursos críticos acerca del arte y la poesía que constituyen no sólo la historia del romanticismo en Europa, sino también la prehistoria y el contexto de la poesía hispanoamericana moderna. Aunque en el primer capítulo analizaremos este tema, conviene precisar nuestro concepto del espacio público, para cuyo desarrollo seguiremos la elaboración de Jürgen Habermas. Según esta elaboración, la noción de espacio público aparece como un fenómeno moderno, pues se refiere al territorio neutral entre la sociedad y el estado en donde se articularon, a partir de la Ilustración, los discursos y las instituciones de opinión civil y de representación política. El cuerpo monárquico de lo que Habermas llama *ancien régime*, es reemplazado por una serie de instancias

(sociedades patrióticas, alianzas parlamentarias, clubes jacobinos, alianzas parlamentarias y salones ilustrados) impulsadas por una lógica de la representación ciudadana. El historiador Rafael Rojas, siguiendo la elaboración propuesta por Louis Dumont, ha propuesto que “el espacio público ilustrado completó la transición del orden *holístico*, en el cual los ciudadanos estaban integrados en el todo del estado, por los medios del *moderno* orden de las corporaciones; la gran asamblea de individuos libres e iguales organizados en una civilidad horizontal” (Rojas “Orígenes...” 152). Al ocuparse de Hispanoamérica, Rojas señala que el *ancien régime* europeo estuvo fuertemente asegurado mediante un complejo sistema de castas, además de corporaciones militares y eclesiásticas que reforzaban las estratificadas relaciones del estado. La iglesia, el mercado y las festividades litúrgicas constituían el estrecho espacio público. Luego de las guerras de independencia, y al llegar la Ilustración, “la nueva civilidad implicaba el dismantelamiento de aquellas formaciones sociales que hacían del conocimiento, un misterio” (Rojas “Orígenes...” 152).

Aunque el concepto de espacio público es esencial para nuestro estudio, el propósito del primer capítulo se limita a brindar una perspectiva histórica del desarrollo de las Poéticas en general, así como mostrar que el surgimiento de las hispanoamericanas es también el resultado de tensiones comparables a las que en Europa enfrentaban los poetas y el espacio público.

En el segundo capítulo exploro las concepciones estéticas de José Martí. Luego de establecer los principales temas que Martí aborda en su “Prólogo al ‘Poema del Niágara’”, emprendo un análisis de los textos martianos para buscar, en primer lugar, su relación con la esfera pública a partir de lo que llamamos la experiencia de la

modernidad en Martí. Argumentaremos que su crítica a la modernidad sirvió como contexto para el desarrollo de sus ideas estéticas y para la conformación de su poética. Asimismo, exploramos la relación de esas ideas con algunas concepciones derivadas del romanticismo, en especial el papel del poeta como héroe y la visión de la naturaleza como horizonte trascendental y modelo orgánico.

Nuestro tercer capítulo, dedicado a Manuel Gutiérrez Nájera y a Rubén Darío, conserva la organización del segundo; se dedica en primer lugar a explorar las relaciones de estos poetas con la esfera pública, y luego se concentra en el análisis de sus concepciones estéticas en relación con las poéticas derivadas del romanticismo. Pero la inclusión de Gutiérrez Nájera y Darío en un solo capítulo, separado del dedicado a Martí, tiene el propósito de articular una oposición que muestre cómo aquella forma de resolver el lugar en la moderna esfera pública, y de conformar los principios de su poética que fue propia de José Martí, es opuesta a la de Darío y Gutiérrez Nájera. A partir de versiones distintas de buscar la autonomía –o la autorización- estética, estos últimos buscaron una distinción en el emergente mercado que en el presente estudio caracterizamos como “gasto improductivo”, actitud que, desde el otro lado de una balanza económica, fue ajena a Martí.

Para explorar de qué manera los autores estudiados en estos dos capítulos definen su posición ante la esfera pública, introduciremos el concepto de “gasto” en la forma en que Georges Bataille lo definió en su texto “La noción de gasto” (1933), que nos permite interpretar las relaciones de estos autores con el contexto social y urbano de las últimas décadas del siglo XIX hispanoamericano, caracterizado por la consolidación del mercado en el ámbito social, el incremento de las importaciones

provenientes de Europa, junto con lo que Ángel Rama llamó, no una profesionalización, sino una especialización del artista, un desplazamiento de éste hacia la periferia de las actividades centrales del mercado.⁶

Como veremos, la construcción de este concepto, propuesto para pensar el contexto del desarrollo capitalista, permite interpretar la función social de algunos poetas durante el siglo XIX. Mediante esta noción, exploraremos las conexiones de dos poetas hispanoamericanos con una actitud que puede ser sintetizada mediante los atributos que Baudelaire dio a la figura del dandy. Cabe añadir que, aunque dicho concepto es esencial en los casos de Gutiérrez Nájera y Rubén Darío, su lógica y la división que establece se siguen en el caso del capítulo sobre José Martí, cuyo lugar en la balanza del ahorro y el gasto, como lo veremos, es opuesto al de los dos autores estudiados en el tercer capítulo.

Este concepto nos conduce a una división del ámbito económico: en primer lugar aquellas actividades orientadas hacia la producción, el ahorro y la acumulación; y en segundo, hacia aquellas otras cuya realización implica una pérdida o un gasto. Entre estos dos ámbitos subyace la tensión de una jerarquía que altera la importancia de cada uno, dependiendo de su realización. Esta noción ha sido usada por Bataille para interpretar una clase de relaciones en el sistema capitalista, pero también para interrogar el sentido de la actividad económica dentro del ámbito de toda actividad humana; para cuestionar si esa actividad debe interpretarse como un fin en sí misma o si, aún en una época que se distingue por la entronización de la preocupación económica, pueden surgir actitudes que se rebelen contra ese predominio:

La actividad humana no es enteramente reducible a procesos de producción y conservación, y la consumición puede ser dividida en dos partes distintas. La

primera, reducible, está representada por el uso de un mínimo necesario a los individuos de una sociedad dada la conservación de la vida y para la continuación de la actividad productiva. Se trata, pues, simplemente, de la condición fundamental de esta última. La segunda parte está representada por los llamados gastos improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa (es decir, desviada de la actividad genital), que representan actividades que, al menos en condiciones primitivas, tienen su fin en sí mismas. (Bataille “la noción...” 2)

Contra la creencia de que la parte más importante de la vida se considera constituida por la condición de la actividad social productiva, Bataille sostuvo un principio de gasto improductivo como función social. En la elaboración de Bataille se efectúa una ordenación jerárquica que subordina el principio de utilidad al de gasto:

Una vez demostrada la existencia del gasto como función social, es necesario tomar en consideración las relaciones de esta función con las de producción y adquisición, que son opuestas. Estas relaciones se presentan inmediatamente como las de un fin con la utilidad. Y, si bien es verdad que la producción y la adquisición, cambiando de forma al desarrollarse, introducen una variable cuyo conocimiento es fundamental para la comprensión de los procesos históricos, ambas no son, sin embargo, más que medios subordinados al gasto. (Bataille “la noción...” 4)

En el conflicto entre el gasto y la producción y sus sucedáneos: el ahorro y lo útil, subyace una tensión jerárquica que nos ayudará a interpretar la manera en que algunos poetas hispanoamericanos resuelven su posición ante la esfera pública, dominada por las exigencias del mercado. El gasto es propuesto entonces como una actividad “soberana” que, en última instancia, se coloca como un fin que subordina a la utilidad de la producción y del ahorro. Entre los ejemplos que Bataille menciona para poner de manifiesto este principio de pérdida, se encuentran los peligros de muerte en algunos deportes y, según las circunstancias, grandes espectáculos de competición como las carreras de caballos, que “se asocian a procesos de clasificación social de carácter

suntuario (basta mencionar la existencia de los Jockey Clubs) y la producción ostentosa de las lujosas novedades de la moda” (Bataille “la noción...” 5). Y, por último, junto a estas actividades Bataille incorpora diversas formas artísticas, entre ellas la poesía, entendida como un gasto simbólico en tanto poesía, pero no sólo simbólico en tanto forma de vida para los poetas: “Es más fácil decir que, para los pocos seres humanos que están enriquecidos por este elemento, el gasto poético deja de ser simbólico en sus consecuencias” (Bataille “la noción...” 5).

Nuestro cuarto y último capítulo articula el tránsito hacia la vanguardia, así como la vinculación de algunas derivaciones del romanticismo, incluido el modernismo, con nuevas tentativas poéticas. En este capítulo encontramos que las poéticas han asumido un nombre nuevo: manifiestos. Una poética leída como manifiesto permite observar claramente las tensiones de un texto reflexivo en donde el poeta explica sus principios estéticos; por un lado, se presenta como una meditación o un ensayo donde el poeta se explica, y por el otro, es también un texto dirigido hacia el espacio público, una manera de precisar las fronteras y de tender un puente hacia otros discursos de simbolización. El manifiesto es una poética escrita para la esfera pública.

De acuerdo con la lógica de nuestra exposición, el cuarto capítulo es el más teórico: si a la emergente esfera pública en Hispanoamérica durante el siglo XIX le correspondió atestiguar el surgimiento de un ambiente intelectual que posibilitó la discusión de ideas críticas sobre la poesía y la aparición de salones y de publicaciones, hacia principios del siglo las condiciones son diferentes. Las publicaciones se multiplicaron y las tentativas se diversificaron. Apareció entonces una actividad crítica

y una proliferación de poéticas que podemos calificar como una verdadera pasión por el método poético. Los espacios, esas instancias que hacen posibles nuevas prácticas discursivas, ensayaron también nuevas formas de autonomía, nuevos discursos de autorización estética; en especial, se realizaron tentativas que buscaron la legitimidad poética en elementos que logran distinguirla de cualquier otro discurso y de cualquier otra forma de simbolización. La vanguardia se presentó así como un catalizador de muchos de los proyectos que surgieron en el romanticismo y que encontraron hacia finales del siglo XIX una resolución crítica. La exploración del lenguaje como material poético se diversifica y se reinventa, a partir del telón de fondo que la poética de Mallarmé parecía haber desplegado.

Nuestro análisis se inicia con la explícita enunciación de la metáfora como esencialidad poética en Leopoldo Lugones, y explora los antecedentes conceptuales de este entendimiento de la metáfora. Luego nos concentramos en las tensiones entre dos tentativas vanguardistas: el desarrollo de la imagen en el seno de la poética creacionista de Vicente Huidobro y el de la metáfora en la poética ultraísta de Jorge Luis Borges. Para representar las tensiones entre ambas nociones hemos diseñado un modelo explicativo, basado en las tensiones de los verbos “ser” y “estar”. Mediante estas dos entidades de la presencia articulamos las relaciones que existen entre un principio inestable y otro que tiende a la estabilidad, conflicto que por otro lado subyace en todo fenómeno de representación.

Cabe añadir que ha sido nuestro propósito crear un espacio de relaciones que permita distinguir, a través de las diversas figuras o temas que nuestro análisis recorre,

algunas de las maneras en que los poetas hispanoamericanos han contestado a la infinita pregunta: ¿Qué es la poesía?

¹ “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism.”

² Periodo similar al que Octavio Paz se ha referido en Los hijos del limo. Ese libro es, ciertamente, una referencia que hemos tomado en cuenta, aunque con la precaución de estar ante un discurso que responde, según nuestro juicio, más a las características de una poética que de un estudio sobre la historia de la poesía. Para ese tema, léase el libro de Jorge Aguilar Mora, La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz. Nosotros hemos preferido tomar distancia de la lógica de la ruptura y revalorar las posibles conexiones en las diversas exploraciones de la poesía moderna.

³ “Borges ‘universaliza’ los temas de la literatura argentina, con el gesto que afirma la legitimidad de toda historia, incluso la más descabellada por exotismo, la más impensable. Pero, ¿cuál es la universalidad postulada? Precisamente la que cultivará Borges desde entonces: colocarse, con astucia, en los márgenes, en los repliegues, en las zonas oscuras, de las historias centrales. La única universalidad posible para un rioplatense.” (Sarlo 49)

⁴ “Los personajes de Arlt ‘odian esta civilización’. Son marginales que afirman, de este modo, su lugar. Despojados de saber, como el mismo Arlt, buscan en los retazos de saber técnico, en los saberes subterráneos, en las lecturas clínicas o hipócritas de la Biblia, las destrezas que no pudieron adquirir en los espacios consagrados.” (Sarlo 62)

⁵ Reproduzco una precisa definición de la enciclopedia Hipergeo de geografía, sobre los orígenes de este tema: “La metáfora geométrica del centro y la periferia se usa frecuentemente para describir la oposición entre los dos tipos fundamentales de lugares en un sistema espacial: el que lo domina y saca provecho de esto, el centro, y los que lo sufren, en posición periférica. Esta pareja conceptual se remonta por lo menos a Werner Sombart (*Der moderne Kapitalismus*, 1902), si no es a Marx (las relaciones ciudad/campo) y fue utilizada por los teóricos del imperialismo (Rosa Luxemburg, Boukharine), pero los economistas de las desigualdades de desarrollo son los que le dieron su forma contemporánea (Samir Amin, *Le développement inégal*, 1973). Alain Reynaud desarrolló la noción en geografía (*Société, espace et justice*, 1981).”

⁶ Este es, evidentemente, un juicio muy general. Como lo apunta el mismo Ángel Rama: “las distintas regiones de América agudizan en esta época sus diferencias y las exigencias que presenta a un poeta una sociedad como la cubana de 1880 no son las mismas que las que se le imponen en sociedades independientes plenamente burguesas como la argentina” (Rama 8).

CAPÍTULO I: PERSPECTIVA HISTÓRICA

I. Poéticas y esfera pública

Cyril Connolly solía describir la segunda mitad del siglo XIX - que él llamaba la modernidad- como un tiempo en que se habían acumulado los dos siglos previos: “El espíritu moderno –escribió– fue una mezcla de ciertas cualidades intelectuales heredadas de la Ilustración: lucidez, ironía, escepticismo, curiosidad intelectual, que se combinaron con la apasionada intensidad y exacerbada sensibilidad de los románticos, su rebelión y su sentido del experimento técnico” (en Pacheco XIX).

Esta caracterización escrita con el tono del elogio, que es difícil no leer con la sospecha de autorretrato por parte del célebre editor de la revista Horizon, establece una prehistoria del contexto que fue común al modernismo hispanoamericano. Como escribió José Emilio Pacheco, el modernismo significó, para las literaturas de lengua española, incorporarse al movimiento moderno, “que simultáneamente comienza en Europa hacia 1860 y a partir de 1880 establece una nueva sensibilidad” (en Pacheco XIX).

Si bien nuestro objeto de estudio lo constituyen las poéticas hispanoamericanas del modernismo y la vanguardia, es necesario establecer una genealogía que las precede y las liga con una tradición de reflexiones escritas por poetas. Nuestro punto de partida no es otro que esa prehistoria señalada por Connolly: el momento en que surge la modernidad, el punto de inflexión entre la Ilustración y el Romanticismo, ese periodo cuya influencia en la manera de entender y practicar la poesía, creemos, se proyecta hasta el siglo XX.

Como otros críticos o historiadores de la literatura, Albert Beguin y René Wellek han puesto en duda la noción de ruptura absoluta entre la Ilustración y el Romanticismo. Para este último, por ejemplo, “síntomas de cambios decisivos en la historia de la crítica, concepción emocional de la poesía, punto de vista histórico, abolición implícita de las teorías de la imitación, los géneros y las reglas- se manifiestan propiamente en el siglo XVIII más que en los umbrales del XIX” (Wellek 8).

Aunque para Wellek los movimientos románticos no entrañaron técnicamente ningún cambio radical, concede en cambio que fue en Alemania en donde surgió una nueva visión –simbolista, dialéctica e histórica- de la poesía, “obra en gran parte de Kant, Goethe y Schiller” (Wellek 3).

Frente al lugar central de los dos primeros nombres, que al decir de Borges serían ellos solos sendas literaturas, Schiller aparece como una referencia menor condenada a figurar casi siempre en un retrato de grupo. Sin embargo, vale la pena detenernos en él debido a que encarna y sintetiza un modelo de poeta que reflexiona sobre su poesía, modelo que al mismo tiempo nos permite articular el desarrollo histórico de las poéticas.

Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) puede ser visto como una figura bisagra en el umbral que une a la Ilustración con el Romanticismo. No sólo fue un prolífico dramaturgo y poeta, sino también un pensador que asimiló la filosofía del siglo XVIII y cuya poética es una rica exploración sobre el papel del arte y de la poesía en la modernidad. Dos son los libros que contienen sus reflexiones sobre el arte y la poesía: el primero es una serie de cartas que conforman el volumen La educación

estética del hombre; el segundo, su ensayo Poesía ingenua y poesía sentimental, ambos escritos entre los años de 1795 a 1796. Si bien es cierto, como él mismo lo declaró, que sus ideas le deben mucho a Kant, sus ensayos tienen una elaboración y un tono personal que nos permiten leer en ellos no sólo una derivación de la filosofía kantiana, sino también una réplica que el poeta hace a las ideas del filósofo de Königsberg.

En muchos sentidos, las preocupaciones de Schiller anticipan las que años más tarde ocuparon y agotaron a los miembros de la generación modernista (veremos más tarde el caso de José Martí). En gran medida, su tema es el del reacomodo de la poesía y el lugar del poeta en ese reacomodo en las nuevas tensiones de la modernidad. En la cuarta de sus cartas, Schiller escribió: “El Estado debe enaltecer en los individuos no sólo lo objetivo y genérico, sino también lo subjetivo y específico del carácter” (Schiller La educación... 24).¹

Esta afirmación debe contextualizarse. Schiller se pregunta por los deberes del Estado hacia el individuo y no a la inversa, jerarquiza la individualidad sobre la colectividad y juzga que el papel del Estado debería ser el de fortalecer la libertad del individuo y lo específico de su carácter. Aunque esta afirmación puede ser leída como una reacción a lo que sucedía específicamente en Francia, en donde el régimen del terror proyectaba una sombra excesiva de la actuación del Estado, también registra una forma de la crítica sólo posible a partir del siglo XVIII. ¿Cómo era el mundo que el entonces joven Schiller vio y que le sugirió escribir?: “así vemos el espíritu de nuestro tiempo, oscilar entre la perversión y la grosería” (La educación... 24). ¿Qué estaba sucediendo para que el autor de Los bandidos escribiera lo que podemos llamar el “diagnóstico Schiller”, y se refiriera a “nosotros los modernos”, como seres

fragmentados: “Hasta tal punto está fragmentado lo humano que es menester andar de individuo en individuo preguntando e inquiriendo para reconstruir la totalidad de la especie” (La educación... 24).

Hagamos un *détour* que espero no sea muy largo. El contexto histórico de los escritos de Schiller, su prehistoria, es también el contexto de la consolidación de una geografía moderna que delimitó lo privado de lo público, un proceso dialéctico que Jürgen Habermas estudia como el surgimiento de la esfera pública. Si nos detenemos a revisar algunos momentos de este proceso de consolidación, es porque nos interesa documentar las condiciones históricas que hicieron posible el surgimiento de una poética, es decir, un texto cuyo autor delimita el interior de una subjetividad. Esa delimitación estética entronizó la idea de independencia del arte en relación con las viejas jerarquías y funciones sociales a las que el arte se hallaba sometido. Y aunque los conflictos sean diversos y el contexto diferente, su evocación puede servir para pensar aquellos conflictos que, como veremos más adelante, enfrentaron los modernistas y las vanguardias hispanoamericanas.

Pretender seguir, aun a grandes rasgos, la evolución de la moderna idea de “mundo interior” del individuo, es arriesgar una travesía que exigiría remontarse a los orígenes de la filosofía. Documentar y describir un proceso histórico que atraviesa al Renacimiento y que coincide con el surgimiento de la burguesía es en cambio más concreto.

No es exagerado atribuir a la forma de vivir de los primeros burgueses la inauguración de un camino que conduciría a nuestra moderna concepción de la

privacidad. A diferencia de la aristocracia medieval, que vivía en castillos fortificados; de los clérigos que habitaban en monasterios y de los siervos que pernoctaban (siempre) en tinglados o cobertizos, aquellos mercaderes instalados en pueblos amurallados y que desde el siglo XII habían recibido el apelativo de burgueses, vivían en casas. En esos espacios interiores, en donde se combinaba el descanso con el trabajo, poco a poco se dibujó una división que provenía del exterior hacia el interior, y de lo general a lo particular. En un principio esas casas consistían en dos grandes áreas, una destinada al trabajo; la segunda –una sola y enorme habitación- estaba reservada para una serie de actividades, diferenciadas únicamente en el tiempo: allí se cocinaba, se comía y se dormía. A juzgar por la descripción que de este proceso hace el historiador Witold Rybczynski, se trató de un movimiento que desde la indiferencia avanzó hacia la identificación de objetos, con roles y actividades que fueron generando su propio espacio. En ese sentido, “The medieval home was a public, not a private place” (Rybczynski Home 35).

Debido a la afluencia de sus visitantes y a la diversidad de sus miembros, un espacio servía lo mismo para comer que para más tarde hacer negocios, y luego por la noche, dormir. Y no era extraño que aquello que antes había servido como mesa, fuera más tarde habilitado como cama, por supuesto también comunal. Ahí se encuentra el origen de que aún en francés, en italiano o en español, *furniture* sea algo que se designa como “movible”.

En esas circunstancias, en las que aún dormir era un evento comunitario, la concepción sobre las condiciones domésticas obedecía a un mapa de significados diferente al contemporáneo. Si para nosotros la función de un objeto puede ser separada

de otros atributos como la belleza, la época o el estilo, en la vida medieval no existía tal distinción. Cada objeto tenía un sentido y un lugar en la vida, tanto como una función y un inmediato propósito. Un significado religioso, por ejemplo, estaba ligado a su forma o incluso a su color, es decir, su sentido vivía ligado a su simbolismo. Para Rybczynski, en la Edad Media no existía “la función pura” (hecho que según el autor dificultó el mejoramiento funcional de esos objetos): “Objetos utilitarios como las bancas y bancos puesto que carecían de significado, apenas recibían atención”(Home 35).²

Persiguiendo la noción de “comfort”, Rybczynski abre un camino que también nos conduce hacia la moderna idea de subjetividad: si la civilización medieval tiene lo que John Lukacs ha llamado un “carácter externo”, esto significa que la vida era un asunto más bien público, que acepta quizá el término “comunitario”, para diferenciarla de aquella idea de lo público que se consolida en el siglo XVIII. Para la Edad Media, con palabras similares a las que a principios del siglo XX Virginia Wolf dedicaría estrictamente a la situación de la mujer, Rybczynski califica la situación del ser humano: “La vida era un evento público y así como uno no tenía una autoconciencia fuertemente desarrollada, uno tampoco tenía un cuarto propio” (Home 35).³

La evolución histórica del espacio físico caracterizado como habitación, como espacio para la individualidad, así como la paulatina diferenciación en las funciones de esos espacios y objetos, es un proceso correspondiente al de la evolución de la concepción de la subjetividad en el individuo, y por lo tanto de la idea misma, en un sentido amplio, de individuo. Desde la perspectiva de esta evolución es posible constatar la aparición, hacia el Renacimiento, de discursos cuya retórica acudió a la

exaltación del individuo como legitimidad ética, como por ejemplo, la *Oratio de ominis dignitate* (Dicurso sobre la dignidad del hombre) de Giovanni Pico Della Mirandola.

Estas son las condiciones históricas que condujeron, si no a la aparición, sí a la consolidación de otras formas discursivas que se repliegan hacia la subjetividad, así como la declinación de otras formas “objetivas”. Leslie Fielder hizo una descripción de este proceso al revisar las condiciones históricas en las que surge el género del ensayo:

El ensayo comienza, como ya hemos señalado, con el descubrimiento del ser. Al comienzo del periodo moderno, en algún lugar, es decir, entre el florecimiento del Renacimiento y la erupción de la Revolución francesa, se fortaleció la tendencia de sustituir, en los altos niveles del arte, esas antiguas formas objetivas de la épica y la tragedia, por otras más subjetivas, como la lírica, la autobiografía, la novela y el ensayo. (Fielder 67)⁴

Estos fenómenos son contemporáneos. La conformación histórica de una condición material, de un espacio que alberga una interioridad, es inherente a la conformación de una expresión de esa interioridad. El proceso alcanzará en los siglos XVII y XVIII una consolidación que producirá los modelos de nuestra modernidad y que consagrarán lo que hoy calificamos como el surgimiento de una nueva sensibilidad, es decir, el surgimiento del romanticismo. John Lukacs, en su obra El interior burgués, señala que palabras como “self confidence” (autoconfianza), “self esteem” (autoestima), “melancholy” (melancolía) y “sentimental”, aparecen en inglés o en francés, con sus sentidos modernos, solamente hace dos o trescientos años. Su uso marca la emergencia de algo nuevo en la conciencia humana; la aparición del mundo interno del individuo. Apoyado en esta idea de Lukacs, Rybczynski relaciona la idea de *comfort* con el desarrollo de la noción de individuo, así como con el de la noción del espacio privado y la diferenciación de las funciones al interior de ese espacio privado:

Sólo en este contexto se puede apreciar el significado de la evolución del confort doméstico. Es mucho más que una simple búsqueda del bienestar físico, empieza con la apreciación de la casa como el escenario para una vida interior emergente... los muebles interiores de las casas aparecieron junto con los muebles interiores de las mentes.⁵ (Home 36)

Esta descripción del desarrollo del espacio interior tiene un correlato con la historia de la filosofía y del arte. Los ensayos de Montaigne se publicaron en 1580, los de Francis Bacon en 1597. Y una de esas rutas puede ser señalada por una discusión intelectual que incorpora las nociones de “sentimiento” y de “gusto”, al centro de la preocupación estética. Pero este proceso pertenece ya al siglo de Schiller, y una vez que hemos visto el interior doméstico, como quien ordenó la casa, podemos seguir su desarrollo afuera, en el bullicio de la calle.

Al ocuparse de las nuevas instituciones de la esfera pública, Habermas se detiene en el surgimiento del salón francés, al que caracteriza como un espacio moldeado por las prácticas de la corte, pero que incorporó a nuevos actores. En el periodo de Luis XVI, por ejemplo, cuando en el glamour de la corte destacó la vida social de los Duques de Maine, en Sceaux, su castillo se convirtió en la escena de costosas e ingeniosas actividades, pero al mismo tiempo, en un nuevo centro de las artes, en una corte real de las musas:

Pero los espectáculos organizados por la Duquesa contienen el germen de la última disolución de la vida cortesana: Forman la transición del estilo viejo cortesano hacia los salones del siglo dieciocho—los herederos culturales de la corte.⁶ (en Habermas 32)

El salón, con la conversación como uno de sus ingredientes esenciales, promovió que las opiniones se emanciparan de los límites de la dependencia económica; propició el intercambio de ideas al interior de un ámbito desreglamentado en relación con el

vigilado espacio de la corte. Si el salón fue en primer lugar un recinto de placeres galantes, pronto admitió el culto por la conversación ingeniosa. Más tarde se consolidó como escenario de las novedades culturales y casi no hubo gran escritor del siglo XVIII que no sometiera sus obras a ese foro. El salón, señala Habermas, retuvo el monopolio de la primera publicación: un nuevo libro, incluso de música, tenía que legitimarse en ese foro. El reacomodo, y casi puede decirse, la invención de lo que modernamente se ha llamado espacio público y espacio privado, tuvo un reflejo preciso en aquellas conversaciones de salón en las que con soltura se pasaba del relato de viajes o del estado de ánimo, a temas como el de las relaciones de poder. Eso conformó y delimitó una práctica de la literatura, un espacio regulado o, para decirlo con términos de Foucault, una práctica discursiva que recibía por primera vez el nombre de República. Es sintomático que Albert Thibaudet se refiera al periodo anterior y posterior de la Revolución francesa como a una continuidad que había sido interrumpida: “La república de las letras”, para el historiador francés, “ese estado secular que daba a la literatura su atmósfera, sus hábitos, sus problemas, sus ritmos, su estatuto social, sus relaciones exteriores, queda destruida con esta revolución que ella misma preparó” (Thibaudet 16). Para el historiador, el cambio ocurre en lo que él llama “los nuevos públicos”, es decir, la gente no distinguida, la presencia de la calle como espacio público y la emergencia de los nuevos ricos. Pero en cuanto a la literatura producida por la generación inmediata a la revolución: “La revolución tuvo una literatura revolucionaria: no tuvo una revolución literaria” (Thibaudet 16).

El desarrollo de las condiciones que permiten la aparición de nuevos públicos es un proceso anterior al XVIII pero que se consolida en ese siglo. El proceso puede ser

visto en el ámbito de los conciertos de música. Hasta los últimos años del siglo XVIII, todo tipo de música permaneció vinculada a sus funciones, dependiendo de la clase de público involucrado en su representación. Juzgada de acuerdo a su función social, ésta servía para enaltecer la santidad y la dignidad de la plegaria, el glamour de las festividades de la corte y sobre todo el esplendor de las ceremonias. Los compositores estaban ligados a la corte, a la iglesia o a asociaciones de músicos que trabajaban en la comisión que recibían, así como los escritores al servicio de un patrón, o los actores de la corte al servicio del príncipe. Volvemos a encontrar aquí, como lo hicimos en la casa medieval, la indisoluble unión de un objeto (aunque se trate de sonidos) con su simbolismo. La persona promedio apenas tenía la oportunidad de escuchar música, si no era en la iglesia o entre la nobleza. A mediados del siglo XVII apareció entonces la privada *Collegia Musica*; y pronto sus miembros establecieron sociedades de conciertos públicos. La admisión de un pago transformó el evento musical en una mercancía y simultáneamente surgió una música no exclusivamente atada a un propósito:

Liberado de sus funciones en el servicio de las representaciones sociales, el arte vino a ser un objeto de libre elección y expuesto al cambio de las preferencias. El gusto al que estaba orientado de allí en adelante, se hizo manifiesto en el juicio de la gente secular quienes no reclamaban ningún privilegio exclusivo, ya que dentro del público cualquiera tenía el derecho de juzgar.⁷ (Habermas 37)

Asimismo, el proceso de consolidación de un público fue inherente a un nuevo proceso de autorización sobre la recepción del arte. No se trató de un arte nuevo que provocó un nuevo público, sino en todo caso a la inversa, pues surgió sobre todo una forma nueva de calificar, de normar y delimitar ese arte. Emergió así, de entre ese público, un crítico, una autoridad que debe provenir de un saber desligado del arte; un arte que bien

podríamos calificar como funcional, pues hasta el siglo XVIII todo arte era funcional. La pintura, por ejemplo, se hacía en el ámbito de coleccionistas expertos, ligados a la nobleza, hasta que los pintores se vieron obligados a trabajar para el mercado. Es de esa manera que los pintores se emancipan del gremio, de la corte o de la iglesia. Si la Academia de Artes de París fue fundada en 1648, y si en 1677 se abrió el primer *Salón* al público, es sólo hasta el siglo XVIII cuando las exhibiciones se hacen comunes. Durante el régimen de Luis XIV sólo diez de esa clase de eventos se realizó. Fue hasta 1747 cuando se publicaron las reflexiones de La Font, quien formuló por primera vez el siguiente principio: “Una pintura en exhibición es como un libro impreso en el que se mira la fecha, una obra de teatro realizada en el escenario: cualquiera tiene el derecho de juzgarla” (Habermas 40).

Como en los conciertos y en el teatro, los museos institucionalizaron el juicio secular –o no profesional- en el arte. La discusión se convirtió en el medio por el cual esos nuevos públicos se apropiaban del arte. Este proceso importa para el posterior desarrollo de los textos críticos sobre la poesía. Comenzaron a aparecer panfletos que defendían o criticaban una “teoría” en boga, teorías que se construían en las conversaciones de los salones. Una vez que se extendían los públicos, se hacía imposible que el juicio de las obras permaneciera en un reducido círculo de conoedores. Los críticos de arte tienen su origen en este proceso, y su autoridad por vez primera residía exclusivamente en sus argumentos. Para Habermas, “como instrumentos de crítica artística institucionalizada, las revistas dedicadas al arte y a la crítica cultural fueron creaciones típicas del siglo XVIII” (Habermas 40).

Esta transferencia de autoridad puede leerse en un célebre ensayo de 1757 que será fundamental para Kant, y que prelude el arribo del romanticismo. Of the Standard of Taste de David Hume (1711-1776), ilustra a un tiempo cómo la noción de lo bello pasa de la objetividad de raíz pitagórica, a ser parte de un universo subjetivo. Si para una estética aún reciente, como la propuesta por Leibniz durante la segunda mitad del siglo XVII, lo bello forma parte del interior de los objetos, pues “la fuerza y la forma en continuo desarrollo, apuntan a una finalidad que no es más que la realización perfecta de cada ser”; en Hume en cambio se encuentra ya la explícita declaración de que la belleza es un “sentimiento” que, aunque universal, es diferente en grado entre los hombres: “La Belleza no es la calidad de las cosas en sí: sólo existe en la mente de quien las contempla”(Hume 310).⁸

El texto de Hume parece querer responder a una pregunta planteada durante un periodo de reacomodo de la autoridad estética. En su discurso, Hume moldea el perfil de un “crítico” ideal que, como bien caracterizó Habermas a propósito de la crítica en la modernidad, no se apoyará en otra autoridad que la de sus argumentos. “Ellos (los críticos) deberían producir los mejores argumentos”, escribió Hume.⁹ En su discurso, paralelamente al surgimiento de esta figura de mediación de lo bello entre los nuevos públicos, puede mirarse cómo se prepara ya el terreno para la entrada del romanticismo. La poesía, para Hume, no tiene otro objeto que “complacer por medio de las pasiones y la imaginación.”¹⁰ Asimismo, establece cuál debería ser el perfil del nuevo crítico de arte, basado en la única fuente de conocimiento posible para el empirismo-- la experiencia:

Tan sólo un fuerte juicio, unido a delicados sentimientos, mejorado por la práctica, perfeccionado por la comparación y a salvo de todo perjuicio, puede

autorizar a los críticos a este valioso rasgo [la experiencia]; y veredicto doble del cual, en dondequiera que se encuentre, es el verdadero juicio del gusto y la belleza.¹¹ (Hume 311)

Conviene acercarse a Schiller mediante otro ejemplo típico del siglo XVIII, que presenta la ventaja de haber tratado al dramaturgo alemán. La vida y la carrera de Madame de Staël (1776-1817), encarnan al tipo de escritor (y casualmente escritora) producido por los salones. Germaine Necker, hija del ministro Necker de Luis XVI, y que Thibaudet no deja de ver como ciudadana suiza, es la autora de De la littérature y de De l'Allemagne (Alemania).¹² Una de las virtudes de este último libro puede ser apreciada desde la escueta explicación que la autora recibió cuando, en 1810, intentó publicarlo en Francia: “Vuestra obra no es francesa”, le dijo un ministro de Napoleón en una carta que ella reprodujo en su prólogo. Como fuera, el libro introducía quizá uno de los primeros estudios de literatura comparada de la modernidad.¹³

Alemania fue descrito por René Wellek como un obra que no es de crítica literaria en lo fundamental, “sino pintura de una nación entera, cuadro de sico-sociología nacional y también algo así como recuerdos y apuntes de viaje” (Wellek 254). Esta descripción deja de lado uno de los aspectos más ricos del libro de de Staël, que es la importancia del espacio público en la conformación de esos juicios críticos de la viajera, pues si el libro es eso que Wellek cree, también es posible mirarlo desde el contexto histórico de la consolidación de la esfera pública y de sus nuevas autoridades literarias. Alemania es también una conquista de esa nueva manera de vivir el arte y la cultura que se fraguaba en los salones y en sus conversaciones; forma de vida que Madame de Staël frecuentó no sólo en Francia, sino también en la Alemania de Schiller, a quien conoció por supuesto en un salón, el de los Duques de Weimar.

Thibaudet encuentra en Madame de Staël “el primer modelo de una carrera de gran escritor definida por los hábitos de un salón” (Thibaudet 51). De ser cierto aquello de que todos sus libros fueron hablados antes que escritos, como sostiene Thibaudet, habría que ver su obra como el producto de una variante moderna de la tradición oral: la conversación. Es la conversación, con su moderno olor a tabaco y a café, la que hizo posible ese intercambio de ideas en Europa. De hecho, para el mismo historiador los juicios de Madame de Staël sobre la literatura alemana provienen no tanto de sus lecturas como de lo que escuchó en el invierno de 1803-1804 en los círculos de Weimar. Pero si ese fue el precio que hubo de pagarse por el establecimiento de un mercado europeo de intercambios, la influencia de Alemania confirma que valió la pena: promovió en Inglaterra y llevó a Francia el romanticismo alemán, y abrió con ello la puerta para el romanticismo francés. Wellek ha documentado la independencia de los juicios de la hija del ministro Necker, aunque también la influencia que sobre todo W. Schlegel tuvo sobre ella. Esta influencia, dice Wellek, recayó sólo en un punto pero de importancia histórica: de Staël cambió el término “nórdico” que había usado en su libro anterior, por el de “romántico” que usaban los hermanos Schlegel. Mediante ese término, pero en gran medida gracias a su libro, de Staël abrió la puerta a un cosmopolitismo cuya resonancia se oirá incluso en las Américas (fue muy leído en los Estados Unidos, entre otros, por Emerson).

Como sucede con todo libro que intenta el diagnóstico de una situación nueva (como lo es un viaje), las páginas de Alemania son también el síntoma del contexto que el viajero ha dejado y que es su referencia primera. Muchos de sus juicios tienen el sabor de la comparación con el propio contexto de París. De ahí que los principales

elogios que dedica al país que visita encierren también una crítica al que deja. Este juego de oposiciones entre el lugar que conoce y el que visita se organizará mediante una oposición entre un medio social que privilegia lo real, contra otro que privilegia el mundo de la ideas. Puede adivinarse que esta oposición quiere representar dos sistemas filosóficos a los que alude: para Francia y para lo que ella llama los países latinos, el empirismo; para la naciones germánicas, el idealismo. En Francia se privilegia la vida de la conversación y por ello ahí abunda el ingenio; en Alemania la vida es solitaria y se prefieren los libros a los hombres, por ello florece la erudición:

Los alemanes cometen frecuentemente el error de incluir en la conversación lo que sólo conviene a los libros; algunas veces, los franceses también cometen el error de incluir en los libros lo que sólo conviene a la conversación; y, de tal modo hemos agotado todo lo que es superficial, que me parece que sería conveniente intentar, tanto por gracia como por variedad, un poco más de profundidad. (De Staël Alemania 17)

Este juego de oposiciones permite ver en el libro de de Staël la importancia que ella concede a la tensión entre conversación y libros, al papel que el espacio público juega ya en la conformación de una forma literaria. De hecho, cuando ella se refiere a la abundancia del ingenio en París hay que pensar también en aquello que Thibaudet calificaba como la “frase francesa”, que no es otra cosa que el culto a la frase diseñada, más que para abrir una discusión, para cerrarla. Dentro de esa tradición puede pensarse el desarrollo del aforismo entre los pensadores moralistas como Chamfort y de La Rochefoucauld. Por supuesto que la misma Madame de Staël ofrece muestras de su propio ingenio, como cuando se refiere al extenso cultivo de la filosofía en Alemania: “En Alemania, quien no se ocupa del universo no tiene nada más que hacer” (Alemania 42).

La interpretación de lo romántico que ofrece de Staël es claramente un rechazo a la imitación y una invitación a la independencia; una manera, si se quiere, de la apropiación. Se trata de una variante en la concepción del trabajo del artista mediante dos condiciones que lo exaltan: lo nuevo y lo propio. Es una forma del romanticismo que será esencial también para Hispanoamérica:

La literatura romántica es la única que todavía admite perfección, porque como hunde sus raíces en nuestro suelo, sólo ella puede volver a crecer y a revivir, expresar nuestra religión, evocar de nuevo nuestra historia. (De Staël Oevres 276)¹⁴

Si no resulta forzada la comparación, vale decir que su libro es un salón cosmopolita de bolsillo, un hospitalario espacio de conversación internacional en el que no dejan de oírse las voces de sus invitados. Fue, según Wellek, ‘el verdadero manifiesto del cosmopolitismo literario’. Alemania, quizá más reconocido en nuestros días por su influencia que leído por el público actual, sugirió a Thibaudet una imagen de aquello que siendo fugaz transmite lo permanente, y que bien puede sintetizar su papel en la literatura de las Europas: “Es el puente de barcas sobre el Rhin que se deshace una vez que ha pasado el ejército” (Thibaudet 55).

Acompañada por Benjamin Constant, de Staël llegó a Alemania en 1803. No deja de ser curiosa la manera en que hablando de Alemania hace crítica de lo que sucedía en Francia, un apunte que nos deja ver no sólo la influencia de los salones, sino también su exceso. La fascinación de de Staël comienza por lo que ella interpreta como un ambiente en donde el individuo y la libertad del artista viven a salvo de la tiranía del público. En Alemania se puede leer: “Un autor alemán forma su público; en Francia es el público quien forma a los autores”. Y más adelante:

Los escritores franceses están siempre en sociedad, incluso hasta cuando componen; pues no pierden de vista los juicios, las críticas burlonas y el gusto de moda, es decir, la autoridad literaria bajo la cual se vive en tal o cual época. (de Staël Alemania 50)

Comparada con la que ella llevaba en París, la vida de un escritor en Alemania le parecía solitaria, pues ahí “donde se vive casi en soledad, se considera a la obra como una compañía.”

Sin embargo, al decir de Habermas, la Alemania de los siglos XVII y XVIII, aunque con mucho menos esplendor, también consolidó el ascenso de un público burgués como consumidor y juez del conocimiento y del arte. Aunque menos activos que los *coffeeshouses* ingleses y los salones franceses, en el siglo XVII aparecieron en Alemania las *Tischgesellschaften* (sociedades de mesa) y las *Sprachgesellschaften*, (sociedades literarias). Sus miembros eran reclutados, preponderantemente, de entre las clases medias y la academia. De hecho, el ascenso del idioma alemán al interior de las discusiones académicas resulta sorprendentemente moderno y ejemplar, si se considera el desarrollo de la filosofía alemana hacia el último cuarto de siglo XVIII. El historiador Max von Boehn cita una carta de Voltaire escrita en Potsdam durante el año de 1750, en la que éste último escribió: “Estoy en Francia aquí. Sólo mi propia lengua se habla. El alemán está reservado para dirigirse a los soldados y a los caballos” (Boehn 27).

No fue sino hasta 1687 cuando se anunció en la universidad de Leipzig una innovación hasta entonces proscrita por las autoridades: para dar sus lecturas el profesor Thomasius usaría, en lugar de latín, el alemán. Y no es sino hasta 1705 que su ejemplo es seguido en Jena. El estudio sistemático del alemán como una lengua literaria empieza en 1727, cuando Johann Christoph Gottsched fundó la Deutsche

Gesellschaften (sociedad alemana) en Leipzig, que rápidamente es imitada en Jena.

Para el historiador Max von Boehn, el cultivo del idioma fue una intencional oposición de la alta burguesía y las clases medias contra la francófila corte y la nobleza.

II. La poética intelectual de Schiller

Elegir la figura de Schiller y no sólo sus escritos teóricos para preguntar por la historia de las poéticas es una deliberada forma de tomar partido por la importancia del contexto histórico. Intentemos una enumeración significativa: en 1795, cuando Schiller escribe sus cartas y su ensayo sobre Poesía ingenua y poesía sentimental, Kant ya había publicado la Crítica del Juicio, que vio la luz en 1790. Veintiocho años antes el mismo filósofo había publicado sus Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, en donde seguía en gran medida la forma del ensayo como era costumbre, sobre todo, entre el empirismo inglés. Aunque en esa temprana obra están ya anunciados los cimientos de su epistemología, su texto parece tensado por un conflicto entre rigor y forma, pensado más para contestar a esas dos obras que habían aparecido en el año de 1757, cinco antes que el texto de Kant: Of the Standard of Taste de David Hume y Of the Sublime and the Beautiful, de Edmund Burke. El intercambio de estas nuevas ideas es visible por lo menos en tres lenguas de Europa: en el ámbito del inglés, del francés y del alemán. En el “Estudio Introductorio” a su traducción al español del texto de Kant, Dulce María Granja ha documentado cómo el texto de Hume sigue, a veces palabra por palabra, las ideas de Jean Bastiste Du Bos (1670-1742), historiador y filósofo francés que en 1719 publicó Reflexions critiques sur la poésie et sur la

peinture. Du Bos es también conocido como el primer teórico del arte en la lengua francesa, promotor de la escuela sensista que más tarde seguiría Condillac (1715-1780), e introductor de la noción de un nuevo sentido: el gusto o sentido estético, que nos permite, según Du Bos, lograr una mejor reducción de todas nuestras percepciones a través de los sentidos. Du Bos encarna y ejemplifica aquello que Habermas ha descrito como el paso de la autoridad estética, desde una instancia de autoridad religiosa o de la corte, hacia una basada en los argumentos. Encarna también la exploración empirista que influyó en el proceso de depositar en la subjetividad el poder del juicio estético, noción que será central para el desarrollo del romanticismo.

La consolidación de la subjetividad como categoría del juicio estético durante el siglo XVIII, la enorme influencia de Rousseau, pero también los descubrimientos científicos, la agitación de la Revolución francesa, la moderna vida de espacios que como los salones se veían liberados de la corte y de la iglesia, y el surgimiento de las ciudades burguesas, conforman el marco histórico en que fueron escritos los textos de Schiller. La discusión filosófica, sobre todo con la llegada de Kant, abrió las puertas a un espacio hasta entonces inédito: el breve y vago lugar que ocupará el arte en su pretendida autonomía. Schiller será de los primeros creadores, como poeta, en reflexionar sobre su poesía e incorporar esa supuesta autonomía al trabajo del artista. Su discurso puede, asimismo, leerse como una zona de tangencias, como un lugar en donde confluyen ideas y formas de concebir la poesía pre y post románticas. No sólo asimiló, desde un idealismo kantiano, el pensamiento del siglo XVIII, usando el mismo vocabulario que el empirismo. Al igual que Hume, Burke o, fuera del empirismo, al igual que Kant, Schiller habla del sentimiento de la belleza y de lo sublime.

Para Schiller, que tenía conciencia de vivir en una época ilustrada, el hombre de su tiempo era un hombre fragmentado. Su diagnóstico encuentra una separación entre razón y sentimiento. Es una denuncia posible, diríamos, sólo al atardecer del siglo de las luces. Para entonces el reino de la ciencia (la razón) se ha multiplicado, según Schiller, hasta desprenderse del sentimiento. Pero mientras la razón es activa, el segundo principio –el sentimiento– tiene una naturaleza pasiva. El espíritu especulativo se ha separado del profesional, y mientras el primero ha perdido la materia, el segundo vive encerrado en una estrecha esfera de acción. La antigua Grecia para Schiller, como para Nietzsche casi cien años más tarde, encarna la época en que el hombre vivía completo (una moderna variante, si se quiere, del mito platónico de los hermafroditas que se narra en “El Banquete”):

Vemos en los griegos unidas la plenitud de la forma y la integridad de la materia, la filosofía y la plástica, la delicadeza y la energía, la frescura juvenil de la imaginación y la virilidad del entendimiento. (Schiller La educación 30)

Para Schiller aquella escisión moderna –alejada de la plenitud griega– fue una consecuencia natural, el resultado del progreso que implicó sacrificar la totalidad de la esencia, pues “sólo caben juntos determinado punto de claridad y determinado caudal de emoción”. El novedoso –y ya inquietante para sus testigos– progreso de la ciencia y la técnica, el inicio de la era industrial con su consecuente fragmentación – que será uno de los grandes temas de la crítica moderna–, son tempranamente observados por Schiller:

Aplicando todos los humanos juntos la fuerza de visión que la naturaleza les concedió, no hubieran conseguido nunca vislumbrar un satélite de Júpiter que el telescopio descubre al astrónomo. (La educación 38)

Pero si la especialización fue un mal inevitable, no es insuperable. La naturaleza fija un límite, dice Schiller, y “la verdad seguirá haciendo mártires mientras la filosofía siga considerando como su principal cometido el armar fortalezas contra el error” (La educación 38).

Su diagnóstico lo conduce a buscar una conciliación que supere el divorcio entre sentimiento y razón, solución que encuentra en una exaltación del individuo frente a la colectividad: la ganancia del hombre frente a la ganancia del mundo. No obstante, Schiller no tiene en mente a todo individuo, pues “aunque haya muchos que sientan en su alma el ardor de ese ideal, no a todos les ha sido concedida la calma creadora”. Su discurso no oculta así sus pretensiones de constituir una poética, de dirigirse al artista, pues el arte será la única vía para superar esa fragmentación:

Abandone al entendimiento la esfera de lo real, que pertenece a la jurisdicción del intelecto; aspire, en cambio, a desasirse de las mallas de lo posible para crear el ideal con lo necesario. (La educación 48)

El modelo del artista propuesto por Schiller deberá ser un creador no sólo autónomo, sino también desinteresado. Una apariencia será estética sólo si es sincera, y por esto último entiende (a diferencia de lo que veremos con Wordsworth) estar desprovista de toda pretensión de realidad, una apariencia que se cierra sobre sí misma, como forma autónoma, inútil si se quiere, como años después lo propondría Theophile Gautier. Schiller habló también de “sentimiento estético puro”. Para que este sentimiento se cumpliera, él creyó que las cosas vivas no pueden gustar sino sólo como apariencias, y la realidad no podría agradar sino como idea; “mas sin duda hace falta un grado muy superior de cultura estética para sentir en las cosas vivas sólo la apariencia” (Schiller Poesía ingenua y poesía sentimental 10).

Esta abstracción de lo bello en la apariencia, esta suerte de deshumanización del contenido del objeto estético, no como condición indispensable pero sí como un extremo posible mediante el refinamiento artístico, era una idea poco común en su contexto –inédita de hecho-. Se trata de un distanciamiento del ámbito moral enunciado por Kant pero hecho explícito por el poeta Schiller. No volveremos a encontrar una afirmación de esa naturaleza sino hasta que aparezca Gautier proponiendo el arte por el arte.

La teoría poética de Schiller está expuesta en Poesía ingenua y poesía sentimental, un libro que hacia 1830 Goethe recordaría de esta manera:

Los conceptos de poesía clásica y romántica que ahora circulan por todo el mundo y que causan tanta discusión y tanta discordia, se deben originalmente a Schiller y a mí. Yo seguía en la poesía la máxima del procedimiento objetivo y sólo ella me parecía acertada. Schiller en cambio, que tenía una naturaleza subjetiva, creía que su manera era la legítima y, para defenderse de mí, escribió su tratado *Sobre la poesía ingenua y la poesía sentimental*. (en Poesía ingenua... 8)

En esta poética Schiller parte de una premisa que no podemos sino reconocer como romántica: en los objetos amamos su naturaleza, su serena vida creativa, “el silencioso obrar por sí sólo, la existencia según leyes propias, la necesidad interior, la unidad eterna consigo mismo”. Pero este tipo de complacencia ante la naturaleza, advierte, no es estética sino moral. Los antiguos sentían naturalmente, como parte de la naturaleza; mientras el hombre moderno sólo siente lo natural, lo reconoce desde una distancia. Hay un principio de distanciamiento de la naturaleza entre lo ingenuo y lo sentimental. “Nuestro modo de conmovernos ante la naturaleza, escribió, se parece a la sensación que el enfermo tiene de la salud” (Poesía ingenua... 37).

Sólo podemos acercarnos a lo natural mediante la abstracción, mediante su Idea. Así entendida, la poesía como una nostalgia del principio, como búsqueda de la armonía entre el sentir y el placer, sólo será posible idealmente.¹⁵ Schiller aplica a uno y a otro hemisferio del hombre escindido (ingenuo o sentimental) su concepto de poesía –la expresión más completa de la humanidad, en sus palabras. En el estado de sencillez natural lo que haga el poeta debe ser la imitación, lo más acabada posible, de la realidad; mientras que en el estado de cultura, en donde la colaboración armónica no es más que una idea, “lo que hace al poeta debe ser el elevar la realidad a ideal o, en otras palabras, la representación del ideal” (Poesía ingenua... 44). Más adelante veremos que en esta estructura se encuentra ya enunciada la conformación básica de lo que más tarde Coleridge –mediante una elaboración diferente- identificará como fantasía e imaginación.

El tratamiento poético consiste entonces, según Schiller, en una reducción (síntesis) que el objeto limitado conquista sobre el modelo infinito. El idealismo, única condición que según Schiller hace posible al arte desinteresado, se dirige de esa manera hacia un simbolismo en un sentido extenso; hacia creaciones que, sin ser el objeto, lo incluyan. Se trata de una nueva realidad, una representación (el poema) que incluye una diversidad de objetos en una idea universal de aquel sentimiento que los objetos producen en el poeta. El tratamiento poético debe reunir lo finito y lo infinito.

Dentro de esta caracterización de lo sentimental es necesario resaltar un rasgo de las ideas poéticas de Schiller. El “tratamiento” poético está figurado como una actividad intelectual antes que como una experiencia emocional. En todo caso, se trata de una inteligencia melancólica y sólo de esa manera es que se entiende como una

poesía subjetiva, como la interpretó Goethe. El idealismo de Schiller es una labor de la abstracción y del entendimiento. Un poeta sentimental conmoverá por ideas, y nunca obtendremos el objeto, sino sólo lo que el entendimiento del poeta ha hecho del objeto, incluso cuando el propio poeta es el objeto, cuando como espectador de sí mismo ha pensado sobre ello. Este tratamiento intelectualista del material poético es la base esencial de las posteriores tentativas de lo que se llamó “poesía pura” y de otras derivaciones similares. En ellas el entendimiento es el maestro de la sensibilidad, y deriva en una poesía de la lucidez, un producto de ese demonio que todo lo separa y distingue, según una caracterización schilleriana no muy distinta a la que, en el siglo XX mexicano, haría Jorge Cuesta en “El diablo en la poesía.”

Más que pensar en la influencia de Schiller, sus huellas como una forma de presencia en las poéticas modernas, conviene postular lo inverso para evadir la angustia de las influencias; es decir, la forma que en Schiller parecen sintetizarse muchas de las tentativas poéticas del romanticismo. Esta relación puede pensarse mejor mediante la imagen de la conversación, es decir la de una relación en donde los participantes, en un lenguaje similar, hacen variaciones sobre temas que otros han sugerido. Si nos atuviéramos a la cita de Cyril Connolly que abrió este capítulo, nos veríamos obligados a reconocer el improbable hecho de que Schiller es al mismo tiempo una mezcla de la Ilustración y del romanticismo que, aunque anterior a la llamada modernidad de Connolly, precede a este último. Esta combinación no es extraña, pues a Schiller le tocó vivir justamente el periodo donde se juntan la Ilustración y el romanticismo, y en gran medida puede pensarse en su poética como en un discurso que permite y promueve los contagios. Si F. Schlegel fue, por ejemplo, el verdadero introductor del

término “ironía” en el análisis literario moderno, su propuesta está basada también en ideas de Schiller. René Wellek lo dice de esta manera: “La ironía tiene que ver, por una parte, con la idea schilleriana del arte como juego, y por otra parte, con la kantiana del arte como libre actividad” (Wellek 22). A esto podemos agregar el hecho de que, como lo proclamaría Víctor Hugo en 1827, Schiller afirmaba que el verdadero genio debe ignorar las reglas, “esas muletas de la endeblez”, y guiarse no más que por el instinto, “que es su ángel guardián”. En este período, que no puede sino verse como un taller colectivo, hay múltiples correspondencias entre la filosofía y la poesía; particularmente, entre los nombres del romanticismo alemán: Goethe, Herder, Schelling, los hermanos Schlegel, Schiller, además de Novalis. Entre todos ellos pueden hallarse términos y teorías que se cruzan, como en una conversación en la que se comparte la paternidad de una idea.

Detenerse en la figura de Schiller es, más que postular un fundador, una manera de elegir un centro de esas correspondencias. En el contexto de nuestra investigación, importa por ser el autor de una tentativa de reflexión sobre la poesía. Pero también porque una poética suele ser una relectura de la historia de la poesía, una selección de ejemplos e ideas de otros, evocadas como precursoras de una nueva y propia poética.¹⁶ La libertad y la imaginación de la poética de Schiller, pero sobre todo la hospitalidad de un discurso que se contagia y contagia a otras poéticas, lo hace aparecer cerca de muchos otros, antes o después, sin diluirse en las reflexiones ajenas.

El recorrido histórico que enmarca el desarrollo de las nociones de subjetividad o sentimiento no es sólo la prehistoria de Schiller, sino de la generación en la que surge el romanticismo. Ese contexto opera como una circunstancia que limita no sólo la

biografía del poeta, sino que deja sus huellas en esos textos reflexivos donde el creador Schiller se pregunta por su lugar en las modernas condiciones del mundo. Una poética es un texto que registra esas marcas inherentes a la experiencia del autor. Si algún interés tiene la biografía del autor, no es tanto por la psicología, como por el contexto en el que fueron escritas esas poéticas. Y la biografía no es otra cosa que el principio de todo contexto histórico. La de Schiller está marcada por el alba de la modernidad y de la sociedad industrial. Pero también por los modos y las maneras de un espacio público que recién se consolidaba, fuera de la corte y de la iglesia, si se piensa en su pasado reciente; pero acaso también, si se quiere pensar en su futuro, lejos de la academia.

Una breve estampa que Madame de Staël escribió en Alemania retiene el sabor de salón en que germinó esa nueva literatura cosmopolita, al tiempo que recuerda con admiración la imagen de Schiller. Del día en que lo conoció, de Staël recuerda que el autor de Los bandidos “leía muy bien el francés, pero no lo había hablado jamás”. Luego de contar que en la conversación ella sostuvo la superioridad del teatro francés, y de que Schiller no rehuyó el combate en el idioma de ella, hace un apunte que no renuncio a citar:

Al principio y para refutarle, yo me serví de las armas francesas, la vivacidad y el ingenio; pero bien pronto adiviné en lo que Schiller decía tantas ideas, a través del obstáculo de las palabras; quedé tan sorprendida de esa simplicidad de carácter, que llevaba un hombre de genio a comprometerse de tal modo en una lucha, donde las palabras faltaban a sus pensamientos; le encontré tan modesto y tan despreocupado de aquello que concernía a su propio éxito, tan magnífico y tan animado en la defensa de lo que creía la verdad, que le consagré desde ese instante una amistad plena de admiración. (de Staël Alemania 64)

III. Poéticas del romanticismo

Si buscar las influencias de un escritor sobre otros, como quien indaga una paternidad, se asemeja a la preocupación por los derechos de la propiedad; optar, simplemente, por reconocer coincidencias, no sólo nos libera de esa ambición sino que acaso nos permite ir más lejos. La poética de Schiller permite muchos contagios por ser él un precursor de la poesía moderna. O más precisamente: fue un precursor en la forma de entender a la poesía moderna.

Nuestro recuento, parcial como cualquier otro, quiere seguir el desarrollo de este tipo particular de textos que hemos llamado poéticas: los textos en que los poetas se preguntaron por su poesía. Este desarrollo, como veremos en los siguientes capítulos, constituye la prehistoria de la poesía hispanoamericana moderna; no sólo su contexto histórico si pensamos la historia como una historia universal, sino también el teórico. Es parte, si se admite una vez más la imagen, de aquella conversación. Ante la diversidad del paisaje que hoy llamaríamos clásico, nos detendremos únicamente en aquellos discursos que admiten ser llamados poéticas.

Hacia el año 1800, mientras en Alemania Novalis, ya atacado por la tuberculosis, escribía su novela Enrique de Ofterdingen, Wordsworth publicaba su famoso prefacio a las Lyrical Ballads. Mientras el segundo texto ha sido calificado como manifiesto del romanticismo inglés, la inconclusa novela de Novalis conserva un lugar impreciso. De hecho resulta paradójico que mientras a su autor se le reconoce como el introductor de la palabra *Romantiker*, es él el autor de un texto que, desde la perspectiva contemporánea, se lee como una novela. A la consagrada definición que la propone como un género sin poética se opone el argumento –hábito decimonónico- de

reconocer que uno de los rasgos del género es la construcción de personajes. Nada más alejado de la poética de Novalis, quien escribió: “Sobre todo, nada de muñecos, de eso que llaman caracteres” (Novalis 8).

En un momento de la historia en que ningún romántico se considera aun romántico, en que *Roman* se entiende por muchos como una forma de los cuentos fantásticos, para Novalis la novela no era exactamente un género, sino la reunión de todos, es decir, total y absoluta poesía. Total y absoluta, pues para el autor de ese epílogo de la Ilustración que se llama Himnos a la noche, la poesía alcanzará los niveles místicos con que suele caracterizarse al romanticismo. La poética de Novalis, expuesta sobre todo en las palabras del poeta Klingshor, es entendida como una metamorfosis infinita, un diálogo de equivalencias que postula la correspondencia de todas las cosas. La poética romántica, para él, será el arte de hacer extraño un objeto, pero también familiarmente grato y atractivo. Por eso la novela para Novalis, de manera similar a lo que F. Schlegel vio en la poesía, era una forma artística que busca la integración de todas las correspondencias.

Pero si Novalis identifica a la poesía con la libre asociación, con el juego (en el sentido Schilleriano), no deja de ser sorprendente que profese a un tiempo la claridad reflexiva y que otorgue a la teoría un lugar inmediato aunque no equivalente al de la poesía: “La filosofía es la teoría de la poesía. Nos enseña qué es la poesía, cómo es una cosa sola y todas las cosas a la vez” (en Wellek 102). Contra cierta tradición que intenta ver en Novalis sólo al místico, puede postularse que su poética es también un producto del afán racionalista de la Ilustración, tanto como de la crítica de ese afán. Como establece Albert Beguin, si los pensadores y los poetas románticos, “tan

diferentes unos de otros, se oponen en muchos aspectos a los filósofos del siglo XVIII, son también sus continuadores y sus discípulos en muchos otros” (Beguin 25).

Vale la pena resaltar ese punto de confluencia entre la Ilustración y el romanticismo que Novalis encarna y que aparecerá, como apuntó Connolly, aun en las vanguardias. El tema ha sido abordado por Albert Beguin en su lectura de Novalis. Si durante la Ilustración el conocimiento científico se postuló como el germen de un progreso indefinido por el que un día se arribaría, sumando los conocimientos experimentales, al conocimiento perfecto, Beguin propone que esta idea sobrevive en lo que llama “la locura romántica”, aunque transfigurada y puesta en contacto con aquellas zonas que el racionalismo desplazaba durante la Ilustración:

Ciertamente los románticos ya no creerán que una suma de hechos debidamente comprobados conduzca al saber supremo, pero conservarán la esperanza de un saber absoluto, que para ellos representará algo más y mejor que un simple saber: un poder. (Beguin 27)

En Novalis, que se sirvió de la tradición popular “deliberadamente acogida para fines bien calculados” (Beguin 260), aparece una figuración de la poesía que es también una forma de conocimiento, pero un conocimiento más profundo que el de la conciencia; un ejercicio de la vigilia que incorpora al sueño. Y la vigilia será esencial en su exploración nocturna. En Enrique de Ofterdingen puede leerse:

Nunca me cansaré de reclamar de la nitidez de vuestro entendimiento que no olvidéis jamás que todo en la naturaleza se corresponde y se regula por leyes y relaciones que dependen entre sí. Porque nada hay más indispensable para el poeta que conocer bien la naturaleza de cada asunto, la noción de los medios adecuados a cada fin y la presencia de espíritu para saber escoger con acierto la ocasión y las circunstancias. La inspiración sin discernimiento es inútil y peligrosa y pocas maravillas podrá hacer el poeta si él mismo se asombra de las maravillas. (Novalis 116)

Y más adelante, en el capítulo VIII, Klingshor da una lección a Enrique:

El poeta aprende a conocer ese instrumento suyo por el ejercicio y la meditación y acaba por saber exactamente lo que puede hacer de él; y no deberá intentar nunca el ensayo de arrancarle, a la fuerza, más de lo que da de buen grado. (Novalis 122)

El discurso de Novalis privilegia a la conciencia encima del papel de la inspiración del poeta. Su poética postula la figura de un poeta iluminado en este sentido, pleno de conciencia, pues todo en su sistema, lo que comprenden la experiencia y la actividad terrenales, forma parte de nuestra conciencia, “que une nuestro mundo con otros mundos superiores” (Novalis 180).

No se puede dejar de reconocer a Novalis como a ese espectáculo discursivo a cuya recuperación o reinención acudieron muchos poetas del siglo pasado. No sólo los surrealistas recuperarían su sentido de la magia y el juego de la libre asociación de ideas, “el arte de emplear a nuestra voluntad el mundo de los sentidos.” También Octavio Paz retomaría el término de ironía, que F. Schlegel y Novalis reconocieron como una conciencia soberana, que “no es otra cosa que la reflexión, la verdadera presencia del espíritu” (Beguin 263). Pero así como se reconoce en Novalis a un poeta plenamente romántico, también pueden verse sus marcas de identidad racionalista en la recomendación de un método; para él era preciso avanzar “de problema exacto en problema exacto”. “Todo lo que es involuntario –escribió- debe transformarse y someterse a la voluntad”. Y aún más: “El hombre absolutamente reflexivo es el vidente” (Beguin 263).¹⁷ Beguin también cita una carta de Novalis a F. Schlegel, fechada en 1799, dos años antes de la muerte del primero:

Quizá la embriaguez de los sentidos forme parte del amor, como el sueño de la vida; no es ciertamente su parte más noble, y el hombre robusto preferirá siempre la vigilia al dormir. Yo tampoco me salvo del dormir; pero la vigilia me

causa placer, y en voz muy baja formulo siempre el deseo de estar siempre despierto. (Beguin 263)

Muy distinto es el prefacio de Wordsworth, escrito con el propósito de presentar sus baladas, que él describe como experimentos. El principal objeto propuesto en estos poemas, escribió, fue escoger situaciones de la vida común y describirlas en un lenguaje realmente usado por el hombre:

Humilde y rústica vida ha sido en general escogida, porque en esas condiciones las pasiones esenciales del corazón encuentran buena tierra en la cual pueden alcanzar su madurez. (Wordsworth 791)¹⁸

El romanticismo de Wordsworth se presenta de esta manera como una reacción retórica. Wellek ha señalado que la enemiga del poeta inglés era la dicción dieciochesca, descrita por el mismo crítico como una colección de recursos poéticos convertidos en clichés:

Una vez avanzado en su evolución poética, tan personal, emotiva e intelectual (Wordsworth), cayó en la cuenta de que aquella dicción dieciochesca era viciosa, adulterada, retorcida, externa e impasible, mientras que el nuevo estilo que empleaba él le parecía grandemente natural. (Wellek 152)

Si ésta es la misma impresión que han sentido todos los renovadores de la poesía inglesa, es acaso también la misma impresión, podemos agregar, que sintieron muchas vanguardias, europeas e hispanoamericanas.

Pero más allá de este rasgo de rebeldía, de rechazo de un lenguaje, la poética de Wordsworth puede ser vista como un discurso que privilegia el mundo interior del poeta como la instancia de una virtud creadora: la sincera emoción será para él un valor no sólo moral sino también estético. William Wordsworth es una figura de transición en la poesía inglesa, con indudable raigambre neoclásica pero portador también de una

nueva estética que encuentra en los sentimientos y en la sincera expresión de éstos, las principales virtudes de la expresión poética. Es una vía distinta, paralela si se quiere, a la seguida por los románticos alemanes. Al igual que ellos, hablará de sentimientos (*feelings*) y hará de estos el centro de su poética.¹⁹

Existe otra idea que aproxima sus tentativas con las de los románticos alemanes; es el lugar que Wordsworth concede al filtro de la memoria, entendida ésta en un campo semántico que equivale a la reflexión. El principio que enuncia que la poesía es emoción evocada en la calma, propone de esa manera que el alejamiento de las propias emociones, esa mediación racional que permite la distancia, es una condición para la verdadera poesía. No es muy distinto esto del principio por el cual F. Schlegel define a la ironía, que no es otra cosa que una forma de autoconciencia, una distancia entre el sujeto y el objeto. “La actitud nace -escribió Schlegel- al comprender cuán pródiga es la esencia del mundo y cómo una actitud ambivalente es la única que puede abarcarlo en su contradictoria totalidad” (en Wellek 21). La expresión de Wordsworth puede traducirse en una fórmula que defina también a la ironía: inspiración, siempre y cuando sea filtrada por la lucidez; o bien, el caos nombrado por la razón. Es de esa manera que entendía el papel de la métrica:

La métrica eleva el ánimo a un como nuevo plano consciente y refuerza eso que hoy llamaríamos distancia estética, modera y refrena las pasiones, tiende a desnudar al lenguaje, hasta cierto punto, de su realidad, bañando así la comprensión toda en una especie de semiinconsciencia de existencia inesencial. (en Wellek 165)

Se podrá preguntar ¿qué relación tiene la escritura de una poética con esta tensión entre la conciencia y la inconsciencia reflejada en su obra? ¿No es la reflexión sobre su poesía una forma, un deseo de intervenir en el poema que está por escribirse? ¿No es

una poética -incluso cuando el poeta se postula como médium de una potencia superior-, una toma de posición dentro del poema?

En oposición a esta concepción de la poesía como resultado de un trabajo sometido a la voluntad, durante el romanticismo se fortalecerá otra visión que desplaza el control del artista sobre sus medios. Me refiero a la idea de inspiración, entendida ésta a la manera en que la caracteriza Maurice Blanchot: “es poder, pero a condición de que quien la acoge se vuelva débil” (Blanchot 167).²⁰ Así, el romanticismo es exaltación del yo pero a condición de una subjetividad débil. La idea de inspiración, que Beguin rastreó en su estudio sobre el alma romántica y el sueño, presupone un desplazamiento de ese yo: el creador aparece como el recipiente débil de una otredad. En el romanticismo explorado por Beguin se busca la voz del sujeto a condición de que sea la naturaleza la que hable a través de él²¹. Así, de von Arnim, por ejemplo, Beguin dice que “es de los que tienen conciencia de no ser los únicos autores de su obra”; o esta otra cita de Maurice Guerin: “El gobierno de mi pensamiento no me pertenece” (en Beguin 424).

Coleridge

En 1817 apareció la Biographia Literaria de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Si el prefacio que Wordsworth escribió para las Lyrical Ballads –en donde también figuran poemas de Coleridge- es conocido como el acta de nacimiento del romanticismo inglés (también llamado su manifiesto), la Biographia Literaria es no solamente una conversación con el texto de Wordsworth, sino también el proyecto crítico más importante del romanticismo en lengua inglesa. Es también una poética, es

decir, una tentativa para establecer los principios que han de regir el trabajo del poeta. Es cierto que el texto de Coleridge admite –y casi diríamos que exige- ser leído desde múltiples puntos de vista. En sus primeros capítulos ofrece, por ejemplo, el relato biográfico de la iniciación literaria de su autor; y en el capítulo X se refiere a temas como su circunstancia histórica, a asuntos políticos (habla de su *political creed*) y modernamente se lamenta de dos cosas: reconoce que la literatura no es una profesión con la cual ganarse la vida y se reconoce incapaz de convertirse en un autor popular.²² Por otro lado, en otros capítulos abundan las disquisiciones filosóficas y metafísicas. Sin embargo, Coleridge se asume desde el inicio, al igual que lo hizo Schiller, como un poeta que aspira a dar base epistemológica y metafísica a su estética. El centro de gravedad del libro no es otro que la poesía. La comparación con Schiller no es difícil: no sólo compartieron una época y escribieron sendas obras de carácter filosófico, sino que además compartieron un mismo ambiente intelectual. En los dos la influencia del idealismo alemán, y especialmente de Kant, es definitiva; y ambos son de los primeros poetas, si no los primeros, en sus respectivas lenguas en elaborar sendas poéticas basadas en los principios de ese idealismo.

Sobre el tema de la influencia del idealismo alemán en Coleridge es necesario aclarar nuestros límites: para esta revisión histórica de las poéticas del romanticismo no nos detendremos en la polémica sobre la originalidad y las influencias – si se quiere el plagio- en el pensamiento crítico de Coleridge. Cabe mencionar, sin embargo, que dicha polémica existió y que de alguna manera continúa. Existe una abundante bibliografía al respecto que admite ser dividida entre críticos y defensores. Como se sabe, hacia la segunda mitad del siglo XIX el libro de Coleridge fue creciendo como

influencia y reconocimiento, de tal manera que ya a principios del siglo XX pudo ser juzgado por Arthur Symons como el más grande libro de crítica en lengua inglesa. A mitad del mismo siglo, sin embargo, René Wellek juzgó que la importancia de Coleridge era sobrestimada, que éste no había sido sino un mediador entre Alemania e Inglaterra y que, además, culpable de plagio: “Estimo de estricta honestidad intelectual no atribuir a Coleridge ideas bebidas o transcritas literalmente de otros” (Wellek 176).

Hacia las últimas décadas han aparecido estudios que buscan delimitar las influencias de otros pensadores en la obra de Coleridge, así como devolverle el estatuto de pensador independiente. Cabe destacar dos: Coleridge and German Idealism (1969), de Giordano N.G. Orsini; y The Knowledge that Endures (1992), de Gerald McNiece.²³ Ambos exploran el impacto del idealismo alemán, de Kant a Hegel, en la teoría de Coleridge. El primero aborda separadamente a Kant, Fichte, Schelling y Hegel, y se concentra en los respectivos sistemas para establecer su conexión con las ideas particulares de Coleridge. El segundo trabajo se concentra en temas literarios, tales como la imaginación, el simbolismo o la ironía, comparando las elaboraciones de los cuatro filósofos mencionados en cada tema y explorando cuál de estas influencias es más evidente en Biographia Literaria. Estos estudios muestran las personales interpretaciones y combinaciones del idealismo alemán hechas por el mismo Coleridge, destacando, por otro lado, la importancia que éste otorgaba al pensamiento cristiano.

Nuestro propósito no es buscar las diferencias o proximidades de Coleridge con el romanticismo alemán, sino ofrecer un esbozo de sus principales principios poéticos – expuestos en la Biographia Literaria-- desde una retrospectiva hispanoamericana. Con esto último no pretendo establecer la delimitación de un espacio excluyente, sino

simplemente abrir el análisis a los posibles intercambios y contaminaciones que la poesía moderna en general y la hispanoamericana en particular, pudieran recibir a través de la poética de Coleridge. No se trata tampoco de la inabarcable tarea –para esta tesis por lo menos- de la enumeración de esas influencias, sino simplemente de intentar una mirada retrospectiva desde el punto de vista de una experiencia como lector de poesía hispanoamericana.

La Biographia Literaria está dividida en dos volúmenes y 24 capítulos.²⁴ Como ya he dicho, se trata de una obra diversa aunque eso no quiere decir que su autor no haya buscado la unidad. De hecho, el rasgo más distintivo de la obra es precisamente su ansiedad orgánica. En ella encontramos la unidad de contrarios, la correspondencia universal, la analogía y la simpatía de lo diverso y especialmente la identidad entre objetividad y subjetividad. Se podría afirmar incluso, para los fines de esta exposición, que el tema central de la poética de Coleridge es el de las relaciones entre el sujeto y el objeto, relaciones que pueden tomar la forma de una epistemología, de una estética o de una metafísica. Todo conocimiento—escribió en el capítulo XII- “reside en la coincidencia de un objeto con un sujeto.”²⁵ Esta frase sintetiza o alude al ánimo esencial en la poética de Coleridge. Lo llamo ánimo porque en las disertaciones de Coleridge siempre aparece una fuerza que mueve, un principio que se acerca, que tiende a juntar lo diverso, a asociarlo, a buscar la correspondencia mediante un poder o una facultad. En su poética aparece siempre un principio activo que va en la búsqueda de uno pasivo, o para decirlo con los términos de M.H. Abrams, el tránsito de un obediente espejo al de la inquieta lámpara.

Los principios de su poética pueden ser organizados a partir de los elementos de esa tensión entre sujeto y objeto. Comienzo por los elementos del principio activo, es decir, por la caracterización que hace Coleridge de la naturaleza humana, de las facultades que el sujeto puede usar para acercarse a ese principio pasivo. En el capítulo XII Coleridge afirma que demostrar la identidad entre subjetividad y objetividad “is the office and object” (es la tarea y el objeto) del “transcendental philosopher” (filósofo trascendental) (Coleridge Vol. I: 178). Antes de esa afirmación, Coleridge ha establecido el juego de los términos en su sistema:

De aquí en adelante llamaremos NATURALEZA a la suma de todo lo que es solamente OBJETIVO, limitando el término a su sentido pasivo y material y comprendiendo todo *fenómeno* a través del cual su existencia nos es conocida. Por otro lado, a la suma de todo lo que es SUBJETIVO lo podemos incluir en lo que llamamos el SER o INTELIGENCIA. Ambas concepciones son necesariamente antítesis. La inteligencia es concebida como aquello exclusivamente representante, y naturaleza como exclusivamente representado; la primera como consciente y la otra sin conciencia. Ahora, en todos los actos de conocimiento positivo es necesaria la recíproca concurrencia de los dos, llamada del ser consciente y de aquella que es asimismo inconsciente. Nuestro problema es explicar esta concurrencia, su posibilidad y su necesidad.²⁶ (Coleridge Vol. I: 174)

Caracterizar al ser y a la inteligencia mediante un principio consciente, opuesto al de otro inconsciente, y establecer que para un acto de conocimiento se requiere la recíproca concurrencia de ambos, es desde luego establecer una epistemología. El sujeto de conocimiento cuenta en primer lugar con la capacidad de aprehender el mundo, de recoger las imágenes y las impresiones de aquello que lo rodea. Y en segundo lugar, cuenta con el poder que es también el principal agente de la percepción humana. Coleridge estableció una escala de las potencias anímicas de la naturaleza humana, entre las que se puede mencionar a la memoria, la fantasía, la imaginación primaria y la imaginación secundaria. Esa escala puede ser reducida a dos potencias: la

fantasía y la imaginación. Por la primera entenderá una forma de memoria que opera asociativamente para recombinar los datos elementales de los sentidos; la imaginación, en cambio, es la "facultad unificadora" que disuelve y transforma los datos y crea la novedad y la cualidad resultante. Transcribo a continuación el final del capítulo XIII, en donde Coleridge ofrece una síntesis de esas facultades:

Considero entonces a la Imaginación ya sea como primaria o secundaria. Sostengo que la Imaginación primaria es el poder vivo y el principal agente de toda percepción humana, y como una repetición en la mente finita del eterno acto de creación en el infinito "YO SOY". Considero la Imaginación secundaria, coexistiendo con la voluntad consciente, aún como idéntica de la primaria en la forma de su poder, y difiriendo sólo en grado y en el modo de su operación. Se disuelve, diluye y disipa con el propósito de recrear: o en dónde este proceso resulta imposible, de cualquier manera y en cada evento lucha para idealizar y unificar. Es esencialmente vital aún cuando todos los objetos (como objetos) están esencialmente fijos y muertos.

La Fantasía (Fancy), por el contrario, no tiene otra opción sino jugar con fijeza y definidades. Sin duda, la fantasía no es sino otro modo de memoria emancipado del orden del tiempo y el espacio; mientras que está mezclado con y modificado por el *fenómeno* empírico de la voluntad que expresamos con la palabra Albedrío. Pero al igual que la memoria común, la Fantasía tiene que recibir todos sus materiales ya preparados por la ley de asociación. (Coleridge Vol. I: 202)²⁷

Antes de explorar las consecuencias de dicha caracterización del sujeto y del poeta en su poética, conviene establecer cuál es el paisaje de esa otra entidad que Coleridge denomina objetividad. Conviene recordar que el proyecto unitario de Coleridge tenía una dimensión metafísica y religiosa. Su interés en el "monismo" era también una expresión de su deseo por "establecer una relación directa entre la idea de Dios y el mundo" (Sostaric 2003). Así, sus esfuerzos por conciliar a la filosofía con la religión parten de un principio idealista. El mundo físico, el ámbito de los fenómenos, que él mismo llama naturaleza algunas veces, está vinculado a un principio espiritual e

inmaterial del que el hombre es una correspondencia activa. Dirigiéndose a un poeta, dice: “Creeme, tienes que manejar la esencia, la natura naturans, la cual presupone una unión entre la naturaleza en su alto sentido y el alma del hombre.”²⁸ En su texto, On Poesy or Art (1818), Coleridge sintetizó esa estructura:

El artista debe imitar aquello que está dentro de la cosa, aquello que es activo a través de la forma y la figura, y se dirige a nosotros a través de símbolos —el *Natur-geist*, o espíritu de la naturaleza—, así como nosotros inconscientemente imitamos a aquellos que amamos; solamente de esta manera él puede tener la esperanza de producir cualquier obra verdaderamente natural en su objeto y verdaderamente humano en su efecto. La idea que se junta con la forma no puede ser en sí misma la forma. Está más allá de la forma y es su esencia, lo universal en lo individual, o la individualidad en sí misma—el atisbo y la exposición del poder que la habita. (Coleridge Vol II: 259)²⁹

De esta estructura es de donde emerge el particular uso que Coleridge dará a las nociones de idea y de símbolo. La realidad está sustentada en un principio inmaterial que es la idea, y que indica la unión entre lo universal y lo particular. No se trata por tanto de una realidad sensible, sino de algo que escapa a la abstracción y por lo tanto a la imagen. Se trata de una forma del ser que está por encima de las formas, aunque se dirige a nosotros a través de símbolos. Estos últimos son el medio por el cual se presenta la idea. Y desde este punto de vista el símbolo pertenece más a lo representado que a quien representa, es más un atributo de la objetividad que una facultad de la subjetividad. Y de ahí que Coleridge haya visto en el símbolo una semejanza de contigüidad (una *convenientia*, una semejanza por proximidad, diría Foucault³⁰) más que una representación arbitraria. El símbolo se caracteriza en Coleridge por dejar traslucir lo universal en lo individual, pero participando de aquello que representa. A diferencia de Schiller, para quien lo sentimental consiste en extraer una abstracción esencial de una idea, para Coleridge el símbolo es no sólo un nexo intelectual, sino un

atributo trascendental. No es extraño entonces que para caracterizar al símbolo Coleridge recurra a los atributos de aquello que la retórica entiende por sinécdoque, es decir, la representación del todo por una parte. En la lógica de Coleridge el símbolo es en el fondo una sinécdoque y de ahí que pertenezca más al ámbito de lo representado que al papel activo del poeta. No se trata de una confusión entre aquellas figuras de la retórica, como juzgó Wellek (Wellek 199), sino de un propósito estructural.

Según esta descripción de las ideas de Coleridge, ¿es el arte en general y la poesía en particular una forma de conocimiento? ¿O se trata de una revelación mística? Podría decirse que es todo eso pero también que desde el punto de vista del poeta, es el triunfo de un acercamiento, el resultado de un trabajo activo que el poeta debe realizar para conseguir la unión de objetividad y subjetividad. Cuando Coleridge interroga qué es la poesía, afirma que la respuesta es la misma para la pregunta por el ser del poeta. Su respuesta se encuentra el capítulo XIV de la Biographía Literaria:

[El poeta] difunde un tono y un espíritu de unidad que mezcla, y (por decirlo así) *funde*, uno en otro, mediante ese sintético y mágico poder, para el cual hemos apropiado específicamente el nombre de imaginación.³¹ (Vol II: 12)

Coleridge concede a la imaginación el privilegio de ser la facultad creadora por excelencia, el agente activo que se encarga de unir pero no de una manera mimética, sino creadora; mediante una actividad que transforma y que es capaz de crear formas nuevas que no están previamente en la naturaleza. El poeta debe entonces excitar y acudir a lo sobrenatural como prueba de su imaginación creadora:

Aquel que combina los dos es el hombre de genio; y por tal razón él debe participar de los dos. Es por esto por lo que hay en el genio una actividad inconsciente, o mejor dicho, ese es el genio en el hombre de genio. Y ésta es la verdadera exposición de la regla por la cual el artista debe primero separarse de la naturaleza para luego regresar a ella por medio de un total efecto. ¿Por qué

esto? Porque si él comenzara solamente copiando dolorosamente, sólo produciría máscaras, no formas con vida. (Vol II: 12)³²

Esta caracterización de la imaginación, esta exploración de las posibilidades creadoras de la imaginación, tendrá consecuencias directas en la poesía de Coleridge, en su gusto por las ambientaciones y elementos de carácter que hoy podríamos calificar como “fantásticos”. Por otro lado, Coleridge, al postular un ejercicio poético que busque unir lo diverso y crear a partir de aquello que no tiene forma, ofrecerá el material para el posterior desarrollo de poéticas que busquen en la metáfora esos poderes transformadores.

Coleridge ofrece una definición de lo que entiende por poema (capítulo XIV), y esta caracterización jerarquiza esa experiencia subjetiva que él llama “*pleasure*” . Mediante ese propósito se distingue de los trabajos de la ciencia (aquella actividad intelectual que sólo busca la verdad). Pero a esta primera cualidad Coleridge agrega una última diferencia que especifica al poema de otros discursos (species): “Es diferenciado al proponerse a sí mismo tal encanto del todo, así como es compatible con una gratificación distinta de cada componente” (Vol II: 10).³³

Esta insistencia en la unidad del poema, entendida como una unidad alrededor de un estado de ánimo (pleasure), dejará una clara marca en el poética de Poe, quien entenderá al poema (y al cuento) como una unidad que debe ser leída en una sola sesión, es decir, en una unidad de efecto. Coleridge había establecido que el poema es una estructura en la cual las partes se soportan y se explican unas a otras, la estructura de una emoción cuyo ritmo está también en correspondencia con tal propósito. Y otro modelo emerge de esta caracterización, presente ya cuando se ha referido a la naturaleza como espíritu o como Idea; se trata del modelo orgánico para la obra de arte,

que será retomado especialmente por Emerson y luego por José Martí. Para Coleridge se trata de buscar también la unidad de la obra de arte, de la correspondencia de sus partes, basada ésta en la unidad de efecto en el lector. Coleridge pensaba que el poema debía excitar, sacar de sí, conmover al lector mediante la creación de esas realidades sobrenaturales y apelando a una fe poética (En el capítulo XIV, en donde Coleridge se refiere al prefacio de las Lyrical Ballads, define la fe poética con la famosa expresión “willing suspension of disbelief”).

La poética de Coleridge, al construir un universo de contrarios que hace falta unir, al ofrecer una estructura de la poesía como potencia de la más alta facultad del hombre, no tendrá otra repercusión que la de construir la figura del poeta con los rasgos de un héroe creador.³⁴ La poesía es posible sólo para el hombre de genio, aquel que puede unir lo diverso y crear formas nuevas a partir de la naturaleza. Se trata, si no de una deificación, sí de una exaltación de la figura del poeta como creador y como vidente. Imaginar para el poeta, significa unir lo separado, encontrar las relaciones ocultas, transformar y recrear esa unidad que existe en el mundo material y el inmaterial. El poeta debe encontrar aquellos símbolos de la inapresable Idea. Como marcas de su personal poética, en Coleridge aparecerá siempre el tema de la conciliación de contrarios: buscará la unidad de lo diverso, pero mediante la transformación, es decir, mediante otra creación de lo diverso. Y de la misma manera sostendrá un principio de creación, pero también uno de imitación mediante el modelo orgánico: no la reproducción de las formas, pero sí la de la armonía de las partes. Y por último, sostendrá un principio idealista, la convicción de que la verdadera realidad es

inmaterial, pero la certeza de que el poema debe apelar a los sentidos, de que su triunfo consiste en ser una realidad de “efectos”.

Ya es un lugar común referir la influencia de Coleridge en, por lo menos, Emerson y en Poe. Y mediante esa vía se acepta como influencia indirecta en Baudelaire y en el simbolismo francés (así lo sostienen los trabajos críticos de Beguin, Raymond y Thibaudet, entre otros). Ya en Coleridge se puede encontrar la idea, aunque de manera secundaria, de la sinestesia o confusión de los sentidos. Pero ya sea indirectamente, o mediante los cruzamientos con la difusión del idealismo alemán en otras literaturas, en Coleridge se pueden hallar correspondencias con la literatura hispanoamericana tanto del modernismo como de las vanguardias. En el caso de Martí es evidente mediante la asimilación de las ideas de Emerson. La forma en que Darío se refiere a la Idea, y la manera en que recurre a la creación de realidades “sobrenaturales” en sus poemas, recuerdan lo que Coleridge entiende por imaginación. Por otro lado, la distinción que Coleridge hace entre fantasía e imaginación será influyente en la manera como Borges asume lo sobrenatural. Véase en los dos ensayos cortos que Borges escribe sobre el poeta inglés en Otras inquisiciones. En el segundo ensayo, titulado “El sueño de Coleridge”, escribió: “Más encantadoras son las hipótesis que trascienden lo racional” (Borges Otras inquisiciones 29). Además, las elaboraciones de Coleridge permitieron moldear también el entendimiento borgiano de la metáfora como una entidad que permite articular lo que Borges caracterizaba de esta manera³⁵: “No hay acto que no sea una coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos” (20). El genio poético, según Coleridge, consistía en esa

capacidad para modificar las imágenes (metáfora), los pensamientos y las emociones del propio poeta.

Existe otra resonancia de la obra de Coleridge en la poesía hispanoamericana que ha sido menos observada por la crítica, y que trataremos de mostrar en el capítulo correspondiente. Se trata del creacionismo de Vicente Huidobro. Aunque las diferencias sean más evidentes, las correspondencias existen. Con una variación en su forma de interpretar sus relaciones con la naturaleza, en Coleridge se encuentra ya la figuración del poeta como creador de realidades nuevas, como agente que para crear deberá ser capaz de unir las realidades más lejanas. Aquello que Huidobro verá en las “imágenes”, está ya en lo que Coleridge verá como “imaginación”.

“La capital del siglo XIX”

Para situar la prehistoria de la reflexión sobre la poesía hecha por los poetas en Hispanoamérica, aquella inmediata situación de la poesía moderna antes de florecer fuera de las Europas y arraigarse en las Américas, conviene continuar este repaso histórico con una mirada hacia lo que ya Benjamin llamó la capital del siglo XIX. Hasta ahora hemos seguido el surgimiento de las poéticas modernas como un producto del fortalecimiento de lo que Habermas llamó la esfera pública y, dentro de ésta, de la autonomía del arte. La poética de Schiller mostró ya el diagnóstico de una situación del hombre fragmentado, pero también la incorporación de una filosofía que se encaminaba a la separación entre los productos estéticos y otros ámbitos del quehacer humano. Asimismo, vimos que se trató de una poética fraguada en el contexto de aquella “esfera pública” y como producto de una conversación con otros poetas y filósofos. Luego del

libro de Madame de Staël, en Francia se llegó al periodo que Walter Benjamin llama la “bohemia”, seguido por el de una naciente y trágica conciencia artística del mercado. La descripción hecha por Benjamin del proceso de la consolidación de la mercancía cultural, permite también constatar la diversificación de una esfera pública y de un mercado literario. En datos del mismo Benjamin, el oficio literario se movió de las revistas a los periódicos: en 1824 había en París cuarenta y siete mil suscriptores de periódicos; en 1836, setenta mil doscientos, y doscientos mil para 1846. Es el tiempo en que aparecen los anunciantes y las novelas por entregas: “al mismo tiempo, la información breve, abrupta empezaba a hacerle la competencia al informe sosegado. Resultaba recomendable por su utilidad mercantil” (Benjamin Poesía y capitalismo 70). Estamos entonces en el surgimiento de la noticia entendida como mercancía, como producto elaborado para conquistar lectores, del tiempo cuando habrá que hacer cola para poder leer el único ejemplar disponible en un café. Este marco hará posible la conversación alrededor de esas dos sustancias típicamente modernas: el tabaco y el café. De hecho, citando a Gabriel Guillemot, Benjamin escribió:

La costumbre del aperitivo... se estableció junto con la llegada de la prensa de boulevard. Anteriormente, cuando sólo existían los periódicos serios...no se conocía la hora del aperitivo. Esta es consecuencia lógica de la crónica parisina y del cotilleo de la ciudad. (en Benjamin Poesía y capitalismo 72)

Antes de que termine el siglo, en Hispanoamérica encontraremos esa sensibilidad de la conversación pública en un poema de Gutiérrez Nájera que en su primera línea dice: “En dulce charla de sobremesa...”

Lo que no encontraremos por mucho tiempo en Hispanoamérica es el fortalecimiento del mercado de las letras y del arte que en París hace que los roles

comiencen a experimentar nuevas mixturas. Benjamin habla de “la sustitución de la política por la curiosidad”, en un fórmula que sintetiza esa imbricación de mercado, política y literatura, que hizo posible no sólo las millonarias ganancias de Dumas y de Alphonse de Lamartine, sino carreras políticas que se apoyaban en la fama de los escritores (ibid.). El mismo Lamartine fue electo diputado en 1833 y presidente en 1848; y Eugenio Sue no sólo fue electo diputado en 1850 con 130 mil votos, sino además incrementó la suscripciones del periódico Le Constitutionnel de tres mil seiscientos, a veinte mil.

Fue también un periodo que debido a esa diversidad del mercado y de sus públicos, vivió un reacomodo del lugar del poeta. No es extraño que sea una época recordada como de guerras entre grupos y cenáculos, de rivalidades y polémicas literarias. Luego de la Revolución francesa de 1789, y para ajustarse a lo que modernamente conoceremos como manifiesto de un grupo literario, es decir, como aquel discurso que se publica como himno de batalla estética y que define el perfil de sus rivales, éste es el periodo que brinda las condiciones históricas de su prehistoria inmediata. Como hemos visto, el desarrollo de los cenáculos está ligado al fortalecimiento de los salones y al papel que éstos tuvieron en la disolución de la autoridad de la corte y de la iglesia. Caídas estas instancias, serán los cenáculos los espacios de reordenación de las nuevas autoridades estéticas.

Uno de los primeros documentos que se ajustaría a esas coordenadas, que exhibe una conciencia delimitada por otros grupos literarios y otras poéticas, es el prefacio que Víctor Hugo escribió en el año de 1827 para su obra Cromwell. De ese documento en el que Hugo proponía una literatura romántica, una mezcla de luz y

sombra, de lo grotesco y de lo sublime, una poesía que debiera partir del mismo principio que el de la religión, es sobre todo una actitud la que influirá en sus seguidores, en Francia y en Hispanoamérica: la exigencia de libertad como premisa estética:

Digámoslo en voz alta. Ha llegado el tiempo en que la libertad, como la luz, penetrando por todas partes, penetra también en las regiones del pensamiento. Es preciso inutilizar por inservibles las teorías, las poéticas y los sistemas. Hagamos caer la antigua capa de yeso que ensucia la fachada del arte. No debe haber ya ni reglas ni modelos; o mejor dicho, no deben seguirse más que las reglas generales de la naturaleza, que se ciernen sobre el arte, y las leyes especiales que cada composición necesita, según las condiciones propias de cada asunto. (Hugo 10)

La libertad como la luz, en una equivalencia iluminista, es exaltada frente a las teorías y los modelos. La libertad de Hugo es definida mediante una serie de negaciones sobre lo que no debe ser. Califica de inservibles a las teorías y sistemas. Propone abolir reglas y modelos pero inmediatamente ese rechazo cobra un tono atenuante: no deben seguirse más que las reglas de la naturaleza, las leyes que cada composición necesita y según las condiciones de cada asunto. La libertad propuesta por Hugo se emparenta con el pensamiento de la Ilustración en tanto se distancia del argumento de autoridad del pasado, pero abre una vía hacia la creación del autor, hacia la búsqueda de nuevas reglas o modelos. Recuérdese que en 1784, en su texto ¿Qué es la Ilustración? Kant había descrito ese ánimo con las siguientes palabras:

Ilustración es la salida del hombre de su minoría de edad, de la que él es culpable. Minoría de edad es la incapacidad de servirse de ese entendimiento sin la dirección de otro. (Kant Filosofía... 25)

En la poética de Hugo el arte obrará como la naturaleza, mezclará en sus creaciones, pero sin confundirlas, la sombra y la luz, lo grotesco y lo sublime; pues de la unión de

estos dos últimos tipos nacerá el genio moderno. Sin embargo, la forma de definir al genio tiene más que ver con una serie de rechazos. El genio adivina más que aprende, escribió, en una declaración que es romántica por confiar en el instinto (“el gusto es la razón del genio”, dirá también), entendido éste como aquella inteligencia de la naturaleza que él veía tanto en el trabajo del poeta como en el de las abejas. Hugo busca una libertad irracional y anárquica en una poética que es también una mixtura iluminista y romántica y que tendrá sobre todo un enemigo preciso; los modelos y la reglas impuestas por el pasado:

Pero es menester distinguir entre dos clases de modelos; los que se han escrito siguiendo las reglas, o los modelos de los que se han sacado las reglas. ¿En cuál de las dos categorías debe el genio buscar su sitio? (Hugo 11)

El asidero de esa libertad, el otro lado del rechazo en el que subyace siempre una afirmación, se halla en una concentración en la lengua y en sus valores formales. Víctor Hugo, decía de él Wellek (285), “habla como un formalista,” cuando afirma que lo feo o lo bello en literatura es una cosa bien o mal hecha. Y Thibaudet ha comparado incluso la tentativa de Hugo con la de Descartes y Voltaire, lo que hace del prefacio a Cromwell una réplica romántica a la Ilustración. El historiador francés escribió: “Hugo es en Francia a las palabras lo que Descartes a la razón, o Voltaire al ingenio” (Thibaudet 157).

Con Hugo estamos ante un poeta cuya primera realidad son las palabras, pero también ante un pensador que advierte cuan íntima dependencia guarda la poesía con el desarrollo del idioma. Una frase de Hugo puede resumir esa exigencia libertaria justificada en la vida del idioma: “La lengua francesa no está fija y no se fijará jamás” (Hugo 13).

Los caminos por los que florecerá esa tentativa libertaria con relación a las teorías y a los sistemas coincidirán con una actitud defensiva de muchos poetas, creando un marco social e histórico que delimitará la autonomía del arte como resultado, en gran medida, de estrategias originadas en la exclusión; estrategias que, por otro lado, promoverán el desarrollo de una sensibilidad hacia el interior del lenguaje. Desplazadas otras instancias de autorización estética, el lenguaje se consolida como la primera de ellas. Un ejemplo de esta actitud, cercano a las tentativas iniciadas por Víctor Hugo, lo encarna el poeta y seguidor de Hugo, Jerome Paturot. Según el relato que Pierre Martino hace en su obra Parnaso y simbolismo, Paturot escribió un poema de ciento cincuenta versos monosílabos y “realiza prodigiosos encabalgamientos y escribe innumerables sonetos” (Martino 17). Esa exploración en los recursos estrictamente formales, marcará también el principio de una tendencia cuyo principal asunto de la poesía será la poesía misma.

De entre los jóvenes que se agruparon alrededor de Hugo, convencidos de que el prefacio de Cromwell era una Biblia del arte y de que el derecho a la fantasía era la ley del mundo nuevo, destaca la figura del joven de chaleco rojo que animó el estreno de Hernani en 1830, Theophile de Gautier, el poeta pintor. En 1833, en Les Jeunes-France (Los Jóvenes Francia), Gautier le hace encontrar a uno de sus personajes la rima rica, romper los versos, “arrojar galantemente la pierna de un alejandrino al rostro del alejandrino que viene después” (Martino 17).

Thibaudet dice de Gautier que, con él, “la palabra artista adquirió un sentido que no ha vuelto a perder” (Thibaudet 30). La libertad enunciada por Hugo se vuelve autonomía en Gautier, en un sentido opuesto al del naciente régimen capitalista y a su

jerarquización de lo útil. La actitud defensiva del arte por el arte será una respuesta no sólo circunstancial al entredicho entre los conservadores que buscaban emparentar el arte con la naciente virtud capitalista, y aquellos comprometidos que buscaban enlistarlo a las causas sociales. Si tomamos distancia de esa ruta que siguió la rica biografía de Hugo, y que lo llevó al púlpito y luego al destierro, así como del final del mismo Gautier que terminaría sus días aceptando una pensión en los últimos años de Napoleón III, la tendencia del arte por el arte puede ser vista como una consecuencia de la asimilación de las teorías kantianas.

Pero al interior de la historia de la concepción de la poesía, y desde luego también al interior de los mismos poemas, dicha tendencia marca una inédita concentración en la forma y en el lenguaje. Es cierto también que mucha de la discusión de ese periodo, entre cenáculos y revistas, entre sectas y grupúsculos, tiene como fondo el debate del papel del arte ante los cambios sociales que promovía el desarrollo de la Revolución industrial. Revue Encyclopédique, Le Globe, son algunos de los nombres de las publicaciones que aglutinaron un imperativo social del arte, representados sobre todo en las tendencias de Saint Simon y de Charles Fourier. Pero ese debate se desarrolló al mismo tiempo que se fortalecía una actitud que podemos llamar formalista. Ese es el verdadero trasfondo del rechazo de lo útil que Gautier proclamaba en su prefacio a Madame de Maupin, escrito hacia el año 1834, cuando su autor se encontraba cercado por los ataques que ya entonces recibía el romanticismo. Pierre Martino atribuye la paternidad de la expresión “el arte por el arte” a Víctor Hugo, quien al principio apoyó al grupo de los “artistas”, aunque hacia los primeros años de la tercera década del XIX se distanció de L'Artiste. En esa misma época

Gautier se defiende de las polémicas con su prólogo (1834). El tono es enérgico: “Una de las cosas más burlescas de la época gloriosa donde tenemos el placer de vivir es sin duda la rehabilitación de la virtud” (Gautier 7).³⁶ Y más adelante:

No hay en verdad bellezas sino cuando éstas no pueden servir para nada; todo lo que es útil es feo, ya que es la expresión de cualquier necesidad, y esta parte del hombre es innoble y repulsiva, como su pobre e ínfima naturaleza. El lugar más útil en una casa es la letrina. (Gautier 7)³⁷

La defensiva rebeldía que Teophile Gautier esgrime en su prólogo a Madame de Maupin se afirma en los experimentos formales no sólo de él, sino de un poeta que será admirado por, entre otros, Rimbaud. Me refiero a Théodore de Banville, que publicó en 1842 su primera colección de versos y que más tarde sería respetado incluso por los simbolistas, críticos del parnasianismo. El camino que más tarde sería seguido en el ámbito del español por Darío, así como muchas de las tensiones que provocaron su exploración formal, pueden ser comparados con las tentativas de Banville:

*Hélas ! Ma folle muse est une enfant bohème
qui se consolera d' avoir fait un poème
dont le dessin va de travers,
pourvu qu' un beau collier pare sa gorge nue,
et que, charmante et rose, une fille ingénue
rie ou pleure en lisant ses vers.*

*¡Ay! Mi extravagante musa es una chica bohemia
que se consolará de haber hecho un poema
donde el diseño se desvía,
con tal que un bello collar vista su cuello desnudo,
y que, encantadora y rosa, una joven ingenua
ría o llore leyendo sus versos. (Cariátides 17)*

La de Banville es una tendencia deudora de la de Gautier, pero menos defensiva que complaciente con una sensibilidad formal. “Más absoluto que Gautier, escribió

Martino, (Banville) hace consistir todo el arte en vencer grandes dificultades, poco importa si un esfuerzo es logrado, que el tema que lo ha permitido carezca de belleza plástica” (Martino 35). “No sé bien más que la métrica”, escribió Banville en “Balada sobre sí mismo”, en una fórmula que privilegia el ritmo como arte poético. Banville ratificará su creencia en el ritmo como elemento esencial de su poética en Pequeño tratado de poesía francesa (1872), en donde usó términos parecidos a los que usará Huidobro para definir la imagen poética (“Broche de luz”). Para Banville la rima será el “broche de oro de la poesía.”

Odas Funambulescas (1857) es un título que muestra ese carácter de acrobacia que sostiene Banville. La metáfora del poeta como funámbulo provenía de una ambición aristocratizante en Banville: la poesía pensada como hazaña con la cual se ha de “marchar por encima de la cabeza del vulgo.” Pero esa imagen del acróbata también presenta otro lado; la del artista que por unas cuantas monedas se arriesgaba a caminar en una cuerda sobre el abismo, y que ofrece así el retrato del poeta que se defiende de la servidumbre del mercado del entretenimiento. De hecho, de atenernos a la metaforización de la figura del poeta en ese periodo, podríamos señalar la dirección de algunas de sus tentativas. No debemos olvidar que el primer nombre de Las Flores de mal, según sostiene Benjamin, fue “Las lesbianas”, proyecto anterior a “Les limbes” e inspirado en la novela de Gautier, en donde la heroína, Madame de Maupin, es una lesbiana que encarna el erotismo sin productividad. El poeta como rebelde improductivo, como sensualidad sin servidumbre, se ajusta a la poética del arte por el arte. El Funámbulo, aristocrático por su separación del vulgo, se acerca, sin embargo, a la lectura trágica del poeta como héroe que Walter Benjamin hace de la figura de

Baudelaire, aunque este último se declarara deudor de Gautier. La metáfora que Gautier usará incluso antes de convertirse en poeta, cuando era sólo un aspirante a pintor, y que tiempo después articulará en el último poema de Esmaltes y camafeos de 1852, sirve también a Baudelaire para hacerse una imagen del artista. El poema de Gautier se llama “El Arte” y allí compara el trabajo del poeta con el del escultor: “*Sculpte, lime, cisèle/Que ton rêve flottant/Se scelle/Dans le bloc résistant!* » (Gautier Émaux 96)

Baudelaire

Por la influencia de Gautier en su obra, por su asimilación del romanticismo de Hugo, por su trabajo concentrado en el lenguaje, e incluso por su situación cronológica –Las flores del mal aparecieron en 1855-, Charles Baudelaire (1821-1867) puede mirarse como un centro de gravedad del siglo XIX. Su situación de medio siglo crece si pensamos en la atracción que su poética ha ejercido en la poesía moderna, pues será el poeta de las correspondencias y el maestro de los simbolistas. Baudelaire es así una piedra angular antes que un eslabón, un punto de apoyo de la poesía moderna. Fue el primer poeta simbolista, asumió el heroísmo de la vida moderna, la visión mítica de la ciudad, la magia de las palabras, el bosque de símbolos y la sinestesia de los sentidos. Aportó además su percepción de lo que llamó el “monstruo delicado”, el combate entre el Spleen y el Ideal, el satanismo, los “paraísos artificiales”, el dandysmo, el poema en prosa, las “correspondencias”, sus traducciones de Poe y su entusiasmo por Wagner. Y sus influencias en por lo menos los tres grandes simbolistas que le siguieron son innegables: Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891) y Stéphane Mallarmé (1842- 1898).

Algunas lecturas críticas contemporáneas de la obra de Baudelaire (Agamben, Berman, Benjamin) han mostrado su ambigua relación con la escuela del arte por el arte, su conciencia trágica de productor de una mercancía y su experiencia de la modernidad, expresada en una búsqueda de lo bello en lo fugaz. Nuestro análisis³⁸ se limita a interpretar la elaboración baudeleriana del Dandy (aquel sujeto a quien nada asombra pero que asombra, individuo sin necesidad monetaria y sin sentimentalismo), como una crítica a la imagen del artista romántico, así como un extremo de las tentativas del arte por el arte:

El hombre rico, ocioso, y que, incluso hastiado, no tiene otra ocupación que correr tras la pista de la felicidad; el hombre educado en el lujo y acostumbrado desde su juventud a la obediencia de los demás hombres, aquel en fin que no tiene más profesión que la elegancia, gozará siempre, en todas las épocas, de una fisonomía distinta, completamente aparte. (Baudelaire Oeuvres Vol. XIV: 87)³⁹

A pesar de la afinidad con Gautier, Baudelaire confecciona una poética que más bien busca la soberanía del arte antes que su inutilidad como triunfo sobre la mentalidad utilitaria. Para Baudelaire el dandy es una expresión del artista como sujeto desprendido de necesidad (del reino de lo útil) y de la parte pasiva del asombro. La figura del poeta como mago (Beguin), es decir, un artífice con ambición de poder y con la capacidad de lidiar con las fuerzas ocultas de la naturaleza para luego usarlas en su provecho. El mago es una entidad híbrida, compuesta por fuerzas ajenas no menos que por la intervención de su propia voluntad, es poderoso a condición del favor de otras potencias. En el equilibrio de esa operación es en donde radica su épica. La pasión metódica de Baudelaire (que Walter Benjamin asocia con las de Poe y del marqués de Sade), esa voluntad de control sobre la obra que es también el propósito de toda

poética, es de esta manera el movimiento dialéctico de su inspiración. Para el mago Baudelaire, la inspiración no es más ni menos importante que la voluntad. De esta naturaleza es también el elogio que Baudelaire dedica a la figura de Edgar Allan Poe:

Su elocuencia, esencialmente poética, plena de método. y su movimiento muchas veces fuera de todo método conocido, un arsenal de imágenes sacadas de un mundo poco frecuentado por la muchedumbre de los espíritus, un arte prodigioso en deducir de una proposición evidente y absolutamente aceptable sus cálculos secretos y nuevos, en abrir sorprendidas perspectivas y, en una palabra, el arte de encantar, de hacer pensar, de hacer soñar, de arrancar a las almas del lodo de la rutina.⁴⁰ (Baudelaire Oeuvres Vol. X: XXV)

Presencia mediante la voluntad, soberanía poética frente al reino de la utilidad, pero también entrega ante las potencias invisibles, parecen ser los resortes duales que mueven al péndulo baudeleriano. Una idea del mismo Baudelaire sintetiza esa poética doble, a un tiempo activa y pasiva: “El trabajo sucesivo de la contemplación”

Desde una perspectiva histórica, a Baudelaire lo precede y lo influye el romanticismo alemán (y Rousseau si nos atenemos a la interpretación de Marcel Raymond), pero su propia influencia se extiende hacia las vanguardias, especialmente el surrealismo. Su nombre se halla en el centro de un relato histórico que pretende distinguir entre romanticismo, parnasianismo y simbolismo. Pero su nombre es también una anomalía en la lógica que pretenda ver sólo rupturas, pues su obra se ofrece como una continuidad. Puede postularse una ruta de cruzamientos que no quiere argumentar una relación de causas y efectos: la libertad romántica –de signo iluminista- ejercida contra el argumento de autoridad del pasado, fue también el principal sustento de la rebeldía del arte por el arte, con su correspondiente concentración en la forma. El parnasianismo heredó esa tentativa formal, eliminando la exaltación sentimental de los primeros románticos. Pero mediante esa obsesión formal, mediante la atenta mirada

hacia el lenguaje y hacia las palabras, el simbolismo volvió a encontrarse con un principio romántico: la correspondencia del universo. La libertad se vuelve entonces voluntad de poder y soberanía.

La pasión por el método de Edgar Allan Poe

Como el modernismo de Rubén Darío y el de Gutiérrez Nájera, el simbolismo francés no dudó en encontrar en otra lengua las fuentes primarias de su movimiento. De esa manera quedaron juntos los nombres de Baudelaire y de Edgar Allan Poe, que son imprescindibles en una mirada sobre la historia de la reflexión poética. Revisemos uno de los ensayos más famosos de Poe, texto que será decisivo para la historia no sólo del simbolismo, sino además para el desarrollo del cuento moderno. En “Filosofía de la composición” (1846), se escenifica ese ánimo que hemos llamado iluminista, y que intenta introducir al sujeto en la obra, desde la afirmación del triunfo de la voluntad como dueña del proceso creativo:

Nada es más claro en un argumento que, para que merezca su nombre, su obligación de ser concebido hasta su resolución antes de cualquier tentativa que hagamos en el papel.⁴¹ (Poe 12)

Apariencia lógica, causalidad y necesidad de un plan son requisitos que el autor de “The Black Cat” se exige al momento de iniciar su trabajo. Esta ambición de control, esta necesidad de vigilia del autor ante su obra, implica una crítica a esa otra idea de inspiración que había florecido en gran parte de romanticismo y que presupone el desplazamiento de la voluntad del sujeto:

Muchos escritores, especialmente los poetas, prefieren dejar creer a la gente que escriben gracias a una especie de sutil frenesí o de intuición extática; experimentarían verdaderos escalofríos si tuvieran que permitir al público echar

una ojeada tras el telón, para contemplar los trabajosos y vacilantes embriones de pensamientos.⁴² (Poe 13)

Y más adelante, en una frase cuyo eco puede incluso asociarse a las tentativas de Mallarmé, Poe declara los propósitos de su texto:

Consiste mi propósito en demostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar; y que aquélla avanzó hacia su terminación, paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propias de un problema matemático.⁴³ (Poe 13)

En su filosofía, el poema ya escrito (“El cuervo”) es sólo el punto de partida, pues su reflexión tiende a la construcción de leyes generales que sirvan para escribir otros poemas.

El cientificismo, el deseo de poseer el rigor de las matemáticas, puede interpretarse como una voluntad de dominio, similar a la que, al decir de Adorno y Horkheimer, busca todo discurso iluminista: “Nada puede permanecer fuera porque la misma idea del exterior es la fuente del miedo”. En el programa de Poe, la poesía dejará de ser una forma de conocimiento para convertirse en una aplicación de éste; o como quiere Paz: el poeta se vuelve constructor de artefactos literarios. Poe buscará incluso la cuantificación del poema: no exceder los cien versos. Proponer un límite temporal no era un principio inédito en la poesía. En el capítulo tercero de la Poética de Aristóteles puede leerse –en la traducción de José Goya–: “Conviene dar a las fábulas tal extensión que pueda la memoria retenerla fácilmente” (Aristóteles 43).

Más cercano que el ejemplo griego, Coleridge también había prescrito la unidad del efecto. Nuevo será que Poe elija un número, que use una medida matemática para definir esa unidad. Mediante esa cuantificación Poe tiende a racionalizar

geométricamente, con precisión maquinista, el espacio de la creación. Es el número, no el instinto ni el hastío, el que reconocerá al último verso. Una verdadera pasión por el método, un amor al procedimiento, si vale la paradoja, se reconoce ya en Poe.

A diferencia del prefacio de Wordsworth o de la biografía de Coleridge, “Filosofía de la composición” fue publicado en una revista. Conviene cuestionar la naturaleza genérica de un texto publicado en las páginas de una publicación periódica. Otorgarle al texto de Poe el estatuto de ensayo es más un acto de exclusión que una definición. No es un cuento ni un poema, y la preceptiva vigente nos hace verlo como una serie de reflexiones sobre la poesía. Es un ensayo, si se concibe a éste como un género débil. Pero si es un ensayo, ¿por qué entonces parece separarse de esa condición de la experiencia que propone Adorno, y tomar distancia del ejercicio crítico que pone a prueba las verdades y que hace del autor el escenario de un laboratorio? La respuesta es simple: Poe no intentaba ensayar a la manera de Montaigne, sino establecer un conocimiento científico; pretendía llevar esa filosofía al discurso de la ciencia, a emparentarla con las matemáticas. Por supuesto, Poe no preveía la definición que hoy le damos al ensayo, y que hace posible que incluyamos su texto en el género. Él intentaba ordenar, no poner a prueba, y si su texto se presentaba como un discurso subjetivo (una conciencia que reflexiona), lo hacía casi de una manera paradójica, objetivando su contenido. Su filosofía no buscaba exponer el mundo interno del sujeto que escribe, su interioridad sentimental, sino más bien armar una serie de silogismos que pudieran ser elevados a verdades. Y esto se relaciona con la pregunta por las revistas. ¿Qué sentido tiene compartir las reflexiones personales con los lectores de una revista?

He pensado a menudo –escribió Poe- cuán interesante sería un artículo escrito por un autor que quisiera y que pudiera describir, paso a paso, la marcha progresiva seguida en cualquiera de sus obras hasta llegar al término definitivo de su realización.⁴⁴ (Poe 12)

No nos dice, sin embargo, por qué ni para quién sería interesante. Es de suponerse que alude a un interés público, pues habla desde el interior de una revista que es también un territorio de la escritura que opera en el espacio público. Pero lo hace desde un texto que, no siendo poesía, se refiere a ella. Poe habla desde un exterior de la poesía cuyo referente no es otro que ese interior poético. “Filosofía de la composición” opera como un mediador entre el espacio íntimo del poeta y su exterior, el espacio de sus lectores. Su poética se revela como un discurso para ser leído, para ser interpretado y, supuestamente, entendido. El texto postula entonces una normatividad no sólo al interior del poema, sino también en su exterior; postula una voluntad de influir en la recepción que sus poemas tendrán entre aquellos otros que son o no poetas. Se trata de una mediación entre la poesía y el mundo, aquella circunstancia que, como la realidad en la fórmula de María Zambrano, ‘la rodea y se le resiste’. Poe intervenía ya, desde las páginas de una revista, en el difícil tema del lugar de la poesía en la modernidad.

Arthur Rimbaud y las cartas del vidente:

Es imposible –o al menos limitadamente parcial- acercarse a las “Cartas del vidente” de Arthur Rimbaud sin tomar en cuenta que se trata dos cartas escritas por un joven de 17 años que busca convertirse en poeta. Lo anecdótico, en lugar de ser un espacio del sin sentido para una interpretación crítica, podría ser en cambio el lugar en donde se pueden percibir las tensiones que van conformando al sujeto que reflexiona sobre la

poesía. Una perspectiva histórica que busca establecer relaciones entre las tensiones del espacio público y las reflexiones sobre la poesía exige desplazarnos hacia el contexto social con el cual esas reflexiones intentan conversar.

La primera carta de Rimbaud está fechada en Charleville, el 13 de mayo de 1871 y estuvo dirigida a George Izambard, profesor de retórica de Rimbaud. Podría decirse que ese intercambio epistolar representa una de las formas más íntimas del espacio público, un texto dirigido a una figura de autoridad intelectual que se ha convertido también en un confidente. Es precisamente ese carácter de amistad libresco lo que permite mirar a esas cartas como fenómeno del espacio público, como sucedáneos de una conversación que continúa mediante los libros y la correspondencia. La figura del profesor hace posible dialogar con los libros mediante un interlocutor, no menos que hacerlo con ese interlocutor mediante los libros. La segunda carta está fechada sólo dos días después, el 15 de mayo de 1871, y está dirigida a Paul Demeny,⁴⁵ quien tenía entonces 27 años y había publicado un libro de poesía, Les Glaneuses, por lo que puede decirse casi lo mismo acerca de la relación con el destinatario: el mismo vínculo libresco, acaso un respeto que proviene de una diferencia de 10 años, aunque sin la intermediación de la institución académica. Se trataba en este caso de un poeta publicado, es decir, de un interlocutor miembro de un espacio social (la publicación) al que Rimbaud aspiraba.

Leídas como poéticas, estas cartas permiten aislar un tema que no es, podría decirse, tan sólo el poema posible, sino también el poeta futuro. Rimbaud propone en ellas no solamente una manera de escribir poesía, sino en gran medida una forma de vida para el poeta, y su descripción es más la de una vocación que la de un producto.

La silueta del sujeto poético que el contenido de esas cartas permite suponer, tiene los afilados rasgos de una rebelión moral. En el primer párrafo de la primera de sus cartas se puede leer:

Nos debemos a la sociedad, me tiene usted dicho: forma usted parte del cuerpo docente: anda por el buen carril. — También yo me aplico este principio: hago, con todo cinismo, que me *mantengan*; estoy desenterrando antiguos imbéciles del colegio: les suelto todo lo bobo, sucio, malo, de palabra o de obra, que soy capaz de inventarme: me pagan en cervezas y en vinos. (Rimbaud 87)

La interpretación que hace de esa deuda con la sociedad sirve a Rimbaud para ostentar que su deuda consiste en el pago de cervezas y de vinos. La violencia contra ese principio de sociedad no sólo está dirigida contra sus contemporáneos y contra el que encarna la academia, sino que, como hemos dicho a propósito de la relación libresca, se dirige también a la figura de autoridad que los autores consagrados representan. La segunda carta es más elocuente al respecto, habla de “innumerables generaciones idiotas” y de “abominar de los antepasados”:

Si los viejos imbéciles hubieran descubierto del yo algo más que su significado falso, ahora no tendríamos que andar barriendo tantos millones de esqueletos que, desde tiempo infinito, han venido acumulando los productos de sus tuertas inteligencias, ¡proclamándose autores de ellos! (Rimbaud 91)

Como se puede ver, la actitud del joven Rimbaud ante la tradición, su reacción ante la lectura, es la necesidad de una limpieza, de barrer los productos de inteligencias que no pudieron ser videntes a falta de un ojo. Como actitud hacia el espacio público, estas cartas de Rimbaud proveerán de un clima de insurrección y de revuelta hacia la autoridad, que será alimento esencial para el posterior desarrollo de las vanguardias. No se trata de establecer si Rimbaud era un joven rebelde o no, sino de observar que esas enunciaciones que comenzaron como una subversión ante el argumento de autoridad,

servirán para conformar la actitud vanguardista, que cuestionará también la autoridad de muchas prácticas tradicionales.

Fuera del ámbito de esta crítica, los ingredientes esenciales de su poética están resumidos en la segunda de sus cartas. En primer lugar veremos que Rimbaud propone una intensificación del valor subjetivo de la poesía, una subjetividad que busca la conciencia del proceso creativo mediante el conocimiento de sí mismo. En el famoso “yo es otro”, resuena la primera línea de la primera carta de Rimbaud, en donde precisamente ironiza que nos debemos a los demás. La tensión parece estar expuesta precisamente en ese conflicto entre un principio subjetivo y otro objetivo:

Porque Yo es otro. Si el cobre se despierta convertido en corneta, la culpa no es en modo alguno suya. Algo me resulta evidente: estoy asistiendo al parto de mi propio pensamiento: lo miro, lo escucho: aventuro un roce con el arco: la sinfonía se remueve en las profundidades, o aparece de un salto en escena. (Rimbaud 88)

Mirarse a uno mismo, desconocerse para reconocerse, y reconocerse mediante los demás. Se trata en el fondo, de una poética inspirada en Baudelaire, quien era para Rimbaud “el primer vidente”. También Baudelaire había hablado de dirigirse a lo desconocido, y en su poética de las correspondencias se encuentran los principios del desarreglo de los sentidos. En la carta puede leerse cómo Rimbaud recupera esos principios y hace suyo también el conflicto de una poética que al mismo tiempo que busca ser razonada, propone también el desplazamiento de esa conciencia mediante la noción del desarreglo:

El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no quedarse sino con sus quintaesencias. Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, por la que se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito, — ¡y el supremo Sabio! — ¡Porque alcanza lo desconocido! ¡Porque se ha cultivado el alma, ya rica, más que ningún otro!

Alcanza lo desconocido y, aunque, enloquecido, acabara perdiendo la inteligencia de sus visiones, ¡no dejaría de haberlas visto! (Rimbaud 92)

Este párrafo anterior también contiene esa figuración de sacrificio que Baudelaire encarnó, la inefable tortura; pero va más lejos al buscar todas las formas de la experiencia. Se trata de verlo y conocerlo todo, de una poética insaciable que conduce por esa vía hacia las puertas de la percepción; se trata de uno de los principios que será fundamental para el simbolismo y luego para las vanguardias: el papel de los sentidos como guías del poeta. La verdad no se percibe por la razón, sino por los sentidos. La poesía debe estar entonces dirigida hacia los sentidos, lo que Rimbaud llamará también la alquimia del verbo.

La influencia de Rimbaud, aunque para el joven de 21 años fuera demasiado tarde, no tardó mucho en esparcirse en la poesía francesa en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. Tras la publicación de Poètes maudits, el soneto “Voyelles” —vocales— se constituyó en emblema de un renovado modo de entender la poesía. Ramón Buenaventura sostiene que “visto el éxito, Gustave Kahn publica Iluminaciones, y ya no hay quien frene la devoción por Rimbaud. Tanta, que empiezan a surgirle imitadores por todas las revistillas de sótano. Algunos, los más atrevidos, llegan a firmar con su nombre.” (Buenaventura en Iluminaciones 14)

Como hemos sostenido, a la influencia de su poesía —que no es materia de nuestro análisis— se suma la de su actitud ante el proceso creativo, la de su concepción del poeta como vidente rebelde. En este sentido, su poética no está constituida solamente por esos principios del poeta como vidente, sino también por su actitud ante la tradición y ante la autoridad en general. Son actitudes constitutivas al ser del poeta

que Rimbaud imagina, pero que están también, en última instancia, moldeadas por actitudes dirigidas hacia el espacio público.

Mallarmé:

Hacia el final del siglo XIX llegamos a Mallarmé, en donde confluyen algunos de los rasgos que caracterizan el moderno desarrollo de la poesía en general y de las poéticas en particular. Con Stephan Mallarmé (1842-1898) se cierra el siglo y se anuncia el venidero, y una reconsideración de sus principios poéticos puede servirnos también para hacer una recapitulación de nuestra perspectiva histórica. Si nuestro análisis comenzó con el desarrollo de la moderna noción del individuo y de su papel en la conformación del romanticismo, con la figura de Schiller y el análisis de su poética “intelectual” dentro del contexto del desarrollo del espacio público, con Mallarmé en cambio veremos que estamos ante una poética en donde se dan cita tanto la influencia del espacio público como la crítica de éste; como si el hábito reflexivo sobre la poesía fuera un fruto que contradice la raíz (el contexto) que lo produjo. De la misma manera, y precisamente como parte del mismo movimiento de reacción, con Mallarmé asistimos a una poética que se origina en la exaltación de la subjetividad, pero que postula la desaparición del poeta. No se trata, como hemos visto para algunas poéticas del romanticismo, de un desplazamiento de la voluntad creadora mediante la inspiración, sino todo lo contrario: de una calculada y consciente desaparición del yo de la escena del poema. No se trata, creemos, de una contradicción como sí de una tensión entre un principio subjetivo y otro objetivo.

A la poética de Mallarmé se la puede pensar desde sus relaciones con el espacio público, desde las tensiones que establecen –o que permiten establecer– unos principios poéticos que parecen tender hacia la disidencia comunicativa, y un contexto social cuyas prácticas moldearon unas formas de entender y de ejercitar la poesía. Esta tensión puede constatarse ya en la manera en que Albert Thibaudet ha elegido para relatar la historia de la literatura francesa del siglo XIX. No se trata tan sólo de una organización eficaz que permite la exposición del tema, sino que, al presentar su relato dividido en generaciones, muestra también la predominante presencia de las agrupaciones que intervenían en los asuntos estéticos. Al exponer su historia mediante generaciones, Thibaudet somete todo fenómeno de la vida literaria francesa a la órbita centrípeta de los grupos o de las escuelas. Y será desde esa perspectiva que al llegar al relato del surgimiento de la primera colección del Parnaso Contemporáneo, se incline por un título de excepción para la sexta parte de lo que él llamará la generación de 1885: “los disidentes”.

El relato de Pierre Martino es más abundante en detalles acerca del ambiente literario en el que aparece el joven Stéphane Mallarmé. Entre 1860 y 1866 se funda el grupo de los poetas parnasianos:

Su agrupamiento se ha realizado como se producen siempre, por lo menos en el siglo XIX, esas clases de agrupaciones. Se necesitan dos o tres salones o “cafés” que permitan los encuentros frecuentes, recepciones en casa de algunos maestros elegidos y benévolos, revistas jóvenes de tendencias diversas, cuyas redacciones se mezclen; en fin, uno o dos animadores, que tengan la pasión de organizar reuniones, fundar revistas y encontrar impresores. En pocos años, o en pocos meses, según los casos, se realiza una selección entre las tendencias y los gustos así enfrentados; algunos son dejados provisionalmente a un lado; otros, sobre los cuales el acuerdo es casi unánime, son llevados al primer plano. Cuando termina este movimiento de concentración, se redactan los manifiestos, se publican las colecciones colectivas, se da o bien se acepta un rótulo; cada

cual publica, aprovechando el ruido suscitado, el pequeño volumen de versos que acaba de escribir. (Martino 30)

Esta descripción general contiene los elementos de una teoría del espacio público en función de la literatura; arriesga incluso la hipótesis de la reacción del público y con ello alude a la conveniencia de formar el grupo o escuela (y una revista), como estrategia comunicativa que garantice el impacto social de una estética. Como se ve, las condiciones esenciales que permiten la existencia de un manifiesto están expuestas en este párrafo. El surgimiento del Parnaso Contemporáneo no podía estar más condicionado por ese ambiente de intensa conversación entre los miembros de una nutrida sociedad literaria. La cadena de asociaciones que hicieron posible esa publicación cuenta con un eslabón en el que resuenan los hábitos que Madame de Staël ya había caracterizado (y vivido) con referencia a la vida literaria de París: un salón en donde recibía Madame de Ricard, madre de L.X. de Ricard, fundador de la Revue du Progrès moral, littéraire, scientifique et artistique. En ese salón se encontraban Verlaine, Catulle Mendès, Coppée, Sully Prudhomme, Villiers de l'Isle Adam. El grupo sostuvo reuniones también en la casa de Théodore de Banville y de Leconte de Lisle. El señor L. X. De Ricard se alejó entonces del arte social y fundó un nuevo periódico semanal: L'Art, que apareció el 2 de noviembre de 1865 y que dejó de aparecer, por falta de dinero, el 6 de enero de 1866. Para entonces, sin embargo, el grupo estaba consolidado, “nada de disidencias graves” (Martino 32), y ese mismo año se decide hacer aparecer, en lugar de un periódico (“demasiado pesado para sostenerlo”), “una colección de versos nuevos” que aparecería con intervalos más o menos alejados: El

Parnaso Contemporáneo, colección de versos nuevos, apareció por entregas, de marzo a junio de 1866.

El relato anterior tiene los ingredientes que a grandes rasgos caracterizan el proceso social de producción de la poesía en la Francia del siglo XIX, en el que no sólo se aprecia esa constante actividad pública, esa intensiva conversación que mediaba en la conformación de grupos como una vía para publicar; sino que también permite observar la inestabilidad económica de las empresas literarias, es decir, el desplazamiento de algunas prácticas literarias de la centralidad del mercado, y casualmente de aquellas prácticas que buscaban diferenciarse, mediante una especificidad estética, de otras prácticas discursivas del espacio público. Dentro de un contexto de expansión capitalista e industrialización creciente, como lo fue la segunda mitad del siglo XIX, las publicaciones de un carácter que en este contexto podemos calificar como de “más literario”, parecen tomar partido –siguiendo al fin los pasos de Gautier-- por una significación “inútil” de sus contenidos.

Hacia la última década del siglo XIX se reproducirá, alrededor de la figura de Mallarmé, el hábito de la conversación que se había cultivado en los salones, la costumbre, podríamos decir, de confiar al intercambio de la palabra viva todo aquello que sobra o que falta al poema. El prestigio de las célebres reuniones de los martes en un cuarto piso de la *Rue de Rome*, emite aún el aroma de muchos de los ingredientes típicos del salón parisino: es un espacio en el que no está excluido el galanteo y en el que se cultiva a la poesía mediante el argumento. Abundan los relatos que conceden a esa reuniones el aire de una épica que es puramente intelectual. Para Edmund Wilson, por ejemplo,

Mallarmé, con el resplandor de su mirada pensativa debajo de sus largas pestañas, y siempre fumando un cigarrillo...hablaría sobre la teoría de la poesía en una “suave, musical e inolvidable voz”. Había una atmósfera “calma y casi religiosa”. Mallarmé tenía “el orgullo de la vida interior”, dijo uno de sus amigos; su naturaleza era “paciente, desdeñosa e imperiosamente suave”. Él siempre reflexionaba antes de hablar y siempre ponía lo que decía en la forma de una pregunta.⁴⁶ (Wilson 22)

La casa de Mallarmé era de esa manera un pensadero, un espacio en donde se producían, entre el humo del tabaco, reflexiones en torno al arte y a la poesía. En “Symbolism”, primer ensayo de su libro *Axel's Castle* (1931), Wilson habla de la excesiva autoconciencia como hábito en la poesía francesa. Esa autoconciencia puede pensarse también como el ademán (con la importancia que tiene un ademán en un salón) de una poesía con voluntad social que se sabe observada y juzgada, a la manera de una dama de salón que está pendiente de los efectos que causa. Desde el punto de vista de la conversación, la autoconciencia puede ser vista como un hábito intelectual de sociedad, un saber que es un saberse entre los demás, de la misma manera que una reflexión sobre la poesía es un autoconocimiento que dialoga con otro tipo de saberes.

Mallarmé es comúnmente descrito como un razonador, un “ser de inteligencia” (Alfonso Reyes 95), alguien que pretendía resolver problemas de filosofía estética. No es gratuito, en este sentido, que en esa entrevista que con justicia puede leerse como una poética, *Sur l'évolution littéraire*, el entrevistador se dé tiempo para insertar una somera descripción de su entrevistado, en la que brillan los rasgos que la vida de conversación exige:

. . . grandes ojos abiertos de extraordinario brillo, una inusual expresión de refinamiento, atemperado por una apariencia de gran bondad. Cada vez que habla, sus palabras son acompañadas por rítmicos gestos llenos de gracia, precisión y elocuencia. Su voz se arrastra un poco al final de sus palabras y se vuelve gradualmente suave. Hay un gran encanto en este hombre. (Huret en *Divagations* 387)

Más allá de la mera descripción apologética, aquello que permite constatar dicha caracterización, es que a diferencia de su admirado Poe que consagró en su personaje Dupin al hombre que es puro raciocinio (antecedente del *Monsieur Teste* de Paul Valéry), el hábito intelectual de Mallarmé estaba fundado en el espacio público, en la necesidad de la comunicación y en el juego dialéctico de la conversación. Y no es exagerado aventurar que la impronta de ese hábito pervive en sus textos reflexivos. Esto es especialmente evidente en Divagations (1897), en donde Mallarmé recogió y muchas veces reescribió sus colaboraciones de la Revue Blanche y de otras publicaciones periódicas. De hecho, Mallarmé empleaba el término “divagación” para referirse a las improvisaciones orales que cada martes hacía ante el foro de sus amigos. El libro fue recopilado a solicitud de esos asistentes de los martes y de la Revue Blanche con el propósito de reunir lo esencial de la “prosa” del poeta.⁴⁷ En ese volumen y en sus correspondencias se hallan los elementos esenciales de su poética.

Es por lo menos irónico que una poética surgida en el seno de una sociedad intensamente comunicativa, tome precisamente una dirección opuesta a la de la comunicación, y es quizá en ese pensamiento irónico en donde se halla la especificidad de la poética de Mallarmé. Para empezar, no es difícil hallar en sus principios la influencia (o la coincidencia si se quiere) de concepciones poéticas que parecen provenir del romanticismo alemán. En la misma entrevista citada, Mallarmé sostiene, como lo hiciera Novalis, que no existe eso que llamamos prosa, sino que la poesía está en todas partes en el lenguaje. La idea aparece también en “Crisis de verso” (“*Crise de vers*”): “A saber, que la forma llamada verso es sencillamente ella misma la literatura”⁴⁸ (Mallarmé Divagations 240). Sin embargo, el diálogo es especialmente

intensivo con las poéticas de Gautier, de Baudelaire y de Poe. El anti utilitarismo y la aspiración de una poesía absoluta, la divisa de las correspondencias y de la analogía, la admiración por Poe y la concepción de la escritura de poesía como un cálculo de los efectos.

Ahora bien, lo que distingue a la poética de Mallarmé es una personal combinación de los principios que asimiló de sus maestros: una oposición a la función comunicativa del lenguaje, una crítica al valor referencial de las palabras y de la cual se derivan todos los principios de su poética. Si Theophile Gautier había dado una idea global pero vaga de su oposición a toda clase de utilidad, Mallarmé dirigirá su crítica a la función semántica del lenguaje, aquella que hace posible la conversación y el intercambio de ideas entre los hombres y que precisamente por ese valor de cambio Mallarmé compara con el dinero. Mallarmé hablará de “separar el doble estado de la palabra, bruto o inmediato allí, aquí esencial” (*Divagations* 240). La palabra inmediata es entonces mero instrumento de cambio al alcance de todos “como tomar una moneda y depositarla silenciosamente en la mano de otro”, útil para la transmisión de información, pero que muere en cuanto es comprendida y usada.

Como dijimos, no deja ser irónico que uno de los enemigos de esta poética lo encarne un sucedáneo del espacio público que es también uno de los orgullos de la Ilustración: el periódico. El texto “Le livre: instrument spirituel” es también un alegato contra ese medio que privilegia el valor referencial del lenguaje; el periódico representa el lugar de la palabra inmediata por excelencia, y a partir de ese principio Mallarmé parece proponer para la poesía un principio de in-comunicación, un lugar aparte del espacio público, un más allá de la comunicación. ¿Cuál sería el lugar de la poesía con

respecto a este principio? Mallarmé sostenía que el hombre podría ser demócrata, pero el poeta ha de ser aristócrata. La democracia, fundada justamente sobre la creencia en un pacto verbal, sería también la escena de la palabra inmediata, en donde, “un adecuado intercambio de pensamientos humanos puede ser alcanzado a través del silencioso intercambio de dinero” (*Divagations* 240).

La negación referencial tiene su raíz en las tentativas de autonomía estética que desarrollaron principios anti utilitarios por un lado, y por otro en aquellos que se concentraron en la realidad formal del lenguaje. La tentativa de Mallarmé se distingue por la precisión de su rechazo: la dimensión semántica, la referencialidad de la lengua. Una vez liberado de su servidumbre referencial, el lenguaje adquiere la libertad de la máxima realización, la de emocionar y de tender hacia lo absoluto. Nombrar es sólo condenar las palabras a su referente, destruye el placer estético de la gradual adivinación, y por ello el ideal es más bien sugerir el objeto. Hay en principio una crítica de los nombres, una crítica, *avant la lettre*, que se instaura en el espacio entre el significado y el significante. Como apuntó Derrida: “Mallarmé no dejó de acosar la significación allí donde se produjera la pérdida del sentido”(Derrida 56).⁴⁹ Sin embargo, junto a esa crítica convive también una idea del sugerimiento como reminiscencia del sentido, como espacio que hace posible uno o varios sentidos. ¿Qué materialidad tiene ese espacio? ¿Cómo se ve? ¿Cuál es la imagen de esa posibilidad del sentido? En este punto Mallarmé partirá de un principio de Poe, aquel que busca la vaguedad de la música; pero precisará aún más las maneras de su musicalidad. La idea que más tarde será esencial para Rubén Darío ya se encuentra en Mallarmé: la música de las ideas. El sonido se constituye de esta manera en una posibilidad de sentido antes

que en un recurso melódico. Es en “Crisis de verso” en donde se puede leer una caracterización de la forma en que el sonido “abre”, invoca o contradice al sentido:

Al lado de sombra, opaca, tinieblas se oscurece poco; qué decepción, frente a la perversidad que confiere a día (*jour*) y noche (*nuit*) contradictoriamente, timbres allá oscuro y claro aquí. La búsqueda de un término de brillante esplendor o que se extinga, inverso; en cuanto a alternativas luminosas sencillas. –Aisladamente, sepámoslo, no existiría el verso: él, filosóficamente, remunera el defecto de la lenguas, complemento superior.⁵⁰ (Divagations 245)

Según este principio mediante el cual el poder referencial es múltiple, el sustantivo es menos una imagen que una metáfora, más un viaje que una estancia, es más bien la posibilidad de otras imágenes. Así, bajo el principio aparentemente negativo de anular el nombre, subyace el principio afirmativo de multiplicar las imágenes:

Digo: una flor y, salvado el olvido al que mi voz relega algún contorno, en cuanto que algo distinto de los cálices conocidos, se alza musical, idea misma y suave, la ausente de todos los floreros.⁵¹ (Divagations 251)

Así, en la palabra flor, en ese concepto extenso, viven las flores posibles, la siempre ausente. “Producción y aniquilamiento de la cosa por el nombre; y, ante todo, creación, por el verso o por el juego de la rima, del nombre mismo” (Derrida 57).

Una poética anti referencial es, en principio, oscura; es casi una lengua personal. Desde ese punto de vista, es una poética que exalta la subjetividad del poeta. A la argumentación de que Mallarmé estuvo influido por la sintaxis del inglés o del latín, hay que responder como Wellek, para quien la sintaxis de Mallarmé no es francesa ni inglesa, sino personal. El mismo Mallarmé había advertido, en Sur l'évolution littéraire, que el poeta moderno tenía una necesidad de individualidad. ¿Pero si la lengua deja de ser común, vehículo social, no deja de ser lengua, no pierde su

capacidad de signo? De este conflicto se deriva la concepción del lenguaje que Mallarmé ejerce, su obstinado rechazo de lo ya dicho y por ello de esa actividad en donde reina el lugar común: el periodismo. Para Mallarmé el poema es entonces un espacio de reinvención de sentidos, una radicalización del símbolo en el que éste se potencia como construcción individual, pero a condición de minimizar su condición institucional. El símbolo se aleja del referente pero se abre a la interpretación, se concentra en la crítica de lo objetivo (el azar) para afirmar lo subjetivo (lo concreto). El sentido se (re)establecería entre frases completas sobre los intervalos blancos.⁵² La escritura consistiría en establecer la relación necesaria: nada liberado al azar: “Apoyar según la página, en el blanco, que le inaugura su ingenuidad, para sí, olvidada incluso del título que hablaría demasiado en alto” (Mallarmé Variaciones... 18).

La poética de Mallarmé buscará una nueva significación basada en una unidad distinta a la de la palabra o la oración. Esa unidad se basa en una “fonética expresiva”, no su valor sintáctico o gramatical, sino sus inflexiones, su cadencia, timbre, sonido (la noche como algo diurno), un complejo de sensaciones con los que el poeta pretende hacer una síntesis: “Aboli bibelot d’ inané sonore” (Mallarmé Poésies 59).

Las consecuencias en la poesía de Mallarmé, con respecto al lenguaje de sus contemporáneos, se explica por estas tentativas. Los poetas del simbolismo habían establecido un inventario de símbolos (heredado de Verlaine) que compartían: la decadencia, el rechazo del deseo, la parálisis pasional, la inutilidad y la obsesión por el vacío, en donde no es extraño encontrarse con escenificaciones del otoño, el ángelus, las campanadas de la tarde, los enamorados o la débil luz que se filtra por unas enramadas. En este contexto, el de Mallarmé tendría que ser definido como un

simbolismo solitario, como un límite de esa tentativa que busca acuñar sus propios símbolos. Ahora bien, si hemos de entender por símbolo, finalmente, una realidad que sustituye a otra con la que no guarda semejanza, el de Mallarmé tiende a ser un simbolismo sin referentes, vacío y por lo tanto, una negación de la representación simbólica. Se erige así un sistema de negaciones: el símbolo sin referente y el poeta ausente del poema. Esto se encuentra expuesto en la correspondencia que hace referencia a la ahora ya célebre “crisis de Tournon” de 1866. En una carta dirigida a Henri Cazalis en donde hacía referencia a sus problemas para redactar Herodiade, Mallarmé escribió:

Desdichadamente, ahondando los versos hasta ese punto, he encontrado dos abismos que me desesperan. Uno es la Nada, a la cual he llegado sin conocer el Budismo, y estoy todavía demasiado desolado para poder creer aún en mi poesía y volver a ponerme al trabajo, que ese pensamiento aplastante me ha hecho abandonar. Sí, lo sé, no somos más que vanas formas de la materia, —pero bien sublimes para haber inventado a Dios y nuestra alma. Tan sublimes, ¡amigo mío! que quiero darme ese espectáculo de la materia, teniendo conciencia de ella, y, sin embargo, lanzándose locamente en el Sueño que ella sabe no ser, cantando el Alma y todas las divinas impresiones semejantes que se han atesorado en nosotros desde las primeras edades, ¡y proclamando, ante la Nada que es la verdad, esas gloriosas mentiras! Tal es el plan de mi volumen Lírico, y tal será quizá su título, La Gloria de la Mentira, o La Gloriosa Mentira. ¡Yo cantaré como desesperado! (Mallarmé Cartas 67)

Cabe decir que debajo de esta revelación abismal del vacío se encuentra también una tentativa estética, pues a la belleza se ha de arribar sólo mediante ese proceso de negaciones. Gerald Burns compara esta noción de belleza en Mallarmé con la noción de negatividad en Hegel, quien definía al absoluto como una entidad que niega todas las cosas definidas y de esa manera afirma su soberna libertad (Burns 202). El absoluto emerge luego de la aniquilación de todo aquello que no es absoluto; su posibilidad descansa sobre la negación, la ausencia y el vacío. Para Mallarmé lo mismo puede ser

dicho en referencia a la poesía, la cual se eleva a la categoría de arte a partir de un proceso de negación. Una segunda carta, ésta de septiembre de 1867 y dirigida a Villiers de l'Isle-Adam, expone el programa estético en que se ocupaba Mallarmé entonces:

Había, a favor de una gran sensibilidad, comprendido la correlación íntima de la Poesía con el Universo, y, para que ella fuera pura, concebí el designio de sacarla del Sueño y del Azar y de yuxtaponerla a la concepción del Universo. Desgraciadamente, alma organizada simplemente para el goce poético, no he podido, en la tarea previa de esa concepción, como usted disponer de un Espíritu —y usted quedaría aterrorizado de saber que he llegado a la Idea del Universo por la sola sensación (y que, por ejemplo, para guardar una noción imborrable de la Nada pura, he debido imponer a mi cerebro la sensación del vacío absoluto). El espejo que me ha reflejado el Ser ha sido lo más a menudo el Horror y usted adivina si expió cruelmente ese diamante de Noches innominadas.

Me queda la delimitación perfecta y el sueño interior de dos libros, a la vez nuevos y eternos, uno todo absoluta “Belleza” el otro personal, las “Alegorías suntuosas de la Nada”, pero (irrisión y tortura de Tántalo), la impotencia de escribirlos —de aquí a mucho tiempo, si mi cadáver debe resucitar. (Mallarmé Cartas 76)

Según este programa anunciado, la poesía ha de buscar, si no una imagen, sí una relación íntima del universo, es decir, de lo absoluto. Un programa de esta naturaleza tiende, como ya vimos, a sujetar lo individual, lo particular, en favor de lo general, o cabría más decir, del absoluto. La consecuencia de esta tentativa es una escritura que tiende a la desaparición de los referentes y a la afirmación del lenguaje. ¿Es esta diseminación posible y seguir existiendo el lenguaje? La poética de Mallarmé se erige sobre esta tensión, en el conflicto entre subjetividad y objetividad, entre la expresión personal y las palabras de la tribu. Y este es el sentido que guarda la importancia del enigma y del misterio entre sus principios poéticos. ¿Qué es el misterio si no la máxima subjetividad y la mínima objetividad del texto? Y ¿qué es el poema impersonal si no la

máxima objetividad sobre la mínima subjetividad? Cualquiera que sea el balance de esta ecuación, ninguno de los polos se elimina y la lengua sigue siendo lengua gracias a esa tensión. La noción de misterio, que comparte sus poderes con la de seducción, tiene que estimular a la imaginación mediante un mostrar que también es un ocultamiento; el enigma se ve obligado a prometer la significación pero a condición de sugerir, de prometer un imposible, una flor ausente. O como lo escribió Marcel Raymond: “la pureza absoluta sólo se puede conseguir fuera del mundo, sólo puede ser un no-ser” (Raymond 25).

A Mallarmé le gustaba jugar con la metáfora del libro como lugar mortuario: “El poeta es un hombre que busca la soledad para esculpir su propia tumba”. En esta fórmula el poeta es el artista que da forma a su última presencia que es también su desaparición. La tumba es el signo de nuestra ausencia, y no es gratuito que Mallarmé eligiera este símbolo para hacer homenaje a sus maestros. Desde esta perspectiva es posible interpretar una de las fórmulas que acaso sintetiza los elementos esenciales de la poética de Mallarmé: “La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras.” (*Divagations* 248)⁵³

Una lectura de este principio de desaparición puede conducirnos a Schopenhauer, quien había propuesto en *El mundo como voluntad y representación*, que sólo “olvidándose de sí mismo como individuo y de su voluntad y convirtiéndose en puro sujeto” del conocimiento, “por encima de la pasión, de la voluntad y del tiempo”, es como se llegaría a la intuición de la Idea, “que incluye en sí al sujeto y al objeto por el mismo título.”⁵⁴ Esta fórmula no era una forma de conocimiento para Schopenhauer, sino una “visión intuitiva” que permitiría por fin intuir “lo que las cosas

son”. De ser esto cercano a la tentativa de Mallarmé, podría entonces interpretarse de esta manera su afirmación de dar un sentido más puro a las palabras de la tribu.

Otra lectura del mismo principio de desaparición podría acercarnos a la interpretación de Maurice Blanchot, para quien, en la palabra poética de Mallarmé:

Se expresa que los seres se callan, pero entonces el ser tiende a convertirse en palabra y la palabra quiere ser. La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla. El lenguaje adquiere entonces toda su importancia; se convierte en lo esencial; el lenguaje habla como esencial y por eso la palabra confiada al poeta puede ser llamada palabra especial. Esto significa en primer término que las palabras, al tener la iniciativa, no deben servir para designar algo ni para expresar a nadie, sino que tienen su fin en sí mismas. En lo sucesivo, no es Mallarmé quien habla sino que el lenguaje se habla, el lenguaje como obra y como obra del lenguaje. (Blanchot 35)

Al ofrecer dos interpretaciones críticas no pretendo tomar una u otra alternativa, sino mostrar que de cualquier manera ambas tentativas conducen a una salida irónica que concilia al ser con el cosmos; en el caso de Schopenhauer se trata de una superación del conflicto entre subjetividad y objetividad; mientras que en el de Blanchot, mediante una clave inversa, del de la ausencia con la nada. El lenguaje poético sería la instancia que hace posible una liberación-realización de la individualidad así como de su experiencia de la otredad. De esta manera el arte de la poesía adquiere la responsabilidad de aislarnos y de reintegrarnos con un sentido más puro. Y es a la luz de esta hipótesis que puede ser leída aquella fórmula en donde Mallarmé parece radicalizar a la autonomía estética: “Si, efectivamente, la literatura existe, y si se quiere, la literatura existe sola, con la exclusión de todo lo demás” (Mallarmé Divagations 349).⁵⁵

Consideración final:

Esta retrospectiva histórica ha buscado reconocer una tradición de textos reflexivos escritos por poetas que abordan su propia poesía. Ante la diversidad de las propuestas hemos intentado regirnos por el criterio de lo representativo, entendiendo por esto la selección de aquellas características que nos permitan encontrar en las poéticas seleccionadas, el diálogo y la continuidad entre éstas y las poéticas hispanoamericanas de las que nos ocuparemos en los siguientes capítulos. Cabe advertir, sin embargo, que este recuento no es exhaustivo y que además aparecerán en el cuerpo de este estudio otros nombres que no fueron invocados en este primer capítulo. La diversidad mostrada ha buscado seguir la continuidad en la interpretación de la poesía como actividad simbólica, y comparar las distintas interpretaciones que los poetas ofrecen a principios comunes. Este corpus de ideas, con sus continuidades y réplicas, constituye el contexto conceptual y estético en el que se desarrolló la poesía hispanoamericana hacia la segunda mitad del siglo XIX. Hemos buscado una exposición de los principios poéticos desde el punto de vista de los temas que más adelante abordaremos en los poetas hispanoamericanos. Esto no significa que no volveremos a ellos; al contrario, cuando nos ocupemos de cada poética en particular, haremos un análisis más detallado de algunas de estas relaciones y derivaciones.

Lo mismo cabe decir del contexto histórico que influyó en el desarrollo de estas poéticas y de aquél que operó sobre las poéticas hispanoamericanas, pues su relación es tan estrecha que vale juzgarlo, desde una mirada que busca relaciones, como un mismo y amplio contexto histórico.

¿Qué muestra el recorrido que hemos hecho desde la Poética de Schiller hasta la de Mallarmé? Resumamos la trayectoria seguida en este capítulo a partir de los principios organizativos de nuestro estudio. En primer lugar, ocupémonos de las relaciones entre las Poéticas y la esfera pública. Nuestro análisis comenzó con la descripción de una relación dialéctica entre el surgimiento de la noción de individualidad y las instancias que fomentaron la producción de poéticas hacia la modernidad. En primer lugar, la consolidación del individuo como realidad opuesta a la vida pública que implicó el desarrollo de géneros subjetivos⁵⁶; en segundo, la proliferación de espacios liberados de la autoridad de la corte o de la iglesia, y abiertos en cambio a la “autorización” de nuevos discursos de calificación estética. La Poética de Schiller, que abrazó los ánimos del racionalismo y permite ver la asimilación de las ideas de Kant, al mismo tiempo presenta una crítica hacia las formas de lo que él calificó como “fragmentación” social. Su crítica puede ser interpretada como una reacción contra los efectos, hacia las últimas décadas del siglo XVIII, de la emergente primera revolución industrial. Su resolución frente a ese conflicto tomará el camino de una disidencia aristocrática, reservando el trabajo del arte y de la poesía a unos pocos, pues “no a todos les fue concedida la calma creadora”.

A partir de esta actitud crítica podemos resumir nuestro trayecto: en algunas, la mayoría de las Poéticas revisadas, la crítica se acentúa, si bien mediante argumentos diversos, conduciendo hacia posiciones opuestas entre poetas y esfera pública. En otros casos la crítica toma más bien una ruta que podemos caracterizar como la postulación de una jerarquía. Si bien toda esta evolución se puede pensar como un proceso de autonomía estética, distinguir entre una y otra ruta, diferencia meramente analítica y

con contactos y relaciones entre ambas, permite distinguir entre tentativas y poéticas que conducen a concepciones de la poesía muy diversas. La tentativa de Gautier es ejemplo de una resolución crítica basada en un principio de negación que toma lugar en el concepto de la utilidad. Mediante esta fórmula su poética niega cualquier forma de sujeción al tiempo que busca afirmarse en la esencialidad estética de otras artes. En este punto es indispensable vincular nuestros dos temas, pues la forma en que el poeta resuelve su lugar ante la esfera pública se ve reflejada en sus principios poéticos. El arte por el arte puede ser interpretado entonces como una afirmación estética en el interior del lenguaje, no sólo como resultado de una preferencia arbitraria, sino también como la delimitación de una autorización estética.

Dentro de la ruta crítica que he llamado “postulación de una jerarquía” se encuentra la poética de Coleridge, en quien se puede sintetizar esta tentativa: el poeta se coloca como un ser representativo, como un vidente o un héroe, no apartado de la sociedad sino como un ser que posee el don de “ver”, “escuchar” o “descifrar” los símbolos de la naturaleza y compartirlos con los demás. El poeta como hombre de genio es propuesto como una entidad doble, a un tiempo plenamente subjetiva y objetiva. La poética de Coleridge puede calificarse como expresiva de los sentimientos del poeta, así como pragmática ante lo que el artista identifica como aquella esencialidad objetiva y trascendental en su concepción de la naturaleza.

Ante la esfera pública, las distintas poéticas del romanticismo y sus derivaciones son a su vez variantes de estas dos rutas, que como hemos dicho se cruzan y sólo difieren en el acento que ponen en un principio de negación o de jerarquización. Pero la relación entre las poéticas revisadas y la esfera pública no está aislada del tema

de la poesía como ejercicio simbólico. Estas tensiones, que pueden constatarse en todos los casos citados, han sido especialmente señaladas en la poética de Mallarmé, que se presenta como una resolución crítica entre los principios de jerarquización y de negación. Como hemos visto, las instancias que hicieron posible el surgimiento de la poética de Mallarmé presentan las características de un espacio público diverso y que hasta cierto grado fomentó la consolidación de espacios dedicados a la reflexión de la poesía. Se trató de un ámbito heredero de los salones parisinos y consagrado, en gran medida, al cultivo de la especificidad de la poesía.

Por otro lado, la resolución de los principios estéticos que emergieron de ese ámbito, en el caso personal de Mallarmé por lo menos, se dirigieron especialmente contra el valor comunicativo del lenguaje, exaltando así, por contraste, los valores subjetivos de su poética. Vista como final crítico, la poética de Mallarmé se presenta como un sistema de negaciones, tanto desde el punto de vista de la esfera pública, como desde el de la poesía como ejercicio simbólico.

Desde la perspectiva de este último tema, el de la poesía como ejercicio simbólico, el recorrido nos muestra la consolidación y declinación, desde Schiller hasta Mallarmé, de un modelo de representación del fenómeno poético elaborado sobre una concepción idealista de la realidad. Este modelo, claramente expuesto en la concepción de una poesía sentimental en el caso de Schiller, desarrollado también por Coleridge, para quien la idea era inaprensible pero nos hablaba mediante símbolos⁵⁷, atraviesa el romanticismo, incluido el simbolista y declina con Mallarmé⁵⁸. Cabe añadir que durante la vanguardia reaparecerán variaciones de la interpretación simbólica del

romanticismo en la poesía, pero se trata de un tema que rebasa no sólo los límites de este capítulo, sino también del presente estudio.

Nuestro recorrido nos mostró algunas de las diversas tentativas que emergieron a partir de este modelo de la concepción poética, como lo fueron la búsqueda de un estado original en unos casos, la reconciliación con la naturaleza en otros, o de un estado ideal en algunos más, pero finalmente relacionados con una concepción de totalidad del universo. Este misma matriz, sin embargo, permitió la diversificación de tentativas que interpretaron de distinta manera su relación, tanto con la noción de una realidad trascendental, como con el universo objetual y sensorial. La de Schiller se presentó como una poética orientada hacia la abstracción, hacia la recuperación de lo esencial mediante la razón, una poética que su autor concibe como sentimental por esa supuesta distancia con los objetos. La de Gautier, en cambio, abanderada con la proclama del arte por el arte, buscó concentrarse en la materialidad de las creaciones verbales, así como en las impresiones de los sentidos. Desde esta perspectiva, la de Baudelaire es una tentativa dual, una poética que buscó la conciliación del universo de las sensaciones con el ámbito del ideal. Luego de Baudelaire nos encontramos con la Poética de Rimbaud y con un principio que, en última instancia, proviene del primero: el desarreglo de los sentidos como posibilidad poética. El viraje de orientación de este modelo, que acentúa la orientación subjetivista del romanticismo, que lleva al límite la postulación de una realidad trascendental y que se concreta en el trabajo de los sentidos, está en la poética de Mallarmé. La de éste, como la ha descrito Jorge Aguilar Mora, era una estrategia doble: mantener el concepto de totalidad para ocuparlo con la

Obra y declarar que, si Dios había muerto, significaba que nunca había existido y que por lo tanto era necesario inventarlo.

La contraposición entre las poéticas de Baudelaire y de Mallarmé nos permite precisar no sólo el viraje de un modelo de concepción poética (o su continuación por otros medios), sino el papel que juega la orientación hacia las realidades objetuales y hacia los sentidos en la definición de una poética. Nuestro recorrido nos muestra que la valoración del papel de los sentidos se acentúa hacia el final del siglo XIX, acompañada de un desplazamiento de la autoridad de una realidad trascendental. Estos temas reaparecerán en los siguientes capítulos, como espacios que permiten la interpretación de las poéticas hispanoamericanas a partir de estas derivaciones.

Cerremos esta consideración final con un ejemplo que establece un nexo con los capítulos siguientes. En su antología del modernismo mexicano (1968), José Emilio Pacheco ofreció un cuadro del contexto francés que es anterior al modernismo hispanoamericano. Se trata de una síntesis organizada alrededor de la premisa de que las consecuencias de la revolución romántica continúan. El modernismo es entendido como una operación de mediación, una tentativa de convertir la cultura planetaria (y no sólo europea) en lenguaje americano.

En el recuento de Pacheco figuran la crisis espiritual de la modernidad, el desarrollo de las fuerzas productivas, la segregación del poeta moderno, el surgimiento del parnasianismo y luego del simbolismo. Al final de esa sección Pacheco destaca al internacionalismo, rasgo que compartieron ambos movimientos (contemporáneos del modernismo). Ya hemos mencionado la recuperación simbolista de la obra de Poe, a la

que habría que sumar el nombre de Richard Wagner en un apunte que alude también a las correspondencias de todas las artes. La poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX, aunque no inventa el exotismo oriental, lo dota de un sentido nuevo: los abanicos, los biombos, los muebles con nombres como sofá, otomana, de reminiscencia oriental, vivirán para ellos en el reino del lujo esteticista, opuesto, como apunta Pacheco, “a la mezquindad del mundo industrial” (Pacheco 17).

Cabe imaginar, sin embargo, que los protagonistas del simbolismo francés no previeron que el internacionalismo era también un proceso de ida y vuelta, una correspondencia de la mirada. Hacia 1888, antes de que el joven Darío pisara suelo francés apareció su segundo libro, amparado en un título de resonancias “Huguezcas” como decía él: Azul. En el volumen se incluye un breve poema que describe un atmósfera parisina que su autor no pudo haber visto sino sólo imaginado. Del poema llama la atención no sólo el logro de mostrar al frío como un elogio del interior, sino por tomar el punto de vista de un exotismo (Europa desde América) mirando a otro exotismo (el oriente desde Europa):

*En invernales horas, mirad a Carolina.
Medio apelonada, descansa en el sillón,
envuelta con su abrigo de marta cibelina
y no lejos del fuego que brilla en el salón.*

*El fino angora blanco junto a ella se reclina,
rozando con su hocico la falda de Aleçón,
no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda del Japón.*

*Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño:
entro, sin hacer ruido: dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño*

*como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos; mírame con su mirar risueño,*

y en tanto cae la nieve del cielo de París. (Darío Paginas escogidas 53)

Publicado en Valparaíso, Chile, el poema “De invierno” de Darío contiene una buena porción de mundo. Incluso hasta su asunto –es decir el invierno- es exótico. La adjetivación que proviene de un reconocimiento del lujo es explícita. El gato es fino antes de ser de angora, y el movimiento dentro de la escena parece ocurrir entre los objetos, la falda rozada no lejos de la porcelana china y del biombo del Japón. Este poema hispanoamericano es también “internacional” y puede ilustrar esa afirmación de Pacheco en el mismo texto mencionado: “El modernismo significa para las literaturas de lengua española la primera etapa del movimiento moderno” (Pacheco 18).

¹ Para las citas de La educación estética del hombre uso la versión al español de Manuel Morente.

² “Utilitarian objects, such as benches and stools, since they lacked meanings, were scarcely given any thought.”

³ “Life was a public affair, and just as one did not have a strongly developed self-consciousness, one did not have a room of one’s own.”

⁴ “The essay began, as we had have occasion to remark, with the discovery of the self. At the star of the modern period, somewhere, that is to say, between the full flowering of the Renaissance and the eruption of the French revolution, a tendency develops to replace at the highest levels of art such older objective forms as epic and tragedy, with the more subjective ones, lyric, autobiography, novel and essay.”

⁵ “The significance of the evolution of the domestic comfort can only be appreciated in this context. It is much more than a simple search for physical well-being, it begins in the appreciation of the house as a setting for an emerging internal life...the internal furniture of houses appeared together with the interior furniture of minds.”

⁶ “But the entertainments arranged by the Duchess, contain the germ of the ultimate dissolution of the court life: They form the transition of the old style court to the salons of the eighteenth century-the cultural heirs of the court.”

⁷ “Released from its functions in the service of social representations, art became an object of free choice and for changing preference. The taste to which was oriented from then on became manifest in the assessment of lay people who claimed no prerogative, since within a public everyone was entitled to judge.”

⁸ “Beauty is not quality in things themselves: it exist merely in the mind which contemplates them.”

⁹ “They (critics) must produce the best arguments.”

¹⁰ “to please by means of the passions and the imagination.”

¹¹ “Strong sense, united to delicate sentiment, improved by practice, perfect by comparison, and cleared of all prejudices can alone entitle critics to this valuable character; and the joint verdict of such, wherever they are to be found, is the true standard of taste and beauty.”

¹² Utilizo la versión en español publicada por Espasa Calpe en 1947. Todas las citas pertenecen a esa versión.

¹³ Véase el libro de Thibaudet y el prólogo de Gerard Gangembre a *De la littérature*.

¹⁴ “La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d’être perfectionnée; parce...qua`yant ses racines dans notre prope sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau; elle exprime notre religion; elle rappelle notre histoire.”

¹⁵ La concepción del Ideal para Baudelaire no es muy distinta, en tanto se refiere a éste como a la imposible recuperación de un tiempo pasado.

¹⁶ No sólo Octavio Paz encarna un claro ejemplo de esto. Recuérdese, por ejemplo, la larga lista de “surrealistas”, nombrados en el primer manifiesto de André Breton, muchos de los cuales ya habían muerto para cuando ese documento fue redactado.

¹⁷ La lectura de Albert Beguin sobre Novalis, que hemos citado aquí, permite seguir lo que otras historias del romanticismo obliteran, que es la transmisión del pensamiento racionalista hacia el romanticismo; transmisión no supeditada sólo al sueño, sino que aspira a una síntesis entre la libertad total del sueño y la conciencia de la vigilia.

¹⁸ “Humble and rustic life was generally chosen, because in that condition the essential passions of the Heart find a better soil in which they can attain their maturity.”

¹⁹ Verá también en la imaginación una forma de correspondencia universal, una facultad que en palabras de Charles Lamb, “hace de todas las cosas una sola.”

²⁰ En su capítulo “La inspiración, la falta de inspiración” de El espacio literario, Maurice Blanchot identifica como primer carácter de ésta, el de ser inagotable por acercarse a lo ininterrumpido. La caracterización recupera esa ambición romántica de las correspondencias y del poeta como médium o traductor del universo: Una cita de Hoffmansthal en el mismo libro: “. . . No es que el poeta piense constantemente en todas las cosas del mundo, ellas piensan en él.”

²¹ Una carta de Keats, citada por Blanchot, sintetiza esta actitud: “En cuanto al carácter poético pienso que esta especie de hombres a la que pertenezco: no tiene yo, es todo y nada. No tiene carácter...se

regocija tanto del aspecto oscuro de las cosas como de su aspecto brillante. Y, finalmente, el poeta es el ser menos poético porque no tiene identidad.”

²² Véase especialmente el Vol I, 120-130.

²³ También figura el libro de Thomas McFarland: Coleridge and the Pantheist Tradition, además de la tesis doctoral de Sanja Sostaric: Coleridge and Emerson: A Complex Affinity.

²⁴ Para este trabajo he consultado la edición de Oxford University Press (1965). Los datos bibliográficos los consigno en la bibliografía general.

²⁵ “All Knowledge rests on the coincidence of an object with a subject.”

²⁶ “Now the sum of all that is merely OBJECTIVE, we will henceforth call NATURE, confining the term to its passive and material sense, as comprising all the *phenomena* by which its existence is made known to us. On the other hand the sum of all that is SUBJECTIVE, we may comprehend in the name of the SELF or INTELLIGENCE. Both conceptions are in necessary antithesis. Intelligence is conceived of as exclusively representative, nature as exclusively represented; the one as conscious, the other as without consciousness. Now in all acts of positive knowledge there is required a reciprocal concurrence of both, namely of the conscious being, and of that which is in itself unconscious. Our problem is to explain this concurrence, its possibility and its necessity.”

²⁷ “The Imagination then I consider either as primary, or secondary. The primary Imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate: or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead. FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by that empirical *phaenomenon* of the will, which we express by the word Choice. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association.”

²⁸ “Believe me, you must master the essence, the *natura naturans*, which presupposes a bond between nature in the higher sense and the soul of man.”

²⁹ “The artist must imitate that which is within the thing, that which is active through form and figure, and discourses to us by symbols—the *Natur-geist*, or spirit of nature, as we unconsciously imitate those whom we love; for so only can he hope to produce any work truly natural in the object and truly human in the effect. The idea which puts the form together cannot itself be the form. It is above form, and is its essence, the universal in the individual, or the individuality itself—the glance and the exponent of the dwelling power.”

³⁰ Ver en el capítulo II de Las palabras y las cosas, la sección: “Las cuatro similitudes” (26).

³¹ “[The poet] diffuses a tone and spirit of unity, that blends, and (as it were) *fuses*, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination.”

³² “He who combines the two is the man of genius; and for that reason he must partake of both. Hence there is in genius itself an unconscious activity; nay, that is the genius in the man of genius. And this is the true exposition of the rule that the artist must first elude himself from nature in order to return to her with full effect. Why this? Because if he were to begin by mere painful copying, he would produce masks only, not forms breathing life.”

³³ “It is discriminated by proposing to itself such delight from the whole, as is compatible with a distinct gratification from each component part.”

³⁴ Carlyle, admirador y amigo de Coleridge, confeccionará los rasgos del poeta como héroe. Veremos este tema en el capítulo correspondiente a José Martí.

³⁵ Este tema lo abordaremos en detalle en el capítulo correspondiente.

³⁶ “Une des choses les plus burlesques de la glorieuse époque où nous avons le bonheur de vivre est incontestablement la réhabilitation de la vertu.”

³⁷ “Il n’y a rien de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid; car c’est l’expression de quelque besoin; et ceux de l’homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. - L’endroit le plus utile d’une maison, ce sont les latrines.”

³⁸ Con el fin de evitar repeticiones, este análisis se mostrará cuando abordemos el dandysmo de Darío y de Gutiérrez Nájera. Por ahora sólo ofrecemos un esbozo general.

³⁹ “L’homme riche, oisif, et qui, même blasé, n’a pas d’autre occupation que de courir à la piste du bonheur; l’homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l’obéissance des autres hommes, celui enfin qui n’a pas d’autre profession que l’élégance, jouira toujours, dans tous les temps, d’une physionomie distincte, tout à fait à part.”

⁴⁰ “Son éloquence, essentiellement poétique, pleine de méthode, et se mouvant toutefois hors de toute méthode connue, un arsenal d’images tirées d’un monde peu fréquenté par la foule des esprits, un art prodigieux à déduire d’une proposition évidente et absolument acceptable des aperçus secrets et nouveaux, à ouvrir d’étonnantes perspectives, et, en un mot, l’art de ravir, de faire penser, de faire rêver, d’arracher les âmes des bourbes de la routine.”

⁴¹ “Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before anything be attempted with the pen.”

⁴² “Most writers—poets in especial—prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy—an ecstatic intuition—and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought.”

⁴³ “It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referable either to accident or intuition—that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.”

⁴⁴ “I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author who would—that is to say, who could—detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion.”

⁴⁵ Esta segunda carta fue publicada primero en octubre de 1912 por la Nouvelle Revue Française, mientras que la primera no apareció sino hasta 1926 en la Revue Européenne.”

⁴⁶ “Mallarmé, with his shining pensive gaze from under his long lashes and always smoking a cigarette...would talk about the theory of poetry in a ‘mild, musical and unforgettable voice’. There was an atmosphere ‘calm and almost religious’. Mallarmé had ‘the pride of the inner life’ said one of his friends; his nature was ‘patient, disdainful and imperiously gentle’. He always reflected before he spoke and always put what he said in the form of a question.”

⁴⁷ Divagations recoge poemas en prosa, retratos literarios y crónicas de teatro que Mallarmé había publicado en revistas como la Republique des Lettres.

⁴⁸ “à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature.”

⁴⁹ En “Antología”, Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura (Barcelona), Suplementos, 13 (1989), pp. 59-69. Traducción de Francisco Torres Monreal. Edición digital de *Derrida en castellano*.

⁵⁰ “A côté d’ombre, opaque, ténèbres se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d’un terme de splendeur brillant, ou qu’il s’éteigne, inverse; quant à des alternatives lumineuses simples -Seulement, sachons n’existerait pas le vers: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.”

⁵¹ “Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets.”

⁵² Jacques Scherer afirma que Paul Valéry le confió que Mallarmé comenzaba algunos de sus poemas “... arrojando palabras sobre el papel, aquí, allá, como arroja el pintor pinceladas sobre la tela, y se dedicaba luego solamente a vincularlas para hacer con ellas frases o poemas, siguiendo las reglas de composición más estrictas” (en Moreno Villarreal 17).

⁵³ “L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots” (“Crise de vers”).

⁵⁴ Estos principios figuran en el Libro Tercero, Capítulo XXXII (145 -150).

⁵⁵ “La musique et les lettres.”

⁵⁶ Ver nota 4.

⁵⁷ Esta relación de la idea y el símbolo se encuentra enunciada en el ensayo “On Poesy or Art”: “The artist must imitate that which is within the thing, that which is active through form and figure, and discourses to us by symbols” (Coleridge Vol. II: 259).

⁵⁸ Aguilar Mora ha juzgado a Un coup de dés... como un poema clave en una de las transiciones del romanticismo simbolista.

CAPÍTULO II: JOSÉ MARTÍ

Para acercarse a la poética de José Martí hay que recorrer un camino que involucra a toda su obra, saltar de un texto a otro, de un género a otro y hasta arriesgar la ruta vertical, ya sea hacia arriba o hacia abajo, descender de lo general a lo particular o ascender de lo segundo a lo primero, y sin que esto signifique ignorar una lógica de lo superior y de lo inferior que define a toda jerarquización; y al mismo tiempo enfrentar siempre el problema del todo y de sus partes, de la visión de conjunto que parece exigir siempre el verso o la idea aislados. Lo primero que salta a la vista, el primer motivo que se ofrece al análisis, es la muchas veces observada unidad en la cosmovisión de Martí, como si sus valores y su poética, su forma de pensar, de escribir y de vivir, emergieran de un principio ordenador. Esa supuesta condición no facilita el camino, antes bien, tiende a reducirlo, a estrechar el juego de sus conceptos y de sus representaciones. Una sola frase bastaría para ilustrar su poética (por ejemplo: “No hay letras, que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar”), y quizá esa concisión, como la de un nudo, sea su mayor peligro. Ya en 1933 Juan Marinello escribió algo que bien podría figurar como un epígrafe de la obra martiana: “En el camino hacia José Martí se alzarán siempre un gran obstáculo: su unidad” (en González 150).

De muchas páginas de Martí es posible extraer valoraciones y juicios sobre la poesía y sobre la creación en general. La zona que se ofrece como el camino más corto para buscar la poética de Martí es aquella compuesta por sus mismos poemas y por aquellos textos que tienen como tema explícito a la poesía. Martí tiende a la discreción

cuando se ocupa de su propia poesía, como es el caso de su prólogo a los Versos sencillos, pero se vuelve elocuente cuando habla de la poesía –y de la poesía en general– a partir de una obra ajena. Así, muchas de sus concepciones más explícitas y extensas aparecen en sus páginas de crítica y en prólogos en donde el dispositivo para la reflexión sobre la poesía ha sido la lectura de otro poeta. Además, debido a que las ideas estéticas de Martí están articuladas mediante concepciones que apelan a la moral, a la política y en general a una cosmovisión que unifica vida y arte, sus principios poéticos pueden ser buscados en muchas de sus crónicas y hasta en sus páginas que son tradicionalmente leídas como políticas. Para la redacción de este capítulo he acudido principalmente a sus textos de crítica, a sus cuadernos de apuntes y a las crónicas, buscando siempre una tensión con aquellas ideas que están implícitas o explícitas – como sucede con los Versos libres– en su propia poesía.

Propongo, sin embargo, comenzar con una de sus poéticas más conocidas, un texto que reúne y resume muchas de sus ideas sobre la poesía. Se trata del “Prólogo al ‘Poema del Niágara’” de Juan Antonio Pérez Bonalde, escrito en 1882, cuando Martí tenía 30 años de edad. Martí vivía entonces, al igual que el venezolano Pérez Bonalde, en Nueva York. En este texto Martí describe lo que él califica como “nuevas” circunstancias en que habrá de vivir el poeta y la poesía. El Prólogo puede ser leído como una reflexión sobre el papel del poeta y de los valores que debe tener la poesía. De la primera parte puede decirse que es un diagnóstico, es decir, el señalamiento de un estado problemático en donde el autor llega a preguntas parecidas a las que un siglo antes se había hecho Schiller en Alemania (1795) y que por momentos llega a afirmaciones similares; como por ejemplo, la observación de que la vida moderna

adolesce de una fragmentación del quehacer humano y la convicción del que el poeta no puede seguir ese camino, de que el poeta para ser libre debe recuperar su individualidad y su totalidad: ambas poéticas presuponen una disidencia ante la fragmentación de la modernidad, ambas también exaltan a la individualidad del poeta como hombre representativo.

La circunstancia de Martí en Nueva York y las influencias a las que se abre, pueden representar un problema para quien pretenda una clasificación del poeta de acuerdo a contextos históricos dados o para quien busque encerrarlo dentro de una tradición literaria limitada por la lengua.¹ Hijo de emigrantes españoles, nació en la Habana y luego viajó por diversos países: vivió en España entre 1871 y 1874 (en donde se licenció en leyes por la Universidad de Zaragoza), pasó por Francia y luego residió en México. En el año setenta y siete estuvo en Guatemala y luego otra vez en Cuba, de donde volvió a ser desterrado. En 1881 lo encontramos en Nueva York. Así, puede afirmarse que el texto de Martí, si lo pensamos al interior de la literatura hispanoamericana², está tensado por la circunstancia de otra lengua y de otro espacio público ajenos a él. Pero la anomalía es aparente si se recuerda que la literatura modernista surgió precisamente en condiciones cosmopolitas, resultado de viajes en cuerpo presente (viajando) o ausente (leyendo), pues lo moderno puede ser definido también como ese periodo en que las ideas y las cosas (o sus variantes modernos: la información y las mercancías) comienzan a viajar más rápido que los hombres.

Desde sus primeras líneas, el Prólogo de Martí apela a una situación temporal mediante una escena conflictiva, como si se tratara de una resistencia que la palabra escrita opusiera al tiempo: “Pasajero detente”.³ La ambigüedad de la expresión radica

en la contradicción que el verbo opone al sustantivo, como si el primero le pidiera a lo efímero que dejara de serlo. El segundo rasgo de esta expresión proviene de su coordenada espacial, de su situación en el espacio y que algunos estudiosos de la arquitectura identifican con la noción de “Lugar”, es decir, “la interpenetración de lo físico y lo social”.⁴ “Pasajero detente” hace del texto literario una interpelación en el espacio público, lo descoloca, si se quiere, de aquellos espacios delimitados por la institucionalidad productiva y lo desplaza hacia una zona interregno, entre el ir y venir, como si el poeta hubiera sido puesto en la calle, en la economía informal de la vía pública y en donde no le queda más remedio que alzar la voz. Por otro lado, la expresión radicaliza y reduce la caracterización del posible lector, aunque también la dota de una relativa ambigüedad: se es pasajero porque se viaja en un medio de transporte –innovación que sólo es común y masiva en las ciudades a partir del siglo XIX-, o porque se es de por sí efímero, es decir, se tiene poco tiempo. Todo el texto presentará una ansiedad contra la circunstancia, y ejercerá una batalla contra la concreción espacio temporal que hemos denominado Lugar.

Veremos que cuando Martí habla de “ruines tiempos”, alude a las condiciones sociales y urbanas producidas por la expansión del capitalismo a fines del siglo XIX, y concretamente a lo que él vive y percibe en la ciudad de Nueva York. En un apunte en el que parece aludir al inicio del romanticismo y a los años de la Revolución francesa, Martí se refiere a una batalla que comenzó un siglo antes y cuyos polvos oscurecen el paisaje. Habla de tumultos y de dolores y de los ruidos de la batalla que apagan las melodías. Los ruines tiempos no sólo representan un periodo en donde las cosas son efímeras, sino también una época que es ella misma efímera y contradictoria: una época

de preparación espléndida y que precede a la grandeza. Esta caracterización nos permite ver que Martí es reactivo más a las formas que el progreso asume, que a la idea del progreso mismo. Como veremos, se trata de una idea que Martí emparentará con la de evolución y con la de un ascenso de lo bajo hacia lo superior. Mientras tanto, antes de que esa grandeza arribe, Martí mira en la transición un entorno hostil al arte y a los poetas (“hombres magnos”, según los califica Martí). Y esa hostilidad es representada con los signos urbanos que Martí tiene a la mano: polvo, humo de fábricas, tumultos de trabajadores que son también pasajeros en los tranvías, dolores, ruidos en la calle que impiden oír una melodía o la propia voz interior. Como veremos, la afirmación de Martí que aparece en este prólogo y que dice: “por sensual queda en desuso la lírica pagana”, puede ser leída como un elemento esencial que articula no sólo su rechazo hacia la hostilidad urbana de Nueva York, sino toda una poética antisensualista (Martí Vol. VII: 224). En el segundo párrafo del Prólogo de Martí se puede leer:

¡Ruines tiempos, en que no priva más arte que el de llenar bien los graneros de la casa, y sentarse en silla de oro, y vivir todo dorado; sin ver que la naturaleza humana no ha de cambiar de como es, y con sacar el oro afuera, no se hace sino quedarse sin oro alguno adentro! (Martí Vol. VII: 224)

Y al final del mismo párrafo remata:

¡Ruines tiempos, en que los sacerdotes no merecen ya la alabanza ni la veneración de los poetas, ni los poetas han comenzado a ser sacerdotes! (Martí Vol. VII: 224)

Al igual que aquel llamado que interrumpe al transeúnte o pasajero de tranvía, la primera frase del segundo párrafo parece dicha en la calle, y tiene el tono de quien comienza una arenga, de quien condena a la época y enseguida toma aire para continuar. Parece una frase con hambre de público, como dicha desde el púlpito. ¿Qué

mejor lugar para preguntarse por el lugar del arte en la modernidad? El arte es entonces equiparado con la economía, y especialmente con la lógica de la ganancia. Martí señala la crisis espiritual: la iglesia ya no es una autoridad ni los poetas son “todavía” los guías.

El diagnóstico que Martí emite sobre la situación del poeta en la penúltima década del siglo XIX se concentra sobre todo en la incertidumbre: el progreso, que es una transformación espléndida y en la que el hombre se prepara para “entrar en el goce de sí mismo”, es para los poetas una “época de tumulto y de dolores”, por la confusión que el cambio de estados, fe y gobiernos acarrea. “Nadie tiene hoy su fe segura”, de ahí que no haya ya obra permanente, “porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes, vislúmbrense apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques”. Más adelante, en una síntesis precisa:

La elaboración del nuevo estado social hace insegura la batalla por la existencia personal y más reacios de cumplir los deberes diarios que, no hallando vías anchas, cambian a cada instante de forma y vía, agitados del susto que produce la probabilidad o vecindad de la miseria. Partido así el espíritu en amores contradictorios e intranquilos; alarmado a cada instante el concepto literario por un evangelio nuevo; desprestigiadas y desnudas todas las imágenes que antes se reverenciaban; desconocidas aún las imágenes nuevas, no parece posible, en este desconcierto de la mente, en esta revuelta vida sin vía fija, carácter definido, ni término seguro, en este miedo acerbo de las pobreza de la casa, y en la labor varia y medrosa que ponemos en evitarla, producir aquellas luengas y pacientes obras, aquellas dilatadas historias en verso, aquellas celosas imitaciones de gentes latinas que se escribían pausadamente, año sobre año, en el reposo de la celda, en los ocios amenos del pretendiente en corte, o en el ancho sillón de cordobán de labor rica y tachuelas de fino oro, en la beatífica calma que ponía en el espíritu la certidumbre de que el buen indio amasaba el pan, y el buen rey daba la ley, y la madre iglesia abrigo y sepultura. (Martí Vol. VII: 226)

El texto de Martí hace un recorrido por las antiguas condiciones históricas en que había vivido el artista: acogido por la autoridad de la corte o por la autoridad de la iglesia, y la circunstancia de la colonia para el artista americano. Su análisis es un esfuerzo por buscar el lugar del poeta en el presente histórico; el texto de un poeta del siglo XIX buscando su lugar no menos que una lengua. Rafael Rojas señala que el modernismo del ejercicio poético y político era en Martí un instrumento de su crítica a la modernidad, una crítica emparentada con otras rebeliones de la razón moral y estética que reaccionaron contra el positivismo y que se presentaba como una vuelta a las estrategias románticas.⁵ Lo primero: la imposibilidad de obras largas y pausadas; y en cambio, buscar una poética de lo nuevo y de lo espontáneo. Ahora bien, la afirmación de una poética del presente y la concepción de este tiempo como una etapa transitoria antes del arribo de una nueva autoridad, implican el rechazo —o la crítica— de una visión del arte como entidad autónoma. Aún no llega ese nuevo evangelio que, según Martí, se necesita. Martí parece interpretar como una forma del desamparo lo que para Kant, un siglo antes, había constituido un campo autónomo de valoración. En otra sección de este capítulo abordaremos el problema de la autonomía del arte en Martí. Por ahora sólo mencionaremos que el tema está presente en este texto.

Otro tema constante es la ambigua oposición entre la naturaleza y la civilización. Constantemente, en toda la obra martiana aparecerá el recurrente uso de imágenes del ámbito de la naturaleza en aparente oposición al ámbito de los hombres. Aparente oposición porque los referentes naturales servirán muchas veces para ilustrar sus descripciones del mundo moderno, como cuando escribe en su prólogo que éste es:

El tiempo de las vallas rotas. Los hombres empiezan a andar sin tropiezos por toda la tierra. Ahora los árboles de la selva no tienen más hojas que lenguas las

ciudades; las ideas se maduran en las plazas en que se enseñan. Los ferrocarriles echan abajo la selva; los diarios la selva humana. (Martí Vol. VII: 230)

O esta otra imagen, en la que nunca se nombra al telégrafo:

El hombre echa por los mares sus serpientes de cabeza parlante, que de un lado se prenden a las breñas agrestes de Inglaterra, y de otro a la riente costa americana. (Martí Vol. VII: 230)

Podría decirse que Martí exhibe una divisa que es estrictamente romántica cuando postula una unidad en el universo: “en la fábrica universal no hay cosa pequeña que no tenga en sí, todos los gérmenes de las cosas grandes”. De hecho, puede decirse que la crítica de Martí hacia los poetas románticos es también romántica, es decir, se ampara en una salida romántica ante la crisis moderna. Los poetas pálidos y gemebundos, autores de una poesía atormentada y dolorosa, que “cuando no ven sus ojos las estrellas del cielo” los vuelven a las de su alma, pueden, sin embargo, mirar hacia la naturaleza:

La vida personal dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luzbética; la vida íntima febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna. (Martí Vol. VII: 229)

Las señas de identidad de esta poética provienen de una creencia en la unidad de todas las cosas y de su relación con la naturaleza. Martí mostrará de esta manera su asimilación del romanticismo a la manera de Víctor Hugo, opuesta a la de Baudelaire. Martí subordina lo artificial a lo natural, ve a la civilización moderna como parte de esa “fábrica universal” que es la naturaleza, pero rechaza a la modernidad en tanto encuentra esos “ruines tiempos” como desviaciones, como defectos del hombre frente a la naturaleza, un desorden transitorio que ha de pasar y “evolucionar” (según término usado por Emerson) hacia el orden superior de la naturaleza.

Por otro lado, su crítica al exceso sentimentalista de los poetas románticos no es de signo formalista como la parnasiana, sino una crítica moral que lo aleja de las posturas sostenidas por la escuela del arte por el arte. Si muchas de las conquistas formales del lenguaje modernista son sólo explicables luego del ejemplo experimental iniciado por la libertad del arte por el arte (Gautier, el mismo Hugo en su primera etapa, Baudelaire a veces, Banville siempre), el camino de Martí es distinto. Para precisarlo es necesario compararlo con la crisis que Baudelaire resuelve con la imagen de la magia. La metáfora predilecta en la poética de Martí, la imagen que propone como definición del poeta, será la del guerrero. Martí, como muchos románticos, propone un retorno al origen, pero mediante la recuperación de la libertad del hombre, que él, siguiendo el ejemplo de Rousseau, supone parte original de la naturaleza humana. Al poeta reserva el papel de convertirse en guía del camino hacia la conquista de esa libertad. En una actitud que lo separa de Schiller, Martí propone una educación estética para la libertad, pues encuentra en la modernidad “una traición a la naturaleza” que impide el espontáneo empleo de “las facultades magníficas del hombre”.

Lo urgente en la lógica de Martí es devolver los hombres a sí mismos, sacarlos del mal gobierno de la convención. El poema posible estará entonces en la naturaleza y en el hombre “decidido a probar todas las manzanas”. La misión poética consiste en asegurar el albedrío humano, y para ello el poeta está llamado a ser “el bravo”, “el buen lancero”, “poderoso ajustador”, “caballero de la libertad humana” que ha de orientar el camino hacia la liberación del hombre, un camino que no es una ruta lineal sino un regreso al origen. Martí busca una educación estética como lo hizo Schiller, pero de signo comunitario antes que individual, de signo redentor antes que aristocratizante.

A pesar de su simpatía por la obra de Wilde y a pesar de su propia exigencia de estilo, Martí no verá en una forma perfecta la justificación de la poesía. Al contrario, su entendimiento del tiempo moderno le ayudará a justificar una poética de lo imperfecto que es virtuoso. Debido a que no alcanza el tiempo a dar forma a lo que se piensa, las ideas –que se deshacen en chispas encendidas- producen sólo pequeñas formas fúlgidas. El razonamiento de Martí, en dirección inversa a la creencia de Schiller en el genio, encuentra en el sacrificio del individuo el triunfo de los hombres. Si en la modernidad se diluyen, como él cree, las cualidades de los privilegiados en la masa, si con el descenso de las eminencias, “suben de nivel los llanos”, estas tendencias no alegrarán a los privilegiados de alma baja, pero sí en cambio a aquellos de:

corazón gallardo y generoso, que saben que no es en la tierra, por grande criatura que se sea, más que arena de oro, que volverá a la fuente hermosa de oro, y reflejo de la mirada del creador. (Martí Vol. VII: 230)

A diferencia de Gutiérrez Nájera, cuya crítica a la tecnología, al “agrijo chirriar de los rieles y el silbato de las fábricas”, lo lleva a reservar un lugar al “habla sosegada y blanda de los poetas”, Martí resolverá su crisis moderna mediante la identificación clara de la misión del poeta. No es una celebración del progreso la suya, pero tampoco una negación o una oposición. El optimismo de Martí proviene del reconocimiento de su lugar en la modernidad: la enunciación de una misión heroica.

La naturaleza como asidero en la poética de Martí representa la elección por una alternativa romántica de signo diverso al de Baudelaire. Para el autor de Las flores del mal, la artificialidad era también una disidencia hacia esa mala consejera que era la naturaleza (que no era tan perfecta como la primera). Para Martí la artificialidad estaría en el mismo nivel de la traición, una desviación del camino de regreso hacia lo natural.

De hecho, aquel que se oponga a la libertad del hombre será el “reo de traición a la naturaleza”. Es por esto que “una tempestad es más bella que una locomotora”. El poeta ideal en su poética (que bien podría tratarse de Walt Whitman), es caracterizado mediante metáforas de lo natural:

Su irregularidad le viene de su fuerza. La perfección de la forma se consigue casi siempre a costa de la perfección de la idea. Pues el rayo ¿obedece a marcha precisa en su camino? ¿Cuándo fue jaca de tiro más hermosa que potro en la dehesa? Una tempestad es mas bella que una locomotora. Señálense por sus desbordes y turbulencias las obras que arrancan derechamente de lo profundo de las almas magnas. (Martí Vol. VII: 234)

La tensión entre la idea de la perfección formal –que Martí también se plantea- por un lado, y la idea del poema como expresión de la vida sincera del hombre es resuelta mediante comparaciones similares entre el oficio del artista y los productos de la naturaleza. Es cierto que “siente uno luego de escribir orgullo de escultor y de pintor”, y que a veces por la prisa el verso queda sin concluir. Pero el buen poeta no quiere ser cincelador: “No han de ser los versos como la rosa centifolia, toda llena de hojas, sino como el Jasmín de Malabar, muy cargado de esencias”. Y más adelante: “Pulir es bueno, más dentro de la mente y antes de sacar el verso al labio”. Si el poema ha de ser hecho de una pieza y de una sola inspiración, “porque no es obra de artesano sino de hombre”, Martí agregará a esa fórmula una zoología que es premeditadamente americana: hombres “en cuyo seno anidan cóndores, que han de aprovechar el aleteo del cóndor”(Martí Vol. VII: 234).

En el sistema poético de Martí enunciado en su Prólogo, el poeta no está solo. De hecho, la idea de inspiración, de otredad admitida en la producción del poema, recupera un registro que opera en esa imperfección de la lengua del poeta. “El alma del

poema se queja de los golpes del cincel”. La bondad del verso no estará en el pulimento, sino en que nazca ya alado y sonante. La temporalidad en Martí, la condición de la prisa moderna, no es una poética sino una condición de ésta. En el terreno de la prisa es donde florecerá lo espontáneo y lo natural, con “ese encanto que tiene el verso de cosa virgen”. El encantamiento al que se refiere es de procedencia divina pero palpable en la lengua:

Pues ¿quién no sabe que la lengua es jinete del pensamiento, y no su caballo? La imperfección de la lengua humana para expresar cabalmente los juicios, afectos y designios del hombre es una prueba perfecta y absoluta de la necesidad de una existencia venidera. (Martí Vol. VII: 235)

El martirologio de inspiración cristiana está enunciado en las últimas páginas del Prólogo: “Del sufrimiento, como el halo de la luz, brota la fe en la existencia venidera”. Martí, mediante un martirio que se ampara en una potencia, resuelve su confusión moderna. La ambición del poeta guerrero no es menos ambiciosa que la del mago, pero sí moralmente más ortodoxa (o colectiva). Los mayores elogios que otorga a la obra que prologa son elocuentes de esa misión: poeta sincero y honrado, “que se palpa el corazón, que lucha con la mano vuelta al cielo y pone a los aires vivos la arrogante frente.”

Para Martí cualquier renovación en el lenguaje está animada por esos principios. Si aboga por echar al fuego “tibiedades latinas, ritmos reflejos, males de libros y fe prescrita”, es por considerar todo ello como desviaciones al servicio de la misión liberadora.

Más que un análisis de sus ideas estéticas, hemos establecido el mapa de un territorio que esperamos ahora recorrer. El itinerario propuesto distingue tres estaciones

que he mencionado, relacionadas todas aunque separadas para su análisis: en primer lugar la crítica de la modernidad, entendida como una crítica del “lugar” desde donde Martí escribe y que veremos también como su experiencia de la modernidad. En segundo, una poética entendida como la misión de un guerrero y que problematiza la noción de autonomía estética. En tercer lugar, la concepción de la naturaleza que analizaremos junto con su concepción del lenguaje.

I. La ciudad como experiencia

A principios de 1880 José Martí se mudó a Nueva York. No era esa su primera vez en la entonces más moderna ciudad de los Estados Unidos. En 1874 se había detenido ahí en su camino de España hacia México, y en los años que separan una y otra visita Martí tuvo tiempo de meditar largamente las razones que lo llevarían a escoger esa ciudad como residencia. Una somera revisión de su cronología neoyorkina registra sus afanes políticos y reduce el margen de cualquier especulación: Martí estaba en el lugar que consideraba más cercano en su camino hacia la patria liberada.

Estuvo ahí los últimos quince años de su vida, organizando una revolución, leyendo, escribiendo incansablemente, trabajando como diplomático, traduciendo, llevando una vida que ha sido calificada como “frenética”, imparable, multiplicado en sus obras y acaso viviendo una suerte de experiencia fragmentada, pero sin dejar de llevar un registro de aquello que bien podríamos llamar, usando la expresión de Marshall Berman, su experiencia de la modernidad. Este periodo de la vida de José Martí, revuelto y fecundo, ha sido visto por la crítica como decisivo en la definición de

la poética martiana. Ciertamente fue en Nueva York en donde publicó y escribió sus obras más importantes, tanto en prosa como en verso. Así que aventurar la hipótesis de que su experiencia en Nueva York le proveyó de muchas de las concepciones que afloran en su poética es quizá tomar el riesgo de abarcar mucho sin precisar algo. Para intentar una conversación entre su etapa en Nueva York y su poética, se puede, sin embargo, explorar en lo que hemos calificado como su “experiencia de la modernidad”, fenómeno que involucra tanto a los sentidos como a la vida intelectual. Habrá que buscar en sus textos, particularmente en las crónicas, aquellas representaciones y formas discursivas que establecen una conversación con su valoración de la poesía y del poeta. Apenas si hay que recordar que Martí buscaba una poética del presente y que mucho de lo que entendió por esa forma del tiempo proviene de su experiencia neoyorkina. La pregunta por esa experiencia puede formularse de esta manera: ¿Qué veía, qué oía, qué leía, e incluso qué olía el testigo José Martí? Y no menos importante al momento de escribir sus crónicas (que parecen verdaderas batallas contra el tiempo): ¿qué extrañaba, deseaba e imaginaba?

Hacia la séptima década del siglo XIX, la ciudad de Nueva York ha pasado ya por una evolución que va de lo rural a lo urbano en un compás que acaso ninguna ciudad del periodo iguala en su brevedad. Era el corazón –para usar una imagen que en algo se parece a la usual manzana y otro poco a la menos usada de la cebolla- de la incomparable transformación económica de los Estados Unidos, que lo llevaría a convertirse en la potencia industrial más importante del mundo al cerrar el siglo. Hay que recordar, por ejemplo, que entre 1860 y 1900 el kilometraje de vías férreas aumentó de 50.000 a casi 322.000: más que en toda Europa en su conjunto. Pero

además del corazón –y para huir de las metáforas corporales-, también era la puerta: entre el periodo que va de 1860 a 1890 el país duplicó su población, básicamente mediante la entrada de cerca de 20 millones de inmigrantes que, en su mayoría, llegaban a los puertos de Nueva York.

Aunque Nueva York desde muy temprano se vislumbró como un gran puerto, sus ambiciones como ciudad iban más bien a la retaguardia de sus convulsos cambios. La fuerte concentración de tránsito, ya sea de peatones o de carruajes, fue también característica del siglo XIX en Nueva York, resultado de una planeación de la ciudad que, imaginada como puerto, no jerarquizó el tránsito de un lugar a otro, sino tan sólo el albergar al mayor número posible de gente y de habitaciones en un espacio limitado. Consecuencia de ello es que sus calles eran más bien corredores antes que vías para atravesar la ciudad. Ya hacia la mitad del siglo, y en una situación que durante las siguientes décadas no hizo sino agudizarse, el paisaje urbano ofrecía el espectáculo de un espacio público hostil para el caminante e insufrible para el habitante. Pero si el tránsito era denso, también era caótico y desregulado. Broadway es descrita por el historiador Luc Sante como “inmanejable” antes de la mitad del siglo, transitada por toda clase de vehículos, carrozas, caballos, carruajes, y aquellos carros de dos ruedas que eran el terror de los peatones. La regulación del tránsito no llegó sino hasta principios del siglo XX, (1902) cuando comienzan a establecerse señales de tránsito en las mayores intersecciones, Quinta avenida primero y luego en *Columbus Circle* (1905). Las calles de un solo sentido comenzaron hasta 1910 y el primer semáforo no apareció sino hasta los veinte.

Hay que imaginar aquellas calles, recordando que el pavimento fue una moderna innovación de mediados del siglo XIX, consistente en bloques de granito sobre cemento y piedras. Lo común era que las piedras salieran de sus bordes e hicieran que los carros, jalados por caballos, no dejaran de saltar, haciendo de sus enormes ruedas de madera un ruido incesante de traqueteo escandaloso. Luc Sante rescata el testimonio de un ahora célebre habitante del Nueva York de mediados del XIX:

En 1844 Edgar Allan Poe se quejaba a propósito del empedrado, “un ingenioso invento para volverme loco a través de un terco ruido no fue antes sin duda jamás inventado” y más adelante defendió la causa del pavimento ‘stereatomic’ de madera, que consistía de tablas adobadas en una sustancia sublimada y corrosiva con el fin de producir “dureza metálica y textura, lo ideal en baratura, facilidad de limpieza, agrado al pie...”. Al parecer su propuesta nunca fue considerada seriamente. (Sante 47)⁶

Por otro lado, a la congestión en las calles –y precisamente durante el periodo en que Martí vivió en Nueva York- le correspondió una congestión en las alturas, pues la introducción de los teléfonos y de los telégrafos es de la misma época. El teléfono fue introducido en la ciudad en 1877 con 252 suscriptores en el primer directorio. El primer servicio de operadoras apareció en 1879. En unos cuantos años el invento fue tan popular que, combinado con el telégrafo y la creciente presencia de la luz eléctrica – que comenzó en Broadway en 1882-, se creó una densidad de postes que llegaba a sostener, en sus puntos de intersección, hasta 25 cables cada uno, ofreciendo el espectáculo de una increíble profusión de líneas colgantes sobre las calles. Rápidamente la situación se tornó tan mala, que el primer intento de prohibir esos cables se hizo en 1884, aunque los cables subterráneos no empezaran sino hasta 1886. La gran tormenta de 1888 derribó postes y rompió cables e hizo, finalmente, que al siguiente año se enterraran.

El tránsito marítimo también puede calificarse como intenso. Hacia las últimas décadas del siglo XIX, veintidós millas de puerto ventilaban la parte baja de la isla de Manhattan, con aproximadamente setenta muelles en cada lado de los ríos. Barcos mercantiles, de pasajeros, unidos a las numerosas líneas de “ferrys”, corrían de Brooklyn a Manhattan antes de que el puente fuera construido. También corrían cables del telégrafo a través del río, especialmente hacia New Jersey, cables que en más de una vez Martí comparó con las serpientes.

La maquinización dentro del paisaje urbano no conocía aún el pudor de ocultar sus mecanismos, y la tecnología mostraba entonces sus primeras y rudimentarias entrañas. Sucedió así con los nuevos sistemas de transporte, que exhibían un escándalo de chirridos metálicos, además de representar un peligro público. El primer y experimental tranvía elevado se estableció en 1867, y consistía en un sistema de pequeños carros arrastrados por cables desde una máquina fija al final del recorrido. Debido a su alto costo, pero también a su ineficiencia, ruido y peligro, la compañía que lo operaba canceló el servicio en 1870. El interés fue reavivado en el periodo de Tweed Ring, y en 1879 comenzó un nuevo sistema de cuatro líneas de trenes elevados: *Metropolitan Elevated Railway* (EL). Según el mismo Luc Sante, el “EL” fue enormemente popular. Con trenes que corrían a una altura del tercer piso de los edificios y no muy lejos de sus ventanas, se convirtió en uno de los “*landmarks*” de la ciudad hacia finales del siglo XIX. Sin embargo, el testimonio de Martí, de quien cabría decir que sufrió estos trenes, es completamente crítico. Veremos más adelante de qué naturaleza era su oposición, que le hizo escribir a propósito de estos trenes:

En ninguna otra vía pública es más probable, ni será más terrible, la catástrofe. El primer consejo del médico a su paciente, en cuanto le nota los nervios

postrados o el corazón fuera de quicio, es este: “No vaya usted por el elevado”. Afea la ciudad. Pone en riesgo la vida. (Martí vol. 11: 443)

La crítica resulta interesante si se piensa que, en palabras de Luc Sante, el “EL” fue el más democrático de los medios de transporte de la época, y cuando el sistema fue desmantelado, entre 1945 y 1955, la ciudad fue privada de la mayor porción de su sistema para nunca ser reemplazado. La diferencia, quizá pudiera argüirse, consistiría en que Luc Sante nunca se subió a uno de esos trenes y que carece de la experiencia de Martí que analizaremos más adelante. Pero el caso puede ser más complejo y delatar también una aversión de Martí por el ámbito urbano.

Por otro lado, el desarrollo de la vivienda en el siglo XIX también refleja el convulso y violento cambio de una ciudad moldeada por una migración económica y que en la mayoría de los casos se vio forzada a abandonar toda práctica –ya sea de religión o de socialización- que no estuviera directamente relacionada con la búsqueda de una ganancia económica. La ciudad se convirtió en un territorio cuya vida cotidiana estaba consagrada a la lógica común de la inmigración económica: a la competencia por la ganancia. El crecimiento de la ciudad durante el siglo XIX la llevó a convertirse en una “Babel de voces en competencia” (“Babel of competing voices”), cuyos nuevos hábitos y tradiciones aparecerán casi instantáneamente (Sante 61). Algunas cifras pueden darnos una idea de aquello que se vivía en el reducido espacio de Manhattan, el vertiginoso cambio de una tierra que al llegar a la mitad del siglo XIX aun tenía granjas, pero que al terminarlo era ya la ciudad más poblada del continente, y que, como para dar una idea del arraigo del capitalismo en esa tierra, exhibía el cambio en el

valor de su tierra: una granja ubicada en la Quinta avenida y la calle 72 había sido comprada en 40 mil dólares en 1840, y evaluada en 9 millones en 1875.

La transformación, de la que fue testigo Martí, tiene todos los signos de haber sido un proceso radical y con todo el derecho de ser calificado como violento. La atmósfera creada por la ciudad erigida sobre el mito del progreso era, para la gran mayoría de las masas trabajadoras que arribaban a diario, todo menos confortable.

El inmenso número de trabajadores, cuyo primer rasgo en común fue una competencia por el control de la ciudad –laboral, económico y político-, y que desde un principio parece haberse fundado en tensiones étnicas y prejuicios raciales, derivó en crecientes enfrentamientos entre protestantes y católicos, judíos, irlandeses, italianos, alemanes y aquellos que se reclamaban como nativos. Más expuestos a prejuicios raciales por la lejanía de sus referentes culturales y lingüísticos, los primeros inmigrantes chinos se asentaron en Nueva York en los años setenta, y los primeros habitantes negros de Harlem, hacia los primeros años de los noventa. Apenas si hay que decir que se desató una feroz competencia de la renta que comúnmente fomentó la proliferación de condiciones inhumanas en las viviendas de miles de inmigrantes. Una descripción del tipo de vivienda, los “*tenements*”, que constituían la gran mayoría en Manhattan en esos años, brinda una imagen de esas condiciones. El principio general que las orientaba era contener el mayor número de personas en el menor espacio posible: 25 por 100 pies la pieza, cuatro apartamentos por piso, seis pisos por edificio, espacio para 24 familias, quizá cien personas. Pero en la década de los setenta y ochenta se encontraban “*tenements*” de siete pisos y dos extras hacia el sótano, divididos en el mayor número posible de cuartos. Hasta 1837 existió uno legendario,

“the old Brewery”, del que se dice haber albergado hasta mil personas a la vez. El cuarto más grande de dicho lugar, conocido como *“the Den of Thieves”*, albergó hasta 75 personas: “Solo pueden hacerse conjeturas sobre la manera en que comían. Las necesidades biológicas eran descargadas en las esquinas y los cadáveres se enterraban en el piso de tierra de la bodega” (Sante 27).⁷

La primera encuesta confiable revela que en 1864 había más de 15 de ese tipo de viviendas, más de 18 en 1867, y más de 20 en 1872. La densidad de población es difícil de imaginar, ya que no suena terrible para los estándares de nuestros días, hasta que uno recuerda que no existían estructuras residenciales mayores de siete u ocho pisos, y que el promedio era de cuatro. En 1872, un solo distrito que ocupaba un cuarto del área de Manhattan albergaba a un décimo de la población, y el décimo distrito, en 1880, el año que en que arribó Martí, tenía una población de 47, 554, el equivalente de 423.3 personas por acre en 1890, 57, 596 (522 por acre), y en 1895, 70,168 (643.08 por acre). El arribo de inmigrantes fue particularmente intenso en los últimos veinte años del siglo XIX, y no era extraño encontrar que cuatro o cinco familias vivieran en apartamentos que habían sido pensados para albergar a una sola. Hasta 1894 llegó la ley que prohibía construir habitaciones sin ventanas, pero esto sólo evitaba la aparición de nuevos edificios; los antiguos siguieron existiendo y algunos aún se pueden encontrar.

A este paisaje hay que agregar la inveterada batalla por la asimilación, el proceso de abrazar los valores comunes como una manera de apropiación local; los hijos de inmigrantes aprenderían inglés, dejarían el barrio y soñarían con unirse al club de los millonarios. El proceso es descrito por Luc Sante en estos términos:

Entre los muy ricos y los muy pobres había una clase de personas quienes, dispares en su ingreso y cultura, compartían una creencia en la posibilidad de mejorar su posición económica. Los más idealistas de ellos aplicaban esta creencia a una clase entera, a la nación entera; otros se convirtieron en *gangsters*, caseros de barrios pobres (*slumlords*), agiotistas. Todos estaban involucrados en una lucha, ya sea para ser escuchados, respetados, obedecidos, para que los contrataran o para ganar clientes. Todos querían atraer la atención, callar con sus gritos a los otros. Por esto, Nueva York se convirtió en un motín o texto, un bosque de signos. En la calle casi no había superficie que no fuera considerada como un espacio para la trasmisión de un mensaje. (Sante 55)⁸

En ese “bosque de signos” proliferará una floración de mensajes que será uno de los rasgos distintivos de la ciudad de Nueva York, y cuya atracción solar será el deseo de irradiación de un prestigio o un estatus. Gradualmente los edificios se poblaron de ornamentación, y carecer de ésta se convirtió en una tácita admisión de pobreza.

Los anuncios en los edificios, ligados a la naturaleza de sus ocupantes, derivaron en reclamos comerciales, desde sastres, fotógrafos, editores de posibles éxitos musicales, vendedores de “biscuits”, sopas o tónicos para los nervios. Para 1890 la profusión de anuncios era tal, que la administración de la ciudad impuso una altura máxima de dos pies. Los inquilinos que eran también comerciantes imprimían sus nombres y hasta el inventario de sus productos en los espacios entre las ventanas y a lo alto de las estructuras de los edificios. Un inventario de estos signos, publicado en 1892 en *The New York Times*, reveló que lo que les era negado en altura, los anunciantes lo usaban en longitud. Sante recuerda uno de los más notables de esos anuncios, cuya placa se extendía 128 pies para decir: “*Mechanico Therapeutic and Ortyhoped Zander Institute*”.

Hacia las dos últimas décadas del siglo XIX florecieron diversas formas de anunciantes. Aparecieron los “posters”, cada vez más grandes, en los muros, en los

contenedores de basura, incluso en barriles y en rocas, anunciando bienes y servicios, producciones teatrales, corporaciones políticas, bailes de la policía o de los bomberos voluntarios. Los procedimientos de color en las impresiones comenzaron a ser más sofisticados y la imagen comenzó a competir con el texto. Por otro lado, también abundaban en las calles los vendedores de productos baratos, mujeres irlandesas vendiendo manzanas, galletas de jengibre llamadas “bolivars”, chinos vendiendo dulces y cigarros. Los hombres en general vendían tabaco, calcetines, suspensores, guantes o mangueras; las mujeres vendían comida, aunque ciertos productos como las orejas de cerdo rostizadas las vendían sólo los negros; las niñas vendían cerillos, palillos dentales, canciones y flores. Luego de la guerra civil de 1864-1867, los soldados lisiados tendrían el monopolio de limpiar zapatos, aunque también venderían corbatas y publicaciones baratas. Los italianos vendían helados, mientras los alemanes ofrecían salchichas.

La ubicación de todos esos vendedores, debido a la competencia por el espacio, rápidamente tendía a jerarquizarse: los juguetes se vendían sólo sobre Canal Street, los puestos de periódicos se encontraban en el distrito financiero y alrededor del City Hall o de las estaciones de ferrys, los chinos que vendían cigarros trabajaban afuera de los grandes hoteles. En las áreas residenciales deambulaban reparadores diversos, de paraguas, de utensilios metálicos, de plomería, de ventanas y cristales, albañiles (paviors), además de cargadores, limpiadores de excremento identificables por un sombrero de papel cuadrado. En los barrios más pobres se podía encontrar escritores de cartas y de tarjetas de visita, vendedores de naranjas cargando su producto sobre los hombros, fotógrafos colgando sus fotografías sobre pizarras, o jóvenes que montados

sobre pequeños carruajes y gritando “extra”, competían por un buen lugar para la venta de periódicos.

Por debajo de toda esta escala quedaba el que era quizá el último nivel de trabajo ambulatorio, y que consistía en personas que no necesitaban hacer nada sino tan sólo deambular. Se trataba siempre de hombres, usados como vehículos para vender algo y que eran conocidos como “Sandwich men”, pues vestían dos pizarras, una atrás y otra adelante, en las que figuraban los anuncios. También se les podría identificar por usar sombreros en los que ganaban espacio anunciante, o por estar vestidos – disfrazados- de acuerdo a los deseos del negocio contratante. Esta tradición anunciante –que Martí registra en una de sus crónicas- parece haber comenzado luego de la guerra civil y florecer en periodos de recesión económica, como la depresión de 1870 y más tarde, en las crisis de los años veinte. El estatus del “sandwich men” fue universalmente entendido como el más bajo, superado sólo por los enfermos o los alcohólicos. La ironía hacía que estos hombres –anémicos regularmente- anunciaran elegantes cenas o cualquier otra promesa de felicidad que ellos mismos no podían representar ni mucho menos comprar.

El recién llegado a la penúltima década del siglo XIX en Nueva York, en especial si era un atento lector de diarios como lo fue Martí, no tardaría en descubrir otros ámbitos menos inmediatos pero sí quizá más influyentes: la competencia, rodeada de corrupción, por el poder político, la compra de votos, la depravación y el crimen que proliferaban en una vida nocturna que la luz del día no contenía; las organizaciones criminales, policíacas y de bomberos que llegaban a compartir tanto los enemigos como los afiliados, etcétera. Este no es un retrato positivo de aquella ciudad que al

mismo tiempo era admirada por algunos de los editores de las crónicas de José Martí, pero permite, en cambio, vislumbrar el mundo cotidiano que Martí experimentó y que sirvió como contexto de sus ideas poéticas. De la influencia de ese lugar en la escritura de Martí se ha dicho incluso que se trata de una poética del exilio, de la enunciación de una patria en el exilio (Ramos). Se trataría de una tensión que funcionaba como un dispositivo de su escritura, y que en el fondo se debía en gran medida a una práctica del espacio público que Martí había frecuentado fuera de Cuba. No se trata de imaginar a Martí en una escena de Madame de Staël, pero sí en el ejercicio de una forma de la conversación que era común en muchos espacios de socialización que aparecieron con las ciudades industriales que Martí conoció en Europa, ya sea que esos espacios hayan asumido la forma íntima de la galantería de salón o del mítin en la plaza. De la escritura de Martí se puede decir, debido a las formas de publicación que experimenta, que está condicionada por el espacio público. Según Díaz Quiñones, “en la Habana Martí vivía nostálgico del exilio, venía ya de otro tiempo y otro mundo que había conocido en Europa, en México y en Guatemala, y que le había permitido consituir su voz en el espacio público que le negaba la colonia: ‘Aquí ni hablo, ni escribo, ni fuerzas tengo para pensar’, le escribe a Mercado” (Díaz Quiñones 267). Y si en el “Prólogo al ‘Poema del Niágara’” comienza con una petición para que el pasajero lector se detenga, si acusa a los ruines tiempos de reducir todo arte a la búsqueda de fortuna personal, si su poética es a fin de cuentas una respuesta a la vida moderna, es sin duda la ciudad de Nueva York el escenario aludido.

II. La ciudad y el gasto

A diferencia de otros modernistas, como Julián del Casal, José Asunción Silva, Rubén Darío o de Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí mantuvo una distancia crítica con el mundo de los objetos. No se trata tan sólo de una crítica a la mercancía y al lujo, sino de una actitud distanciada o recelosa ante el universo objetual, un ámbito que Martí rechaza y caracteriza como una desviación perniciosa. Frente al derroche que parece encarnar uno de los extremos sociales de la ciudad de Nueva York,⁹ Martí opondrá lo sencillo y lo simple, opuesto a la ambición material. Ya en Versos sencillos había escrito:

*Si quieren que a la otra vida
Me lleve todo un tesoro
Llevo la trenza escondida
Que guardo en mi caja de oro.* (Martí Vol. XVI: 73)

Pero además de estas valoraciones explícitas, el poemario delata una ausencia casi absoluta de referentes del mundo de los objetos. En el poema XVI se encuentra la descripción de un canapé: “de seda, tórtola roja”. Se trata de apenas una descripción circunstancial y uno de los pocos casos en que Martí se permite “tocar” (seda) y “ver” (rojo) un objeto en su poesía. La voz en los poemas se dirige al amor, a la fidelidad y al dolor, en el universo espiritual y casi nunca en el sensorial. En Martí, como lo veremos más adelante, el cuerpo casi nunca es recipiente de sensaciones, sino un don como diría Ramos, una entidad cuya entrega es la única sensación. En el poema XXII aparece una imagen cuyo final muestra cómo es que los sentidos se cierran ante la sensualidad de los objetos que pasan junto a él. Es la escena de un baile de fin de año descrita con la distancia de quien encuentra ese universo extraño. Las descripciones son escuetas:

*Y pasan las chupas rojas,
Pasan los tules de fuego,
Como delante de un ciego
Pasan volando las hojas.
(Martí Vol. XVI: 97)*

Y en el poema XLIII, el motivo es la cabellera y el busto de una mujer: “la oreja es obra divina/de porcelana de china”. Aunque existe un equivalente entre mujer y porcelana, se trata sobre todo de un poema de caricia retórica hacia una mujer, no hacia un objeto. En el poema siguiente se puede ver que a los objetos se les opone más bien una virtud: “Del arte de Japón yo digo/no hay cojín como un amigo.” Esta misma retórica está presente en Versos libres, aunque ahí la crítica se extiende, del rechazo al objeto bello hasta el de la noción de todo gozo que llegue mediante los sentidos. Cuando se dirige “A mi alma”, la llama jamelgo y se dice posponer todo gozo y dedicarse al duro trabajo: “Mi mal es rudo; la ciudad lo encona”. Y más adelante:

*iOh verso amigo,
Muero de soledad, de amor me muero!
No de amores vulgares; estos amores
Envenenan y ofuscan. No es hermosa
La fruta en la mujer, sino la estrella.
(Martí Vol. XVI: 142)*

Lo tangible opuesto a lo intangible, la fruta *versus* la estrella. Los poemas huyen del universo sensorial debido a que ofusca y envenena. Esta actitud, que aparece en su obra mediante representaciones distintas, juega un papel esencial en la definición de su poética. En uno de sus fragmentos de sus Cuadernos de notas, por ejemplo, puede leerse:

Yo no ataco al baile que baila, sino al baile que se reúne para bailar.- El baile en el hogar es quizá un recreo lícito. En la reunión, -una costumbre pernicioso.
(Martí Vol. XXI: 32)

Las crónicas de Martí ofrecen un correlato y un contraste de esta actitud. A continuación exploraremos en ellas, en primer lugar, la posición que el narrador asume ante el universo sensorial, ante lo que identifica como una vía equivocada en la ruta espiritual ascendente. Sin embargo, es necesario aclarar que la dualidad gozo y sufrimiento es una articulación dialéctica en Martí. Como lo observó Cintio Vitier en Temas martianos, la experiencia de la cárcel, plasmada básicamente en El presidio político en Cuba, es el espacio de una enunciación del sacrificio como salvación. Vitier cita un párrafo de ese texto martiano que reproduzco:

Presidio, Dios: ideas para mí tan cercanas como el inmenso sufrimiento y el eterno bien. Sufrir es quizá gozar. Sufrir es morir para la torpe vida por nosotros creada, y nacer para la vida de lo bueno, única vida verdadera (en Vitier 24).

La experiencia de la cárcel se presenta entonces como un mito fundacional de la relación de Martí con el gozo, relación que está presente en la anecdótica articulación del compromiso corporal de llevar en un anillo el mismo metal del grillete, metáfora que lleva hacia uno y otro extremo el uso del metal. Nosotros nos concentraremos en las consecuencias de esa relación corporal hacia el interior de su poética. Vale notar, por ahora, que esa relación del sufrimiento como gozo conduce a un horizonte trascendental, y que se presenta como una zona que elimina el devenir, como un eterno bien que se encuentra en una vida verdadera.

En segundo lugar, analizaremos la escritura de Martí desde la noción del gasto, oponiendo a la redacción de sus crónicas el mismo principio de lo breve y lo sencillo que Martí expone en Versos sencillos.

Al caminar por las calles de Nueva York, al leer sus periódicos, Martí buscará los elementos morales que le servirán también para la conformación de su poética. En Martí siempre está en juego la valoración del poeta ante lo que ve y lo que vive, ante la pregunta obligada que parece urgente en un escritor que busca su lugar en el mundo. Él es también un escritor viviendo en el ámbito de otra lengua, además del ciudadano de un país que está por hacerse, y también un hombre de ideas en una tierra que juzga obsesionada por las cosas materiales. Acaso había leído aquello que Baudelaire (1856) había escrito sobre los Estados Unidos en su artículo sobre Edgar Allan Poe:

Los Estados Unidos son un país gigantesco e infantil, envidioso, naturalmente, del viejo continente. Orgulloso de su desarrollo material, anormal y casi monstruoso, ese recién llegado a la Historia tiene una fe ingenua en la omnipotencia de la industria; está convencido, como algunos desdichados entre nosotros, de que acabará por tragarse al Diablo. ¡Tienen allá un valor tan grande el tiempo y el dinero! La actividad material, exagerada hasta adquirir las proporciones de una manía nacional, deja en los espíritus muy poco sitio para las cosas no terrenas. (Baudelaire Oeuvres Vol. 1X: VII)

Si esta concepción de los Estados Unidos era ya moneda corriente hacia mitad del siglo XIX entre los medios literarios de Europa, no es difícil imaginar que Martí tuviera la misma impresión. De hecho, usó casi los mismos términos –en su carta al editor del periódico La Nación- para describir a los norteamericanos: “aire de colosos y de niños”, escribió (Martí Vol XV: 15).

Oscar Montero ha señalado que a Martí le correspondió atestiguar, en los Estados Unidos, la transición de una economía organizada alrededor de la producción, hacia una organizada alrededor del consumo, y que es precisamente esa transición lo que aproblemaba a Martí (Montero 25).

Desde el punto de vista de su biografía (la cárcel, el exilio, los viajes y por supuesto la poesía), Martí presenta una experiencia que lo acercaría también a Baudelaire, aunque esta vez a una de sus imágenes preferidas. Martí podría encarnar la figura del aventurero que se atiene a las reglas del viaje baudeleriano: el viaje hacia lo desconocido y sin esperanza de retorno. Por otro lado, sin embargo, la odisea de Martí registra una estrategia de resistencia, la conformación de una estructura moral con la cual poder navegar en las agitadas aguas de lo moderno. No deja de ser curioso, o sintomático, que la poética de Martí se apoye en un tiempo de confusión y desorden, que busque autorizarse sobre una época de “transformación espléndida”, en donde nada es seguro, una época fugaz, y en la cual “no hay obra permanente”. Como si se tratara de un mecanismo de defensa, Martí sujeta todo lo que observa y busca colocarlo dentro de esa estructura precisa y total: no hay tiempo que perder, no hay espacio para lo indiferente, no hay apariencia ingenua o gratuita: lo que uno piensa sirve o estorba. En la axiología martiana, medios y fines se corresponden, no hay atajos ni rodeos, y es por ello que a la estructura moral que Martí erige le corresponde la imagen del vehículo y del destino a un tiempo: lo mismo el barco que ha de llevarlo, como el estado que busca fundar.

En su segunda crónica desde los Estados Unidos, Martí dedica un párrafo a una ambientación reprobable para quien debe estar alerta ante el mundo de las apariencias. Martí se refiere a la esposa del moribundo presidente Garfield:

¡Ah! no es esa mujer, abnegada y amante, como esas abominables figurillas que a modo de maniqués escapados de los aparadores de las tiendas, deslumbran por estas calles ricas a extranjeros incautos y a jóvenes voraces; no es esta mujer como esas criaturas frívolas y huecas, vivas sólo para la desenfrenada satisfacción de los sentidos, que afligen y espantan el espíritu sereno con su vulgar y culpable concepto de los objetos más nobles de la vida: es una

compañera excelentísima apegada a su sufriente compañero, como las raíces a la tierra, y que sobre su lecho de muerte, lo enlaza y lo calienta, como esas yedras amorosas y emparrados verdes que oscurecen la entrada de los cementerios de Greenwood. (Martí Vol. IX: 32)

Para la conformación de su juicio, el cronista se ha valido de comparar aquello que lee en los diarios locales, con aquellas imágenes que ha visto en las calles. Éstas últimas son sobre todo entidades visuales no menos que fantasmagóricas, es decir, inhumanas: son figurillas a modo de maniqués. Martí ha deshumanizado a la seducción femenina que mira en las calles, y su condena no deja lugar para la ambigüedad moral: esas criaturas están vivas sólo para la desenfrenada satisfacción de los sentidos, opuestos a la vida del espíritu sereno. Como caminante, como hombre que piensa y que atestigua, Martí ejercitará una división entre el mundo sensorial y el mundo espiritual. La creencia en una evolución del hombre que va de lo bajo a lo alto, creencia que compartirá con Emerson y que está expuesta, por ejemplo, en su poema “Yunque y estrella”, se reproducirá en una ordenación que va del mundo de las apariencias al mundo de las ideas, del mundo de los sentidos en lo bajo, al universo de la virtud en lo alto. En “Nuestra América” se encuentra una variación de esa cosmovisión: “el lujo venenoso, enemigo de la libertad, pudre al hombre liviano y abre la puerta al extranjero”. Pero más explícito es este credo en un breve párrafo en una crónica de septiembre de 1886:

Se mira aquí la vida, no como el consorcio discreto entre las necesidades que tienden a rebajarla y las aspiraciones que la elevan, sino como un mandato de goce, como una boca abierta, como un juego de azar donde solo triunfa el rico. (Martí Vol. XI: 83)

Hay entonces una polaridad entre el mundo de lo bajo, aquel de las necesidades y de los goces, descrito “como una boca abierta”, en donde sólo triunfa el rico; y el mundo “de las aspiraciones” que elevan la vida. No se ha dicho y, sin embargo, flota en esta geografía la noción de forma de vida como una realidad espiritual que no se puede comprar y que por lo tanto no está en la “boca abierta” de los sentidos.

De que Martí se permita también el goce sensual acaso dan cuenta sus versos amorosos, lo mismo que sus notas sobre arte o muchos pasajes en sus crónicas en donde aparecerán referencias estéticas, especialmente del ámbito de la naturaleza. En una crónica de abril de 1888, sobre un gran baile en Nueva York y que bien puede ser la base histórica de su poema XXII de los Versos sencillos (1891), por ejemplo, Martí asiste a un lujoso banquete del club “Union League”, en donde acusa el rebuscamiento en arquitectura:

Allí se vio cómo a las grandes ocasiones convienen los espacios grandes, y como en los edificios solemnes las líneas continuas realzan la belleza y acentúan la idea que empequeñecen los rincones caprichosos y las líneas quebradas. Ni la colosal ventana de cristal pintado que da fondo y pompa a la gran escalera, ni las plantas preciosas que sin vulgar cargazón animaban ya los tramos, ya los descansos, ya las salas, lucían su natural beldad perdidas en aquel ambiente opaco y entre tanto ángulo y recodo. Y es también que, a semejanza de la estructura de su propio cuerpo, el norteamericano concibe aun el edificio huesudo y anguloso, sin aquella gracia de la curva, indispensable en las fábricas de arte como en la mujer, sobre todo allí donde ésta ha de mostrar en el imperio del baile su hermosura. (Martí Vol. XI: 393).

¿Cómo explicar que la “gracia de la curva”, contraria a la austeridad de la línea recta, sea parte de una estética de lo sencillo, de lo natural y de lo sincero? ¿Se trata acaso de una estrategia de oposición entre el universo orgánico de formas irregulares y la geometría del mundo artificial de la tecnología? ¿Y no es la curva también un gasto, un rodeo innecesario de la forma recta? Para Martí, el norteamericano “refleja en su

arquitectura el predominio de su hábitos viriles, y no revela hasta hoy en sus edificios aquella gracia femenil, nivel y gusto de la vida, que todavía no ha ejercido su influjo regulador ni lo ejercerá nunca acaso, sobre la existencia nacional”. Lo sintomático de la condena, desde el orden de los sentidos, es la observación de una carencia, de una fealdad del orden de lo viril que carece de “gusto de la vida”. Martí se muestra también heredero de una polaridad que reproduce en el orden de los géneros una oposición económica: al universo viril de la fuerza le corresponde la batalla como actividad productiva: éstos nuevos ricos no conocen aún –tal vez nunca- el refinamiento femenino. En lo femenil está la gracia, el gusto por la vida, el gozoso gasto de la curva. En la misma crónica, unos párrafos más adelante, Martí ofrece una enumeración que es también una acumulación: pone un rasgo sobre otro, un adorno sobre otro, un rasgo excesivo seguido de otro: “pasan moares cortados, como para visita, terciopelos negros con collar de diamantes, Watteaus de gris de acero con abanicos rojos, tules amarillos con abanicos de espejo, brocados de azul y oro, un traje de tisú de iglesia de calle: ¡Zapatos de botones!”. La enumeración continúa como si buscara el hartazgo del lector y culmina con una frase que deja abierta la interpretación: “Y según va pasando se confirma el divorcio palpable de la riqueza y el buen gusto...” ¿Se trata tan sólo de la riqueza norteamericana o de todo tipo de riqueza? De seguir las reglas implícitas en la dicotomía económica entre el gasto femenino y la productividad masculina, habría que limitar la crítica tan sólo al contexto norteamericano, pero de seguir las reglas explícitas de una poética de la sencillez, no queda menos que sospechar que se trata de toda riqueza. La respuesta viene en el párrafo siguiente:

Más que el lujo impropio de la mayor parte de los trajes, era de notar, en el paseo de viudas acaudaladas, de esposas resplandecientes, de ilustres herederas,

la degeneración, si no ausencia total, de aquella beldad de Diana y Juno de la mujer de Norteamérica, antes de la mezcla desconsiderada de las razas y los afanes de una prosperidad violenta y excesiva. Y las pocas gentes que por su hermosura llamaban la atención, eran en lo general gente nueva, recién venida del trabajo, del emigrante, del minero, del piloto, del campesino... (Martí Vol. II: 395)

En el fondo se trata de una estetización del trabajo, de la belleza que proviene de una actividad productiva, siempre y cuando no se trate de la posesión de una fortuna. En el trabajo humilde, en el campesino y en el minero se halla entonces la hermosura, la conciliación del gusto por la vida. Entonces, la crítica de Martí, que puede ser leída como una reacción a la degradación moral que él atestigua en una ciudad entregada al culto de la ganancia, forma también parte de una ajustada estructura ética que resuelve cualquier contradicción en el terreno estético. La crítica a la acumulación capitalista no podía excluir al mundo de las mercancías encarnado en el mundo de los objetos. A diferencia de lo que Julio Ramos señaló a propósito de Gómez Carrillo, Martí se opone a cualquier forma de “decorar la ciudad”,¹⁰ convencido de que el universo de las apariencias en la ciudad es un sucedáneo de la avaricia. En unas de sus últimas crónicas se puede leer: “Porque...como acá no se tiene a mal camino ninguno, con tal que lleve pronto a la fortuna ha pasado a ser ésta el único objeto apetecible de la vida.” (Martí Vol. XII: 63)

La belleza de las apariencias, por oposición a esa jerarquía de valores, sólo será permisible cuando conduzca hacia una virtud. Si no es así, entonces el objeto cae del otro lado en la estructura martiana. Un ejemplo es su primera entrega de 1882, en donde aparece esta descripción de la ciudad a fin de año:

Tiffany es poderosísimo joyero. Museo es su casa, no tienda: exhibe en un piso maravillas de cerámica, y en otro, castos mármoles y ricos bronces, y en otro tal

cúmulo de costosa prendería, que no parecen aquellos mostradores propiedad de mercader privado, sino tesoro de monarca persa. Ira y piedad levanta el puñado de gentes ávidas que rodea siempre el mostrador de los diamantes. Parecen esclavas, prosternadas ante un señor: Una esclava es más dolorosa de ver que un esclavo. ¡Cuánto deseo! ¡Cuánta sonrisa forzada! ¡Cuánta tristeza! ¡Oh, si miraran de esa manera en el alma de sus hijos: qué hermosos diamantes hallarían! (Martí Vol. IX: 202)

El cronista se ocupa menos de las piezas de joyería que de su entorno humano, no asiste como posible comprador ni como guía del lujo para sus lectores, sino como un guardián de la dignidad: es ira y piedad lo que propone, esclavitud y dolor lo que denuncia. Las fórmulas condenatorias son diversas, (“este amor exclusivo, vehemente y desasosegado de la fortuna material que malogra aquí –pule sólo de un lado las gentes-, y les da a la par aire de colosos y de niños”.) y bien pueden sintetizarse en lo que él mismo llamó “dinerismo”.

Los textos de Martí actúan como un conglomerado más concreto que abstracto, es decir, ofrecen una serie de estampas en las que la mera descripción no existe si no es como un sistema de referencias y comparaciones plásticas. De esta manera la crítica de Martí atrae, como una dinámica centrípeta, no sólo al universo del gasto y de la avaricia de una sociedad de consumo, sino que también está alerta ante la exaltación de los sentidos y ante toda noción de placer como una forma menor de la degradación. Si de la prosa de José Martí, de esa cualidad que ha sido llamada una “voluntad de estilo” por José A. Portuondo, no se puede decir que estuviera al servicio decorativo de la ciudad que visitaba, se puede decir en cambio que estaba supeditada a una estructura ética. Aunque se trate de textos escritos con la prisa del calendario parecen premeditados. Habrá que suponer que ambas actitudes no se oponen para quien ha pensado lo que persigue. Y lo que cree. Él mismo lo expuso como un método en su

carta al editor del periódico La Nación:

Es mal mío no poder concebir nada en retazos, y querer cargar de esencia los pequeños moldes, y hacer los artículos de diario como si fueran libros, por lo cual no escribo con sosiego, ni con mi verdadero modo de escribir, sino cuando siento que escribo para gentes que han de amarme, y cuando puedo, en pequeñas obras sucesivas, ir contorneando insensiblemente en lo exterior la obra previa hecha ya en mí. (Martí Vol. IX: 9)

Si sus crónicas son también esas pequeñas obras sucesivas que dan cuenta de aquella obra previa a la que alude, entonces los textos de Martí admiten ser leídos como el premeditado producto de una improvisación. Parecen textos continuamente pensados, concebidos sobre una estructura ética, pero atentos al detalle de aquello que va apareciendo día a día. La crónica se presenta así como una síntesis de esa estructura ética y el testimonio de su experiencia de la modernidad en Nueva York.

Ahora bien, para ello Martí, irónicamente, se vale de una prosa que no rehúye el gasto. “Corrijámosle la abundancia –escribió Gabriela Mistral sobre la prosa del cubano-, y el Martí se nos va” (en González 27). El placer, el gozo de la experiencia martiana se encuentra en su escritura, en extensas cláusulas que se valen del hipérbaton y de prolongadas subordinaciones, ricas en adjetivos, en imágenes y en metáforas, aquello que Julio Ramos ha calificado como “estetización de la lengua”. Rubén Darío, obsesivo y minucioso lector, vio en esas crónicas “la más bella personalidad intelectual de Martí”, “mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt –con el que gustéis, pues de todo tiene; usando a la continua del hipérbaton inglés, lanzando a escape sus cuádrigas de metáforas, retorciendo sus espirales de figuras” (en González 4). El gozo de Martí es verbal, aun cuando se trate de la descripción de una tragedia como la del terremoto de Charleston o de una crítica del lujo.¹¹ En este sentido, si

hablamos de gozo, es válido recuperar la división que establece Roland Barthes, para quien existían dos regímenes de lectura: uno que va directamente a las articulaciones de la anécdota, que considera la extensión del texto e ignora los juegos del lenguaje; otro que no deja nada: “atrapa en cada punto del texto el asíndeton que corta los lenguajes, y no la anécdota: no es la extensión (lógica) que la cautiva, el deshojamiento de las verdades sino la superposición de los niveles de la significancia”. Para Barthes, esta segunda lectura “aplicada”, es la que conviene al texto moderno. Las crónicas de José Martí admiten ser leídas de esta manera: “leed rápido, por citas, un texto moderno y ese texto se vuelve opaco, precluido a vuestro placer.” El “placer del texto” en las crónicas martianas se produce en el volumen de los lenguajes, en la enunciación y no en la continuidad de los enunciados. Muchas crónicas de Martí son textos escritos no para devorar, sino para masticar, “desmenuzar minuciosamente” (Barthes). En este sentido puede decirse que el texto de José Martí presenta una paradoja económica, pues sólo saborea quien ha vencido al hambre: denuncia al gasto y al lujo desde una escritura que ejerce el derroche; se da el lujo, para decirlo de esta manera, de criticar el gasto.¹²

Esta paradoja de la crítica postulada como un lujo es elocuente en la caso de Martí. Veremos que su crítica se presenta también como una autocrítica, que la admisión de sus lujos lo lleva a la articulación de una culpa. Y así podemos mirar que Martí cede a un gasto a partir, paradójicamente, de la constante enunciación de la virtud. Rojas ha estudiado esos registros en donde Martí manifiesta y construye una zona de culpa ante la palabra escrita, como sucede con la carta en la que pedía perdón a sus amigos por sus excesos poéticos luego de la publicación de Ismaelillo. “Me ha entrado una grandísima vergüenza de mi libro, luego que lo he visto impreso”. Aunque

más explícita es la confesión a su amigo Manuel Mercado en la carta del 11 de agosto de 1882:

En un estante tengo amontonada hace meses toda la edición; –porque como la vida no me ha dado hasta ahora ocasión suficiente para mostrar que soy poeta en actos, tengo miedo de que, por ir mis versos a ser conocidos antes que mis acciones, vayan las gentes a creer que sólo soy, como tantos otros, poeta en versos. –Y porque estoy todo avergonzado de mi libro, y aunque vi todo eso que él cuenta en el aire, me parece ahora cantos mancos de aprendiz de musa, y en cada letra veo una culpa. (Martí Obras Escogidas Vol I 333)

Este análisis de la culpa nos conduce al silencio como expiación, como acto de reparación ante la culpa, pero también como elocuencia en tanto se trata de un silencio enunciado. Rafael Rojas ha analizado el lugar que ocupa el silencio en la poética martiana, y ha mostrado cómo es que éste se constituye en un espacio para la expiación de la culpa escritural:

El placer del texto (en Martí), testificado por la abundancia de imágenes, el gasto retórico y la liberación de la lengua, aparece como pecado escritural. El instrumento que le sirve para lavar la mancha del pecado, para expiar la culpa, es justamente la mortificación de la lengua por medio del silencio. (Rojas 40)

Rojas distingue entre tres clases de silencio, es decir, tres formas de la alusión en la obra martiana. Uno místico que alude a un estado de ascensión del alma en busca de su encuentro con Dios; en segundo lugar, un silencio moral como un atributo de la virtud humana. El hombre virtuoso se identifica como una persona callada, que oculta su fe y logra una eficiente economía de su verbo. Y por último, el silencio político como clandestinaje: “Los fines de una política deben mantenerse ocultos para ser logrados”. Según Rojas, esta construcción de sentido secreto hace que el discurso de Martí se articule siempre alrededor de un misterio que, “erigido ya en una institución, funciona

entonces a la manera de un interdicto que suaviza y, en ocasiones, cancela, la tensión entre el verbo y el acto, entre el *logos* y el *factum*” (Rojas 37).

Rojas se detiene en esa dimensión del silencio enunciado y aludido en la escritura martiana y encuentra que ese silencio en realidad opera como una retórica. Martí, que ha localizado el territorio de su consagración en la guerra y la política, al verse referido exclusivamente a la escritura, se percibe incompleto. La imagen del mutilado se presenta entonces como síntoma de ese malestar que le provocan los márgenes de la política, aunque, como señala Rojas lúcidamente, “la escritura sigue siendo el único testimonio que da fe de esa certeza” (Rojas 41).

El silencio se convierte entonces en una dimensión enunciativa no sólo inefable, o quizá por ello, también inapelable, incuestionable e inmóvil. El silencio místico se identifica con la música trascendental del alma, así como con el área solemne de los panteones heroicos. Esta asociación es visible en su poema “Sueño con claustros de mármol”:

Sueño con claustros de mármol
Donde en silencio divino
Los héroes, de pie, reposan:
¡De noche, a la luz del alma,
Hablo con ellos: de noche!
(Martí Vol. XVI: 123)

Rojas ha figurado como una fuga de la modernidad (una “voluntad fugitiva”) al movimiento que en Martí reúne los distintos silencios, las diversas alusiones que confluyen en una sola: un espacio de fundación. Si la anulación de la palabra se prefigura como un fin paralelo del agotamiento político del cuerpo, el sacrificio es triple: “la poética desaparece en la política, mientras la palabra desaparece en el

silencio y el cuerpo desaparece en el polvo” (Rojas 46). Estas desapariciones son, como diría Julio Ramos, paradójicas, pues enuncian, y en realidad funcionan como “un trasfondo sobre el cual adquiere significado lo que se quiere expresar” (Wittgenstein Observaciones 38).

Cabe preguntar hacia dónde se dirige esa fuga del tiempo histórico de la modernidad, es decir, cómo se constituye ese trasfondo que da significado a lo que se quiere expresar. Se trata en todo caso de una zona que funciona como un espacio que se resiste a la intervención de todo movimiento, inaccesible al verbo y al cambio. Si es inefable también es, desde una negatividad hegeliana, absoluta. La división establecida por Rojas lo conduce a ver en el silencio de Martí no sólo una poética, sino también una moral y una política. La política, para parafrasear la famosa frase de Bismarck, como el arte de lo imposible.¹³

Rescatemos del análisis de Rojas la identificación de ese espacio mítico a través del silencio. Se trata de un espacio tan inmóvil como un símbolo sagrado, pues articula una trascendencia identitaria. El análisis de Rojas articula, desde una pregunta por los principios políticos de Martí, las tensiones de la escritura martiana que hemos seguido en este capítulo:

Es por eso que la frustración de su República, más que el origen de toda política cubana, representa el destino de toda poética martiana. La imposibilidad de la República está ligada a su raíz mística, secreta, inefable. Aquella nación soñada era una confluencia de imágenes que lograron escapar de la modernidad. Pero su edificación política exigía una reconciliación con los dispositivos modernos. El caballero andante debía retornar a la razón, a la lucidez, al poder del castillo. Martí se negó a ese reencuentro con el orden moderno y decidió morir, como Séneca, aferrado a la utopía de una dulce razón. (Rojas 24)

Aparece también aquí la constitución de un espacio inmóvil, preservado del desgaste por su condición de imposibilidad y que encausa hacia su centro fijo todo el desgaste del cuerpo del héroe. La muerte, enunciada por Martí como sacrificio, como intercambio en donde el cuerpo presente se eleva a enunciado incesante, se integra a la imagen trascendente de la naturaleza. Y ahí, en ese sacrificio, en ese incesante enunciado del cuerpo presente que se intercambia, es en donde se realiza el gasto productivo en Martí.

III. Vértigo y estética

Un domingo de julio de 1882, Martí apuntaba: “Ha echado por caminos la existencia moderna, en que la serenidad del ánimo, la claridad de lo interior y la vida legítima van siendo imposibles”. Hay ciertos énfasis en las frases de Martí, ciertas maneras de adjetivar, que son constantes y que nos permiten vislumbrar cuál era la relación sensorial de Martí con la ciudad de Nueva York, “la ciudad inquieta de calles ruidosas”, como la describió en la crónica del primero de octubre de 1881. Y poco después, en la del doce de noviembre del mismo año vuelve a escribir: “la ruidosa Nueva York y la doméstica Brooklyn”. A la reacción del oído seguirán observaciones que involucran a los demás sentidos, y en algunos pasajes el texto deviene en una suerte de estampa sinestésica en la que todos los sentidos son involucrados en la experiencia del cronista. En la crónica del doce de noviembre de 1881, se escenifica una experiencia sensorial en la que se puede observar que cada frase encierra una forma del dolor. Es un párrafo ambiguo, que empieza refiriéndose sólo a unos días, pero que

inmediatamente después se refiere a esos días como emblemáticos de una era:

Días de drama, de ansia de victoria y derrota, de brillo y sorpresa, han sido en Nueva York estos últimos días. Vivir en nuestros tiempos produce vértigo. Ni el placer de recordar, ni el fortalecimiento de reposar son dados a los que, en la regata maravillosa, han menester de ir mirando perpetuamente hacia adelante. Sofocados, cubiertos de polvo, salpicados de sangre, deslustradas o quebradas las armas, llegamos a la estación de tránsito, caemos exánimes, dejamos,-ya retempladas en el calor de la pelea,-a nuestros caros hijos las golpeadas armaduras, y rueda al fin, en los umbrales de la casa de la muerte, el yelmo roto al suelo. Al que se detiene en el camino, pueblo u hombre, échanlo a tierra, pisotéanlo, injúrianlo, despedázanlo, o, para que limpie el camino,-húrtanlo los apresurados, embriagados, enloquecidos combatientes. Y en vano ya, si queda vivo, arrepentido de su flaqueza, levántase el caído, repara su abollada coraza, intenta mover el oxidado acero. Los grandes batalladores, empeñados en la búsqueda de lo que ha de ser, han traspuesto el magnífico horizonte. Y el perezoso ha sido olvidado. Van ya lejos; ¡muy lejos! (Martí Vol. IX: 105)

El párrafo es ambiguo en otro sentido: aquello que comenzó como una denuncia de la competencia, termina más bien como la escenificación de la virtud del trabajo. Pero debajo de este universo moral, el ámbito sensorial parece oscilar alrededor de la noción del vértigo, es decir: de un trastorno de los sentidos en donde el sujeto o los objetos –no se sabe- están animados por un movimiento oscilatorio. La ciudad para Martí no es un lugar remoto y aislado, sino la misma modernidad, es el mundo que está por expandirse a todas partes, pero es ante todo, un trastorno. En su entrega del 20 de junio de 1883, que precede a su crónica sobre el puente de Brooklyn, Martí expone esa sensación alterada por la confusión de estímulos: “Pero apenas hallan tiempo los ojos de leer, ni los oídos de tomar al paso los hechos de esta vida singular”. La configuración del trastorno no se reduce a la dimensión temporal, sino que involucra una esfera auditiva y otra visual. En su siguiente envío, que es su crónica sobre la inauguración del puente de Brooklyn, Martí permite atisbar una experiencia urbana desde el punto de vista de sus percepciones.

Organizada a la manera de una visita guiada –o por lo menos sugerida-, la crónica ofrece en el tercer párrafo tomar de la mano a los lectores de La América y “ver de cerca” el puente colgante, que “se destaca limpiamente de en medio del cielo”. Al principio es la vista la que constituye un escenario de inmensidades: “paredes altísimas de cuerdas de alambre”. El siguiente párrafo de la crónica está dedicado a la estructura del puente. Abundan las cifras, las dimensiones, medidas de longitud y de peso, el alcance de las torres, la distancias, etcétera. Si nos atenemos a un registro sensorial para leer esta crónica, lo menos que se puede decir de esta descripción es que resulta incómoda. A la manera en que Martí había hecho con la enumeración del lujo bizarro del baile de la “Union League”, la enumeración en este caso, este llevarnos de la mano, nos conduce al tormentoso recorrido de un mecanismo. En la cita siguiente, la lectura es la travesía en la que no se hallan pausas para descansar, sino verbos que apuran a seguir hasta el final del párrafo:

¡Allá va la estructura! Arranca del lado de New York, de debajo de mole solemne que cae sobre su raíz con pesadumbre de 120.000,000 de libras; sálese del formidable engaste a 930 pies de distancia de la torre, al aire suelto; éntrese, suspensa de los cables que por encima de las torres de 276 1/3 pies de alto cuelgan; por en medio de estas torres pelásgicas que por donde cruza el puente miden 118 pies sobre el nivel de la pleamar: encúmbrase a la mitad de su carrera, a juntarse, a los 135 pies de elevación sobre el río, con los cables que desde el tope de la torre en solemne y gallarda curva bajan; descende, a par que el cable se remonta al tope de la torre de Brooklyn, hasta el pie de los arcos de la torre, donde ésta, como la de New York, alcanza a 118 pies; y reentra, por sobre el aire con toda su formidable encajería deslizándose, en el engaste de Brooklyn, que con mole de piedra igual a la de New York, sajado el seno por nobles y hondos arcos, sujeta la otra raíz del cable. Y cuando sobre sus cuatro planchas de acero, sepultadas bajo cada una de las moles de arranque, mueren los cuatro cables de que el puente pende, han salvado, de una ribera del río Este a la otra, 3,578 pies. (Martí Vol. IX: 424)

Más adelante el texto vuelve a ofrecer la experiencia concreta de cruzar el puente. El cronista llama a las puertas de la estación de Nueva York y “millares de hombres nos impiden el paso”. Luego “la turba cede”, y lo que esperábamos de la recreación del viaje del cronista, se reduce a unas cuantas impresiones: dejar una moneda de un centavo, mirar las colosales torres que se vislumbran desde la estación, el zumbido “sobre nuestra cabeza” de “martillos poderosos”. Luego, empujados por la muchedumbre “ascendemos de prisa la fábrica de amarre de este lado del puente”. Y después el cronista ofrece una estampa en donde las percepciones habituales se trastocan:

Ya no es el suelo de piedra, sino de madera, por bajo de cuyas juntas se ven pasar como veloces recaderos y monstruos menores, los trenes del ferrocarril elevado, que corren a lo largo de esta margen del río, -a diestra y siniestra. Y por debajo de nuestros pies, todo es tejido, red, blanda de acero: las barras de acero se entrelazan en el pavimento y las paredes que dividen sus cinco anchas vías, con gracia, ligereza y delgadez de hilos; ante nosotros se van levantando, como cortinaje de invisible tela surcada por luengas fajas blancas, las cuatro paredes tirantes que cuelgan de los cuatro cables corvos. (Martí Vol. IX: 425)

En adelante el texto vuelve a la enumeración y a la minuciosa descripción de un universo maquinal, “gigantesco sustentáculo”, “colosal alambrería”, medidas, componentes, taxonomía tecnológica, etcétera. La visita guiada se convierte en una acumulación inmanejable para la memoria. Los párrafos son aún más largos y la información resulta inimaginable, ininteligible por excesiva. Sin embargo, el cronista no parece vencido ni apurado por un afán informativo, sino más bien dispuesto a ofrecer una impresión del puente.

Mediante esta organización en su crónica, Martí ofrece un inmenso retrato de lo innumerable, un omnívoro recuento de las cualidades de un ejemplo del progreso. Si

Martí no abandonó las intenciones de guiar al lector, lo que ha hecho es someterlo a un laberinto verbal, a la manera de quien narra una travesía al interior de una máquina, como si se tratara del punto de vista de una partícula de combustible que recorre las distintas etapas de un proceso industrial. Y desde este punto de vista, el texto resulta ambiguo, o si se quiere, irónico, pues el largo párrafo ofrece una conclusión elogiosa: “Regocija lo inmenso.” A esta rendición ante la inmensidad, sin embargo, la acompaña también una caracterización que hace de esa inmensidad un rasgo de lo inhumano. “Lengua de hormiguero monstruoso”, “boas satisfechas”, “millones de hombres”, “anillos de serpiente chata”, “arañas”, etc. Así, la travesía por el puente, recreada en la travesía por el texto, construye un universo que resulta admirable por la hazaña de su grandeza, pero de ninguna manera agradable para los sentidos. Es una obra torturante, maquinal y monstruosa.

Comparemos esta crónica con la organización de su texto sobre las “Fiestas de la Estatua de la Libertad”. En esta crónica de octubre de 1886 el texto es más dócil, las frases son más cortas y la sintaxis más convencional. Ahí el concepto de la libertad le sirve para articular un discurso político, y el texto es una exposición de sus ideas, pero no un testimonio de experiencia física. De la poca información que el cronista brinda acerca de lo que ve, figura su impresión sobre la multitud, en donde ofrece la imagen de un universo ordenado: la multitud se organiza, cede al desfile “amigo”, amistoso y dócil:

La emoción era gigante. El movimiento tenía algo de cordillera de montañas. En las calles no se veía punto vacío. Los dos ríos parecían tierra firme. Los vapores, vestidos de perla por la bruma, maniobraban rueda a rueda vestidos de gente. Gemía bajo su carga de transeúntes el puente de Brooklyn; Nueva York y sus suburbios, como quien está invitado a una boda, se habían levantado temprano. Y en el gentío que a paso alegre llenaba las calles no había cosa más

bella, ni los trabajadores olvidados de sus penas, ni las mujeres, ni los niños, que los viejos venidos del campo, con su corbatín y su gabán flotante, a saludar en la estatua que lo conmemora el heroico espíritu de aquel marqués de Lafayette, a quien de mozos salieron a recibir con plumas y con ramos, porque amó a Washington y lo ayudó a hacer su pueblo libre. (Martí Vol. XI 101)

Si se quiere, ambas crónicas pueden ser vistas como autorretratos entre la multitud, como los testimonios de un cronista que asiste a sendas celebraciones de la ciudad. Sin embargo, los textos difieren no sólo en su asunto, sino también en su redacción y en el ámbito que privilegian. El texto dedicado a la estatua de la libertad se mueve en un ámbito espiritual y abstracto, tiene los registros de un homenaje, la exposición del mundo interior del héroe sin patria que asiste a una fiesta nacional ajena. No hay en esta crónica –como sí en la otra- ningún párrafo que dé cifras y que exceda los límites de una página.

La crónica sobre el puente de Brooklyn se concentra en un orbe físico; un universo de dimensiones, pesos y distancias que involucran al cuerpo a condición de reducirlo, de encerrarlo dentro de un mecanismo inhumano. En ese texto dedicado a un símbolo de la ingeniería y del progreso como lo era especialmente ese puente, Martí ha construido una imagen fiel de aquel mecanismo grandioso e inhumano que veía. Se trataría entonces de un efecto deliberado, de la construcción de una experiencia del vértigo dentro del texto, de una retórica del trastorno de los sentidos mediante una experiencia inhumana. El último párrafo de la crónica sobre el puente de Brooklyn, finalmente el más corto y dócil de todos, ofrece una interpretación más explícita de la ironía del texto: no concede el elogio a lo grande sin asestar una crítica estética y social:

Así han fabricado, y así queda, menos bella que grande, y como brazo poderoso de la mente humana, la magna estructura.-Ya no se abren fosos hondos en torno de almenadas fortalezas; sino se abrazan con brazos de acero, las ciudades; ya no guardan casillas de soldados las poblaciones, sino casillas de empleados sin lanza ni fusil, que cobran el centavo de la paz, al trabajo que pasa;-los puentes son las fortalezas del mundo moderno. Mejor que abrir pechos es juntar ciudades. ¡Esto son llamados ahora a ser todos los hombres: soldados del puente! (Martí Vol. IX: 432)

Grandiosidad sin belleza es lo que corresponde a esa estructura que luego es llevada al universo del vasallaje: el puente, imagen exacta de toda metáfora, toma el lugar del señor feudal que somete a un pueblo.¹⁴

El vértigo vuelve a aparecer años después en otra crónica de Martí, como cifra de la experiencia sensorial de la ciudad. Es una crónica que ya hemos mencionado, escrita hacia mayo de 1888 y dedicada a los ferrocarriles elevados: “va el tren ya sobre zancos, estentóreo y vertiginoso”. En este texto el cuerpo no es sólo sometido, sino también “descuartizado en dos por la máquina ciega”, la sangre chorrea los rieles, la carne majada en la calle. El apunte (goyesco, según calificó Sarmiento el estilo de Martí) del primer párrafo es alarmante y advierte: “otro día caen a la calle, echados por una portezuela abierta de la plataforma, catorce pasajeros, sólo seis se alzan vivos” (Martí Vol. XI: 443).

En esta crónica, que celebra el anuncio del comienzo de los trabajos para construir un tren subterráneo (que no llegará sino hasta principios del siguiente siglo), la experiencia sensorial articula una crítica al tren elevado. El tren “aplasta”, y sus accidentes pasan de diez por mes (los confesados). Y más allá de los accidentes, la experiencia de exponerse a un viaje de tren parece reunir y multiplicar todos los males de la ciudad:

El cuerpo entero vibra, ansioso y desasosegado, cuando se viaja en esa frágil armazón, sacudida incesantemente por un estremecimiento que afloja los resortes del cuerpo como los del ferrocarril. (Martí Vol. XI: 443)

Ante el estremecimiento, ante esa fuerza desordenante que altera, cuerpo y ferrocarril comparten los efectos, ambos son recipientes de esa potencia del caos y ámbito de resortes desajustados. Estos trenes, “serpientes de ojos blancos, verdes y rojos”, que por donde pasan, “destruyen el sosiego y la hermosura”, se mueven en un orbe de la amenaza, del disturbio de los sentidos. Especialmente, el del oído. Los verbos que metaforizan al tren como una bestia refieren un desorden sonoro: “en continuo bufar”, “retumban sobre el pavimento aéreo”. Pero el ruido se niega a ceñirse al oído e invade otros registros: retumbar es algo que sucede en los cuerpos y en el espacio y ello delata la afinidad entre el oído y el tacto. Y aunque bufar sea el verbo más usado por Martí en esa crónica, el tren siempre vive en un movimiento animal que resuena: en su carrera “frenética” el tren “galopa”, “arrebata”, “despeña”, “corre”, “muerde los talones”, llena de “fragor” los barrios y vuelve a bufar. El ruido distorsiona, ocupa un lugar, tanto afuera como adentro:

El ruido, más sonante en la soledad, aumenta el miedo. Los niños se aprietan a sus madres. Los mismos hombres fuertes apartan la cabeza del ventanillo, tocados del vértigo. (Martí Vol. XI: 446)

El vértigo comienza en el ruido y luego se expande, toca, invade al mundo en lo que éste tiene de superior e intelectual: la cabeza. Como afirma Michel Serres, “Un acontecimiento sonoro no tiene lugar, pero ocupa un espacio”. Si la fuente que lo genera permanece continuamente vaga, la recepción se expande, de forma amplia y general. Para el filósofo francés, “la vista distancia, la música toca, el ruido asedia”. La

caracterización de Serres sirve para pensar la experiencia martiana del ruido de la ciudad:

La mirada nos deja libres, el oído nos encierra; uno se libera de una escena, bajando los párpados o colocando las manos sobre los ojos...pero uno no se puede librar de un clamor. Ningún tabique, ningún tapón de cera son suficientes para detenerlo, toda materia, en rigor, vibra y conduce el sonido, sobre todo la carne. El velo negro ennegrece, hermético a la luz, otros cuerpos obstruyen otros paisajes, Hermes conoce el material que no sabe de paredes herméticas. Vista local, audición global. (Serres 57)

En Martí el ruido es el principio del vértigo, el desarreglo de los sentidos y con ello el principio del caos. De hecho, en sus reproches al tren elevado, a ese defectuoso producto del progreso, Martí encuentra un principio de irracionalidad: “al fin se llega al término de la vía, que es como un campamento en el aire: los rieles se cruzan, como los hilos de un encaje que hubiera bordado una loca” (Martí Vol. XI: 447). El tren encarna entonces una imagen de la locura y de la enfermedad, y por lo tanto implica una negación de la salud y con ello de la vida: “...el estrago evidente que el temblor continuo aunque imperceptible del cuerpo en el viaje diario de ida y vuelta causa en la salud física y en la disposición del ánimo” (Martí Vol. XI: 447).

¿Qué implicaciones tiene esta representación del vértigo como experiencia urbana entre los principios estéticos de Martí? Hacia el final, esta crónica se desdobra en una especie de preceptiva estética del espacio, y se revela que el vértigo no es el lugar de la poesía, y que el desarreglo de los sentidos, tan caro para Rimbaud, será para Martí más bien el fin del arte. Para Martí, tanto el espacio doméstico y privado, como el ámbito público de la cultura, requieren “cierto reposo y limpieza”. Para ejemplificarlo, recurre a un mosaico urbano en el que flota el autorretrato de los muchos hombres que fue Martí:

y no que cuando el orador levanta en la asamblea su voz cargada de razón, o el actor da cuerpo en las tablas a un tipo inmortal, o el abogado prepara en su despacho la peroración del día siguiente, o el padre cansado del trabajo cuenta historias de héroes al hijo que carga en sus rodillas, -les ahogue la voz el bufido de la máquina que pasa, o les perturbe el pensamiento el ruido sordo e insufrible que jamás cesa en la vía...

Y en seguida:

Lo más apreciable de la ciudad se va alejando de los centros ruidosos, tanto porque el ruido, que tiene como cierta presencia y es como si se viera lo que lo produce, --espanta a las almas artísticas y amigas de su decoro, -cuanto porque el favor de las estaciones se congrega, como los gusanos al pie de los árboles, mucha tienda menor y concurrencia poco deseable, que acaban por hacer la vecindad poco propia para casas de vivienda y más parecida a bazar y campamento. (Martí Vol. XI: 448)

Martí se concentra en el ruido, lo multiplica, contempla una imagen monstruosa en él (una presencia) y construye una oposición entre éste y el arte. Si la ciudad ruidosa no es el ambiente propicio para el arte, Martí, que creía que una poética debería partir de lo real y de la impresión directa¹⁵, elaboró por exclusión los rasgos del espacio propicio para el arte y el lugar de la poesía: “pierde la vida íntima mucho de su pudor, y la de la ciudad mucho del recogimiento relativo que le conviene, con esa intrusión brutal en todos los actos y pensamientos”. Martí apunta que con razón la gente se alarma por el ruido en Nueva York, “a pesar de no ser un pueblo principalmente artístico”. De esta manera Martí excluye de la ciudad el ámbito del arte. Ya en el “Prólogo al ‘Poema del Niágara’” Martí había establecido cuáles eran los asuntos legítimos para la poesía moderna, en una caracterización en la que se puede ver a la ciudad como espacio de imposibilidad para la poesía. Martí mira en lo moderno un periodo de transición, un tiempo en donde los viejos dioses han muerto y aún no llegan los nuevos. El paisaje apocalíptico que describe alude paradójicamente a la ciudad moderna mediante la

imagen de lo antiguo: “lastimados los pies y los ojos de andar por ruinas que aun humean, reentra en sí el poeta lírico”. Esta imagen de las ruinas, en medio de un párrafo en el que ha caracterizado a la moderna tecnología, deviene en una imagen (o un paisaje) doble, del tiempo pasado y del presente. Pero además sirve para articular un universo sensorial: las ruinas lastiman los pies y los ojos y es por ello que el poeta huye hacia sí mismo o hacia la naturaleza.

Ante la ciudad, ante el paisaje urbano, Martí asume un punto de vista que puede ser pensado desde el romanticismo: Martí interioriza al paisaje, lo asimila y lo vuelve un sentimiento (el vértigo).¹⁶ El proceso puede figurarse también como una recepción pasiva e ineluctable si se quiere, y ver entonces que la ciudad y el ruido “invaden” el interior martiano. En ambos casos la operación puede ser pensada con aquella fórmula de Amiel que ha servido para caracterizar la reacción romántica ante el universo de las percepciones: “el paisaje es un estado de ánimo”. Sin embargo, a pesar de esta impronta romántica, Martí parece alejarse de aquel romanticismo que había encontrado en el camino de lo sublime, una ruta hacia lo grotesco (Víctor Hugo) y lo siniestro (Poe). Si bien Martí no ha pensado en el sosiego, en la calma y en el pudor (incluso habla del “decoro” de las almas artísticas) como características de la obra, sí los mira como dispositivos de ésta. Y esto asume mayor importancia al interior de su poética cuando se piensa que Martí ha propuesto volver a la naturaleza o al mundo interior, como una reacción al inestable y vertiginoso contexto de la ciudad. El vértigo, como una noción del universo de las percepciones, como trastorno y desarreglo sensorial, puede ser pensado también desde una dimensión estética, como una instancia de la negatividad cuya inminencia de caída anuncia el desorden mortuorio. El vértigo como

una imagen del caos y del abismo que comparte con lo siniestro y con lo grotesco la propiedad deformante de lo monstruoso.

Pero el coqueteo con la muerte mediante los sentidos puede revertirse en una exaltación de la vida a través de los mismos sentidos. Para interpretar la relación de Martí con el universo sensorial y el papel de los sentidos dentro de sus principios poéticos, vale la pena mirarlo a través de la poética que Baudelaire establece en su texto “El Pintor de la vida moderna”(1863). Como es común entre los escritores del siglo XIX, ambos comparten una cosmovisión idealista que encuentra una belleza esencial y eterna en la poesía, y ambos comparten el enemigo común de la burguesía. Sin embargo, Baudelaire encontrará una naturaleza dual de lo bello, y distinguirá entre lo bello eterno y lo bello histórico, términos que en su texto sustituye por lo clásico y lo particular respectivamente. Baudelaire elogia la belleza circunstancial que encuentra en los rasgos de las costumbres. El pasado, dice, no sólo es interesante por lo bello, sino por su valor histórico, y así sucede con el presente:

Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin ese segundo elemento, que es como la envoltura divertida, centelleante, aperitiva, del dulce divino, el primer elemento sería indigerible, inapreciable, no adaptado y no apropiado a la naturaleza humana.¹⁷ (Baudelaire Oeuvres Vol XIV: 96)

Caracterizar al elemento histórico como una envoltura divertida es ya adentrarse en una posibilidad gozosa, es buscar el placer de los sentidos en la experiencia de lo moderno, más cuando se concede a lo bello la estructura cristiana del hombre: “La dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre. Considerar, si queréis, la parte

eternamente subsistente como el alma del arte, y el elemento variable como su cuerpo”
(Baudelaire Oeuvres Vol XIV: 96).¹⁸

Baudelaire jerarquizó la experiencia circunstancial que ofrece el cuerpo al privilegiar la figura del “hombre de mundo” sobre la del artista. Mientras este último es descrito como un especialista, “un hombre apegado a su paleta como un siervo a su gleba”; el primero, en cambio, es alguien que comprende al mundo y las razones de sus costumbres, un ser fascinado por la curiosidad del “no yo” que se interesa por el mundo entero y por todo lo que pasa en la superficie de nuestra esfera: “El artista vive muy poco, o incluso nada, en el mundo moral y político.”

Si la curiosidad es la clave de este tipo de genio, se trata de una curiosidad de lo que pasa en la calle, de lo particular, curiosidad que pregunta por lo singular antes que por lo general, que busca las diferencias de lo accidental antes que la esencialidad de la idea, una sensibilidad que separa antes de agrupar. El hemisferio de esta curiosidad se halla en el cuerpo, en el universo de los sentidos y quiere ser fiel a su razón de ser: el hombre de mundo es aquel que quiere vivir, que busca multiplicar su vida en el contagio con la multitud. ¿Cómo llegar a este estado de comunión? La solución de Baudelaire es la exploración del mundo mediante el desarreglo de los sentidos, mediante lo que él llama la “convalecencia”:

Ahora bien, la convalecencia es como un retorno a la infancia. El convaleciente disfruta en el más alto grado, como el niño, de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, incluso las más triviales en apariencia. Remontémonos, si es posible, por un esfuerzo retrospectivo de la imaginación, hacia nuestras impresiones más jóvenes, primeras, y reconoceremos que tenían un singular parentesco con las impresiones, tan vivamente coloreadas, que recibimos más tarde tras de una enfermedad física, siempre que esa enfermedad haya dejado puras e intactas nuestras facultades espirituales. El niño todo lo ve como novedad; está siempre embriagado. Nada se parece más a lo que se llama

inspiración que la alegría con que el niño absorbe la forma y el color. Me atrevería a ir más lejos; afirmo que la inspiración tiene alguna relación con la congestión, y que todo pensamiento sublime va acompañado de una sacudida nerviosa, más o menos fuerte, que resuena hasta el cerebelo. El hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño los tiene débiles. En uno, la razón ha ocupado un lugar considerable; en el otro, la sensibilidad ocupa casi todo el ser. ¹⁹(Baudelaire Oeuvres Vol XIV: 102)

Aquí encontramos un principio de placer y de gozo que no quiere ser frívolo, sino que se justifica como un amor a la vida: disfrutar en el más alto grado, como el niño, de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, incluso las más triviales en apariencia. Esta forma de privilegiar una preceptiva sensualista dentro de un sistema idealista se opone a la importancia que Martí concede al universo abstracto de los valores.

La diferencia entre los dos autores es radical, aunque (sólo como una especulación secundaria) podría argumentarse que no sabemos lo que habría escrito Baudelaire de haber tenido una biografía tan cosmopolita como la de Martí, es decir, de haber sido –según la caracterización del mismo Baudelaire- otra clase muy distinta de hombre de mundo.

Este principio que Baudelaire encuentra en la convalecencia será recuperado más tarde por el que acaso fue su más célebre admirador, convertido ya en una noción más cercana al vértigo. Pensado como fascinación por el abismo, así como instancia estética, como lugar o dispositivo para la poesía, el vértigo será esencial en la poética del joven Rimbaud que en una de sus cartas, escrita en 1871, se había propuesto convertirse en vidente, estado que definía como “alcanzar lo desconocido por el desarreglo de *todos los sentidos*.” Ante esta declaración Martí luce vitalista, reacio al desorden y al compromiso del cuerpo en las tareas que él considera del espíritu. Él no

acepta el sufrimiento del vértigo ni la exaltación de los sentidos que lo llevaría sólo a los placeres vulgares.

IV: Una imagen de la ciudad

Detengámonos en algunos fragmentos de la crónica conocida como “Coney Island” para buscar, más que la posición sensorial del sujeto que narra, una imagen del universo que atestigua.²⁰ Desde el principio llama la atención el asunto de la crónica, pues se trata de una visita a un espacio de ocio y no de trabajo, uno de los tópicos que serán novedosos para el siglo XIX y que en gran medida articulan una oposición entre la naturaleza como espacio del tiempo libre, y la ciudad como régimen del trabajo. Lo mismo que las vacaciones, el tiempo libre dentro de la sociedad urbana e industrial estructura el horario en una alternancia con el tiempo del trabajo. Henri Boiraud, en su estudio sobre las vacaciones, destaca que lo nuevo hacia la segunda mitad del siglo XIX “es la inserción de estas preocupaciones en la organización temporal de las actividades humanas” (en Perrot 238). A esta organización del tiempo que el individuo hace entre la actividad como productividad y el descanso como gasto, la acompañará una asociación de la naturaleza como espacio para usar (gastar) ese tiempo no dedicado a la productividad. Para Martí el baño de mar tiene –o debería tener- la misma función que había tenido en la primera mitad del siglo XIX en Europa, es decir, cumple sobre todo una función terapéutica: a Coney Island “las familias acuden a buscar, en vez del aire mefítico y nauseabundo de Nueva York, el aire sano y vigorizador de la orilla del mar”. Pero mediante este apunte, nos ofrece por exclusión una imagen olfativa de la

ciudad. De hecho, la crónica funciona como una descripción de la ciudad mediante el lado oscuro del descanso, del derroche del tiempo libre. Lo que sucede en ese lugar sucede en el espacio de la ciudad. Coney Island está fuera del régimen productivo de Nueva York, pero en el interior de su universo social; de hecho nos muestra un aspecto más íntimo de la ciudad, aquel que sus habitantes ofrecen cuando se dedican a la relajación del cuerpo y a sus gustos, y es por ello que las visiones de su paisaje, sus escenas sociales resultan más íntimas, como si la gente tuviera que salir de las ropas de la ciudad para recuperar el cuerpo mediante la desnudez.

Así la playa relaja y distiende los ademanes de la ciudad, liberados del régimen laboral y de la servidumbre por la productividad. Coney Island es un espacio para el gozo del cuerpo, para su exposición. Como apunta Michelle Perrot a propósito de la Francia de la Belle Époque, la visita al mar “ya no iba a ser tanto una experiencia saludable como un placer disfrutado en medio de la alegría juvenil y la promiscuidad de lo sexos” (Perrot 238). No es que se inviertan los valores, sino que se persiguen por otra vía, la primacía del reino físico mediante el cuerpo. Martí reacciona contra esa falta de pudor, contra ese mostrar el cuerpo (“Todo está al aire libre”) y esas formas de gastar el tiempo libre, que le servirán para hacer una crítica del placer como eje que organiza una oposición cultural entre lo latino y lo sajón, entre un nosotros espiritual y un ellos material. “El ocio es la almohada del diablo”, escribió en el sexto de sus cuadernos de apuntes (Martí Vol. XXI: 180). Martí acusará “esa intimidad superficial, vulgar y vocinglera a que parecen aquellas prósperas gentes tan aficionadas”. Y luego inicia un párrafo en donde el sujeto que mira cede al asombro:

Pero lo que asombra allí no es este modo de bañarse, ni los rostros cadavéricos de las criaturitas, ni los tocados caprichosos y vestidos incomprensibles de aquellas

damiselas, notadas por su prodigalidad, su extravagancia, y su exagerada disposición a la alegría; ni los coloquios de enamorados, ni las casillas de baños, ni las óperas cantadas sobre mesas de café, vestidos de Edgardo y de Romeo, y de Lucía y de Julieta; ni las muecas y gritos de los negros *minstrels*, que no deben ser ¡ay! como los *minstrels*, de Escocia; ni la playa majestuosa, ni el sol blando y sereno; lo que asombra allí es el tamaño, la cantidad, el resultado súbito de la actividad humana, esa inmensa válvula de placer abierta a un pueblo inmenso, esos comedores que, vistos de lejos, parecen ejércitos en alto, esos caminos que a dos millas de distancia no son caminos, sino largas alfombras de cabezas; ese vertimiento diario de un pueblo portentoso en una playa portentosa; esa movilidad, ese don de avance, ese acometimiento, ese cambio de forma, esa febril rivalidad de la riqueza, ese monumental aspecto del conjunto que hacen digno de competir aquel pueblo de baños con la majestad de la tierra que lo soporta, del mar que lo acaricia y del cielo que lo corona, esa marea creciente, esa expansividad anonadora e incontrastable, firme y frenética, y esa naturalidad en lo maravilloso; eso es lo que asombra allí. (Martí Vol. IX: 125)

Si bien se trata de una retórica de la abundancia, no lo es menos de la monstruosidad, de lo inhumano, por excesivo. Las exclusiones que menciona al comienzo de este párrafo quieren desaparecer de las razones del asombro pero no desaparecen del texto, no son menos significativas. El desfile de rostros cadavéricos, tocados caprichosos, vestidos incomprensibles, las óperas de café, las muecas y los gritos de los negros, todo este paisaje debajo de un sol sereno, contribuyen a crear un universo confeccionado con realidades deformadas. La humanidad aparece siempre desfigurada por imágenes maquinales o monstruosas: una válvula de placer, un pueblo inmenso que no es grande ni grandioso, sino más bien desmesurado, en donde el cuerpo humano se trastoca por intervenciones que lo descomponen multiplicándolo: los caminos que parecen largas alfombras de cabezas.

Si la razón del asombro es la inmensidad, cabría entonces preguntarse: ¿Cuántas visiones caben en una crónica para que conserve su nombre y no se rebaje a la enumeración o el catálogo? En la redacción de su travesía por Coney Island, Martí

parece enfrentar la experiencia de lo simultáneo, del encuentro de dos o más realidades en un mismo tiempo. Como ha apuntado en su lectura de esta crónica martiana Oscar Montero, “En realidad, la nación entera parece lista para cruzar las puertas de Coney Island” (Montero 23). Coney Island es un gran simultáneo, una galería, la superposición de imágenes de varia naturaleza. Lo simultáneo gana cuando atrae lejanías, cuando reúne disímiles, cuando pone en relación lo imposible. De esta manera al gran simultáneo lo anima la misma lógica del circo o del museo, cuyos archivos están justificados por la acumulación extraordinaria. Y desde el inicio Martí el cronista declara que ha salido en busca de lo asombroso, de ese territorio entre lo verosímil y lo irracional. Desde el punto de vista de las visiones, se trata de hallar aquella imagen que se imponga a las demás: el atractivo es Gable, comenta Martí, el hotel con sus museos de 50 céntimos:

. . . en que se exhiben monstruos humanos, peces extravagantes, mujeres barbudas, enanos melancólicos, y elefantes raquíuticos, de los que dice pomposamente el anuncio que son los elefantes más grandes de la tierra; es Gable, con sus cien orquestas, con sus risueños bailes, con sus batallones de carruajes de niños, su vaca gigantesca que ordeñada perpetuamente produce siempre leche, su sidra fresca a 25 céntimos el vaso, sus incontables parejas de peregrinos amadores... (Martí Vol. IX: 124)

La búsqueda del asombro permite a Martí la enumeración de anomalías, de encuentros que parecen más bien carencias: la feminidad y la barba que producen la fealdad, los elefantes raquíuticos anunciados como gigantes; o de presencias abismales por excesivas como las cien orquestas y una vaca que encarna la fantasía del pobre. En el paseo de Martí es común el contrapunto entre las apariencias: los rostros cadavéricos junto a los tocados caprichosos, los vestidos incompresibles, o esta imagen que sintetiza la idea de lo aparente como mentira: “la exagerada disposición a la alegría”. Toda la crónica

funciona como una acumulación: el sometimiento de lo múltiple a la experiencia unitaria de un texto. Entonces la imagen de la ciudad, de ese rostro de la ciudad que nos muestra a sus hombres en sus horas de ocio y dedicados al gozo del cuerpo liberado del horario, es también una imagen de lo insaciable, de esa boca abierta, válvula que devora, “expansividad anonadora (sic).”

La acumulación y lo que ésta implica como degradación: el exceso, lo simultáneo, lo diverso y el derroche, también aparece en las crónicas que Martí dedica a la ciudad en sus horas de trabajo o en sus productos industriales. Ya hemos visto el mecanismo laberíntico del puente, su universo de pesos y medidas, su orbe físico que ha engrandecido a quienes lo construyeron, pero que reduce a quienes lo cruzan.

Detengámonos en otro fragmento de la crónica de fin del año 1881:

¡Qué multitudes! ¡Son bosques humanos! ¡Qué tiendas! No fue más animado, ni tuvo más compradores, un mercado de Tiro. Afluyen en las calles, como ríos, procesiones de paseantes: el buhonero pregona sus baratijas: amparado de la lluvia, que no detiene a los compradores, por fuertes botas, gabán fuerte y gorra de hule, el guardia de policía alza en su brazo robusto su bastoncillo corto, a cuya señal detiene los fornidos corceles el cochero de casa poderosa, y enfrena sus caballos pesados el carretero que lleva su carro rojo lleno de altos cajones; y el férreo irlandés que conduce con su montuosa mano el vagón del tranvía, para de súbito los brutos espumantes y nerviosos, en tanto que el guardia dirige el paso de aquel núcleo de transeúntes de una acera a otra, tras el cual, a otra señal del corto bastoncillo, emprenden su bulliciosa marcha, vagón, carro y carruaje. Todo el día es comprar y vender. Museos son las aceras, las manos fuentes de oro, las gentes, locos ávidos. Y de noche, entre los rizos rubios de los niños, revuelan sobre la cándida almohada, sueñecillos azules. (Martí Vol IX: 204)

Este fragmento contiene algunos de los elementos que servirán a Martí para elaborar una imagen de la ciudad. Escenifica en primer lugar una imagen de lo simultáneo a través del tránsito. Todo ocurre a un tiempo. En segundo lugar, para describir, para dar una imagen de lo que ve, acudirá a la comparación con visiones de otros tiempos y

otros ámbitos. La imagen de la ciudad atrae realidades remotas en el tiempo y en el espacio, como las columnas egipcias en la cimentación del puente de Brooklyn. Aparecen las multitudes como efecto de las fuerzas de la naturaleza, como contraste inhumano por enorme. La ciudad absorbe los tiempos y los paisajes, el pasado de culturas remotas, “un mercado de Tiro”, y las ofrece como parte de un mosaico aglomerado. La ciudad es un pastiche, un collage del universo y del tiempo. En la misma crónica, Martí habla de un diamante de tintas canarias traído de África meridional, de las tiendas de Tiffany que tienen tapices de Esmirna y de Flandes, en donde yacen aceros de Damasco y de Toledo, y más delante se refiere a monedas del viejo Egipto, Roma o Rusia, de frutas de ónice de México, y una casa de libros que se parece a la biblioteca de Alejandría:

Frutas de ónice de México que alcanzan aquí excelente precio, falderos dorados que con su hociquillo agujereado anuncian que son humildes saleros: escudos brilladores que encubren juegos elegantes de aseo de manos, viaje o costura. Y casas de libros que se parecen a la biblioteca de Alejandría. Y cuentos de niños, hacinados en montañas. Y colosales sombreros de damas; breves chinelas; rudos zapatos, cisnes de alas abiertas, rosas gigantes que se abren, apenas se las toca, en jugosos dátiles de Esmirna, o turronez fragantes, frutas azucaradas o castañas suaves. De todo se hace regalo en estos días: de lo de lujo y de lo de uso. (Martí Vol IX: 203)

La ciudad de Nueva York es desde luego un mercado, y Martí se encarga de hacernos ver que está ante el más grande y diverso de los mercados. Pero la descripción no ofrece una imagen del mercado a la medida del hombre, sino la de una pura acumulación frenética, la enormidad por la enormidad, una máquina o un monstruo insaciable, un espacio que atrae al mundo entero, tanto al pasado como al futuro. La imagen de Nueva York deviene entonces en una suerte de Aleph activo: no es un lugar en donde están todos los lugares, sino un espacio que está infinitamente atrayéndolos.

La posible visión de este lugar, de poder verse, pues es ininteligible en algunos textos como sucede con su crónica sobre el puente de Brooklyn, es monstruosa, caracterizada siempre por dimensiones inhumanas, un ámbito hostil en el cual Martí casi siempre está descolocado, incómodo. Aunque el paisaje urbano se presenta como un código rebelde tanto para los sentidos como para la razón, su ámbito es en primer lugar físico, aunque sólo produzca la tortura y un gozo que siempre es una desviación o una caída. En su poética, Martí buscará salir de la ciudad de una manera simbólica, abandonar ese orbe físico de las puras sensaciones transitorias y buscar realidades esenciales.²¹ Oscar Montero ha visto este “remedio” de Martí ante la multitud: “He found that antidote in his own version of the contrast between the world of things, evident all around him, and the realm of the spirit” (Montero 27). Y Rafael Rojas ha traspuesto, en la fuga martiana de la ciudad, esta separación entre la materia y el espíritu mediante la oposición entre tiempo histórico y mitificación: “Cuál es la reacción del alma, del espíritu, ante esa temporalidad secular y destructiva? Escondarse...La ciudad, ese espacio de irradiación profana, desencanta los atributos sagrados, altera la quietud de los tiempos divinos, corrompe el alma natural y envenena el cuerpo de Cristo” (Rojas 21). A diferencia de los bañistas de Coney Island que salían de la ciudad para quitarse la ropa y ganar el cuerpo, Martí saldrá de la ciudad para quitarse el cuerpo y ganar así el uniforme atemporal de su misión espiritual.

V. El héroe como guerrero

La figuración del héroe recorre toda la obra de José Martí y es una representación

esencial en su concepción poética. La noción aparece desde sus textos más tempranos y hasta en los últimos. Aparece en su poesía, casi siempre en figuraciones que hacen del héroe un personaje en medio de una batalla, involucrado en una pelea y cuyo signo esencial es el valor:

¡Oh, los poetas, los caballeros de la paz, los heraldos de vestidura de armiño y de clarín de oro, de los tiempos nuevos! Esos espíritus inquietos, que azotan y consumen con llamas los cuerpos que los ciñen: esos hombres insomnes y extraños. de brazo perezoso, color pálido y miradas profundas. (Martí Vol. XIV: 447)

Este retrato podría servir para perseguir en Martí diversos temas de su poética, desde el pensamiento órfico hasta la modernidad que enuncia. Centrémonos por ahora en aquellos registros que hacen del héroe un actor en una batalla, un peleador y un caballero. El universo del guerrero aparece en los Versos sencillos: “Mi verso breve y sincero/Es del vigor del acero/Con que se funda la espada”. Está también en Ismaelillo, en donde la disposición jerárquica del hijo como rey sirve también para enunciar una misión: “Lealtad te juro, mi reyecillo”; así como para escenificar una batalla. En el ataque de los tábanos en “Tábanos fieros”, aparecerá la figura del hijo como caballero batallador: “Hijos, escudos fuertes/De los cansados padres”. “¡Caballero mío!, ¡batallador volante!” . En este poema²² los tábanos son portadores del vicio de la envidia, de la “verde envidia” y de los celos voraces, y es en contra de esas faltas morales contra las que se hace la batalla:

*Lidemos, no a la lumbre
Del sol suave,
Sino al funesto brillo
De los cortantes
Hierros: rojos relámpagos*
.....

*La desdentada envidia
Irá, secas las fauces,
Hambrienta, por desiertos.*

Se trata de un poema épico que culmina con el triunfo de la virtud:

*¡Ya la enemiga tropa
Huye, rota y cobarde!
¡Hijos, escudos fuertes,
De los cansados padres!
(...)
(Martí Vol XVI: 46)*

Díaz Quiñones ha calificado al Ismaelillo como un libro de guerra y ha analizado el proceso de indentidad entre la figura del padre y del hijo en ese libro. El hijo se crea a semejanza del padre para cumplir una misión: es tanto alianza como promesa. “En Ismaelillo se construye la figura del héroe-guerrero-mártir, y las bases de una política redentora” (Díaz Quiñones 257). Así, mediante la paternidad, la identidad del héroe queda ligada a concepciones de lo viril y a la “tentación” de lo femenino. A partir de la batallas que se derivan de esta identidad patriarcal, Díaz Quiñones ha visto una poética heroica en Martí, organizada en lo que él llama “las guerras del alma”: “La guerra militar, la guerra espiritual y la guerra sexual impregnan sus versos y su obra periodística” (Díaz Quiñones 258).

Me interesa mostrar cómo se articula esa poética heroica, cuáles son las tensiones que hacen posible el tránsito de un ámbito temporal a otro, de un orden de la materia hacia uno del espíritu, y que ha sido observado por Díaz Quiñones en la función de la recreación bíblica en el Ismaelillo para garantizar la permanencia y el cambio. Este tipo de escenificaciones son constantes en todos los poemarios de Martí, en donde de una u otra forma la voz del poema se coloca ante una adversidad,

buscando siempre una equivalencia que parte del mundo físico y que se dirige hacia un orden moral. En sus Flores del destierro, destaca un poema en donde la figuración se refiere a la escena de la escritura, en donde la figura del poeta es trasladada al ámbito de la batalla, específicamente a los preparativos que el guerrero hace antes de pelear. El poema se llama “Antes de trabajar”:

*Antes de trabajar, como el cruzado
Saludaba a la hermosa en la arena,
La lanza de hoy, la soberana pluma
Embrazo, a la pasión, corcel furioso
Con mano ardiente embrido, y de rodillas
Pálido domador, saludo al verso.*
(Martí Vol. XVI: 250)

La ceremonia, la reverencia que rodea al oficio, el ritual que se ofrece y que tiene lugar en el cuerpo, testimonian la distancia que separa al guerrero de sus principios. Los instrumentos están imantados de una virtud, son “soberanos” y de ahí que la pluma deviene en un arma sagrada que la enunciación coloca en ese espacio donde se acortan las distancias entre el univierso ideal y el terrenal. La pasión funciona como una metonimia del cuerpo, el lugar de los intercambios. Una ráfaga erotizada, sometida al verso, es la que dicta.

También es explícito el texto que aparece al principio de Versos libres, una breve reflexión de Martí sobre su poesía que tituló “Mis versos”:

El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo y al envainarla en el Sol, se rompe en alas.

Tajos son éstos de mis propias entrañas-mis guerreros.-Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente; sino como las lágrimas salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida. (Martí Vol. XVI: 131)

Aquí se puede mirar una precisa síntesis: el guerrero, la pluma como espada y el lenguaje como arma, la exaltación del guerrero entre los espectadores, el ascenso y el dolor como circunstancia de ese ascenso. El guerrero se presenta entonces como un vehículo memorable: se eleva al cielo, pasa de la especificidad histórica, de la contingencia del cuerpo sancionado por el sacrificio, a la trascendencia, a la fijeza del horizonte inmóvil que todo lo resignifica. El guerrero, en el fondo, habla siempre desde ese trasfondo que los espectadores deben recordar, un horizonte místico que reúne religión y política, aquello que el mismo Díaz Quiñones ha llamado “las guerras sagradas.”

La figura del héroe en Martí, tanto en la obra poética como en sus ensayos o en sus crónicas, no sólo comporta el registro del guerrero. Su interés por los grandes hombres, por las figuras que considera como representativas, se detiene también en personajes de la política o sencillamente de los periódicos. Rafael Rojas ha observado que el republicanismo de Martí le debe tanto a lo épico como a lo biográfico, a “una percepción heroica de los políticos profesionales, que Martí toma de Carlyle y Emerson y que se proyecta en sus crónicas bajo la forma de semblanzas físicas y morales de los estadistas norteamericanos” (Rojas 63). De esta manera Martí es el retratista de una galería que le permite articular una escala de valores morales. De hecho, muchas de sus páginas tienden a concentrarse en la crítica moral de un sujeto, desde el bandido Jesse James y el asesino Guiteau, hasta el polémico presidente Ulises Grant, pasando por supuesto por poetas como Emerson, Whitman o Julián del Casal. Fina García Marruz ha observado que “hombres y cosas” aparecen en Martí, “vistas en sus rasgos

esenciales”: “a menudo nos han recordado esos nombres suyos seguidos de dos adjetivos definidores aquellos héroes de Homero o del Cid a los que siempre llama recordando seguidamente sus virtudes o hazañas más notorias” (en González 194). Esta pretendida esencialidad puede leerse también como una actualización eficaz del epíteto, como una técnica del retratista. Sin embargo, servirse de la eficacia retórica de ese recurso tiene también los riesgos de encerrar toda interpretación dentro de los límites que el epíteto como esencialidad exige. Son retratos hechos con trazos definitivos y breves, escritos a la manera de una sentencia que busca cerrar cualquier discusión. Mediante su estilo, mediante esa adjetivación amplia y rotunda que busca la concisión, mediante la búsqueda de esencialidades en los temas que aborda, la escritura de Martí tiende a establecer campos definidos en sus textos. No es gratuita la comparación con el epíteto homérico, pues como había observado Auerbach en “La cicatriz de Ulises”, los personajes y los héroes aparecen ahí delimitados con la precisión de un bloque, y sirven para encarnar una valoración moral. Martí parece moverse dentro de un universo en el que no pocas veces atisban las siluetas de una mitología como la griega, sus héroes obedecen a una idealización que se ofrece como realidad esencial de potencias morales: la virtud, la hazaña, el amor y la patria. Los personajes de Martí adolecen de esta composición que es común a las ideas de Carlyle sobre los héroes, entendidos éstos como hombres representativos: pierden en complejidad lo que ganan en ejemplaridad.²³

Por otro lado, desde el problema del punto de vista, la estricta geografía tiende a polarizar el mundo de lo descrito y el mundo del observador. Alrededor de esa obsesión de retratista moral, sobrevuela la obligada sospecha del autorretrato, la pregunta

infaltable por el punto de vista que busca medir el alcance moral de sus modelos. Un rasgo que ha sido observado por la crítica, especialmente en las páginas de sus crónicas, es la exaltación de la figura del “yo” en sus textos. La práctica del testimonio, que puede argumentarse como consustancial a la escritura de la crónica; y el uso del “yo”, además de articular una continuidad con una impronta romántica, permitía, como ha señalado Susana Rotker para los modernistas en general, “organizar los discursos interrelacionados de la ciencia, la tecnología y la filología, con la erudición literaria y cosmopolita” (Rotker 45). Sin embargo, aunque resulta clara y a eso aspire la división entre lo que rechaza y lo que asume el poeta, entre sus enemigos y sus aliados, entre el vicio y la virtud, las divisiones que Martí establece no precisan los rasgos de ese yo dentro del universo heroico que construye al interior de sus poéticas. Y cuando lo hace, ese sujeto, como cuerpo que se entrega, se inscribe al interior de una misión. O para decirlo de otra manera: el lugar que Martí otorga al yo se supedita siempre a una exterioridad del sujeto, a una causa que está por encima del mundo interior, o, si se quiere, que privilegia siempre a la misión sobre la figura del guerrero: el poeta está siempre sujeto al servicio de una potencia. La exaltación del héroe es también la exaltación de la entrega, es decir, de una causa que recibe ese cuerpo. Por esto es que en Martí, como dice Rojas, “salta a la vista una autoinscripción de la experiencia personal en la trama heroica” (Rojas 96).

¿Desde dónde interpretar la elaboración del poeta como héroe que ofrece Martí? Desde un horizonte hispanoamericano, Julio Ramos ha señalado que la potencialidad del sujeto heroico en Martí “remite al antiguo topos de armas y letras, reinscrito con frecuencia en la historia latinoamericana, en el Inca Garcilaso y en Ercilla, por ejemplo,

o más cercanos a Martí, en los escritos de Bolívar y en la Campaña del Ejército Grande de Sarmiento, quien enfáticamente se lamenta del lugar subalterno del cronista en el campo de batalla” (Paradojas de la letra 167). Y, sin embargo, el mismo Ramos señala que en Martí está en juego un nuevo tipo de sujeto intelectual (hispanoamericano) cuya relación con la guerra y con la patria futura se encontraría mediada por el proceso de autonomización estética. Es a partir de estas tensiones entre el reconocimiento de la escritura como actividad legítima, pero al mismo tiempo como carencia, como espacio (forma) que puede ser fecundado mediante una batalla por la patria, en que puede pensarse la especificidad de la figuración martiana del héroe. Sin embargo, desde el horizonte de la configuración moderna del poeta romántico, ya hemos documentado que la enunciación de una autonomización estética, igualmente angustiada por la fragmentación, se había presentado en las Cartas para una educación estética de Schiller. Lo que distingue a Martí es un registro dual, paradójico como ha observado Ramos, la enunciación de una incomodidad de la letra cuando ésta carece del acto bélico, la nostalgia de la hazaña como testimonio, expresado desde un registro nacionalista, de un conflicto que parece escindir la unidad del héroe orgánico en Martí: las dos patrias de un solo sujeto. Retomaremos más adelante el tema de la escisión para articular el conflicto entre historia y poesía en Martí.

Por ahora nos detendremos en mostrar la correspondencia de la poética del héroe martiano con la estructura que habían brindado algunas de las poéticas del romanticismo, especialmente con las derivaciones de la obra de Coleridge. Díaz Quiñones ha notado que la caracterización del héroe de Thomas Carlyle le ofreció a Martí un modelo de reconciliación en donde éste puede ser “profeta, mártir u hombre

de letras” (Díaz Quiñones 259). Los antecedentes inmediatos de este tratamiento del poeta héroe, la exaltación de la figura del poeta como hombre representativo y como visionario, la había ofrecido, como hemos visto en el primer capítulo, Coleridge.

Thomas Carlyle, admirador y lector de Coleridge, traductor de la filosofía alemana, promovido por Emerson en los Estados Unidos y calificado por el mismo Martí como “el gran filósofo inglés”, fue también el autor de De los héroes (1840), un ensayo hoy clásico que ofreció a Martí el sustento retórico para algunas de sus ideas.

Carlyle sostiene que en el pasado la figura del héroe la encarnó la divinidad o el profeta, pero que en el presente la figura del héroe es la del poeta. Este cambio se sustenta en dos aspectos. Primero: el desplazamiento de la esencialidad metafísica, de la divinidad sustituida por la naturaleza. Para Carlyle el profeta no era sino una figura relacionada con los dioses, un intermediario entre el hombre y Dios. Para él, sin embargo, ahora el reino o el diálogo ya no es con Dios, sino con la naturaleza.

Segundo: el poeta es quien escucha y habla con la naturaleza. El héroe es un hombre como todos, que participa de los mismos elementos de todos los hombres. La diferencia es que posee más de uno de esos elementos y eso lo hace un gran hombre.

Existe en Carlyle otro aspecto, derivado del segundo, en su visión de la poesía que lo acercaría, mediante una influencia de Coleridge, a la concepción de la poesía como música. Pero Carlyle no está pensando en la vaguedad musical que será importante para Poe y para el simbolismo francés, sino en la naturalidad que él encuentra en la cualidad musical. Para él la música es el lenguaje de la naturaleza: no la revelación de una verdad sino de un pensamiento musical. quien ha penetrado en el más íntimo corazón de las cosas es quien sabe expresar un pensamiento musical. El

misterio de las cosas está en su musicalidad, en la melodía que se encuentra oculta ahí. La melodía como una esencia (formal) abstracta, que no es aprensible mediante la razón sino mediante un estado del alma. Según esta caracterización, la naturaleza tiene una melodía y no un mensaje.

En Carlyle se encuentra una defensa de la melodía vista como una entidad cercana a la virtud. Cuando se encuentran palabras musicales, dice Carlyle siguiendo a Coleridge, es también cuando encontramos belleza en el significado. Melodía y significado están unidos: “La canción, dijimos antes, era la heroicidad del discurso”.

Ya se prepara el advenimiento del verso libre y de la metáfora orgánica:

Sólo cuando su corazón sienta la pasión de la melodía y sus tonos se musicalicen, según la observación de Coleridge, debido a la grandeza, profundidad y música de sus pensamientos, le concederemos derecho a rimar y cantar, lo llamaremos poeta, escuchándole como Héroe del lenguaje, cuya palabra es melodía. Muchos son los que pretenden llegar a eso y, no dudo que para el sincero lector la lectura de la rima es una tarea melancólica, por no decir insoportable. El pensamiento que no necesita rimarse debiera exponerse sencillamente, sin sonsonete, diciéndonos lo que se propone.²⁴ (Carlyle 82)

Como se ve, el camino del posterior desarrollo del verso libre, no del que surge en el simbolismo francés, pero sí éste que conduce hacia Whitman y hacia Martí, está asociado a la heroicidad del poeta, a ese quien es capaz de oír y de transmitir el mensaje de la naturaleza. Aquello que hace musical al poema es la sinceridad y la profundidad de la visión:

Se lee naturalmente con cierta melodía; más hay que decir que no puede ser de otro modo, porque la esencia y asunto de la obra son rítmicos en sí; su profundidad, arrebató pasional y sinceridad, la hace musical, conmueve mucho habiendo música en toda ella.²⁵ (Carlyle 82)

Y también encontraremos esa heroicidad del poeta que puede ver lo esencial:

Cuando hay que hacer algo, el hombre de talento ve el punto esencial en todo, haciendo caso omiso de lo demás; la facultad del talento consiste en discernir el verdadero parecido, no la falsedad superficial, de lo que tiene que realizar.²⁶ (Carlyle 84)

Carlyle, sin embargo, es menos explícito que Martí respecto de la relación entre palabra y acción. Es reticente respecto a la utilidad de la palabra, pero deja ver también esa crítica de la modernidad como reino de la utilidad:

¡Loemos una vez más el gran imperio del silencio! El ilimitado tesoro que no hacemos resonar en nuestros bolsillos ni contamos a la vista de los demás. Esto es quizá, de todas las cosas, lo más inútil que podemos hacer, in estos escandalosos tiempos.²⁷ (Carlyle 91)

Carlyle, para quien la historia del mundo era la historia de los grandes hombres²⁸, construye una imagen del poeta como hombre representativo muy cercana a la de Martí. Al final de esta última cita, por cierto, resuena el mismo adjetivo (loud) que Martí preferirá en sus crónicas para criticar a la modernidad de la ciudad de Nueva York.

Conviene, sin embargo, retomar la influencia de Coleridge en el desarrollo de estas ideas. En primer lugar, Coleridge brindó una interpretación de la naturaleza como ámbito de la objetividad cuya existencia justificará la acción del hombre en general y del poeta en particular.²⁹ En la naturaleza están los símbolos que el poeta ha de buscar. Y en segundo lugar, la exaltación de la figura del poeta como genio, como un ser cuyas facultades superiores le permiten crear y transformar; la elaboración, en fin, de una poética que entroniza la personalidad del poeta como héroe, y que es visible en Martí, se encuentra ya en Coleridge.

Para identificar este lugar del yo dentro de la poética martiana, que lo aproxima a Coleridge y lo distingue de otras poéticas hispanoamericanas, no sólo modernistas, sino de algunas que surgirán dentro de las vanguardias, regresemos a la distinción que habíamos identificado entre una poética sensualista y otra que se concentra en la ideas. Tanto la poética que se concentra en las percepciones, como la que ve en el poeta la figura del héroe, coinciden en exaltar al poeta dentro de sus principios estéticos. Sin embargo, en el primer caso el poeta es el laboratorio del mundo, el recipiente de experiencias y estímulos que luego intenta fijar en el lenguaje. Este es el caso del poeta como vidente, en tanto explora experiencias desconocidas. La poética de Rimbaud se concentra en ese principio y se puede encontrar también en Huidobro, a quien analizaremos en otro capítulo, intenciones similares: “soltar los sentidos como hormigas que exploren el mundo”. Una poética que se concentra en una realidad sensorial tiende a ser personal en tanto tiende a buscar la originalidad mediante la visión inédita o única, y luego ofrecer su versión, su “traducción” del universo, para usar un término de Octavio Paz. No quiere decir esto que una poética de tal naturaleza no pueda ser compartida; de hecho la experiencia sensorial puede figurarse como una de las más universales en tanto que la experiencia de los sentidos es la más común de las experiencias. El mismo Paz ha explorado problemas similares en lo que él llamó, en un texto anterior a El Arco y la Lira, “Poesía de soledad y poesía de comunión” (1943), pero esta polaridad enunciada en el título de Paz articula lo que creo una falsa oposición: las categorías de la soledad y de la comunión bien pueden sustituirse por otras que devuelvan a la poesía de los sentidos su capacidad universal: una poesía personal o del ser humano; mientras que la poesía de comunión puede perder su bello

nombre si se interroga el tipo de comunión: ¿Política o religiosa? ¿de partido político o de Iglesia?

Una poética que coloca en cambio al poeta en la figura del héroe como hombre representativo difiere tanto en sus medios como en sus propósitos, supedita el cuerpo a un orden intelectual, entendido este último como un ámbito de Ideas. El universo de lo múltiple sensorial cede al menos diverso de lo moral. El poeta busca entonces la ejemplaridad antes que la experiencia inédita del cuerpo o de los sentidos, es encarnación de una virtud y no gozo de la carne. Como observó Díaz Quiñones, Moisés fue uno de los ejemplos centrales para Martí. Cómo el ejemplo bíblico, el profeta vive en continua guerra espiritual; “su tarea exigía una larga disciplina del alma y del cuerpo”. En la trasposición realizada en Ismaelillo toma forma la configuración de la figura del héroe mediante el traslado del tiempo de la biografía hacia la construcción mítica del hijo (Díaz Quiñones 264). Por ello Martí buscará, al igual que Emerson, salir del cerco moderno de lo sensorial y reclamar así al hombre total. Carlyle concebía al poeta como un gran hombre, tanto como alguien capaz de ser todos los hombres.³⁰

VI: La misión

M.H. Abrams, en The Mirror and the Lamp (1953), ha perseguido la evolución de la interpretación crítica de la poesía en términos de la relación entre el arte y el artista. Según Abrams, dicha interpretación, que privilegia preguntas estéticas en relación con la figura del poeta (en lugar de hacerlo en relación con una naturaleza externa, con una audiencia o con los requerimientos de la obra misma), comienza con el romanticismo

alemán y continúa hasta la segunda mitad del siglo XX. De esta organización en su análisis surge un mapa que permite identificar un grupo de teorías críticas que él califica como expresivas: son éstas las interpretaciones románticas que analizan y ven al poema como expresión de los sentimientos o pensamientos del poeta, y en las cuales un poema pueda valorarse como sincero o genuino.³¹ La teoría expresiva de la poesía está presente en un principio de Wordsworth: “Poesía es la espontánea corriente de poderosos sentimientos.” Y aparece también en Martí. Existe una carta suya al poeta Enrique Nattes, fechada en Nueva York el 28 de diciembre de 1891:

Suelo yo buscar en los versos que leo, más que la forma y melodía de que sin embargo vivo muy prendado, el espíritu del que los escribe, y como no halle en ellos espíritu propio, no me parece que haya música o artificio poético que los rediman. (Martí Vol. V: 223)

Aquí la preocupación por la forma, de la cual se confiesa prendado, está finalmente subordinada a la expresión del espíritu propio. Recuérdese que Martí también había escrito que las palabras eran expresión. Esto, como hemos dicho, acerca a Martí a aquel romanticismo que se concentra en el universo de las pasiones y las emociones del poeta. Sin embargo, al colocar el trabajo del poeta al servicio de una causa moral, al buscar para la poesía la justificación de una batalla, Martí se acerca a las interpretaciones que Abrams califica como pragmáticas: aquellas teorías críticas que ceden el lugar central a una entidad externa, ya se llame naturaleza, causa última o Dios, y esa actitud se puede encontrar aún en los mismos autores que en otros momentos, antes o después, se hayan manifestado por una poesía ligada al mundo de las pasiones del autor.³² Esta actitud tiene su origen en una concepción platónica que somete la poesía a una Idea moral y al servicio de una verdad (que puede ser la

Historia). En esta concepción la poesía aparece subordinada al principio de la virtud. El ejemplo clásico de este punto de vista pragmático es el Arte poética de Horacio, en donde la retórica se presenta como un saber para retener la atención del público, y que proveyó de reglas que buscaban el éxito frente a la audiencia, por lo que puede considerársele también como una poética pragmática. Más que a la poética de Aristóteles, que se orienta hacia el interior de la obra misma, las poéticas previas al romanticismo acudieron a la retóricas de Horacio y proponen la sujeción estética a una idea moral. Así lo hizo, por ejemplo, el Dr Johnson: “el fin de la escritura es instruir; el fin de la poesía es instruir a través del deleite”. (Johnson Rasselas 79).

Es posible plantear la diferencia entre una poesía vista como un medio y otra vista como un fin, y distinguir entre el poema como dispositivo de una acción o, al contrario, como una serie de acciones que conducen al poema. En el primer caso el poema épico sería el rey de los géneros debido a su capacidad para motivar e impulsar a la acción. La poesía de Martí establece, como hemos visto, la misión del poeta como redentor de los hombres. En este sentido su teoría resulta pragmática por orientar la poesía a la acción, a la consecución de un propósito moral.

De esta concepción pragmática de la poesía surge la poética de Martí. Cintio Vitier lo identificó claramente al observar en Martí “un pragmatismo espiritualista y teleológico” (Vitier 157) que el mismo Vitier vincula con la mística española: “el negocio del alma”. La relación utilitaria de la poesía, debate que recorre al romanticismo y sacude al modernismo, es restablecida en Martí a partir de la idea de un orden trascendente como justificación de la poesía. Martí dejó claro, en la dedicatoria de Ismaelillo, que tenía fe en la vida futura y en la virtud: “No son inútiles la verdad y

la ternura”. Pero la fe es también la crítica de un tiempo y la consagración de otro, la subordinación del presente a un futuro. Ese es el ordenamiento utilitario, pues lo útil es también la enunciación de una ley. De ahí que Martí establezca como realidad superior a la naturaleza y de ella derive el lugar del poeta, un lugar que es también un tiempo subordinado, un tránsito hacia el horizonte fijo e inmóvil de la naturaleza: su misión es la lucha por la tierra prometida, la defensa de la virtud y la guerra contra el vicio. Y su visión del lenguaje está vinculada a esta concepción de la naturaleza y de su propia misión. La manera en que se articula esta poética pragmática puede mirarse en el tema del hijo en Ismaelillo, a partir de la cual Vitier ha identificado tres dimensiones en el “credo” de Martí: una social (el mejoramiento humano), otra religiosa (la vida futura) y otra moral (la utilidad de la virtud):

Las tres están vinculadas por un dinamismo de futuridad que late, como vimos, en la idea misma del hijo: no sólo antídoto, por su inocencia, contra el veneno del mundo, sino también, en cuanto esa inocencia es fuerza germinal de la vida, impulsor del futuro. Así, la corriente del mejoramiento humano, en principio infinita, no se cierra en los límites de la historia, o bien estos límites se abren impulsados por una futuridad intrínseca, cuya plenitud, no término, sólo puede alcanzarse en esa vida futura de la que tantas veces habló Martí con un sentido inequívocamente trascendente. (Vitier 146)

En una de las direcciones de su análisis, Vitier permite seguir la identificación que en Martí tiene la virtud con la utilidad “porque trabaja en el sentido de esa futuridad” (Vitier 146). La vida futura “de la que es vislumbre y promesa la inocencia del hijo”. El hijo, en lo que tiene de pureza y esperanza, concentra las fuerzas creadoras “más profundas y trascendentes”. Si el hijo es también lo mejor del padre, purificado y renacido, como apunta Vitier, “el alma radiante del padre”, entonces el hijo constituye un espacio de plenitud: “Se trata, simbólicamente, de devolverlo todo a su libertad, a su

fuerza original y estado naciente” (Vitier 148). Construido como espacio pleno y trascendente, a la vez como un estado original y como un destino, la figuración infantil se incorpora al horizonte atemporal de la naturaleza. Schiller, quien en la primera parte de Poesía ingenua y poesía sentimental estableció su concepción de la naturaleza, esencialmente similar a la de Martí, se valió de un concepto de la niñez para mostrar esa dimensión de plenitud. “Es un error -escribió Schiller- creer que lo que en ciertos momentos hace que nos detengamos con tanta emoción ante los niños sea la representación de su impotencia”:

Si nos conmovemos, no es porque miremos al niño desde la altura de nuestra fuerza y perfección, sino porque desde la limitación de nuestro estado, inseparable de la determinación ya definitivamente alcanzada, elevamos la vista hacia la infinita posibilidad que tiene el niño de ser determinado. (Schiller Poesía ingenua... 19)

La infancia se presenta entonces como un espacio que permite articular una retórica dirigida hacia un trasfondo infinito, zona que en el poemario está ligada a la enunciación de la patria. Así, nos encontramos con una poética de la patria infinita. Arcadio Díaz Quiñones³³, quien ha explorado en el Ismaelillo la poética heroica de Martí, se ha valido de la estructura narrativa de Éxodo bíblico para interrogar la del libro de Martí.³⁴ “La clave del movimiento narrativo de Éxodo lo da el final: los israelitas, a pesar de los fracasos temporales y las desviaciones, marchan hacia un *telos*, una meta, liberándose de la opresión y el desarraigo” (Díaz Quiñones 260). En esta estructura –vista como una tradición para Díaz Quiñones- el sentido de la trama histórica queda reafirmado por el comienzo y el final. Y de esta manera, Quiñones encuentra en el proyecto literario de Martí una figura paradójica: “un punto en

movimiento” en donde se cruzan lo religioso y lo nacional y “donde mito y política dialogan” (Díaz Quiñones 263).

La sujeción a esta misión nacional es visible en los textos en donde Martí intenta delinear los propósitos de un proyecto editorial. Ahí parece siempre referirse a su arte como a una actividad ocupada. El arte en general y la literatura en particular aparecen como una labor referida a un asunto, a un trabajo ceñido a una noción que lo precede. Escribir será siempre una actividad subordinada a una misión, al cumplimiento de un valor que vive primero y está antes de lo escrito. ¿De qué escribir? ¿Para qué? La manera en que Martí resuelve estas preguntas como editor de revistas es sintomática de su concepción literaria. En la revista, los discursos tienden a mostrarse en relación con principios ordenadores, a ceder a la clasificación de un punto de vista general:

¿Ver gloria, y no cantarla? ¿Ver mérito, y no celebrarlo? ¿Ver cubiertas de polvo, averiguaciones minuciosas, tradiciones amadas, memorias de épocas viejas de arte patrio, de libros patrios, de hombres patrios, y no salvarlas con cuidado amante, y sacudirlas a la clara luz? (Martí Vol. VII: 198)

Tanto en esta revista como en su texto escrito para la publicación “La América” de Nueva York, las directrices que deberían guiar una revista son explícitas: la misión del canto son los problemas vitales de la patria, la supervivencia de la nación. Para decirlo de una manera, el arte del poeta es un asunto de vida o muerte nacional. En ese espacio estrecho no queda lugar para el desperdicio o para la desviación. La lógica de la misión establece que lo que no es suyo, estorba. El tiempo moderno es interpretado como un espacio breve que no deja lugar sino para los problemas vitales de la patria. La

literatura es un medio subordinado a una misión vital que tiene el signo de la supervivencia:

De unas tierras le piden que sea periódico exclusivamente literario. Hermoso sería un periódico de este género; pero los tiempos son graves, y acaso terribles, y ni un ápice menos que críticos. Se van levantando en el espacio, como inmensos y lentos fantasmas, los problemas vitales de América: piden los tiempos algo más que fábricas de imaginación y urdimbres de belleza. Se puede ver en todos los rostros y en todos los países. como símbolos de la época, la vacilación y la angustia.-El Mundo entero es hoy una inmensa pregunta. (Martí Vol. VII: 209)

En los editoriales que Martí escribió para la Revista Venezolana, se encuentra el recurso a una retórica que no oculta sus intenciones de conmover, de mover hacia la acción. Se trata de un discurso que apela a la defensa de un territorio, que invita a la conquista de una dignidad como forma de identidad, de la construcción de un “nosotros” americano que subordina todo otro propósito a ese fin. No son pocos, en medio de ese registro épico, los registros de un suave erotismo viril como señas de identidad americana. Así es como describía Martí la misión de la Revista Venezolana:

-a poner humildísima mano en el creciente hervor continental; a empujar con los hombros juveniles la poderosa ola americana; a ayudar a la creación indispensable de las divinidades nuevas; a atajar todo pensamiento encaminado a mermar de su tamaño de portento nuestro pasado milagroso; a descubrir con celo de geógrafo, los orígenes de esta poesía de nuestro mundo, cuyos cauces y manantiales genuinos, más propios y más hondos que los de poesía alguna sabida, no se esconden por cierto en esos libros pálidos y entecos que nos vienen de tierras fatigadas; a recoger con piedad de hijo, para sustento nuestro, ese polvo de gloria que es aquí natural elemento de la tierra, y a tender a los artífices gallardos las manos cariñosas, en demanda de copas de oro en que servirlo, a las gentes aún no bastante absortas; a eso viene, con más amor que fuerza, y más brío que aptitudes, la Revista Venezolana. (Martí Vol. VII: 198)

La defensa del pasado, la propiedad de “nuestro mundo”, lo genuino que es más hondo por ser nuestro, la tierra y la gloria unidas, los artífices gallardos; esta retórica que

apela al amor, al brío y a lo gallardo, justifica el cometido de la revista que Martí dirige. El discurso tiene así un nivel pragmático que busca poner al servicio de un fin o de un objetivo el contenido de la revista. En esta ecuación, a la literatura que no está al servicio de estos objetivos le corresponde el adjetivo de blanda, de pálida o enteca, valores negativos asociados a lo exterior, a lo que no es americano.

En el editorial del segundo número de la Revista Venezolana, Martí alude a un tipo de críticas que el proyecto editorial recibió de aquellos que, al decir de Martí, encontraron que la revista no era:

. . . bastante variada, ni amena, y no conciben empresa de este género, sin su fardo obligado de cuentecillos de Andersen, y de imitaciones de Uhland, y de novelas traducidas, y de trabajos hojosos, y de devaneos y fragilidades de la imaginación, y de toda esa literatura blanda y murmurante que no obliga a provechoso esfuerzo a los que la producen ni a saludable meditación a los que leen, ni trae aparejadas utilidad y trascendencia. (Martí Vol. VII: 208)

El provechoso esfuerzo y la saludable meditación quedan como valores esenciales que deberían aparecer en una literatura vigorosa. En este segundo editorial, Martí es explícito ante los deberes que debiera cumplir la literatura según la época que Martí vive e interpreta:

Es fuerza andar a pasos firmes,-apoyada la mano en el arado que quiebra, descuaja, desortiga y avienta la tierra,-camino de lo que viene, con la frente en lo alto. Es fuerza meditar para crecer: y conocer la tierra en que hemos de sembrar. Es fuerza convidar a las letras a que vengan a andar la vía patriótica, de brazo de la historia, con lo que las dos son mejor vistas, por lo bien que hermanan, y del brazo del estudio, que es padre prolífico, y esposo sincero, y amante dadivoso. Es fuerza, en suma, ante la obra gigantesca, ahogar el personal hervor, y hacer la obra. (Martí Vol. VII: 209)

Como en las letanías o en un alegato jurídico, la fórmula se repite: “es fuerza”, insiste el discurso, que identifica los pasos firmes con la emancipación y con el llamado a las

letras de tomar la vía patriótica. Hay en esta caracterización una implícita concepción de la literatura que postula una diferencia entre forma y contenido, una visión del lenguaje como recipiente, como molde de un mensaje que la precede. Se debe tener algo que decir antes de decirlo. En el mismo primer editorial de la Revista Venezolana, Martí lo decía de esta manera:

Cosas grandes, en formas grandes; sentimientos genuinos, en pulquérrimos moldes; acendrado perfume en ricas ánforas: he aquí lo que ella anhela, y a poco que la ayuden, hallará. (Martí Vol. VII: 199)

Esta creencia será expuesta una y otra vez, pertenece no a un texto o un orden de ideas específico, sino que forma parte de una convicción que se presenta en muchos textos de Martí. Recurramos, para mencionar en primer lugar esos momentos que son más célebres en la retórica martiana, a una observación hecha en un cuaderno de apuntes de Caracas, durante 1881:

No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica. [...] Lamentémonos ahora de que la gran obra nos falte, no porque nos falte ella, sino porque esa es señal de que nos falta aún el pueblo magno de que ser reflejo. (Martí Vol. XXI: 164)

Aunque en otras ocasiones Martí se refiera a la expresión como a una noción vinculada a los sentimientos del poeta, su entendimiento de lo expresivo se refiere a esencialidades que encuentra en un universo moral superior. Sus concepciones literarias se derivarán, en última instancia, de esa concepción esencialista que ve en el lenguaje un medio: un reflejo o el portador de una esencia que está más allá del lenguaje. ¿Cuál es esa esencia?

VII: Naturaleza y lenguaje

Naturaleza y lenguaje son nociones inseparables en la poética pragmática de Martí. Ya Cintio Vitier lo decía categóricamente:

Hay que tener el valor intelectual de comprender que para Martí historia y naturaleza, es decir, el reino secular de la injusticia y el reino inmutable de la justicia, tenían que ser llevados a un ajuste, a una comunión, y que ese era el fin último de su poesía. (Vitier 170)

En la visión ordenadora que propone una esencia, el universo asume la ordenación de la pirámide, de la jerarquía que reserva la menor diversidad para los principios fundamentales y luego desciende hacia la pluralidad de lo que es accidente. ¿Cabe interrogar cuál es ese principio ordenador, cuál es esa esencia? La pregunta es inevitable, y su definición importa si queremos interpretar la relación del lenguaje con ese principio que, cualquiera que sea, hace de la lengua un medio, un instrumento, y la condena a ser forma al servicio de un contenido, ya sea del pensamiento del poeta o de un principio trascendental. Del mismo Emerson, Martí dirá, en una fórmula cercana al misticismo, que “Él veía detrás de sí al Espíritu creador que a través de él hablaba a la naturaleza”. Otras veces no se trata de tan alta jerarquía, sino de una filosofía:

Trae cada sistema filosófico una literatura, consecuencia suya; y a la manera práctica de ver las cosas, ha correspondido esta literatura dura y extraña, triste y dolorosa, que se llama escuela realista. No se limita a copiar lo que ve malo: exagera e inventa mayor maldad. No presenta con el mal su inmediato remedio: cae en el error de creer que el mal se cura con presentarlo exagerado. Disculpa extravíos y los santifica: hace regla de una libertad de pasiones, que es en muchos casos lícita, pero que es a la par casi siempre vergonzosa y esencialmente inmoral. (Martí Vol. VI: 326)

En este mismo artículo, y para conservar ese orden descendente de lo general a lo particular, la filosofía cede su lugar al simple precepto:

¿Es la obra del teatro mejorar amenizando? Parece que es ésta, y a ello tiende buen número de obras de todas las edades. Ni cátedra enojosa, ni lección estéril. Que la belleza de la forma envuelva el buen precepto: que la alteza de los personajes envuelva el ejemplo bueno. (Martí Vol. VI: 326)

Las ideas estéticas de Martí, además de nutrirse de poéticas clásicas como la de Horacio, muestran también una influencia del trascendentalismo norteamericano y a través de éste del romanticismo inglés, especialmente de Coleridge.³⁵ La concepción que Martí ofrece de la naturaleza y del valor esencial que ésta ocupa en su poética, muestra la coherencia de su visión con el romanticismo. ¿Qué es la naturaleza para Martí? Desde el punto de vista de su idea de naturaleza, Martí participa de la interpretación de Coleridge (y del romanticismo en general) y que puede definirse con lo que Clement Rosset ha llamado “un principio”, “una red de relaciones”, “un conjunto de actuaciones que trascienden la inercia material, pero ajenas también a los efectos de la voluntad humana”. Para contextualizar estas caracterizaciones, y luego relacionarlas con la poética de Martí, reproduzco un pasaje del estudio de Rosset:

La naturaleza es, pues, lo que existe independientemente de la actividad humana, pero tampoco se confunde con la “materia”. La materia es el azar: un modo de existencia no solo independiente de las producciones humanas, sino también indiferente a cualquier principio y a cualquier ley. Desde que un orden se manifiesta (aunque sea de carácter puramente físico, es decir, no afectando directamente a las criaturas vivas), es considerado natural. Así se pueden distinguir tres grandes reinos en la existencia (artificio, naturaleza, azar) y definir el reino de la naturaleza como un tercer estado, que no incluye al hombre (artificio) ni a la materia (azar). Esta trilogía antológica es confirmada desde Platón y Aristóteles, que decidieron definir la naturaleza como una instancia ajena tanto al arte como al azar. (Rosset 15)

Este mapa que Rosset establece nos permitirá explorar el lugar que la naturaleza ocupa en Martí, así como el lugar que éste asume frente a –o debajo de– la naturaleza. En la estructura martiana el poeta (artificio) se encuentra entre el nivel superior de la naturaleza y el inferior de la materia (azar). Como está expuesto en su poema “El yunque y la estrella”, y también como lo hace explícito en su elogio a Emerson, Martí concibe la vida (y su particular interpretación de la evolución) como una oportunidad para el ascenso, para transitar de una forma menos a una más perfecta. Colocada en la cima de su estructura moral, esta idea de lo natural le brindará un refugio y un modelo: el principio ordenador que proveerá los valores (y las formas) que el poeta buscará. Es por esto que en el “Prólogo al ‘Poema del Niágara’” afirmó que el poeta podía mirar hacia la naturaleza; porque ésta se convierte en el recipiente de las valoraciones morales, que Martí no separa de las estéticas.

La estructura esencial de esta concepción, como vimos en el primer capítulo, se encuentra en la poética de Coleridge, que a su vez nos remite al idealismo alemán. Ya Schiller ofreció una muestra de este modelo en Poesía ingenua y poesía sentimental:

La naturaleza, desde este punto de vista, no radica en otra cosa que en ser espontáneamente, en subsistir las cosas por sí mismas, en existir según leyes propias e invariables (Schiller Poesía ingenua... 16).

La particular asimilación de estas ideas por parte de Martí puede rastrearse también mediante la influencia de Ralph Waldo Emerson (1803-1882). A Emerson dedicó Martí un extenso ensayo de homenaje y, como se sabe, fue Emerson quien animó la publicación de los trabajos de Carlyle en los Estados Unidos. Para buscar esas conexiones, hay que acudir tanto al texto de Martí como al ensayo de Emerson: “The Poet” (1844).³⁶

La caracterización del poeta como héroe de la naturaleza está también en Emerson, quien intentó delinear la naturaleza y las funciones del poeta en su tiempo. Para Emerson el poeta es el hombre completo, pues el hombre parcial es aquel que está fuera de la poesía. “El hombre es solamente la mitad de sí mismo, la otra mitad es su expresión”³⁷ (Emerson 9). Emerson se acerca a una jerarquización que privilegia el carácter expresivo, haciendo de éste una esencialidad del hombre. Más adelante lo dirá de esta manera: “el poeta es (...) representativo del hombre, en virtud de ser el más largo poder de recibir y de impartir”³⁸(Emerson 10). La expresión del hombre ocupa entonces un lugar de privilegio sobre ese acto primordial que es escuchar a la naturaleza. Se habla porque se oye y se dice aquello que se escucha, pues proviene de esa entidad en donde se encuentra lo bello esencial, es decir, de la naturaleza.

Para Emerson la gran mayoría de los hombres parecen menores de edad o mudos. “Demasiado débiles son las impresiones de la naturaleza para hacernos artistas. El poeta es la persona en quien esos poderes están en equilibrio”. El hombre sin impedimento, que mira y maneja aquello con que los otros sueñan, transforma la completa escala de la experiencia y por ello obtiene el rasgo de ser el representante del hombre.

La idea del poeta como hombre completo parece dirigirse a superar una triada que recuerda a la división hecha por Kant entre filosofía, moral y arte, una división que abriría la puerta a una visión perspectivista del mundo. Para Emerson, sin embargo, el universo tiene tres hijos: “llamémosles aquí como el que sabe, el que hace y el que dice”. Ellos se deben al amor a la verdad, al amor al bien y al amor a la belleza. En este

orden, corresponde al poeta el lugar del que habla, el nombrador y quien representa a la belleza.

Por otro lado, hay un punto en que la caracterización de Emerson parece relacionar a este hombre que habla con aquel que hace y vincular al ámbito de la poesía con el de la acción, relación que será esencial para Martí. Emerson afirma que el poeta es un emperador en su propio derecho, que el poeta no espera por el héroe o por el sabio, pues todos ellos actúan y piensan “primitivamente”: “Palabras y actos son hartos similares modos de energía divina. Las palabras son también acciones, y las acciones son una forma de las palabras” (Emerson 12).³⁹ Y en esa misma ecuación que identifica a los actos con las palabras se encuentra esta otra afirmación:

Por lo tanto amamos al poeta, el inventor, quién en cualquier forma, en una oda o en acción, o en apariencia o en comportamiento, nos ha ofrecido un pensamiento nuevo. Abre nuestras cadenas y nos recibe en una nueva escena.⁴⁰ (Emerson 36)

En esta caracterización resuena aquella otra de Coleridge acerca del poeta como creador de nuevas realidades. Esta tensión entre las palabras y la acción, esta relación que los identifica, permite leer en esa clave la representación que Emerson hace del poeta como héroe que modifica al mundo:

De esta manera, los poetas son dioses liberadores. Los antiguos bardos británicos tenían como el título de su orden, “Aquellos que son libres por todo el mundo.” Ellos son libres y nos liberan.⁴¹ (Emerson 35)

Por su parte, en su texto escrito a la muerte de Emerson, Martí hace suyos muchos de los principios enunciados por el primero. En Martí and U.S. Writers, Anne Fountain ha documentado las tempranas lecturas de literatura estadounidense por parte de Martí, en menciones que el cubano hace en artículos publicados en México en 1875. En su trabajo, Fountain sostiene que a veces es imposible distinguir las ideas de Martí de las

de Emerson; ambos enuncian que el objeto de la vida debe ser la satisfacción del deseo de belleza perfecta, entendida no como un esteticismo que se concentra en el ámbito formal de la obra, sino como una belleza moral, belleza del juicio que es entonces una virtud:

Porque como la virtud hace hermosos los lugares en que obra, así los lugares hermosos obran sobre la virtud. Hay carácter moral en todos los elementos de la naturaleza. (Martí Vol. XIII: 24)

Ambos miran a la naturaleza como una realidad trascendental. “Si nos quitamos las vendas de los ojos, de la historia, –dice Martí- se puede ver la naturaleza”. Y por su parte, Emerson escribirá: “All form is an effect of character”, o “The soul makes the body”. Emerson también se alejará de una poética sensorial: “our science is sensual, and therefore superficial”, y buscará también a la naturaleza como modelo: “Es la palabra más verdadera jamás hablada, y la frase será la más perfecta, más musical y la voz sin error del mundo en ese momento”⁴² (Emerson 15). En muchos momentos, las frases de ambos presentan estructuras parecidas, especialmente en esas argumentaciones apoyadas en imágenes orgánicas. Martí escribe sobre Emerson: “Para él un árbol sabe más que un libro”. Y Emerson, por su parte: “Shakespeare makes his Hamlet as a bird weaves its nest”; o “Temples grew as grows the grass”.

Dentro del ámbito de sus crónicas y de sus textos reflexivos, el texto sobre Emerson escrito por Martí (1882), ofrece una síntesis, tanto de sus ideas estéticas como de su estilo argumentativo, apoyado en una retórica declamatoria y en el uso de frases que parecen buscar la contundencia mediante imágenes que en realidad funcionan como símbolos. Se trata de un estilo cuya genealogía habría que rastrear en la eficacia que persigue el orador en el ámbito del espacio público, y por ello la preferencia por

frases que aspiran a la argumentación lógica y sensorial: “Tiembla la pluma, como sacerdote capaz de pecado que se cree indigno de cumplir su ministerio”, dice en su primer línea el texto de Martí. No es gratuito que Martí frecuentara la lectura de Emerson, ni que este último fuera asiduo lector de Montaigne, y ni que el padre del ensayo moderno se haya apoyado en autores latinos para la hechura de sus ensayos. Las sentencias de Séneca o las Meditaciones de Marco Aurelio, por ejemplo, tuvieron como contexto el ámbito de un espacio público que fomentaba la producción de frases ingeniosas y eficaces; y ésta es también la misma tradición del estilo oratorio que busca conmover a una audiencia presente. No es gratuito que Martí se hubiera licenciado en leyes y que interpele al lector pasajero en su “Prólogo al ‘Poema del Niágara’”. Es revelador también que el único libro que llevaba cuando fue abatido por el ejército enemigo fuera un ejemplar de Quintiliano.

Por otro lado, el retrato de Emerson que Martí construye tiene todos los ingredientes de su escritura heroica. Una sola cita basta, creo, para observar que Martí, más que una hagiografía, busca la mitología en sus retratos. No se trata del recuento de unos sacrificios, sino de las hazañas:

Y es que cuando un hombre grande desaparece de la tierra, deja tras de sí claridad pura, y apetito de paz, y odio de ruidos. Templo semeja el universo. Profanación el comercio de la ciudad, el tumulto de la vida, el bullicio de los hombres. (Martí Vol. XIII: 17)

Ahora bien, la concepción de la naturaleza juega un rol esencial en la definición de la forma poética que Martí buscará. En Emerson se encuentra también una enunciación de un modelo orgánico:

Por que no son metros sino un argumento que hace metros, que hace un poema,-
- un pensamiento tan apasionado y vivo que como el espíritu de una planta o un

animal, tiene su propia arquitectura que adorna la naturaleza con una cosa nueva. El pensamiento y la forma son iguales en el orden del tiempo pero en el orden de génesis el pensamiento es anterior a la forma.⁴³ (Emerson 13)

La expresión orgánica, la metáfora y las imágenes de las formas orgánicas que serán esenciales para Martí, aparecen en Emerson también. Tanto para uno como para el otro, el arte imita la forma en que la naturaleza produce:

La expresión es orgánica o el nuevo tipo que las cosas apropian cuando son liberadas. Como en el sol, los objetos pintan sus imágenes en la retina del ojo para que ellos, compartiendo la aspiración del universo entero, tiendan a pintar una copia mucho más delicada de su esencia en su mente. Su cambio en melodías es como la metamorfosis de las cosas en formas orgánicas más altas. Encima de todo se para su demonio, o alma y como la forma de la cosa está reflejada por el ojo, así el alma de la cosa está reflejado por la melodía. El mar, la cresta de una montaña, Niágara, y cada parterre preexisten o sobreexisten en precantos que navegan como los olores en el aire y cuando cualquier hombre pasa con un oído lo suficiente perceptivo, los oye por casualidad y intenta tomar apuntes sin diluirlos o dejarlos depravados. Y de esta manera se legitima la crítica en la fê de la mente que los poemas son una versión corrupta de algún texto de la naturaleza con el cual deberían de cuadrar. Una rima de uno de nuestros sonetos no debería ser menos placentero que los nódulos itinerantes de una concha marina o la diferencia en la apariencia de un grupo de flores. El emparejamiento de los pájaros es bucólico no tedioso como nuestros ídolos; una tempestad es una oda ruda sin falsedad ni reclamo: un verano, con su cosecha ya sembrada, cosechada y guardada es una canción épica, subordinando cuántas partes llevadas a cabo de una manera admirable. ¿Por qué la simetría y la verdad que modulan ésta no deberían también deslizarse hacia nuestros espíritus y así participamos en la invención de la naturaleza?⁴⁴ (Emerson 28)

Aquí se encuentra descrito completo el mecanismo por medio del cual la naturaleza opera en los sentidos del poeta y de qué manera éste ha de buscar la manera de reflejar (la melodía) esta naturaleza. Desde el punto de vista de las formas, la naturaleza será caracterizada por sus efectos específicos, es decir:

las huellas de un modo de actividad tan alejado de la inercia material como diferente de los actos humanos. Entre el gesto de la piedra que se abandona a su peso y el del hombre que actúa habría sitio de esta manera para un tipo de gesto

irreductible a ambos, el gesto de la naturaleza, sensible por ejemplo, en la hierba que crece. (Rosset 15)

En esta última cita del estudio de Rosset se menciona un elemento que puede conducirnos a interrogar no sólo la concepción de la naturaleza en Martí y sus conexiones con las ideas de Emerson o Coleridge, sino la especificidad del tratamiento de Martí a estas ideas. Me refiero a ese “gesto sensible” de la naturaleza y que ejemplifica con la imagen de la hierba que crece. ¿Cuáles son los gestos de la naturaleza, aquellas realidades sensibles, que Martí escoge y jerarquiza? Esa especificidad habrá que buscarla en la manera en que Martí pone en práctica estas ideas, es decir, en su poesía.

Nos ceñiremos a comparar un juego de imágenes que aparecen en sus Versos sencillos, con otras que aparecen en sus Versos libres. Cabría comenzar con el contraste que ofrecen ambos títulos y que no es de ninguna manera gratuito. Los dos libros ofrecen dos versiones del modelo orgánico que Martí buscó; versiones diferentes pero al cabo afines a sus ideas estéticas y morales.

¿Qué es lo sencillo para Martí? Este adjetivo parece articular una serie de valoraciones morales de lo que podemos llamar un ámbito “femenino” de la naturaleza: caracterizaciones de una belleza sincera, noble, pero también dócil, tierna y frágil. El mismo lenguaje de los poemas es dócil a la lectura, evita las significaciones ambiguas o herméticas y la retórica es más o menos convencional. Algunos poemas parecen canciones que podrían memorizarse sin mucha dificultad, sin mayores riesgos para el entendimiento, la pronunciación o la memoria. Citemos el poema XXIII como ejemplo:

*Yo quiero salir del mundo
Por la puerta natural:*

*En un carro de hojas verdes
A morir me han de llevar.
No me pongan en lo oscuro
A morir como un traidor:
¡Yo soy bueno, y como bueno
Moriré de cara al sol!*
(Martí Vol. XVI: 98)

La sintaxis y la semántica son deliberadamente dóciles, tanto a las formas de la versificación española, como ante el posible lector. Son casi breves canciones cuya retórica parece buscar la argumentación sencilla y redonda de un aforismo y una realidad que es a la vez lógica y sensible. La versificación regular permite la exposición de ideas claras, expuestas mediante imágenes concretas. Y además de esta retórica, el asunto del poema crea un contraste entre el tono que se elige para hablar de la muerte y la idea misma de la muerte. Lo sencillo asume entonces los poderes de lo que los románticos entendían por sublime, digamos, desde Kant. En sus Observaciones al sentimiento de lo sublime, Kant ofreció un catálogo de imágenes: “la noche es sublime, el día es bello” (Kant Observaciones 5), que también aparecen en Schopenhauer: “cuando el hombre se ve expuesto a una acción destructora y, sin embargo, convertido en mero espectador, no pone atención en esta relación hostil, sino que, viéndola y reconociéndola, se eleva sobre ella..., entonces es presa del sentimiento de lo sublime” (Schopenhauer 164). Esta última caracterización se ajusta a lo escrito por Martí. Su poema es una canción corta y sencilla, casi alegre en su versificación, ofrecida a la muerte. En este sentido, si se revisan los Versos sencillos, encontraremos ese universo de comparaciones; la preferencia por realidades frágiles o puestas en una relación desigual: los arroyos frente al océano, la niña de Guatemala que muere luego de un abandono, el niño fusilado y su hermana que canta frente al rey, el verso como ciervo

herido, el verso que es más poderoso que un puñal, y la belleza escenificada como producto del dolor.

Qué distinto es, en cambio, el lenguaje de los Versos libres. Aquí la lengua no se somete al régimen de la rima o de la métrica convencional del español en la época de Martí, y ni su sintaxis es dócil a la lectura. Los temas del libro tampoco serán las realidades frágiles y delicadas de los Versos sencillos, sino la afirmación de un carácter avasallador, moralmente espontáneo y sincero, no sometido a ninguna domesticación. La sensualidad de la lengua se erige como una fuerza pasional que ha de luchar sin rendirse. Se trata de una polaridad que podemos llamar “masculina” y que Martí identifica con un juego de escenificaciones violentas de la naturaleza: las tormentas, los animales bravos o los volcanes. Martí ofrece una exacta síntesis de esta poética al comienzo de sus Versos libres, una breve prosa que tituló “Mis versos”:

Así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje. Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava. El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo y al envainarla en el Sol, se rompe en alas. (Martí Vol. XVI: 131)

Todo el poemario puede leerse alrededor de esa imagen del hombre que es también la imagen del poeta héroe: “un guerrero que va camino al cielo”. Es una imagen exacta de la poética de Martí que articula, en los Versos libres, el ascenso de un universo viril, espontáneo, arrollador y no menos natural que una lengua de lava.

La distinción que hemos hecho entre los Versos sencillos y los Versos libres es desde luego tan sólo analítica. Lo sencillo y lo viril, o si se quiere, ese principio femenino, frágil y delicado; y aquel otro masculino, avasallador, espontáneo y fuerte,

aparecen muchas veces en un mismo poema y hasta en una misma imagen. Se trata de dos instancias susceptibles de encarnar la realidad sensible del orden natural. Pero precisamente por la importancia que Martí concede a la idea de naturaleza, la división no parece tan sólo arbitraria; sino que permite articular –es decir, poner en relación– esos dos ámbitos que Martí busca conciliar en su poética: la ética y la estética; o para decirlo en sus términos, la misión moral de la libertad y la belleza de los actos sencillos.

En Martí la naturaleza funciona como un trasfondo que concilia y reúne todas las tensiones, aquel trasfondo callado (implícito) que da sentido a todo lo que se expresa. Hacia la naturaleza, hacia ese ámbito infinito de realización plena, es hacia donde se dirige toda misión y todo esfuerzo del héroe. Pero es esencial, para esas reconciliaciones, que el movimiento de su poética esté figurado siempre como una tensión, como una batalla o una guerra. Se trata de un movimiento que absorbe, que establece un intercambio y que supera “una carencia, un corte o una fragmentación” (Ramos Paradojas... 167).

En realidad, no son pocos los estudios críticos sobre la obra martiana en donde se practica una hermenéutica que recorre esa vía de la tensión, ya sea proponiendo la unidad orgánica o la paradoja, pero siempre a partir de una disolución o confrontación de contrarios. La escisión puede tomar diversas figuras, como la de lo femenino y lo masculino que hemos mencionado pero que vale recuperar en esta última consideración. Julio Ramos ha observado que la metáfora del poeta guerrero bien pudiera cumplir la función de “asegurar el vigor, la voluntad viril del sujeto, compensando la debilidad, la secundariedad, la “feminización” de la lengua que el

propio Martí indentificaba como uno de los riesgos de la poesía moderna” (Ramos Paradojas... 170). Si la pulsión estética problematiza su relación con los contenidos ético políticos, entonces ésta se espiritualiza, se despoja de cuerpo y se recupera como virtud; mientras el contenido ético político encarna, se hace acto e historia, se acepta en el cuerpo con la misma intensidad con que se rechaza aquella pulsión: “antes que hacer colección de mis versos, me gustaría hacer colección de mis acciones” (Martí Vol. XXI: 159), fórmula que no sólo distingue a la poesía de la acción, sino que la subordina a un orden temporal, la pospone, sujeción de la pulsión estética que es uno de los rasgos centrales en la poética de Martí.

Desde esta perspectiva temporal, recuperemos la oposición entre noche y día que ha sido lúcidamente analizada por Ramos en “El reposo de los héroes” a partir del poema de Martí “Dos Patrias”:

*Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
¿O son una las dos? No bien retira
su majestad el sol, con largos velos
y un clavel en la mano, silenciosa
Cuba cual viuda triste me aparece.
¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento
que en la mano le tiembla! Está vacío
mi pecho, destrozado está y vacío
en donde estaba el corazón. Ya es hora
de empezar a morir. La noche es buena
para decir adiós. La luz estorba
y la palabra humana. El universo
habla mejor que el hombre.
Cual bandera
que invita a batallar, la llama roja
de la vela flamea. Las ventanas
abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo
las hojas del clavel, como una nube
que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...
(Martí Vol. XVI: 252)*

Ramos ha visto en este poema una tentativa de Martí por superar la paradoja del sujeto escindido por dos patrias. Si organizamos los términos del análisis de Ramos a partir de una división entre un principio dinámico y otro estático, observaremos que la poética de Martí se orienta hacia un centro fijo, hacia una principio fundacional de la identidad y de la legitimidad poética. El concepto de la patria remite al lugar del origen, “que por definición es la fuente única de la identificación del sujeto De ahí la paradoja constitutiva del poema en su postulación de la dualidad irreductible de su fundamento” (Ramos Paradojas... 171).

La oscuridad fecunda de la noche se relaciona con la práctica de la poesía, la segunda patria del sujeto. Se trata de dos esferas de legitimidad cuya diferencia se establece, en principio, mediante una jerarquía. En primer lugar, la demanda ética de la patria civil; en segundo, la intensidad nocturna de la pulsión estética. La paradoja deja ver, precisamente, dos espacios que son también dos órdenes temporales que, sin embargo, están relacionados, constituyen una continuación que inicia y termina en uno de los órdenes. Se trata de un movimiento preso, localizado en el interior de un ámbito inmóvil. Decir, expresar y nombrar, pero a condición de no alterar ese trasfondo identitario que ordena, trasfondo en donde está la patria y la noche eterna. Así, en “Águila blanca” podemos leer:

*Oh noche, sol del triste, amable seno
Donde su fuerza el corazón revive,
Perdura, apaga el sol, toma la forma
De mujer, libre y pura, a que yo pueda
Ungir tus pies, y con mis besos locos
Ceñir tu frente y calentar tus manos.
Librame, eterna noche, del verdugo,
O dale, a que me dé, con la primera
Alba, una limpia y redentora espada.
Que con qué la has de hacer? Con luz de estrellas!*

(...) (Martí Vol. XVI: 168)

La luminosidad nocturna enuncia un retorno de la vivencia, un regreso a ese centro fijo que es una imantada fuente de poder. Y aquí aparecen asociados los dos hemisferios, tanto el masculino y el femenino como el del día y la noche: la erotización traslada el corazón, con el paso de la metáfora del clavel, del pecho del sujeto a las manos de la patria; el intercambio amoroso entre el sujeto poético y la demanda patriótica, es también un intercambio temporal, un amanecer del devenir que aparece en esa escena adjetivada: primera alba en la que aparece una limpia y redentora espada, pero que proviene y continúa aquella noche eterna. Si, como vio Ramos, la metáfora es el paso entre el cuerpo del sujeto y la patria, el tránsito que funda la interpolación patriótica y amorosa, entonces se hace evidente que el cuerpo del sujeto se ofrece a la patria, y que ésta lo acoge, en la constante enunciación martiana del sacrificio, con la muerte. La muerte se constituye como ese silencio que ya no habla porque, en primer lugar, ha dejado de discurrir, no porque esté vacío de sentido, si no al contrario, porque está pleno de él, es la reunión del día y la noche, de la poesía y de la historia.

En “Media noche” de Versos libres observamos la escisión: la carencia de la poesía, cuando no es acompañada por el acto, figurada como una inmovilidad que anhela el devenir: “Y yo, pobre de mí, preso en mi jaula/ la gran batalla de los hombres miro”. Y aquí se articula otra tensión, la imagen del encierro en la que Ramos ha visto la autonomía literaria, como carencia del cuerpo de la historia en Martí. El encierro es, como un espejo del exilio, una interioridad de la literatura, pero también un exterior de la batalla de los héroes, una figura del exilio de la historia de la patria que al enunciarse

se constituye precisamente en una patria en el exilio. Rojas, explorando esas tensiones mediante la nociones del silencio y la palabra, ha visto en el discurso martiano una “ficción fundacional”, que caracteriza como un “imán integrador”, “el libro intangible que finalmente reúne los fragmentos textuales de José Martí. Nadie encontrará jamás el cuerpo de ese libro en la escritura martiana. Su existencia es plenamente mítica, es decir, sólo se verifica en el imaginario de un lector que, deseoso de leer ese libro de Cuba que narra su identidad nacional, acaba imprimiéndolo con su mirada en los textos de Martí” (Rojas 125).

Creo, sin embargo, que la existencia mítica sí se verifica en el texto de Martí, que no está sólo en el deseo del lector, sino también señalada, aludida por ese desplazamiento que provoca ese cosmos, ese orden de la naturaleza que preside la poética martiana. Tal vez quien ha señalado más claramente esa dimensión mítica en el discurso martiano, y con ello su vinculación profunda con el romanticismo, sea Arcadio Díaz Quiñones mediante lo que él llama “las guerras del alma”. Él ha observado que en Martí lo simbólico se impone a lo histórico. Llama la atención que Díaz Quiñones se haya valido de una caracterización de la obra martiana, justamente en los términos en los que suele oponerse aquello que Jorge Aguilar Mora, analizando la poética de Octavio Paz, ha llamado “la divina pareja”: historia y mito⁴⁵. “El proyecto literario de Martí –escribió Díaz Quiñones- puede ser comprendido como ese punto en movimiento donde se cruzan, como en Éxodo, lo religioso y lo nacional, y donde mito y política dialogan” (Díaz Quiñones 263). Ciertamente la expresión: “punto en movimiento”, resume en una imagen paradójica toda la poética martiana. El trasfondo simbólico que preside toda la obra de Martí es ese punto inmóvil que da sentido a todo lo que se

expresa. Es, para decirlo de una vez, la naturaleza entendida como un horizonte trascendente, como un espacio de plenitud y de identidad inamovible. Es en el ascenso hacia ese orbe ideal en donde suceden todas las trasposiciones, la del hijo histórico que se desplaza y se convierte en Ismael, en mito, que recrea el pasado para que su memoria no se extinga, una trasposición constante en donde la familia y el matrimonio vienen a ser sustituidos por la nación.⁴⁶ El profeta reactiva, dice Díaz Quiñones, el recuerdo de Abraham y de Ismael, “una vasta alegoría sobre el padre y el sacrificio, sobre la vida errante en el desierto/destierro, y la posibilidad de la victoria final, la Tierra Prometida” (Díaz Quiñones 278). Y también es el trasfondo, postulado como silencio, como noche y como patria, el que asorbe y justifica al cuerpo de la poesía. Vale la pena reconocer un juicio crítico de Mariano Picón Salas, que ya apuntaba hacia ese juego de tensiones en Martí tempranamente. Su fórmula sintetiza tal vez los movimientos que hacen del discurso martiano un territorio tan susceptible a la crítica como a la veneración: “Ser místico en una edad positivista, y sin negar, tampoco, las razones pragmáticas de la época es una de las tantas sorpresas martianas” (Picón Salas 151).

¹ De hecho, todo el modernismo ha enfrentado siempre esta dificultad ante la crítica. José Emilio Pacheco ha observado que el cosmopolitismo es consustancial a este movimiento. Y lo mismo puede decirse de las vanguardias hispanoamericanas, en donde ya Borges, en una crítica al canon nacionalista, reclamaba como patrimonio de los argentinos todo el universo.

² Esto no elimina, por supuesto, la profunda relación de Martí con la literatura hispanoamericana y especialmente la cubana. Véase el estudio de Cintio Vitier en Temas martianos, en donde escribió: “Considerado en la perspectiva interna de Cuba, Martí representa el coronamiento de una breve pero intensa tradición ética, política y cultural que se inicia en las postrimerías del siglo XVIII.”

³ El texto comparte con Baudelaire la identificación del lector como un personaje efímero que hay que interpelar. Así comienza también “El pintor de la vida moderna.”

⁴ La elaboración conceptual proviene en última instancia de Martín Heidegger, quien opone el concepto latino *spatium in extensio*, o espacio regularmente subdividido -y por tanto teóricamente infinito- al concepto teutón de *raum*, entendido como terreno o dominio fenomenológicamente delimitado, pero la arquitectura recupera esta diferencia para distinguir entre un espacio sin uso social y otro con uso social (Muntañola 56-67).

⁵ “En las últimas décadas del siglo XIX, Nietzsche, Wilde, Emerson, Baudelaire, reestablecen la densidad del espíritu. La reacción contra el positivismo se presenta entonces como una vuelta a las estrategias románticas” (Rojas 23).

⁶ “In 1844 Edgar Allan Poe was complaining of cobblestones ‘a more ingenious contrivance for driving me mad through sheer noise, was undoubtedly never invented’, and he went on to plead the case for “stereatomic” wooden pavement, consisting of boards marinated in corrosive sublimate so as to produce ‘metallic hardness and texture, the ideal in cheapness, freedom from noise, ease for cleaning, pleasantness to the hoof...’. His proposal does not appear to have been seriously considered.”

⁷ “It can only be conjectured how they ate. Natural functions were discharged in the corners: bodies were buried in the dirt cellar floor.”

⁸ “Between the very rich and the very poor was a large class of people who, while disparate in income and culture, shared a belief in their potential material improvement. The more idealistic among them applied this belief to a whole class, to the entire nation; others became gangsters, slumlords, profiteers. All were engaged in a struggle to be heard, whether this meant to be respected or followed, to have their services engaged or their business patronized. All were attempting to attract attention. To shout each other down. Because of this, New York became a riot or text, a forest of signs. On the streets hardly any surface existed but that it was thought of as ground for conveying a message.”

⁹ Thorstein Veblen en su estudio Teoría de la clase ociosa (1899) –y que puede ser leído como un diagnóstico tanto como un síntoma- inspirado sin duda en sus observaciones en las dos ciudades más grandes del Este de los Estados Unidos (Nueva York Y Chicago, en donde el autor vivió), habló de un “principio del derroche ostensible”, para caracterizar los hábitos de consumo de las clases dominantes.

¹⁰ Me refiero al capítulo que lleva este mismo nombre en su libro: Desencuentros de la modernidad. Ver bibliografía general.

¹¹ Rafael Rojas también ha visto esta economía en la escritura martiana: “Martí no concibe el verbo como un organismo que debe dar fe de su debilidad o su ocultamiento, sino como un don de la fuerza y el exceso, de la plétora y el desenfreno, de la ausencia de toda economía” (Rojas 37).

¹² No deja de ser sintomático que Barthes, en El placer del texto, describa en términos de gasto y derroche la experiencia de leer la literatura moderna: “Para leer a los autores de hoy es necesario reencontrar el ocio de las antiguas lecturas: ser lectores aristocráticos” (Barthes 23).

¹³ La frase ha sido comentada por Peter Sloterdijk de esta manera: “La política es el arte de lo posible: en este conocido *dictum* de Bismarck hay disimulada una prevención frente a la intromisión de niños mayores en los asuntos del Estado. Seguirían siendo niños, a los ojos del estadista, aquellos adultos que nunca han aprendido a distinguir con certeza entre lo políticamente posible y lo imposible. Ver el libro de Sloterdijk, En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica. Madrid: Ediciones siruela, 1994.

¹⁴ Julio Ramos ha leído esta crónica de Martí, buscando la conformación de un estilo y de una estetización de la prosa. Sin embargo, ha mirado como sobreescritura al texto martiano, mencionando que Martí había leído el texto de W.C. Conant: “The brooklyn Bridge”. Si se comparan las crónicas de Martí, por lo menos las más extensas y representativas, es posible observar que era muy consciente de la

forma de sus textos, y que cuidar la forma de ellos era también una manera de jerarquizar la importancia que le otorgaba a sus temas. Su interés por la tragedia de Charleston lo llevó a ejecutar un ordenado relato cronológico –como un cuento– de la tragedia real.

¹⁵ “La poesía ha de tener raíz en la tierra, y base de hecho real” (Martí Vol II: 802). Ver también el estudio de Alfredo A. Roggiano: “Poética y estilo de José Martí”, en *Antología crítica de José Martí*. Recopilación de Manuel Pedro González.

¹⁶ Su crónica culmina con una imagen perfecta de esta interiorización: “no parece a veces, sobre todo en los meses de calor, que (el tren) atraviesa el aire sobre sus rieles suspendidos, sino que ha hecho túnel en la cabeza vacía, y atraviesa el cráneo.” (Martí Vol. XI: 449).

¹⁷ “Le beau est fait d’un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d’un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l’on veut, tour à tour ou tout ensemble, l’époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l’enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine.”

¹⁸ “La dualité de l’art est une conséquence fatale de la dualité de l’homme. Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l’âme de l’art, et l’élément variable comme son corps.”

¹⁹ “Or la convalescence est comme un retour vers l’enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l’enfant, de la faculté de s’intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. Remontons, s’il se peut, par un effort rétrospectif de l’imagination, vers nos plus jeunes, nos plus matinales impressions, et nous reconnaitrons qu’elles avaient une singulière parenté avec les impressions, si vivement colorées, que nous reçûmes plus tard à la suite d’une maladie physique, pourvu que cette maladie ait laissé pures et intactes nos facultés spirituelles. L’enfant voit tout en nouveauté; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu’on appelle l’inspiration, que la joie avec laquelle l’enfant absorbe la forme et la couleur. J’oserai pousser plus loin; j’affirme que l’inspiration a quelque rapport avec la congestion, et que toute pensée sublime est accompagnée d’une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet. L’homme de génie a les nerfs solides; l’enfant les a faibles. Chez l’un, la raison a pris une place considérable; chez l’autre, la sensibilité occupe presque tout l’être.”

²⁰ Oscar Montero en *José Martí: An Introduction*, documenta que para cuando Martí escribía su crónica, Coney Island ya había adquirido el epíteto de “Sodom by the sea”, y que no faltaba domingo en que no fuera motivo de sermones en las iglesias. Hay que añadir el libro de Luc Sante para observar que esa demonización del lugar está asociada al uso del tiempo libre.

²¹ Rachel Teukolsky sostiene que en la tradición crítica establecida, “the love of countryside versus city is a metaphor for two types of art interpretation.” Teukolsky cita a Ruskin para ejemplificar aquella interpretación que mira al arte como una extensión orgánica.

²² Este poema ha sido leído por Díaz Quiñones como renunciamiento de la carne: “los pecados capitales representados por los tábanos y los chacales, son los enemigos con los que lidia” (Díaz Quiñones 269).

²³ Vale la pena recordar aquí una de las tesis de la teoría de la historia de Carlyle, que podemos sintetizar de esta forma: “la historia del mundo es la biografía de los grandes hombres”. Martí fue lector de Carlyle y lo menciona en su ensayo sobre Emerson.

²⁴ “It is only when the heart of him is rapt into true passion of melody, and the very tones of him, according to Coleridge's remark, become musical by the greatness, depth and music of his thoughts, that we can give him right to rhyme and sing; that we call him a Poet, and listen to him as the Heroic of Speakers,--whose speech is Song. Pretenders to this are many; and to an earnest reader, I doubt, it is for most part a very melancholy, not to say an insupportable business, that of reading rhyme! Rhyme that had no inward necessity to be rhymed;--it ought to have told us plainly, without any jingle, what it was aiming at.”

²⁵ “...and, that it could not be otherwise; for the essence and material of the work are themselves rhythmic But I. Its depth, and rapt passion and sincerity, makes it musical;--go deep enough, there is music everywhere.”

²⁶ “The gifted man is he who sees the essential point, and leaves all the rest aside as surplusage: it is his faculty too, the man of business's faculty, that he discern the true likeness, not the false superficial one, of the thing he has got to work in.”

²⁷ “Let us honor the great empire of Silence, once more! The boundless treasury which we do not jingle in our pockets, or count up and present before men! It is perhaps, of all things, the usefulest for each of us to do, in these loud times.”

²⁸ Borges vio en Carlyle un precursor del nazismo. Véase su prólogo a Sartus Resartus.

²⁹ Lo que es una referencia antropológica también puede ser mirado como una referencia al papel del poeta. Clement Rosset ha descrito así esta referencia antropológica de la naturaleza: “Si la naturaleza aparece como innegable es porque se representa primeramente como innegable la naturaleza humana, es decir, la facultad de actuar sobre la naturaleza” (Rosset 15).

³⁰ Resulta interesante la interpretación ofrecida por Díaz Quiñones sobre los poemas de Ismaelillo, porque ofrece sugerentes ideas sobre la relación de la poética martiana con el espacio público y la configuración simbólica. Según Díaz Quiñones, el libro quería actuar en la coyuntura inmediata y su destinatario ideal era la comunidad cubana, en el tiempo histórico. “Con esa comunidad Martí eligió compartir, como Moisés, la patria del destierro”. Según Quiñones, Martí comprendió pronto que pertenecía a la moderna y antigua tradición del exilio, al sentirse asfixiado en su regreso a Cuba: “En la Habana Martí vive nostálgico del exilio, “venía” ya de otro tiempo u otro mundo que había conocido en Europa, en México y en Guatemala, y que le había permitido constituir su voz en el espacio público que le negaba la colonia.” Díaz Quiñones concluye que “el exilio es uno de los temas de Ismaelillo, pero sobre todo, es condición misma del poeta moderno, y el recomienzo del largo viaje del profeta” (Díaz Quiñones 267).

³¹ La división que establece entre teorías miméticas (mirror) y no miméticas (lamp), distingue entre teorías expresivas, pragmáticas y objetivas (véase Abrams).

³² En su ensayo “La honda de David”, Rafael Rojas se encarga de analizar las tensiones políticas del discurso martiano, pensado como estrategia. Ahí Rojas escribió: “Creo que Martí encausaba con pragmatismo la exaltación mítica de sus textos” (Rojas 28).

³³ El ensayo de Díaz Quiñones, “Martí: las guerras del alma”, forma parte de su libro El arte de bregar. Véase la bibliografía general.

³⁴ Díaz Quiñones cita el estudio de Michael Walzer: Exodus and Revolution (New York: Basic Books, 1985).

³⁵ Rafael Rojas ha visto un *humanismo natural* en Martí, con resonancias de Rousseau, Krause y Emerson (Rojas 16). No menciona a Coleridge, en donde se encuentra la formulación más explícita y directa que nutrió al romanticismo inglés y al mismo Emerson.

³⁶ No contamos con un estudio profundo de las relaciones entre Martí y Emerson. Oscar Montero dedicó un capítulo de su José Martí: An introduction a esa relación. Sin embargo, su análisis se orienta a mostrar a Martí como un paradigma de la “latinidad” en los Estados Unidos, en donde el sujeto Martí se apropia y adapta las palabras del inglés en Emerson, al español nativo de Martí: “His appropriation of Emerson stands out as an original point in *our* long dialogue with the politics and the culture of the United States” (Montero 108).

³⁷ “The man is only half himself, the other half is his expression.”

³⁸ “The poet is (...) representative of man, in virtue of being the largest power to receive and to impart.”

³⁹ “Words and deeds are quite indifferent modes of the divine energy. Words are also actions, and actions are a kind of words.”

⁴⁰ “Therefore we love the poet, the inventor, who in any form, whether in an ode, or in an action, or in looks and behavior, has yielded us a new thought. He unlocks our chains, and admits us to a new scene.”

⁴¹ “The poets are thus liberating gods. The ancient British bards had for the title of their order, “Those who are free throughout the world. They are free, and they make us free.”

⁴² “It is the truest word ever spoken, and the phrase will be the fittest, most musical, and the unerring voice of the world for that time.”

⁴³ “For it is not metres, but a metre-making argument, that makes a poem, -- a thought so passionate and alive, that, like the spirit of a plant or an animal, it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing. The thought and the form are equal in the order of time, but in the order of genesis the thought is prior to the form.”

⁴⁴ “The expression is organic, or, the new type which things themselves take when liberated. As, in the sun, objects paint their images on the retina of the eye, so they, sharing the aspiration of the whole

universe, tend to paint a far more delicate copy of their essence in his mind. Like the metamorphosis of things into higher organic forms, is their change into melodies. Over everything stands its daemon, or soul, and, as the form of the thing is reflected by the eye, so the soul of the thing is reflected by a melody. The sea, the mountain-ridge, Niagara, and every flower-bed, pre-exist, or super-exist, in pre-cantations, which sail like odors in the air, and when any man goes by with an ear sufficiently fine, he overhears them, and endeavors to write down the notes, without diluting or depraving them. And herein is the legitimation of criticism, in the mind's faith, that the poems are a corrupt version of some text in nature, with which they ought to be made to tally. A rhyme in one of our sonnets should not be less pleasing than the iterated nodes of a sea-shell, or the resembling difference of a group of flowers. The pairing of the birds is an idyll, not tedious as our idylls are; a tempest is a rough ode, without falsehood or rant: a summer, with its harvest sown, reaped, and stored, is an epic song, subordinating how many admirably executed parts. Why should not the symmetry and truth that modulate these, glide into our spirits, and we participate in the invention of nature?"

⁴⁵ Aguilar Mora ha observado, en la poética de Octavio Paz esa construcción de un pensamiento simbólico que se presenta como histórico. Su caracterización sobre el pensamiento de estilo en Paz sirve para pensar la poética de Martí: "este pensamiento de estilo tiene diferentes mecanismos pero sólo un fundamento. Los mecanismos son los vasos comunicantes, la oposición mito-historia, las figuraciones de la historia en imágenes, las codas, etcétera; y el fundamento de todo es la Identidad, la Idea absoluta" (Aguilar Mora La divina pareja... 135). No es gratuito, podemos añadir, que el único momento en que Paz menciona a Martí en su libro Los hijos del limo, sea para recuperar una divisa romántica: "el universo/ habla mejor que el hombre" (Paz Los hijos... 143).

⁴⁶ La idea de naturaleza en Martí tiene también una derivación política que le permite organizar un programa de acción revolucionaria. Esta concepción también es analizada por Clement Rosset en su estudio. Esta derivación se desvía de nuestros propósitos pero vale la pena citarla. Rosset la llama "Naturalismo Revolucionario o mística de la represión", que define de esta manera: "la naturaleza perdida del naturalismo conservador se convierte, en el naturalismo revolucionario, en una naturaleza reprimida; esta no se ha disuelto, sino que, por el contrario, no ha llegado a florecer, en razón de un cierto número de obstáculos que paralizan su desarrollo —obstáculos que la revolución se propone llegar a destruir algún día. El conjunto de estos obstáculos constituye lo que el naturalismo revolucionario considera como 'represión', es decir, un juego de fuerzas diversas que oponen a la finalidad natural de la humanidad un conjunto de intereses con una finalidad a la vez artificial y privada" (Rosset 301).

***CAPÍTULO III: GUTIÉRREZ NÁJERA Y RUBÉN DARÍO: DOS POÉTICAS
DEL DERROCHE***

I: Poética y esfera pública en Gutiérrez Nájera

*En dulce charla de sobremesa,
mientras devoro fresa tras fresa
y abajo ronca tu perro bob,
te haré el retrato de la duquesa
que adora a veces el Duque job . (Gutiérrez Nájera Obras 116)*

El poema “La duquesa Job”, de donde está tomada la estancia anterior y escrito por Manuel Gutiérrez Nájera en 1884, anuncia en sus primeras líneas la intención de ofrecer un retrato de aquella que encarna la fantasía amorosa del Duque Job, seudónimo con el que Gutiérrez Nájera da vida al cronista de la literatura y de las artes en la Ciudad de México.¹ El poema evoca en primer lugar la atmósfera de un paisaje del reino de la satisfacción. Se trata de la recreación de un instante que media entre un final de banquete sin prisa y el entusiasta comienzo de un postre. En dulce charla de sobremesa, mientras “devora” fresa tras fresa y el perro del comensal duerme debajo de la mesa, el duque se entrega al placer de condimentar la conversación con el sabor de una conquista que contiene el aderezo de lo efímero.

“De sobremesa”, expresión que serviría a José Asunción Silva para presentar en una novela el drama de un hombre rico, ocioso, sensible y atormentado, asumirá en Gutiérrez Nájera el carácter de un mundo suave y gozoso. La suya es una sobremesa sin la ironía trágica de Silva: en el poema la riqueza es mucho menos opulenta que en la novela del colombiano y se ha desprendido del drama. Parece ofrecer una analogía,

en cambio, a las promesas sociales del gobierno de Porfirio Díaz, quien a pesar de breves interrupciones dominará la escena política mexicana desde 1876 hasta 1910. Con Díaz, México entró a un ansiado periodo de estabilidad política, tranquilidad que permitió la llegada del capitalismo industrial, que por entonces ya comenzaba a ser financiero y que alteraba el rostro de las ciudades que alcanzaba, dentro o fuera de Europa.

Sin embargo, antes de suponer cualquier asociación política, en primer lugar el poema de Gutiérrez Nájera es fiel a la construcción de un punto de vista: el del atento y aristocrático cronista, el Duque Job, que descubre la ciudad moderna a la manera en que mejor se descubre: con los pasos del *flâneur*. De hecho, el poema parece también la crónica de un transeúnte de la céntrica calle de Plateros de la Ciudad de México:

“Desde la puertas de La Sorpresa, hasta la esquina del Jockey Club”, el testimonio de uno de aquellos caminantes del centro de la ciudad finisecular que aprendían a demorarse por las céntricas calles en donde se encontraban los almacenes y sus recientes importaciones; los restaurantes y los despachos de abogados, los periodistas, los empleados de los primeros bancos². Se trataba de los miembros, con más o menos privilegios, de las clases dirigentes que se mezclaban con una naciente clase media: pequeños empresarios, empleados y asalariados de los comercios y servicios, toda una red social que iba creando un espacio público bajo el signo del mercado.

Distingamos entonces, para interrogar la poética de Gutiérrez Nájera, entre dos paisajes: en primer lugar, aquel que la Ciudad de México de fines del siglo XIX nos permite vislumbrar desde la perspectiva histórica; y en segundo, aquel estado de ánimo del *flâneur*. Evidentemente, esta división es tan sólo analítica, por lo que no será

extraño que cuando hablemos de la ciudad acudamos al relato que de ella hace Gutiérrez Nájera; así como a referencias históricas externas cuando analicemos la sensibilidad del autor de “La duquesa Job”. La división, sin embargo, busca iluminar una zona: la manera que tiene el poeta de habitar esa ciudad: la forma en que resuelve su lugar en la modernidad.

II: Recreaciones en la ciudad

Hacia finales del siglo XIX llegó a México, con la estabilidad política, una bonanza económica que, mediante la explotación del campo, beneficiaba a la ciudad. El presidente Díaz creó las condiciones para esa explotación, la infraestructura ferroviaria y el control político que atrajeron a los inversionistas foráneos. La exportación de plata, cobre, caucho, café y henequén, principalmente, incrementaron las exportaciones mexicanas diez veces entre 1870 y 1910. Ese comercio creó la bonanza que hizo de la Ciudad de México una de las grandes ciudades de América Latina y de su centro –al decir del historiador Michael Johns- uno de los más espectaculares.

Con el capital foráneo llegó también un reacomodo social urbano en la capital del país. La población más beneficiada, las clases con el poder económico y político, se desplazó hacia el oeste del Zócalo, centro y punto de referencia geográfico de la ciudad. Para la penúltima década del siglo XIX el lado oeste del centro se ha poblado de tiendas, oficinas, hoteles, y almacenes. Para la última década las zonas comerciales se han extendido un poco más, hacia toda el área que delimita la Avenida Reforma, desde Chapultepec hasta la Alameda y el distrito entre ésta y el Zócalo. El historiador

Michael Johns lo califica no sólo como un distrito determinado, sino como “una forma distinta de vida.” Esta área representaba lo urbano, lo moderno y lo civilizado en México; en una palabra: “Europa” (Johns 27).

A esta descripción de bonanza hay que añadir el gasto gubernamental en la ciudad, que en ese periodo fue especialmente elevado: más del ochenta por ciento se dirigió hacia las calles, a la electricidad, el agua y el sistema de drenaje, además de escuelas, librerías y algunos periódicos subsidiados (como en el que trabajaba el propio Gutiérrez Nájera). Ese gasto también daba empleo a dos tercios de los profesionales de la ciudad. Ante ese robusto Estado, el historiador Francisco Bulnes y contemporáneo de Gutiérrez Nájera, se atrevió a ironizar que dejaría el altar de dios por el altar de la nación.

Las ganancias que esta céntrica zona atrajo hicieron que hacia el cambio de siglo el valor de la propiedad de la tierra aumentara de siete a ocho veces más que cualquier otra zona exclusiva y muchas veces más alto que cualquier otra zona de la ciudad. Por esas calles recién pavimentadas, y cuyas luces habían sido instaladas por firmas europeas, abundaban los aparadores de los almacenes -principalmente por la calle de Plateros-, junto a los cuales no era raro ver enviados comerciales americanos, alemanes, ingleses o franceses.

Una guía histórica describe en los siguientes términos ese cuadro de la ciudad al oeste del Zócalo y que se extiende sobre la avenida del Paseo de la Reforma:

Nombrada con las capitales europeas para fungir como zona residencial, la nueva preocupación de sus habitantes era el *confort*, sustentado en las cuantiosas ganancias de la especulación de la tierra, la explotación de las haciendas del interior, minas, bancos, pozos petroleros y ferrocarriles usufructuados por compañías extranjeras. La Colonia Americana tenía que ser francesa en su aspecto, así que se cubre de mansardas para protegerse de una

nieve que casi jamás caería y a sus habitantes vestirse con una moda prolija en prendas de climas septentrionales. En pocos años la colonia Americana cambió su nombre por la de Juárez y Cuauhtémoc, para disimular un poco el constante aumento de precio de los predios, que en el caso del Paseo de la Reforma pasó de 50 centavos en 1872 a \$25 pesos en 1903. Esto, sin embargo no preocupaba mucho a sus habitantes quienes encontraron una forma distinta de emplear el tiempo gracias a la luz eléctrica (luminoso representante de la modernidad) que permitió inaugurar el dulce hábito de desvelarse. Para darle forma llegó de París la costumbre de salir al Café, sinónimo de la conversación y el galanteo (Guía virtual...).

Y, sin embargo, todo este paisaje era frágil; se trataba tan sólo de apariencias, aunque en el fondo siempre se trate de apariencias, es decir, de la constatación de la realidad deseada por medio de aquello que su evidencia física sugiere. O mejor aún, de aquello que el anhelo busca en la apariencia física, de aquellos cortes que un proyecto modernizador era capaz de efectuar sobre la diversidad de una ciudad hacia finales del siglo XIX; la construcción de un espacio físico que eventualmente funcionará como un argumento en favor de un proyecto de nación. William Beezley habla de una “persuasión porfiriana” para referirse a una serie de actividades sociales y deportivas que la clase dirigente promovió en esa época, una clase social que las practicó como si se tratara del aliño frente al espejo antes de mostrarse al mundo. Aunque el estudio de Beezley se concentra en las actividades que las clases dirigentes asimilan por ser parte de una ideología del progreso, su análisis permite vislumbrar el reacomodo de otras prácticas que, como la literatura, sufren un desplazamiento de su tradicional ubicación.

El historiador llama “la persuasión mexicana” a la identificación de la élite mexicana con el positivismo europeo y específicamente a un rasgo: la fascinación de su clase alta por el progreso y la eficiencia. Muchos mexicanos creyeron que hacia el año de 1890 México había arribado a la modernidad; esto es lo que Beezley llama la

“persuasión porfiriana”, que según el historiador comienza en 1888, se esparce durante la última década y media, y desaparece con la depresión de 1905. Beezley describe este proceso como un nuevo juego de actitudes de la élite mexicana no suscrito, según el autor, con una ideología o filosofía económica, sino con un ligero sentido del progreso, basado en el positivismo comteano con toques individuales de catolicismo o anticlericalismo, y ciertas dosis de creencia en el beneficio de la propiedad; el desarrollo y fortalecimiento de una conciencia nacional basada en estos elementos que el autor llama “persuasión”.

Para Beezley esta persuasión puede mirarse y constatarse claramente en el surgimiento de los deportes y de otras actividades que él llamará recreaciones. Sin embargo, propongo hacer una distinción que Beezley no hace: separar entre deporte y recreación tan radicalmente como se distingue entre dos polos de un acto económico, entre el ahorro y el gasto. La distinción nos permitirá diferenciar entre actividades subordinadas a la analogía del trabajo y otras cuyo universo simbólico permite leerlas como analogías del gasto. Beezley escribió: “These leisure activities expressed it better than the government or the economy” (Beezley 16). Esta frase contiene los elementos de una definición doble y acaso paradójica, pues nombra actividades económicas mediante su reverso, es decir mediante el ejercicio del gasto y no a través del de la producción. Veremos que la oposición puede ser aparente.

Siguiendo a Beezley, los mexicanos reconocieron la importancia del progreso, de la velocidad y la modernización tecnológica a través de, entre otras cosas, su adopción de la bicicleta, artículo que llegó al país por las mismas vías que el ansiado progreso recorría desde Europa.

Ahora bien, la popularidad de la bicicleta no puede ser vista sólo como el éxito de un producto afortunado, sino que también permite ver la síntesis de una serie de actitudes que caracterizaron a la sociedad porfiriana: simbólicamente, la bicicleta representa un valor utilitario, es un producto moderno y cosmopolita que además permite la incorporación de la tecnología que un transeúnte con medianos recursos puede poseer; se trata además de una forma de la apariencia personal que goza de virtudes emparentadas con las del progreso: es una actividad y un deporte que beneficia a la salud, es un medio de transporte y al mismo tiempo un producto de la tecnología que proviene de los países “más civilizados”; es también una forma de ser, una conducta que semeja los hábitos de los ciudadanos de aquellos países; es decir, es también un objeto dotado de significaciones que nos permiten relacionarnos con el mundo (deseado).

Esta representación de la bicicleta permite incorporarla dentro de un conjunto más amplio de actividades que forman parte del universo simbólico de la productividad y en el que cabe la práctica de otras actividades calificadas como deportes. Los mexicanos –escribió - “no cuestionaron la eficacia de los deportes”, una forma de “recreación” que ofrecía a la sociedad moderna una manera científica de cultivar la salud (Beezley 18). Esta visión terapéutica se concretó en políticas gubernamentales hacia principios del siglo XX, cuando en 1902 se creó una “comisión de embellecimiento y mejoras de la ciudad”, y cuyo objetivo fue la creación de espacios en la ciudad que pudieran dedicarse no sólo a la recreación o simplemente al paseo, sino también a la práctica del ejercicio.

La analogía de la bicicleta como actividad productiva palidece, sin embargo, junto a la práctica de otros deportes que exigen otros valores también asociados al mundo del trabajo moderno: el entrenamiento, la organización de un equipo, el espíritu de competencia, la creación de la imagen de un ganador y, poco a poco, el desarrollo de un mercado de espectadores. Antes de que existiera el espectáculo de masas, y para quien lo practicaba, el deporte se presentaba como la continuación de los valores asociados al trabajo en el ámbito del tiempo libre. Es un proceso que atraviesa el siglo XIX pero que se consolida hacia fines de siglo³. Esos años son también los del surgimiento de muchas actividades deportivas, promovidas por la influencia creciente de la comunidad internacional en México (y en el mundo en general). El primer deporte organizado en México apareció en 1827 bajo influencia inglesa: el cricket. Hacia el final de siglo llegó el beisbol, inventado por Doubleday, un cadete de West point, deporte que según cierta leyenda se jugó por primera vez en México durante la guerra México-americana de 1847. En todo caso, la difusión del béisbol se consolidó con las inversiones norteamericanas, pues hacia 1890 los inversionistas norteamericanos superaron a los ingleses. El béisbol aparecerá primero hacia los años de 1880 y en muchos lugares hacia 1890. Por la misma época surgió también el interés por el boxeo que, como hemos visto con Martí, hacía furor en Nueva York.

El hecho de que no existiera aún un mercado de masas que hiciera del deporte un espectáculo, primero en los estadios y luego mediante la televisión, es esencial para mirar la diferencia entre un deporte visto como trabajo o actividad productiva, y una recreación entendida como gasto. El deporte representa una analogía del trabajo: es una

actividad que exige una profesionalización y cuyo sentido radica en la promesa de un triunfo, es decir, una ganancia antes que una pérdida.

Sin embargo, junto a los deportes y la bicicleta aparecieron otras actividades que, aunque sean entendidas y leídas por Beezley mediante el mismo fenómeno de “persuasión”, en realidad articularon un universo simbólico totalmente diferente, asociado no a la analogía del trabajo y el ahorro, sino a la del gasto y el derroche. Y más que actividades que fomentaban el esfuerzo de quien las practicaba, se trató de formas de socialización que desde un principio se presentaron a la manera de espectáculos que se consumen antes que como actividades. Esto sucedió, por ejemplo, con la proliferación de los hipódromos.⁴ Hacia el final del siglo XIX las clases más beneficiadas abandonaron el hasta entonces tradicional entretenimiento de la charreada para adoptar el de las carreras de caballos; se creó entonces el “Jockey Club” con el apoyo y la participación de la élite gobernante y el hipódromo se convirtió en un espacio de ostentación y de gasto como muchos otros que caracterizarían a las sociedades capitalistas de esa época⁵. Sin embargo, vale la pena pensar el hipódromo dentro de un contexto más amplio de espectáculos que presentaron dinámicas similares. Si las carreras de caballos fueron también una moderna innovación para la sociedad porfiriana que las adoptó en lugar de las charreadas, su realización permitió articular un espacio del derroche y el consumo que también encontraremos en otras prácticas, ya sea que provengan de arraigados antecedentes rituales como las corridas de toros⁶, o de contextos artísticos, lo mismo el teatro que la ópera, la danza o el canto. El mercado articuló una serie de semejanzas entre estas prácticas, que las aficiones del *flâneur* Gutiérrez Nájera nos permitirán constatar.

En el volumen Cuentos frágiles figuran dos textos en donde aparece el hipódromo: “En el hipódromo” y “Después de las carreras”. Es instructivo visitar el hipódromo con el Duque Job, pasear por ese mundo que Gutiérrez Nájera recrea, detenerse en los objetos y en las visiones donde él se detiene.

Centrémonos por ahora en el primero de los textos. En “En el hipódromo” se mezcla, desde el inicio, la tensión del riesgo económico con la inminencia del contacto erótico: “es imposible separar los ojos de esa larga pista en donde los caballos de carreras compiten”, escribió el narrador, que se presenta en el texto con los dóciles rasgos que permiten adivinar al autor; quien además dice conocer a damas que riñen con sus novios por fijarse éstos tan sólo en los ardides de los jockeys, y de alguien que, “absorto en unas medias azules, perfectamente estiradas”, perdió su apuesta por descuidar lo que sucedía en las carreras. El escenario del hipódromo le servirá a Gutiérrez Nájera para ilustrar los hábitos del cortejo entre las clases altas, cuyo poder económico se mide en la despreocupación con que son capaces de mirar la posible pérdida de las apuestas. La manía hípica, informa el cronista, “no cunde nada más entre los dueños de caballos y los apostadores, ávidos de lucro; se extiende hasta las damas”, “que apuestan como nosotros apostamos” (Cuentos 17). Luego la mirada de narrador, profesional del objeto erótico y bello, asiste al espectáculo que el hipódromo ofrece fuera de las pistas:

Los galanes y los cortejos van apostar con las señoras, y ofrecen una caja de guantes o un estuche de perfumes, en cambio de la pálida camelia que se marchita en los cabellos de la dama o del coqueto alfiler de oro que detiene los rizos en la nuca. El breve guante de cabritilla paja que aprisiona una mano marfilina, bien vale todos los jarrones de Sèvres que tiene Hildebrand en sus lujosos almacenes y todas las delicadas miniaturas que traza el pincel -Daudet de Casarín. Yo tengo en el cofre azul de mis recuerdos uno de esos guantes. ¿De quién era? Recuerdo que durante muchos días fue conmigo, guardado en la

cartera, y durmió bajo mi almohada por las noches. ¿De quien era? ¡Pobre guante! Ya le faltan dos botones y tiene un pequeñito desgarrón en el dedo meñique. Huele a rubia. (Gutiérrez Nájera Cuentos y cuaresmas 17)

La visita de Gutiérrez Nájera al hipódromo es guiada por una tensión entre el gasto que implica el juego de las apuestas y la promesa del contacto con lo bello. Se trata de un erotizado paseo por el tacto y por la vista: “ El caballo pasea con arrogancia dentro de la pista, como una hermosa en el salón de baile”, “nosotros acariciamos la crin sedosa del caballo”, o este pasaje francamente erotizado: “tus piernas nerviosas, -oh, caballo- mis dedos quieren esconderse entre tus crines”. El propio narrador describe el encuentro entre *eros* y el juego:

El juego es la suprema sensación para aquellos que no conocen el amor, ese otro juego en que se apuesta el alma. Pero el juego, en el hipódromo, es el juego hecho carne; la sensación de dos mil metros; el juego con peripecias y sobresaltos; el juego que ase a su víctima por los cabellos y la columpia en el espacio. (Gutiérrez Nájera Cuentos y cuaresmas 18)

“El dinero apostado en las carreras es un dinero que galopa”, escribió más adelante el narrador, quien aprovecha para colocar en perspectiva el valor del dinero frente al honor de lo sublime, frente al placer que el gasto retribuye a quien persevera. El cronista mira de pronto a un enamorado que apostó al “Halcón” y que ve con espanto cómo este caballo vence en la carrera: “Había apostado una caja de guantes y perfumes, contra el listón azul que ceñía la garganta de su novia. Quería perder”. Esta escena servirá a Gutiérrez Nájera para hacer de su visita al hipódromo un referente del derroche aún más exaltado; recordará un drama de Alfred de Vigny en donde un caballero se acerca a una dama y le ofrece una alfiler que es también una rica joya –

“único resto de sus antepasados esplendores”-, para que prendiese con ella su desgarrada falda. Reproduzco la escena:

–Caballero, no puedo recibir de un desconocido alhaja de tal precio.
–Si es por eso, y no más –repuso Chatterton–, tomad.
Y rompiéndola vigorosamente entre sus dedos, le tendió el alfiler, arrojando por la ventana los brillantes. (Gutiérrez Nájera Cuentos y cuaresmas 19)

¿Qué valor pueden tener los brillantes comparados con el gesto caballeroso del galán? A estos exaltados registros del derroche se unirán representaciones en donde aparece la figura del poeta. Cuando el narrador se permite metaforizar en las carreras de caballos, acudirá a la escena del ganador que cruza la meta para compararla con la actitud del poeta que, terminada la representación de su tragedia, sale al escenario y escucha los aplausos. Además de esta zona contigua entre las carreras de caballos y el reconocimiento público de un poeta, el narrador recurrirá a otras comparaciones que son sintomáticas de un universo que exalta el gasto como forma de jugarse la vida. El caballo puede matar al jinete, dice, “como la dama, por casta y angelical que os parezca, puede también poner en nuestra mano el vibrante florete del duelista o el revólver del suicida. Todo amor da la muerte”.

La mención del duelo no es ni gratuita ni tan pasajera, pues el tema aparecerá en otros textos de Gutiérrez Nájera, ya sea como crítica o escenificación dentro de sus relatos. En sus Cuentos de color de humo, el duelo aparece en la resolución de la historia en “Crónica de mil colores”, y será el tema central de un par de sus “Platos fuertes”, firmados como Recamier. En uno de esos textos, de carácter paródico, juega con la posibilidad de profesionalizar la realización de los duelos y propone crear una empresa que los organice en lugar de los tradicionales padrinos. La recurrencia a este

tema no sólo delata la supervivencia, en el México decimonónico, de una tradición que ha sido calificada como una ‘atrofiada noción del honor’ por Fernando Savater, sino también el reacomodo de una práctica que hacía del máximo valor, del valor de la vida, algo que se puede apostar y “gastar” en el azar de una espada o un tiro. El duelo representa entonces un derroche, una apuesta dentro de la economía del honor que los miembros de las clases más acaudaladas ejercitan por ser parte de los atributos que la riqueza otorga. No es gratuito, en este sentido, que Baudelaire haya confeccionado a su héroe, el dandy, como un personaje que es puro gasto, descendiente de una tradición tan antigua y tan extravagante como la del duelo.⁷

El breve relato “Después de las carreras” presenta la continuación de un universo social y doméstico alrededor de las carreras de caballos, y es además la continuación de una actitud económica que se identifica con el derroche y que tiende a idealizar al lujo como un interior paradisíaco. En la escena inicial, Berta deja sobre el mármol de una mesa, al pie de un reloj de bronce, sus horquillas de plata y sus pendientes de rubíes. La relación de este interior, intimidad caracterizada con los rasgos de un tesoro, y el universo hípico, aparece en el reconocimiento existencial de Berta. Sus trenzas rubias caen hasta su cintura, sus pies que se deslizan sobre una alfombra, junto al lecho de madera color de rosa y las blancas colchas que huelen a lavanda. Oímos el tic tac de una péndola en la caliente alcoba y el autor nos presenta la ansiedad de Berta al cerrar los ojos:

Por su imaginación cruzaban a escape los caballos del Hipódromo. ¡Qué hermosa es la vida! Una casa cubierta de tapices y rodeada por un cinturón de camelias blancas en los corredores; abajo, los coches cuyo barniz luciente hiere el sol, y cuyo interior, acolchonado y tibio, trasciende a piel de Rusia y cabritilla; los caballos que piafan en las amplias caballerizas y las hermosas

hojas de los plátanos, erguidos en tibores japoneses. (Gutiérrez Nájera Cuentos... 29)

La vida y una explícita confirmación de lo que ésta tiene de bella se concentran en el interior de una alcoba, y toda la tensión de esta fantasía residirá en el anhelo de introducirse en ese interior. Ésta es una figuración que se puede encontrar en otros textos de Gutiérrez Nájera, especialmente dentro de sus mismos Cuentos frágiles. En “Las misas de navidad”, por ejemplo, se puede leer: “tristes de aquellos que corren las calles con su gabán abotonado, mirando por los resquicios de las puertas el fuego de un hogar que está de fiesta”. El tema también aparece en los tres últimos relatos, “Historia de una corista”, “En la calle”, y “Al amor de la lumbre”. En “Después de las carreras” el narrador penetra al ansiado interior mediante la magia de unos duendes, y una vez adentro, nos descubrirá la existencia de otra exclusión, la de la pobre Manón, la costurera al servicio de Berta y que duerme en uno de los cuartos de servicio. La pobreza de Manón está sublimada por un pasado que conoció el esplendor del dinero, pues es una huérfana que ha caído en desgracia:

Todos sabían la condición que había tenido antes esa humilde costurera, y la trataban con mayor regalo. Berta le daba sus vestidos viejos y solía llevarla consigo cuando iba de paseo o a tiendas. (Gutiérrez Nájera Cuentos... 30)

A diferencia de la crítica del lujo que habíamos observado en Martí, en Gutiérrez Nájera el universo de los objetos que decoran los espacios cotidianos, figurados en este caso como un interior, es descrito mediante la mirada del anhelo. La joven Manón ha conocido ese lujo en la infancia (o quizá en la sangre, según sugiere la orfandad), aunque debido a una desgracia ahora lo mira desde afuera, desde el exterior en que vive siempre el deseo. Esta visión ocurre en el ámbito de las carreras de caballos, a donde ha

ido por si acaso un desgarró en las ropas de Berta la solicitan. Sin embargo, en virtud de que es sólo una criada, aguarda dentro del carruaje:

Manón, pegada a los cristales del carruaje, espiaba por allí la pista y las tribunas, tal como ve una pobrecita enferma, a través de los vidrios del balcón, la vida y movimientos de los transeúntes. Los caballos cruzaban como exhalaciones por el árida pista, tendiendo al aire sus crines erizadas. ¡Los caballos! Ella también había conocido ese placer, mitad espiritual y mitad físico, que se experimenta al atravesar a galope una avenida enarenada. La sangre corre más aprisa y el aire azota como si estuviera enojado. El cuerpo siente la juventud y el alma cree que ha recobrado sus alas. (Gutiérrez Nájera Cuentos... 31)

¿Por qué había sido desterrada Manón de este paraíso? Moralmente, este interior se justifica en el relato por representar una fantasía onírica en una joven caída en desgracia, y la irrealidad de esa fantasía se convierte en el principio de la virtud de la desgraciada. El instante sublime, de conceder que éste sea posible, busca resguardar la validez de este interior mediante su transmutación en fantasía de una joven. No importará que una leve conciencia advierta a Manón que ese interior pertenece al mundo material y fugaz. Al final el narrador toma una posición y eleva una plegaria que parece dirigida al cosmos:

No entres -¡oh fría luz!- no entres a la alcoba en donde Manón sueña con el amor y la riqueza! Deja que duerma, con su brazo blanco pendiente fuera del colchón, como una virgen que se ha embriagado con el agua de las rosas. Deja que las estrellas bajen del cielo azul, y que se prendan en sus orejas diminutas de porcelana transparente. (Gutiérrez Nájera Cuentos... 31)

De esta manera la visita al hipódromo le permite a Gutiérrez Nájera recrear el universo ostentoso y los hábitos de derroche de las clases porfirianas privilegiadas, territorios que el Duque Job frecuenta y en donde prefiere esperar la aparición de lo bello. Cuando analicemos sus principios estéticos veremos que esta caracterización será coherente con la

“decoración” de ese interior en sus principios poéticos. Gutiérrez Nájera se concentrará en la erotización de los sentidos mediante la exaltación del objeto bello. Sin embargo, conviene por ahora interrogar cuál es el lugar del ejercicio de la literatura a partir de una concepción económica que identifica al arte con una forma de gasto y no con un trabajo productivo.

III. Autonomía y gasto estatal

En el año 1881 Gutiérrez Nájera hizo un balance de la vida literaria en México. En su artículo “El movimiento literario en México” parece haber optado por un título con una intención irónica. En el primer párrafo, luego de aclarar que se había propuesto escribir una serie de artículos, añade:

Hube de renunciar a la tarea por la pobreza del asunto y la carencia de pretextos. La asendereada literatura, liada de pies y manos, no da los menores signos de actividad o vida. (Gutiérrez Nájera Obras 373)

Su dictamen hacia el estado de la literatura mexicana asume la forma de un diagnóstico clínico:

. . . sus hombros están apergaminados y flacos como los de una vieja inglesa; los pómulos salientes de su cara, le dan una vejez anticipada; necesita mucho hierro para dar fuerza a la sangre, mucho hígado de bacalao para vigorizarse; está enferma, clorótica, menesterosa de cuidados y urgentemente necesita de ejercicios. (Gutiérrez Nájera Obras 373)

Gutiérrez Nájera se detiene, especialmente, en aquellos semanarios “que tanto deleitaron a nuestros padres” para asestar una crítica al anterior canon literario. Su juicio pasa de una observación sobre la calidad de ciertos autores a la comparación del anterior ambiente editorial con el que a él le tocó vivir. Bien o mal, dice, cuatro o cinco periódicos de literatura vivían, “dejando mediano medro a sus editores”. En los

semanarios de por aquel entonces, dice refiriéndose al ambiente de la primera mitad del siglo XIX,

Las recetas de cocina y las descripciones de animales raros codeaban los artículos de (Guillermo) Prieto y los versos de Alcaraz; pero, así y todo, aquellos periódicos de literatura como El mosaico, El museo, El espectador, La guirnalda, Presente amistoso, El repertorio, El Ateneo y otros muchos, lograban larga vida, disputada por los pequeños semanarios de las señoritas. (Gutiérrez Nájera Obras 373)

Antes que de un estado de cosas, el apunte resulta revelador de un estado de ánimo que practica la nostalgia por un medio cultural más efímero que real, pues el numeroso censo que pretende no es tan diverso ni tuvo tan larga vida. Para empezar, esos semanarios han dejado de existir para cuando Gutiérrez Nájera escribe su artículo. Y en segundo lugar, el tono usado parece obedecer a la estrategia de construir un escenario decadente para justificar un proyecto nuevo: “hoy las mujeres leen La moda elegante. Los hombres, yo el primero, leemos poco y en francés. El cenáculo de El Renacimiento, capitaneado por don Ignacio Manuel Altamirano, continúa siendo nuestro único centro literario”. Y más adelante agrega:

No hay un solo periódico literario, si exceptuamos la edición semanal de El Nacional, única que se atreve entre la tos asmática de las locomotoras, el agrio chirriar de los rieles y el silbato de las fábricas, a hablar de los jardines de Academus, de las fiestas de Espacia, de los árboles del Pireo, en el habla sosegada y blanda de los poetas. (Gutiérrez Nájera Obras 373)

Conviene destacar el lugar de Gutiérrez Nájera en la práctica de la crónica modernista. A diferencia del vigía de la modernidad en los Estados Unidos que fue José Martí, cuyas crónicas hablaban a los hispanoamericanos de lo que sucedía en Nueva York; o del errante incansable que fue Darío y de sus crónicas parisinas, y en quienes sí cabe caracterizar a la crónica como un género cuya “autoridad de la palabra del corresponsal

se basa en su representación de la vida urbana de alguna sociedad desarrollada para un destinatario deseante” (Ramos Desencuentros... 101), Gutiérrez Nájera, en cambio, fue un cronista del espacio público de Hispanoamérica, particularmente de la Ciudad de México. Él mismo fue un producto de ese naciente espacio público. En el “Estudio Introdutorio” a las Obras de Gutiérrez Nájera, José Luis Martínez ofreció una relación de los periódicos a los cuales el autor de “La duquesa Job” estaba obligado a escribir para ganarse la vida: El Federalista, La Libertad, El Nacional, El cronista Mexicano, El Universal, El Partido Liberal, etc. Martínez informa que Gutiérrez Nájera repetía sus cuentos, cambiaba títulos, y que debido al exceso de trabajo el único libro que publicó en vida fue Cuentos frágiles. Así, la biografía de Gutiérrez Nájera es también inherente al desarrollo de esa esfera pública de la segunda mitad del siglo XIX. Fue el fundador, junto con Carlos Díaz Dufoo, de la Revista Azul, calificada por el mismo Martínez como “la expresión más activa de los creadores hispanoamericanos del modernismo”.

La conciencia que muestra el cronista acerca del desplazamiento de la literatura en el ámbito de las conversaciones en los medios impresos, ocasionada por la tecnología, por esa “tos asmática de las locomotoras”, fue acompañada por un sentimiento de desamparo económico del escritor. En el artículo “La protección a la literatura”, Gutiérrez Nájera comienza con una cita en la que él se incluye: “de todos los caminos que llevan a la pobreza, la literatura es el más amplio y expedito”. Más adelante emite su opinión sobre cuál debiera ser el modelo a seguir:

La literatura es en Europa una carrera en toda forma, tan disciplinada como la carrera militar, puesto que en ella se asciende por rigurosa escala, desde soldado raso, con excepción de aquellos que en la milicia, lo mismo que en las letras, comienzan por ceñir la banda azul. Los escritos, como todas las mercancías, sufren la ley de la oferta y la demanda. (Gutiérrez Nájera Obras 375)

En el mismo artículo, en el que también menciona el “sueldo de ministros” que tienen los periodistas americanos, Gutiérrez Nájera vuelve a deplorar la carencia del ambiente literario. La literatura, afirma, está entregada al brazo seglar que la ejecuta: “los que saben pensar y escribir, no piensan ni escriben más que de política.”

Aquello que distingue su propuesta al interior del espacio público mexicano es su explícita convicción de que a la literatura debe corresponderle un espacio propio. Esto cobra especial dimensión si recordamos que Gutiérrez Nájera era un miembro de la clase política de entonces. Para usar una noción de Ángel Rama, con Gutiérrez Nájera estamos en el inicio de un proceso que tiende a eliminar la figura del letrado, entendido éste como escritor cívico, artista y hombre de Estado. Gutiérrez Nájera informa que ha notado que en Europa la literatura era una carrera tan disciplinada como la militar, y hace pública la queja de que en las antiguas publicaciones “las recetas de cocina y las descripciones de animales raros codeaban los artículos de Prieto y los versos de Alcaraz.” Y al observar que los ingresos de algunos escritores y periodistas son nada menos que suntuosos, atribuye las causas de eso a los dineros del Estado: “En todas partes, sin embargo, este auge de la carrera literaria se debe en gran parte a las medidas protectoras de los gobiernos” (Gutiérrez Nájera Obras 376).

Gutiérrez Nájera, sin la conciencia trágica del arte frente a la mercancía que consumió a Baudelaire y sin mirar al mercado como una amenaza ni como una opción, concibe, en cambio, una situación de dependencia con el poder político que le parece, por lo menos, simplemente razonable. Se ha hablado del papel ambiguo de Gutiérrez Nájera y en general del papel de la Revista Azul con respecto al proyecto modernizador de la élite porfiriana. Sin cuestionar esa ambigüedad, a la tentativa de Gutiérrez Nájera

por disminuir o eliminar el contenido político no sólo de su estética, sino de su lugar dentro del espacio público, se la puede mirar también como una concepción implícita acerca del lugar que el artista debía ocupar. Gutiérrez Nájera busca una libertad que le permita el acceso a la experiencia de lo bello, y si esa experiencia está figurada mediante un sensualismo urbano, es decir, un gasto antes que un trabajo, nada más lógico que esperar que el arte sea un gasto del Estado.

Georges Bataille se ha referido a ciertos instantes que califica como soberanos precisamente porque son puro gasto. Las lágrimas, la risa, el erotismo y la poesía. La elaboración de Bataille sobre la soberanía, a la que llama también una “subjetividad profunda”, se inscribe en una exploración de la condición de la vida humana, caracterizada como la escena de una tensión entre la ganancia y la pérdida o, se puede decir, entre los medios y los fines. Según su exposición, la conciencia –la separación entre lo objetivo y lo subjetivo- insta una subordinación que hace igualmente posible que el hombre se convierta en un objeto para sí mismo:

Lo que distingue a la soberanía es el consumo de las riquezas, en oposición al trabajo, a la servidumbre, que producen las riquezas sin consumirlas. El soberano consume y no trabaja, mientras que en las antípodas de la soberanía, el esclavo, el hombre sin recursos, trabajan y reducen su consumo a lo necesario, a los productos sin los cuales no podrían subsistir ni trabajar. (Bataille 64)

Esta caracterización de la soberanía como una forma, un extremo si se quiere, de la autonomía, sirve para interpretar la actitud de Gutiérrez Nájera hacia los dineros del Estado y su relación con la literatura, entendida como una actividad pública. Liberado de militar en la oposición política, de la obligación de tener que arrojar pedradas ideológicas al poder en turno, y libre aún de una servidumbre didáctica por parte del partido liberal, liberado incluso de un compromiso estético de carácter nacionalista,

Gutiérrez Nájera, el gran flâneur y paseante gozoso, busca una autonomía para la literatura que le permita el contacto con lo bello (que es posible gracias al presupuesto), pero que le deje el tiempo libre para la inspiración. No estamos ante una figuración del arte cuya autonomía es representada como actividad desinteresada, sino simplemente “desocupada”. Gutiérrez Nájera bien pudiera haber replicado a Kant ⁸ que el arte no precisa de un hombre desinteresado, sino de uno desocupado. El inicio de su relato “La novela del tranvía” define toda la poética de Gutiérrez Nájera: “Lo mejor que el desocupado puede hacer es subir al primer tranvía que encuentra al paso y recorrer las calles”.

IV: La disidencia del flâneur

Exploremos su actitud hacia el espacio público para averiguar qué clase de sensibilidad privilegia la poética de Gutiérrez Nájera. Aunque la persuasión porfiriana de las apariencias pudiera ser contagiosa, no precisamente tenía por qué provocar las mismas respuestas. Cuando los deseos son distintos también lo son las formas que provienen del mismo horizonte seductor. Ante una persuasión que quiso fomentar la productividad y el progreso de la ciencia y del mercado, hay quienes se identificaron tan sólo con ese lado de la operación económica que vive en el consumo de las importaciones. La delimitación del artista hispanoamericano moderno, la exclusión de otro ámbito que no fuera el de lo bello, parece abrir la puerta para una poética del consumo. Así lo sugiere una fórmula de José Juan Tablada, quien fue entre otras cosas coleccionista de objetos orientales: “el amor por todo lo francés nos animaba a llamar

a la calle de Plateros, que no tiene árboles, el boulevard.”⁹ Esta forma afectiva de nombrar un objeto del deseo se transformó también en una manera del espacio público, circunscrito y breve pero “real” en esa zona del centro de la ciudad. Florecieron los cafés y los restaurantes como interiores del espacio público: “la Casa de Plaisant”, en donde clientes en traje y corbata estarían tomando un aperitivo, el “Frizac”, donde el secretario de Porfirio Díaz se reuniría con su círculo social; o “La concordia”, “cuyas largas ventanas de cristal –en palabras de Tablada- dejarían ver a los “snobs” beber champagne, a plena vista de caminantes menos afortunados”. El poema “La duquesa Job” se inscribe en la misma circunstancia y simpatiza con una forma de consumo, digamos, de clase media:

*Si pisa alfombras, no es en su casa,
si por Plateros alegre pasa
y la saluda Madam Marnat,
no es, sin disputa, porque la vista;
sí porque a casa de otra modista
desde temprano rápido va. (Gutiérrez Nájera Obras 116)
(...)*

El poeta Gutiérrez Nájera en su faceta de cronista formaba parte de esa red social. Lo que parece distinguir, sin embargo, al caminante que habla desde el poema es la ausencia de prisa, el ánimo despreocupado y una sensibilidad que se deja llevar por las delicias de la calle. Es un distraído, con esa habilidad que el distraído comparte con el disidente y con el frívolo: aquella de encontrar lo importante en otra parte:

*Desde las puertas de la Sorpresa
hasta la esquina del Jockey Club,
no hay española, yanqui o francesa,
ni más bonita ni más traviesa
que la duquesa del Duque Job (Gutiérrez Nájera Obras 116)*

La heroína del poema no es ni la gran señora ni una “criadita”, es una “griseta”, una empleada de una de esas recientes tiendas de modas que alterna las ocupaciones diurnas con la prostitución; pero ante todo, aquello que la distingue es la belleza, mérito suficiente para recibir la distinción nobiliaria por parte de éste otro transeúnte que tampoco es opulento ni criado, pero cuya nobleza reclama por su culto al reino de los poetas: la belleza.

Las señas de identidad de la duquesa están descritas con el pulso de quien se deja llevar tranquilamente por el ritmo de una transeúnte; se diría que la voz del poema se ha desviado para seguir al objeto de su deseo. Si es una escenificación gozosa del espacio público, no es menos la crónica de un desvío: la duquesa es silueta, todo taconeo y meneo, y al pasar responde a las miradas con aire de aristocracia; y si alguien la alcanza, ella se libera “como una cebra”, según el poema, para seguir su camino al almacén.

Una caminata urbana a través de las zonas céntricas de una ciudad moderna puede conducir, como quien pasa de una ventana a otra, de un mundo a otro; así la caminata del Duque da cuenta del mundo moderno que llega poco a poco a la Ciudad de México de las últimas décadas del siglo XIX. “La calle conduce al flâneur a una época desaparecida. Para él cada calle es un precipicio”¹⁰ (Benjamin *The Arcades* 429). En el poema-recorrido de Gutiérrez Nájera aparecerá el novelista francés Paul de Kock, el baile *boston*, el tea del *five o'clock*, las modistas de la calle de Plateros, los almacenes de modas, el Jockey Club, españolas, *yankees* y francesas. Si esta sensibilidad admite el adjetivo de moderna es en primer lugar por atestiguar (o imaginar) un ambiente internacional en la calles de la ciudad, la proliferación de signos

y objetos importados, además de la súbita y cotidiana presencia de gente cuyo principal vínculo urbano es el mismo que el del mercado; la fantasía de una atmósfera de objetos y de personas que promueven la posibilidad de una apropiación.¹¹

Si la modernidad que llegó a las metrópolis hispanoamericanas a fines del XIX fue antes que otra cosa una atmósfera, Gutiérrez Nájera entonces fue uno de los primeros en constatar –y disfrutar– de sus consecuencias: la sensación de que no es preciso viajar para ser cosmopolita (Gutiérrez Nájera nunca salió del territorio mexicano). Si uno no va al mundo, el mundo viene a la ciudad. Por esos años Nueva York y Buenos Aires podían compartir más de una apariencia urbana: los puertos que recibían viajeros y mercancías, las calles aledañas a esos puertos y pobladas de comercios; aunque los respectivos países experimentaran procesos industriales absolutamente diferentes. Susana Rotker habla de ‘un sistema de nociones’.¹² Derivados de los avances tecnológicos, de los nuevos sistemas de comunicación y de las lógicas de consumo internacional, las principales ciudades hispanoamericanas experimentaron una serie de cambios que se presentaron sobre todo como una nueva atmósfera: ferrocarriles, sistemas de vapor, fábricas, telégrafos, teléfono y descubrimientos científicos. La industrialización hispanoamericana, de hecho, habrá de esperar hasta después de segunda década del siglo XX. Antes se trató de un fenómeno de atmósfera que encontró en la importación de objetos y de productos el correlato de la única modernización posible. Susana Rotker hace una breve síntesis del desarrollo urbano involucrado en el modernismo hispanoamericano. Hacia 1890 Estados Unidos todavía está menos urbanizado que al menos cuatro países en Hispanoamérica: Venezuela, Chile, Uruguay y Argentina. Y de acuerdo con José Luíz Romero casi todas

las capitales de América Latina doblaron o hasta triplicaron su población en los cincuenta años que siguieron a 1880. En el mismo año de 1890, la Ciudad de México tiene cuatrocientos mil habitantes (tantos como Roma), Buenos Aires llega a medio millón y Nueva York, el nuevo centro del capitalismo industrial fuera de Europa, alcanza ya el millón de habitantes. Durante el apogeo del industrialismo finisecular los Estados Unidos y Europa establecieron control directo sobre los países en los cuales abundaban los recursos naturales. La lógica de entrada a la modernidad era la exportación de materias primas y la importación de los productos europeos. La ciudades hispanoamericanas, las “modernas”, se convirtieron –al menos parcialmente– en sucursales de los mercados europeos y, sus centros urbanos, en caminaderos consagrados al culto de la moda. Así, las diferencias entre cada ciudad no excluían que las zonas más favorecidas pudieran ofrecer –sobre todo para el caminante desocupado– un parecido rostro mercantil (y una ilusión de proximidad a Europa): las tiendas, los aparadores, los pasajes, la oferta de mercancías que se apoyaban en el prestigio de la moda, aparecían asociadas a costumbres que había que aceptar como atributos de la distinción (como el tea del *five o'clock*).¹³

Apenas si hay necesidad de aclarar que la de Gutiérrez Nájera era una libre elección, una manera de ver la ciudad que aparentemente cedía a la “persuasión porfiriana”, o quizá sería más cercano a sus hábitos decir que se trataba de una forma de pasear por la ciudad. Gutiérrez Nájera no suscribió el programa completo de esa persuasión, se comportó como un disidente ante uno de los aspectos de la modernización porfiriana, ante aquel que celebraba el ámbito productor del positivismo: la tecnología y la productividad; pero no tanto ante las maneras de

consumo y de gasto con que los miembros de ese positivismo mexicano se complacen. El primer profesional de la letras mexicanas parece haber actuado curiosamente como si el dinero no fuera un problema, sino algo tan constante y necesario como el aire en que se respira. Johns dice de él que fue el “chief *flâneur*”, y lo describe de esta manera:

Gutiérrez Nájera deambulaba por las calles vestido elegantemente, con una sombrilla debajo del brazo, un largo cigarro prendido entre los dientes y los ojos en una palabra. Como iniciador del modernismo en las letras mexicanas, buscó liberar a los escritores de su país del decadente romanticismo mexicano. Los mexicanos, él apuraba, debían aprender la vida moderna. Los maestros, por su puesto, eran los franceses.¹⁴ (Johns 19)

Lo cierto es que la mirada de Gutiérrez Nájera se concentra en esa zona al oeste del centro, lejos de aquella realidad (que también era apariencia) en el extremo este de la ciudad en donde el aspecto recordaba más al ambiente rural y de las pequeñas villas. Johns habla de miles de decenas de campesinos que entre los años de 1880 y 1890 fueron empujados hacia la capital, desplazados por las construcciones de vías ferroviarias, compañías mineras y terratenientes, es decir, aquella explotación económica que ligaba al México rural con las ciudades de Europa y de los Estados Unidos. En esos asentamientos al oriente del Zócalo las viviendas comunes eran las construcciones de adobe, las casas de madera y algunas construcciones de un solo piso de ladrillo.

Si el contexto social y físico influyó en la poética de Gutiérrez Nájera, el este de la Ciudad de México brilla por su ausencia, desplazado al silencio en que la persuasión porfiriana lo confina y excluido del reino de la belleza verbal en donde, según el *dictum* del poeta, no tiene nada qué decir. Pero si hemos dicho que Gutiérrez Nájera se paseaba

como un distraído y como un disidente, ¿de qué naturaleza es esa distracción o disidencia de la persuasión del progreso?

Para interrogar la sensibilidad modernista de Gutiérrez Nájera hay que imaginarlo como caminante en esos andaderos del centro de la Ciudad de México, luego de comer en algún restaurante francés y seguramente luego de haber cedido al obligado coñac. Las frases que usa para describir algunos estados de ánimo también lo describen. Cuando intenta ilustrar lo que entiende por “torpeza imperdonable” usa una imagen urbana: “como si acabáramos de almorzar en el restaurante de Recamier.” O esta otra, con la que intenta definir a los periodistas: “hombres que a falta de champaña y de Borgoña, beben a grandes sorbos ese líquido espeso y tenebroso que se llama tinta”. Si los caminantes en la naturaleza debieran, según prescribía William Hazlitt, vegetar como el mismo campo, Nájera no se entrega con menos reservas a lo que la ciudad y sus objetos ofrecen. Su sensibilidad es en gran medida una sensualidad hacia el mundo de los objetos, una exaltación de los sentidos que se orienta hacia el erotismo, tanto de seres como de los objetos. Así, el Duque se demora en la celebración de las cosas: alfombras, alhajas, elegancia, *esprit* rociado de *Veuve Clicquot*, medias de seda, gola de encaje, corsé de crac, rizos tan rubios como el coñac, baile de tango, placeres y alto goce, colcha color de rosa, un canapé en la habitación, las botitas de la duquesa.

En un breve artículo, uno de sus “Platos del día” firmados con el elocuente seudónimo de “Recamier”, Gutiérrez Nájera se ocupa de un asunto: “La cuestión de los aparadores. Los inútiles.” En primer lugar enfrenta cualquier duda sobre el valor de un aparador: amparándose en Rousseau declara que el aparador “es el punto de apoyo que el comercio ofrece al hombre, según la naturaleza, al hombre libre.” Luego de la

defensa utilitarista –en la que difiere de su admirado Gautier-, critica la debilidad policíaca que permite que vagos o distraídos obstruyan esos aparadores. Su argumento no deja duda de cuál es su posición ante el problema: “(los vagos) privan a los viandantes del placer honesto, que consiste en ver aparadores, y monopolizan la calle que es de todos” (Gutiérrez Nájera Escritos 64).

No son pocos los momentos en donde se refiere al culto por el objeto bello en los mismos términos que dedica a un aparador o a una obra literaria. En la presentación del único libro que publicó en vida, Cuentos frágiles, Gutiérrez Nájera declara sus intenciones: ofrecer “lo delicado y lo pequeño; eso que es perla en el escaparate de un joyero, azahar en la guirnalda de las novias, pupila azul en el semblante de una niña.” En otro texto, una extensa crónica sobre la llegada a la ciudad de una compañía de ópera francesa, afirma: “la belleza es una mercancía muy rara en México.” Y en una crónica en la que se lamenta por aquel hipotético último texto que escribiría en su vida, titulada precisamente “mi último artículo”, dice:

Cuál será mi último artículo, preguntaba yo al empezar éste. Pues será algún artículo banal, alguna piececita de tocador, un juguete de porcelana o terracota. El artículo en que condense mis ideales, el artículo en que ponga el alma toda, es el artículo que jamás escribiré. (Gutiérrez Nájera Obras 223)

A pesar de que Gutiérrez Nájera manifiesta una conciencia del protagonismo de la mercancía, a pesar de que él mismo compara a sus textos con juguetes –con aquellos objetos sin utilidad-, no hay en él la conciencia trágica del mercado del arte. No buscó tampoco la estética de las obras “luengas y duraderas” según había dicho Martí ni justificó, a diferencia de éste último, una poética de la prisa y de lo instantáneo. Aquello que distingue a sus textos es una cómoda ligereza de testigo o de paseante, de

observador que toca el mundo –erotizado- cuando lo nombra en una morosa charla de sobremesa. Parece sugerir que se escribe una vez que la necesidad ha sido satisfecha; entonces es cuando se opina de todo y de todos. Gutiérrez Nájera, como quien practica la sobremesa en sus crónicas, fue un conversador omnívoro e incansable. Y de esa necesidad de no encerrarse en una especialidad proviene su gusto –casi obsesión- por los seudónimos. Una frase suya lo resume: “Un cronista sin seudónimo es como salir a la calle sin camisa.” No es gratuita la metáfora: la variedad de sus seudónimos reflejaba la actividad de su guardarropa antes de salir a pasear.

Al igual que Gautier, Gutiérrez Nájera trabajó en las redacciones de periódicos para ganarse la vida. Pero es dudoso suponer que este hombre público, amigo de muchos y ahijado del poderoso ministro de hacienda porfiriano José Limantour, editor además de una revista financiada por el gobernante Partido Liberal, no tuviera otro remedio que someterse a la compulsiva escritura de cientos de artículos y desde luego no sólo a copiarse y al velado plagio, sino al hecho de afrontar una diversidad temática de amplitud innumerable. Una hipótesis resulta más creíble y sencilla que el desamparo económico de un amigo de los “científicos”: su trabajo era una necesidad no menos que una elección, una forma deliberada de vida literaria y la voluntaria escritura de minucias cotidianas, de asuntos políticos o hasta económicos, como si estuviera instalado siempre en una sobremesa de la vida pública.

Pero si hubiéramos de confiar en la sentencia del refrán que reza: “el que mucho abarca poco aprieta”, habríamos de conceder que una diversidad de seudónimos y de asuntos coloca al cronista en una zona de autoridad relativa, en un ámbito distanciado donde el observador parece flotar sobre los asuntos de la ciudad. Al asunto

que hoy lo ocupa ya lo desplaza el asunto de mañana. Gutiérrez Nájera, en sus textos, reproduce la actitud del caminante sin prisa que se desvía tras una tentación o un asunto que le parece interesante. Éste es el trasfondo de la disidencia del distraído, cuya atención se rebela al predominio de cierta jerarquía. En ese desplazamiento el poeta parece hallar el lugar del desocupado, una forma de deambular antes que un lugar fijo – o especializado- desde el que se escribe. Él mismo lo definió en una crónica sobre los pecados capitales que debiera ser leída como una parte central de sus principios poéticos, una declaración de principios sustentada en la pereza:

Ante todo, ¿a qué llamáis pereza? Si es la cesación de toda actividad, esa pereza no es la mía. Esa pereza es la anquilosis del espíritu. La mente tiene alas que se mueven siempre. Cuando su vuelo es perceptible para todos, el vulgo dice que trabaja. Cuando planea en esferas superiores, inaccesibles para la vista de la muchedumbre, se le cree amodorrada... La pereza es pudor. Soñar es crear y crear es trabajar. El trabajador se remanga la camisa y desnuda su pecho velludo delante de todos. Es el herrero junto a la fragua. La pereza trabaja ocultamente, en donde nadie pueda verla. Es la virgen que desabrocha lentamente su corsé, bajando los párpados para no verse desvestida en el espejo.

Y más adelante:

Por eso el arte y el periodismo son incompatibles. No hay arte fácil como no hay rosas que se siembren y nazcan en el mismo día. Cuando el poeta pasa muchas horas en el campo, con aparente indolencia, está escuchando las voces de sus grandes colaboradores: la voz del agua que se desliza como una falda de raso azul, que no prenden ni rasgan los guijarros del cauce; la voz múltiple de las aves que le traen de los cielos frases hechas; la voz de los vientos susurrando en la fronda de los pinos. Está en la inmensa cátedra de la naturaleza. Ese hombre dormido es un gigante que trabaja. (Gutiérrez Nájera Obras 227)

Esta caracterización del trabajo del poeta sugiere ser usada en el caso de su autor, con la diferencia de que él no vivía entre la naturaleza y que muchas de sus páginas se refieren a la ciudad. Así, si el poeta pasaba varias horas en la ciudad con aparente indolencia, si se dejaba llevar por algún desvío en la calle, habrá que conceder que lo

que hacía era escuchar las voces de sus colaboradores. Gutiérrez Nájera vivía entre las redacciones de los periódicos tanto como entre los conciertos, entre los estrenos de ópera, funciones de teatro, y fue también asiduo de los restaurantes más célebres de la época, atento a los periódicos y a los escaparates, atento como hemos visto a los encantos de las bellas transeúntes. No es gratuito que compare la voz del agua con el sonido de una falda de raso. Ortega y Gasset consideraba que “la metáfora sustituye una cosa con otra, no tanto para llegar a ésta como para huir de aquella.” Aun si esto fuera cierto, no deja de ser por lo menos sintomático que Gutiérrez Nájera regrese al mundo sensual femenino cuando está frente a la naturaleza. ¿Por qué no imaginar que esa voz del agua evadiendo a los guijarros mencionada por él no es otra que el recuerdo de la falda de la duquesa Job escapando como una cebra entre la multitud? Cuando Gutiérrez Nájera miraba hacia la naturaleza, pensaba en los encantos de la ciudad.

Si “lo que llamáis pereza es la prudente ninfa”, entonces Gutiérrez Nájera ha establecido cuál es su lugar en la ciudad y su versión de autonomía literaria: el artista es el hombre libre, aquel que gracias a estar desocupado puede escuchar las voces de sus colaboradores. Hay en esta fórmula una posición jerárquica en donde al mundo cotidiano que lo rodea, a esa atmósfera moderna, le corresponde el papel de colaborador del artista. En esta lógica ningún territorio, por importante que los demás lo juzguen, retiene la atención del paseante. Sólo le interesan las diversas manifestaciones del arte junto al inusitado encuentro de lo bello en la calle. Lo demás lo escucha, lo ve, lo toca y hasta opina sobre ello; pero sólo se demora en ese sucedáneo del arte que para él no es lo sublime horroroso de Baudelaire, sino lo bello sensual del dandy. El pelo rubio como el coñac, los encajes, las telas, las joyas y todos

aquellos accesorios que se pueden admirar en el “honesto placer” de los aparadores. Hay de esta manera una forma de estar (desocupado) que se vive como inherente a la actividad artística, una liberación que propone que toda actividad (o servidumbre) se justifique sólo si conduce al arte. Este es uno de los rasgos que emparentan a Gutiérrez Nájera con las tentativas del arte por el arte que representó Theophile Gautier. Ambos son indiferentes frente al utilitarismo o al compromiso político y en ambos el arte representa un fin en sí mismo y no sólo un medio para llegar a otra meta. La poética deja de ser pragmática y se orienta entonces hacia un ámbito subjetivo.

La actividad artística y el consumo de lo bello coinciden en este sentido: el artista desocupado, cuyo ideal lo representa en ese sentido la fantasía soberana del dandy imaginada por Baudelaire, es aquel que despreocupado de la necesidad se entrega a la persecución de la felicidad. Los cientos de artículos que Gutiérrez Nájera escribía no eran exclusivamente una actividad productiva y remunerada que conduce hacia la acumulación (servidumbre laboral), sino también el registro de un paseante consagrado al gasto y al consumo de lo bello. Ante la frenética y militante creencia del progreso en la productividad, el poeta parece haberse dirigido –escapado- hacia aquella actividad –el gasto- que lo distinga dentro del mercado.

Por aquellos años, en julio de 1877, Robert Louis Stevenson publicó en una revista su ensayo “An apology for Idlers”, en el que exponía la misma idea que Gutiérrez Nájera había expuesto sobre el tema de la pereza:

Justo ahora, cuando todo mundo es llevado, bajo amenaza de ser acusado de un crimen de baja respetabilidad, a entrar a una profesión lucrativa, y trabajar ahí con algo parecido al entusiasmo, una protesta del partido contrario que está contento cuando tiene suficiente, y prefiere distraerse y disfrutar mientras tanto, tiene el sabor de un poco de valentía y balandronada. Y esto no debiera ser así. El ocio, como se le llama, que no consiste en no hacer nada, sino en oponerse

abiertamente a las fórmulas dogmáticas de la clase dominante, tiene tanto derecho de mantener su posición como lo tiene la industria.¹⁵ (Stevenson 77)

La poética del artista como ciudadano del ocio moderno –que implicaba una crítica a la economía del trabajo productivo- parece haber sido una representación que si bien no fue muy extendida hacia el fin del siglo XIX, contó ciertamente con partidarios.

V: Una poética sensualista

“Y esto fue causa de una contradicción estética que tuvo las más extrañas y maravillosas consecuencias” (Jorge Cuesta Obras vol. II: 217).

En 1888 Gutiérrez Nájera escribió una carta a su amigo Manuel Puga y Acal, quien acababa de llegar de París y a quien consideraba una autoridad en la poesía moderna y especialmente en la francesa. Este texto es la exposición más explícita de sus ideas sobre su propia poesía, escrito con el propósito de defender a Juan de Dios Peza de los severos juicios críticos de Puga y Acal. En la carta conviven –y rivalizan- algunos principios que delatan una clara influencia del romanticismo con otros que evidencian el influjo del parnasianismo (“pasión por la forma”, según su fórmula). Como hemos observado en el primer capítulo, el movimiento parnasiano fue una derivación del romanticismo que desplazó la exaltación romántica del mundo interior del poeta hacia la forma en el poema, movimiento que implicaba una revalorización del lenguaje por encima de los sentimientos del poeta. Observamos también que la rebeldía del joven Gautier implicó asimismo una exploración de su poesía a través de los recursos de otras

artes, especialmente de la pintura. La consecuencia de este viraje fue, no una poesía que privilegiaba exclusivamente a un solo sentido, sino la elaboración de una poética que poco a poco se concentraba en un mundo sensible antes que abstracto, una poética en que predomina el universo de las sensaciones sobre el universo de las emociones. Aunque diferentes en sus obras, estas derivaciones del romanticismo no fueron ajenas a la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XIX. Un ensayo de Jorge Cuesta (1940) sobre el poeta Salvador Díaz Mirón precisaba esas influencias:

La forma como individualidad es una concepción de la poesía romántica, si bien se precisó con más claridad en el movimiento “formalista” que se derivó del romanticismo y que se conoció con el nombre anecdótico de movimiento “parnasiano.” Aquí la forma dejó de ser un género para convertirse en una particularidad del sentimiento[...]

Los poetas se entregaron a la misteriosa ociosidad de fabricar poesías blancas y amarillas; de imprimir a las palabras el temperamento del desierto o el estado de alma de unos elefantes, como algo directamente sensible, y de hacer, a la voluntad del asunto, místicamente manifestada, un soneto escultórico, una oda colorida o una elegía musical. El ideal parecía ser que los asuntos poetizaran por sí mismos, sin intervención de los poetas, sin el intermedio de las formas. Pues este “formalismo” era en realidad un imperio absoluto del asunto, de la materia y, en consecuencia, una materialización de la poesía. (Cuesta Obras Vol. II: 216)

Cabe pensar las tentativas de Gutiérrez Nájera a partir de la caracterización de estas derivaciones del romanticismo y evitar por un momento la etiqueta del modernista y tolerar las de romántico y parnasiano, a condición de que éstas últimas nos sirvan provisionalmente tan sólo como referencias. La obsesión por encontrar lo modernista en un escritor tiende a la exclusión de otras poéticas, aún en el caso del modernismo.¹⁶ Desde esta perspectiva, y parafraseando una fórmula que Octavio Paz aplica al mismo Díaz Mirón, a quien califica como “un romántico que aspira al clasicismo”¹⁷, cabría decir de Gutiérrez Nájera que fue un romántico que aspiraba al parnasianismo; que se

dejó llevar por la tentación parnasiana sin abandonar sus relaciones con el romanticismo, como retenido apenas por una culpa romántica. Podría decirse incluso que uno de sus poemas más populares, “La duquesa Job”, es el feliz resultado de una infidelidad. Gutiérrez Nájera sostuvo principios románticos y practicó gustos parnasianos, siguiendo en ello el ejemplo del arte por el arte que había dado Théophile Gautier y a quien los parnasianos admiraron¹⁸. Para mostrar estas tensiones cito el segundo párrafo de su carta a Manuel Puga y Acal, en la que Nájera autocrítica su propia poesía:

Desde luego es una obra netamente artificial. El poeta debe expresar lo que piensa y lo que siente, o pintar lo que ha visto. Y en mis versos que son puramente descriptivos, quise pintar lo que jamás he visto: la noche y la madrugada en la montaña: noche y madrugada observadas en libros, en pinturas y versos ajenos, en sueños, en pesadillas, pero no en la naturaleza misma, que es maestra suprema . . .

He releído mis versos y encuentro que no son obra de poeta, sino obra del cognac. (Gutiérrez Nájera Obras 432)

¿Cómo interpretar este *mea culpa* que expone en gran parte de su carta? Por un lado Gutiérrez Nájera sostiene, aquí y en otros textos, su creencia en aquel principio romántico que privilegia una poética expresiva, la exaltación de los sentimientos y de la personalidad de quien escribe. Esto había escrito, por cierto, en una nota crítica sobre el mismo Juan de Dios Peza: “El mejor elogio que puede hacerse del autor, es decir que se parece a su libro” (Gutiérrez Nájera Obras 381). Y en la misma carta a Puga y Acal se apoya en una cita de Eugène Véron: “lo que constituye el arte no es tanto la emoción comunicada; cuanto la intervención de la personalidad humana en la emoción misma.” Y más adelante: “es imposible separar la personalidad del poeta de su propia obra.”

Como se puede ver en Gutiérrez Nájera, aquel *détour* que hicimos en el primer capítulo sobre la ruta histórica que llevó de la Ilustración hacia el romanticismo, del paso de géneros colectivos a la exaltación del ámbito subjetivo del artista, llevó a los poetas de Europa y de América del siglo XIX a la exigencia de la expresión de la personalidad del poeta como principio estético. Por diversas vías nos encontramos con el mismo principio, lo mismo en Lamartine que en Wordsworth en la primera mitad de aquel siglo. Este último, como vimos en su “Prefacio”, creyó que en los ambientes rústicos y sencillos es en donde se encontrarían las verdaderas pasiones de los hombres. En José Martí o en Gutiérrez Nájera, antes de que termine el mismo siglo, nos encontramos con el mismo credo que consagra a la poesía como expresión del poeta, ya se trate de sus pasiones, sentimientos o principios morales. Lo que distingue el caso del segundo es la manera de resolver –o sucumbir- ante las tensiones que emergen entre su credo y su práctica.

Según la caracterización descrita por Gutiérrez Nájera, el poeta debe ser sincero, decir la verdad de lo que piensa y de lo que mira. La veracidad de este testimonio reside en la pureza ante posibles contaminaciones, pureza que el poeta identifica con el estado de vigilia. Ahora bien, lo peculiar de esta vigilia es que no excluye sólo al coñac, sino a cualquier otra forma de mediación entre la realidad y los sentidos del poeta, cualquier otra “distorsión” de la percepción. Y en el ámbito de estas distorsiones Gutiérrez Nájera identifica a cualquier otra producción estética, libros, cuadros o versos ajenos, en una lógica cuyo principio es el mismo con el cual Platón acusó en La República a los poetas que ofrecían copia de la copia de la realidad. Desde este punto de vista, la relación de la poética de Gutiérrez Nájera con el romanticismo

no se limita al uso de un vocabulario o a una serie de imágenes, sino que es más profunda: comparte una visión del lugar del poeta frente a aquel principio trascendental del cual emerge “la verdad”. Para Gutiérrez Nájera lo artificial es un desvío, una traición a la realidad que el principio ordenador de la naturaleza ofrece. Si revisamos su poema “Nada es mío”, nos encontraremos ahí con una representación del poeta como agente receptor y pasivo frente a la naturaleza:

*¿Me preguntas, joh, Rosa!, cómo escribo?
¿De qué manera, con menudas hojas,
cintas de seda y pétalos de flores,
voy construyendo estancia por estancia?
¡Yo mismo no lo sé! Como la tuya
es, Rosa de los cielos, mi ignorancia.*

*¡Yo no escribo mis versos, no los creo;
viven dentro de mí; vienen de fuera:
a ése, travieso, lo formó el deseo;
a aquel, lleno de luz, la primavera! (Nájera Obras 120).*

El poeta, a través de sus sentidos, es un instrumento musical del cual emergen las melodías que el mundo interpreta. El poeta es un pasivo traductor de la naturaleza.

El conflicto aparece cuando Gutiérrez Nájera se extiende en la confesión de sus infidelidades hacia ese “principio de realidad” que él mismo sostiene. La culpa toma lugar en su poema “Tristísima Nox”. “Se trató, insistamos, de una obra artificial, pues el poeta debe expresar lo que piensa o pintar lo que ha visto”. A continuación este credo, que también podemos identificar de cronista-poeta, cede ante el reconocimiento de que ha habido “otros colaboradores” menos “reales” en su poema: libros, pinturas, versos ajenos. Lo particular de la expresión: “he leído mis versos y encuentro que no son obra de poeta, sino obra del *cognac*,” es la ambigüedad con la que es ostentada, expuesta con una suerte de orgullo culposo, como el del infiel que aun en el

arrepentimiento no deja de sentir orgullo por sus conquistas, pues en ningún momento esconde la admiración que le merecen sus modelos. Lo que Gutiérrez Nájera buscaba era “presentar un estudio de claroscuro”, hacer con las palabras un lienzo “de la escuela de Rembrandt: “Me encantan a mí estas oposiciones de colores”. De esta manera Gutiérrez Nájera no duda en revelarnos a sus maestros:

Quizá por este gusto leo con tanto agrado a los pintores literatos, como el admirable Eugene Fromentin, preocupados siempre con esos efectos de luz y color. Yo lo hago mal, pero Gautier, nuestro Gautier, lo hacía maravillosamente (Gutiérrez Nájera Obras 432).

Expuesto así, seguir el ejemplo de aquellos pintores-poetas lo ha llevado a un desvío, a una infidelidad que entorpece y que es una intromisión de todo aquello que no es “la realidad”. De esta manera confiesa su gusto culposo por una poética que, como la convalecencia de Baudelaire y el desarreglo de los sentidos de Rimbaud, interpone entre la realidad y los sentidos una experiencia extraordinaria. Gutiérrez Nájera parece “lamentar” un principio de realidad, primero postularlo como valor para luego traicionarlo con placer.

De la cita se desprenden también dos temas relacionados con aquella derivación del romanticismo hacia el parnasianismo. En primer lugar, la orientación de una poética hacia los fenómenos sensoriales que no están en la realidad de la naturaleza, sino en el coñac de otros versos y que finalmente privilegia los fenómenos visuales como la luz y el color. Y en segundo, la tentativa por ampararse en la poesía de otros, dentro o fuera de la lengua española, como modelo a seguir. El primer fenómeno lo compartirá con los poetas parnasianos y sus derivaciones en el romanticismo simbolista, el segundo define más al modernismo.

Ocupémonos en primer lugar de este segundo tema, unido en el fondo al primero pero que podemos aislar por el momento. La apropiación de una tradición poética escrita en otra lengua jugará un rol esencial en el entendimiento literario de Gutiérrez Nájera. Se trata, aparentemente, de una consecuencia de lo que él considera como su “mayor defecto” (aunque expuesto como una virtud), una condición que él atribuye a su personalidad y que expone precisamente mediante una metáfora visual: “Tengo el entendimiento, como lo están las planchas fotográficas, untado de colodión. De modo que reflejo, sin quererlo, al último autor que he leído” (Gutiérrez Nájera Obras).

En esta fórmula, la presencia de otras voces en la propia se vuelve una parte intrínseca del estilo. Se trata de un credo personalista que exhibe como algo propio la influencia de otros: “En cuestiones estéticas debemos ser como los sultanes y tener un serrallo en el que quepan todas las bellezas; no casarnos con una sola y serle fieles” (Gutiérrez Nájera Obras).

Si Gutiérrez Nájera se rebela a la monotonía estética, lo hace en nombre de un apetito por “otras” bellezas, mediante un tono marital que no disimula una imagen erotizada de sus tentativas. Pero más allá de este sensualismo que más adelante abordaremos, vale la pena preguntarse por el sentido y las consecuencias de una poética del eclecticismo que la crítica ha leído también como cosmopolitismo. Gutiérrez Nájera, en un artículo que contradice la culpa confesada en su carta, sostiene que la decadencia de la poesía lírica española se debe a la falta de cruzamiento, a la carencia de contacto con otras literaturas. Ese cruzamiento implica una jerarquización que exalta la libertad del poeta, que reafirma su identidad especialmente si se está fuera de España

y somete, por otro lado, aquellas entidades que históricamente, a fines del siglo XIX, han constreñido a la actividad poética. La enunciación equivale a un movimiento de independencia estético: ya no la patria antigua, y la lengua sólo a condición de que se revitalice según los fines de la poesía y del arte.

Desde luego que este proceso tiene un correlato con la actitud del cronista que hemos analizado en la sección anterior. No pretendo regresar a ese tema sino sólo subrayar la afinidad de dicha actitud con sus principios poéticos. El llamado “cosmopolitismo” de Gutiérrez Nájera puede ser visto desde este contexto. El paseante aprende pronto a anhelar los sonidos y los colores novedosos. “La duquesa Job” es una cifra exacta de ese anhelo, cuya consecuencia es no tanto que la ciudad esté en el mundo como que el mundo “aparezca” en la ciudad. Y esta suerte de principio de irrealidad es la sustancia idónea para el paseante que persigue las apariencias bellas. A la ciudad moderna le corresponde el cosmopolitismo como respuesta del ciudadano, el alejamiento de lo local como manera de acercarse a la mercancía foránea. Si usáramos el vocabulario de Schlegel habría que decir que el cosmopolitismo de los paseantes hispanoamericanos que como Gutiérrez Nájera nunca viajaron a Europa, es una presencia irónica: el testimonio de lo objetivo y lo subjetivo, una conciencia del aquí jalonado por el allá. Al lugar desocupado del artista finisecular, a su descolocación dentro del espacio local, le corresponde un cosmopolitismo como forma del estar aquí. Del desarraigo se hace un heroísmo. Detrás de la expresión “la belleza es una mercancía muy escasa en México” hay un programa nacional implícito: la certeza de que la importación es un proceso necesario para el país. Según esta lógica, un nacionalismo cosmopolita es mejor que uno a secas.¹⁹ Esta conciencia de inserción

internacional propia del modernismo no necesitaba aún defenderse de un nacionalismo revolucionario (como lo tendrá que hacer Jorge Cuesta) y de ahí que su retórica no sea tan enfática como, por ejemplo, aquella fórmula que Borges tuvo que esgrimir en la revista Sur hacia la segunda década del siglo XX: “los argentinos deberíamos rechazar el nacionalismo por ser una costumbre foránea.”

Regresemos ahora a la tendencia de la poética de Gutiérrez Nájera hacia el mundo de los sentidos y de las formas, al ánimo parnasiano según lo hemos establecido en este estudio. Una vez erguida esa conciencia de libertad de la poesía –que Hugo había consagrado en su “Prefacio” a Cromwell-, se concentró entonces en la materialidad del poema y en las sensaciones del poeta. El papel de los sentidos se revaloriza. ¿Se trata de un proceso lineal e imitativo en el tránsito de una poética a otra? De ninguna manera. Gutiérrez Nájera no reniega del cruzamiento pero se reserva el derecho del gusto. Hace crítica del ámbito de donde provienen sus modelos preferidos, aun cuando confiesa debilidades: “cuesta trabajo levantarse del muelle canapé de la literatura francesa”, dice, para luego tomar distancia y aludir a la estética simbolista:

El excesivo amor a la frase, a los matices de la palabra, ha dado a Francia esa poesía de los decadentes que es como un burbujeo de pantanos. (Gutiérrez Nájera Obras 441)

La respuesta de Gutiérrez Nájera a la derivación formalista de la poesía no estará exenta de tensiones entre, para decirlo en sus términos, un principio “personalista” y otro “artificial”. La ruta que siguió, sin embargo, no estableció dos niveles de belleza, como sí lo hizo Baudelaire, a partir de un principio ideal y otro moderno. La fórmula que le permitió armonizar esa contradicción fue ampararse en la legitimidad de la libertad absoluta para perseguir lo bello, más allá de fronteras, de culturas o lenguajes.

Su credo poético desarrolló así una actitud que lo integraba todo, a la vez el principio personal y la tentación artificial: “pasión por la forma.”²⁰ Ambos principios tienen un punto en común y que será el centro de gravedad de la poética de Gutiérrez Nájera: el mundo de las sensaciones. De aquí emerge una poética que exalta el trabajo de los sentidos. La “Carta a Manuel Puga y Acal” está llena de expresiones que aproximan la idea de lo personal en la poesía con la inminencia de una exaltación sensorial: “usted como yo -le dice a su amigo- es un apasionado de la forma, sentimos la voluptuosidad del color y de la línea; nos fascina y encanta, por ejemplo, este admirable verso de Díaz Mirón...”(Gutiérrez Nájera Obras 441).

Al mismo tiempo no deja de ser elocuente que una línea más adelante afirme que Víctor Hugo, fustigando el imperio de Napoleón III en sus “Castigos”, no es la humanidad, ni siquiera es todo el pueblo francés... “Lo grande que hay en aquel libro es precisamente lo personal: es la pasión. Quitemos ésta y ya no existe la poesía” (Gutiérrez Nájera Obras 436).

Esta fórmula personalista está subordinada a la existencia de la pasión; aunque en los términos de Gutiérrez Nájera pasión no signifique otra cosa que una combustión sólo posible ante el contacto de lo bello. Y la búsqueda de ese contacto cotidiano lo autoriza a buscar lo bello en los encantos que la ciudad ofrece, incluido el coñac o las transeúntes. En algunos de sus poemas son visibles las marcas de aquel que oye a la naturaleza escuchando el encanto bullicioso de la ciudad. Regresemos a la tercera estancia de “Nada es mío”: “A veces en mis cantos colabora / una rubia magnífica: la aurora” (Gutiérrez Nájera Obras 120).

El poema parece animado por un ansia urbana más que campestre, un ámbito poblado por la repentina aparición de una “extranjera”, cortejos, poetas y tabernas. En el fondo, perderse entre aparadores o detrás de una transeúnte, comer, asistir a una función de ópera, no es otra cosa que escuchar a los colaboradores del artista que alude en su crónica sobre la pereza, aunque nuestro autor quiera refugiarse en ese templo que frecuenta poco: la naturaleza. Es elocuente que la última línea de la “Carta a Manuel Puga y Acal” contenga un elogio hacia el destinatario: “Yo le absuelvo –dice Gutiérrez Nájera- porque tiene usted mucho talento... ¡lo que equivale a haber amado mucho!”. Esta frase hace implícita una operación en la lógica de Gutiérrez Nájera: una equivalencia entre el arte y esa experiencia (amar) que el Duque siempre representará como un ámbito de los sentidos.

La personalidad del poeta y la creencia de lo bello se juntan en la posibilidad del objeto bello o amoroso. Y al objeto, a su “verdad”, como también reza la poética del cronista, no se llega si no mediante los sentidos, mediante una forma de la presencia que exalta la experiencia del gozo. Pero no se crea que se refiere a un gozo pasajero. El paseante tiene la conciencia de que el pasajero es él mismo, de que el mundo es un universo de placeres que hemos dejado o que nos aguarda. En otro párrafo de la misma carta, Gutiérrez Nájera concilia a la imitación con el personalismo. Luego de sostener que el poeta lírico debe ser juzgado por toda su obra y no sólo por este o aquel poema, sostiene que la vida no se imita, sólo se vive: “El poeta, ante todo, ha de ser hombre como nosotros, y el hombre ora duda, ora cree, ora sufre, ora goza.” De esta manera organizaba Gutiérrez Nájera su propia producción poética. Muchos de sus poemas y muchas de sus páginas de crónica pertenecen al último ánimo de esta enumeración. El

gozo ocupa un lugar central en la visión de un poeta que ha tenido que ayuntar con el mote de “decadentista”, y que más bien estorba antes de ayudar a entender la poética de Gutiérrez Nájera. Rubén Darío observó esa esencialidad del gozo que él identificó con el parnasianismo: “[Gutiérrez Nájera] amó las hermosuras de la vida, la armonía, la lira, el arte, la mujer, las rosas. Amó la forma, adoró la rima, fue uno de nuestros escasos parnasianos castellanos; sabía de España y vivía su alma en Francia”.²¹

La de Gutiérrez Nájera es más bien una poética que tiene su centro de gravedad en la experiencia del gozo, o en términos de Bataille, en una poética del gasto que todo lo somete a la soberanía de quien persigue lo bello.²² “La vida era un beso de mujer”, según escribió en otra de sus crónicas el Duque Job.

Cabe suponer que Gutiérrez Nájera habría suscrito la divisa de Stendhal: “la belleza es la promesa de felicidad.” Quizás el poema más explícito sobre esos principios, el más fiel a esa experiencia del gozo y del gasto en la ciudad, sea “La duquesa Job”. Se trata de un poema lleno de ese mundo cotidiano finisecular, pero también atento al gozo de los sentidos y de las mercancías. Ahí está el espacio público, el testimonio personal y la persecución por lo bello efímero. Citemos la escena final del poema para ilustrar la forma en que el poeta finalmente se consagra a la ciudad sin mediar el campo. Se trata de un domingo, el día de ocio y descanso por excelencia que la duquesa no dedica –como sí lo haría una “criada”- a la servidumbre religiosa. En ese día sin productividad y sin iglesia, Duque y Duquesa se encuentran para dedicarse al gozo y al consumo: de comida, de tiempo y de bebida, un gasto que no ahorra la salud. Por otro lado, el cruzamiento desciende a los registros más cotidianos. En el poema, una palabra en inglés (*beefsteak*) atisba en el almuerzo. Luego la pareja se encamina

hacia el lugar del ocio por excelencia en la Ciudad de México y en ese instante otra cita resuena: “Chapultepec”. El náhuatl ha rimado con el inglés, para que no se diga que el cosmopolitismo era sólo francés:

*¡Y los domingos!.. ¡Con que alegría
oye en su lecho bullir el día
y hasta las nueve quieta se está!
¡Cual se acurruca la perezosa,
bajo la colcha color de rosa,
mientras a misa la criada va!*

Y más adelante:

*Toco; se viste; me abre; almorzamos;
con apetito los dos tomamos
un par de huevos y un buen beefsteak
media botella de rico vino
y en coche juntos, vamos camino
del pintoresco Chapultepec.*

VI: Rubén Darío y el derroche

El joven Rubén Darío (1867-1916) advirtió muy pronto el lugar problemático del poeta en la sociedad de mercado que le tocó vivir. El tema aparece desde sus primeros textos, publicados incluso antes de Abrojos (1887) y antes de Azul (1888). En un artículo publicado en El mercurio de Chile apenas un mes luego de su llegada a Valparaíso, en julio de 1886, cuando tenía 19 años de edad, Darío asume un tono nostálgico que poco tendría que ver con un defensor de lo nuevo; hace pensar más bien en un defensor de lo muy antiguo, como si estuviéramos ante el canto de cisne de una vieja cofradía que lamenta, en la voz de uno de sus últimos vástagos, haber llegado demasiado tarde.

Darío se pregunta dónde estarán los poetas chilenos:

Casi todos permaneces silenciosos; casi todos han olvidado el amable comercio de las Gracias. Quien con la cartera de diplomático no cura si la Fama le ha encumbrado a la categoría del primer poeta filósofo de América; quien en prosaicas oficinas cuenta números en vez de hemistiquios; quien en las arduas tareas del profesorado apenas en cortísimos ocios escribe sublimes poemas que quedan sepultados entre sus papeles de matemáticas; quien, por último, rompe cítara y plectro y se entrega al mundo agitado de los negocios o a la brega terrible del parlamento. (en Rama 51)

Y luego de este diagnóstico que construye un mapa en donde el bullicio provoca el silencio o el olvido de las Gracias, Darío cierra con una conclusión que más parece despedida de este mundo que del lector de su artículo:

Las musas se van. ¡Oh Póstumo! Que tienes a bien poner oídos a mis tristes apóstrofes. Las musas se van, porque vinieron las máquinas y apagan el eco de la liras. Idos, adiós poetas inspirados! Los que nos quedaban se están muriendo; los que sobreviven han dejado la floresta primitiva de su Arcadia al ruido ensordecedor de la edad nueva; allá quedó el instrumento abandonado, el arpa de los cánticos primeros. Idos a Dios, encendedoras de divinos entusiasmos, dulces Piérides, que en mejores tiempos hallasteis en el suelo de Arauco

servidores constantes y sumisos. Ya no hay vagar para nuestro culto. (en Rama 51)

Esta cita podría usarse, en primer lugar, para ilustrar aquella reacción contra el materialismo de la burguesía industrial (y que implica una exaltación de los valores espirituales) que aparecerá en la primera etapa de Darío. Esto se puede encontrar en Azul, especialmente en los cuentos (inspirados en Catulle Mendès): “El Rey Burgués”, “El pájaro azul”, “El velo de la reina Mab” y “La canción del oro”. O se puede hallar incluso antes. Recordemos un poema que está fechado en el octubre de 1882, a los quince años de Darío:

El Poeta

*El poeta es ave, en verdad:
es ave que canta y gime;
que Dios, es menos sublime,
y más que la humanidad.
Su nido es la inmensidad,
nido que el mal no derrumba,
¡Haced que el poeta sucumba,
destruid su ideal bendito.
que él entrará al infinito
por la puerta de la tumba!* (Darío Poesías completas 16)

Esta primera etapa de Darío, que llega hasta Prosas profanas (1896), ha sido leída también como una tácita adopción de las actitudes autonomistas de los parnasianos, esencialmente conocidas mediante el lema del arte por el arte, una actitud que ha sido interpretada como una réplica a la crueldad individualista de la burguesía.²³

Pero además de leerse como diagnóstico de los valores y del desplazamiento del arte en la sociedad contemporánea del siglo XIX, el temprano artículo de Darío publicado en El mercurio de Chile también puede interpretarse como una declaración

de principios de quien se inicia en las letras. En los dos párrafos citados, de hecho, se hallan enunciados algunos de los principios centrales que acompañarán a Darío toda su vida. En primer lugar, el rechazo de oficios que el autor encuentra incompatibles con la poesía: la diplomacia, el comercio, el magisterio y la política; crítica que mediante la negación de esas actividades promueve una especialización en el ejercicio de la poesía (situación que cuestionablemente sucedía en el pasado); y en segundo lugar, el entendimiento de la poesía como una entidad ahistórica e ideal, comparable casi siempre a deidades femeninas cuyo culto implica el “vagar” de un “ocio”. No se trata en este caso de una poética estricta, entendida ésta como una reflexión sobre lo que el autor entiende por poesía, sino de algo previo e íntimamente relacionado con la poesía: el lugar que el poeta asume o busca asumir en su contexto histórico. El joven Darío buscaba resolver cuál era su lugar en el mundo, y las respuestas que encontró dejarán marcas al interior de su obra, tanto como cicatrices en su biografía. Esta búsqueda le hará escribir ya en 1896, en “Los colores del Estandarte”:

Los cánones del arte moderno no nos señalan más derrotero que el amor absoluto a la belleza –clara, simbólica o arcana- y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad. (Darío Genio... 63)

Esta frase involucra tanto a una estética como a una ética, alude a una condición histórica y señala un destino para el artista. Estos registros en donde historia, vida y arte se asumen como interdependientes son especialmente ricos (y no menos ambiguos) si lo que buscamos es analizar las formas en donde el espacio público influye en la conformación de los discursos poéticos, así como la forma en que el poeta resuelve su relación con ese espacio público. Según habíamos observado en el primer capítulo de este estudio, fue en primer lugar la conformación de una esfera pública la que

promovió el intercambio de ideas y el ejercicio de la reflexión del arte en general y de la poesía en particular. Ya sea mediante la conversación en los salones de la Francia del siglo XVIII, o mediante el paulatino desarrollo de periódicos y revistas, la reflexión de la poesía será un proceso que involucrará siempre las formas en que el poeta resuelve sus relaciones con su entorno social. Sin embargo, conviene distinguir entre las dos floraciones de un mismo tronco, o para decirlo jugando con un título de Octavio Paz, separar entre el olmo y sus peras; pues ante un mismo contexto histórico pudieran aparecer respuestas totalmente distintas, incluso cuando se trata de poetas que comparten ciertos presupuestos estéticos y que la historia de la literatura encierra en un mismo movimiento. Si en el capítulo dedicado a José Martí observamos una crítica a la modernidad que implicaba también un alejamiento del universo objetual, y la conformación en última instancia de una poética anti sensorial, en el caso de Rubén Darío observaremos una actitud diferente, cuando no opuesta. Por la manera de resolver sus conflictos frente al reacomodo social de la segunda mitad del siglo XIX hispanoamericano, por la peculiar forma de responder al fenómeno de la profesionalización del escritor en el mercado laboral de ese periodo, e incluso por el ejercicio de una poesía sensualista, a Darío le corresponde más bien un lugar junto a las tentativas de Gutiérrez Nájera. A estos dos últimos los distingue de Martí el lado que prefieren en la balanza económica del mercado: Darío y Gutiérrez Nájera asedian constantemente la experiencia del gasto, mientras Martí procura la del ahorro.

Hay que entender el concepto de gasto como una entidad cuya orientación –el fin de sí misma- se niega a reconocer el tiempo futuro, que se resiste a la servidumbre de reservar algo de sí a otro tiempo que no sea el presente. Dentro de esta perspectiva el

mayor derroche sería el gasto absoluto que implica el aniquilamiento del ser (la muerte), y su contrario sería el ahorro, entendido éste último como la reserva y el sometimiento de las potencias del ser a un tiempo futuro. La lógica del derroche tiende a gastar hoy lo que podríamos gastar mañana, y busca el uso y la realización plena de todas las potencias del ser en el instante actual, es una urgencia por acabar de una vez. El ahorro se presenta entonces como una entidad histórica, que tiende a disminuir la primacía del presente en favor del futuro, se reserva a costa de lo inmediato, subordina lo actual a lo futuro, servidumbre del proyecto o de la recompensa en esta vida o en otra (poética pragmática), una causa que está por hacerse.²⁴

Ahora bien, en el contexto concreto del modernismo podemos establecer una diferencia entre una experiencia de gasto y otra de ahorro dentro del ámbito económico del mercado. Se trata en primer lugar de la relación que el sujeto establece con el mercado laboral y con el dinero; y en segundo, de la relación que el mercado establece con el arte. Evidentemente este universo del dinero, del trabajo y del arte, tiene una dimensión sensorial y corporal que delimita la realidad inmediata del artista. Esto permite entender la noción de gasto en un sentido más extenso, e interrogar la relación del artista con aquellas instancias que son también el dispositivo de una obra, instancias que son susceptibles de un consumo. El caso de Gutiérrez Nájera fue ilustrativo sobre el uso del tiempo libre y de la capacidad de compra (de sí mismo o de sus personajes), la tesis implícita de esperar la subvención del Estado y el consuetudinario consumo del cuerpo en los hábitos del duque Job: beber y comer. Por sus textos reflexivos, por su poesía –aunque Darío ejercite una elipsis simbólica que analizaremos-, por sus crónicas y por aquellas actitudes que rescatan sus biografías, Darío y Gutiérrez Nájera

comparten una experiencia corporal del gasto; en los dos el cuerpo es un territorio para el consumo: satisfacción de las necesidades y de los placeres, del consumo de otras artes y de la fascinación por el objeto y por el lujo, el consumo de comida y de bebida, del sexo, el gasto de las energías del cuerpo y del tiempo, el derroche de la noche y del salario, todo ello como forma de vida artística

En Martí, en cambio, predominó una experiencia que procuraba el ahorro mediante una búsqueda de lo estrictamente esencial mediante la condena de las diversiones frívolas –como la playa en Coney Island- y de la crítica del lujo. O para usar dos imágenes que provienen de una misma raíz: a Martí le corresponde la figura del sacrificio que fue común a Baudelaire; mientras que a Gutiérrez Nájera y a Darío les corresponde el lugar simbólico de la fantasía del mismo Baudelaire: el dandy, héroe que es puro gasto.

Desde el punto de vista de nuestra lectura “económica” de las poéticas modernistas, resulta de especial interés para este trabajo el estudio que Ángel Rama dedicó a Rubén Darío, pues Rama dedica un capítulo a estudiar a “los poetas modernistas en el mercado económico”. En su estudio Rama interpreta al modernismo como un movimiento demarcado por la “expansión imperial del capitalismo”, fenómeno que define de esta manera:

Un sistema de exacción a bajo costo de materias primas del mundo, de complementación de su estructura económica dominante con las zonas dependientes (colonias o neocolonias), de simultánea ampliación del mercado consumidor de sus productos con el público de las zonas marginales, y de expulsión de éstas del exceso de población que en las metrópolis hubiera restado la capitalización. (Rama 23)

Según Rama, la incorporación de América Latina al sistema creado por la burguesía europea triunfante se intensifica a partir de 1870 (división del trabajo, instauración del mercado, crecimiento de las ciudades). Y esta incorporación, según el mismo Rama, se reproduce en el ámbito de la cultura. Rama sostiene que este ingreso al sistema no es parejo en el ámbito hispanohablante, que se produce primero en América antes que en España. Rama atribuye a Darío una conciencia clara de estos cambios, y cita un artículo de Darío publicado en 1900:

no existe en Madrid, ni en el resto de España, con excepción de Cataluña, ninguna agrupación, *brotherhood*, en que el arte puro –o impuro, señores preceptistas- se cultive siguiendo el movimiento que en estos últimos tiempos ha sido tratado con tanta dureza por unos, con tanto entusiasmo por otros. (en Rama 24)

Y si América se adelantó fue por razones clarísimas, dice Darío:

Por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas razones del mundo y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo. (en Rama 27)

Rama se servirá de estas citas para argumentar que Darío juzgó como benéfica la influencia del desarrollo económico (en concreto el argentino) sobre las letras:

Aunque no en un sentido primario o unívoco, donde ocurría exactamente lo contrario, o sea, el desinterés mercantil por la creación artística, sino en el sentido de la instauración de una serie de valores, de sistemas referenciales, de formas y de temas, que abastecerían la literatura y fortalecerían en ella el apetito de la “novedad”. (Rama 30)

Como prueba de esa opinión benéfica sobre la economía, Rama cita un artículo de Darío, publicado en su retorno a Argentina en 1912:

los años de las ilusiones y luchas literarias, en que una floración de talento brotó, como rosas entre rocas, en el imperio de los números. Nuestros bandolines sonaban cerca de los bancos, y nuestra bohemia nocturna melificaba

el ambiente al lado de los comerciantes alemanes, ingleses, italianos, que iban a ingurgitarse cívicos y chops en lo de Luzio o en Auers. ¡Era el buen tiempo! No impedía el ruido lírico de unas cuantas cigarras la marcha de las transacciones; el ateneo hacía su poco de Grecia en la atmósfera fenicia o cartaginesa y la juventud aprendía que no sólo de papel moneda vive el hombre y que los intelectuales, como los héroes y la bellas y honestas damas, son las joyas de la república. (en Rama 31)²⁵

Rama rescata otro fragmento de un artículo de Darío, este de 1913, referido a “La producción intelectual latinoamericana”:

En Buenos Aires no sé cómo andarán las cosas ahora. Cuando yo vivía allí, publicar un libro era obra magna, posible sólo a un Anchorena, a un Alvear, a un Santamarina: algo como comprar un automóvil ahora, o un caballo de carrera. Mis Raros aparecieron gracias a que pagaron la edición Ángel Estrada y otros amigos; y Prosas profanas, gracias a que hizo lo mismo otro amigo, Carlos Vega Belgrano. (en Rama 31)²⁶

Esta cita de Darío “y otras anotaciones de sus artículos”, son leídas por Rama como síntomas de

la convicción de que no era posible conservarse en la época del patrocinio, y que el escritor debía incorporarse al mercado: vivir dentro de él como pudiera, aunque fuera muy mal, pero dentro de sus coordenadas específicas. Los riesgos son conocidos. Darío los refirió, pero en general, defendiendo el principio del mercado, más que desconfiando de sus efectos perniciosos que recién al final de su vida se le harán ostensibles. (Rama 53)

Aquí es necesario marcar una distancia con el estudio de Ángel Rama. Nuestra diferencia no se refiere al análisis del marco histórico del modernismo, sino a la interpretación de la actitud de Darío frente al mercado. Aunque Darío efectivamente vive en ese marco social de la instauración de un mercado, su relación con él y la forma de superar su conflicto con ese contexto no puede calificarse de mercantil. De su paso por el periodismo puede decirse que sobrevivió a él, no que vivió de él, y su situación económica no se resolvió mediante una incorporación al mercado, ni como sujeto ni en

su rol de poeta. El hecho de que haya reconocido el predominio del mercado no significa que lo abrace como una opción (cosa que nunca hizo), sino acaso delata el reconocimiento fatalista de una situación adversa e irremediable. Por lo menos habría que precisar que en su vida no se ve esa incorporación o esa conciencia de ser parte del mercado, “aunque se viva muy mal”. De hecho, las citas usadas por Rama pueden ser leídas en una clave inversa, para argumentar que Darío, en los hechos, se atiene al patrocinio; aunque este patrocinio se reacomode a condiciones nuevas: el mecenazgo de los amigos, de un político en turno o de un gobierno que más tarde incumplirá sus promesas de pago. Si regresamos a las citas de Darío, y nos detenemos en algunos de sus enunciados, encontraremos registros suficientes para sostener que Darío rechaza toda posible idea de comercio: “el mundo agitado de los negocios”, y que lo que él denuncia es una “atmósfera fenicia o cartaginesa”. Para Darío el buen tiempo era el de un ateneo separado (que “no impedía la marcha de las transacciones”), diferenciado y opuesto a la lógica del mercado, es decir del dinero: “la juventud aprendía que no sólo de papel moneda vive el hombre y que los intelectuales, como los héroes y las bellas y honestas damas, son las joyas de la república”. Esta última frase implica una operación lógica que identifica a la inteligencia con lo bello y con la hazaña de los héroes. Todo ahí se compara con una imagen del universo aristocrático de una monarquía pero en el ámbito de la república. La poesía pasa a ser el símbolo monárquico o aristocrático (joya) de una república. “Idos a Dios, encendedoras de divinos entusiasmos”, decía Darío a las Gracias fugitivas de Chile, para luego confirmar la evidencia de ese abandono: “Ya no hay vagar para vuestro culto”. Darío entiende la libertad del tiempo libre como una condición inherente al poeta, sin conceder ningún entendimiento del

comercio. Si de la política Flaubert sólo entendía la revolución, según Benjamin; de Darío habría que decir que del mercado sólo entendía el gasto.

En las biografías de Rubén Darío abundan esos momentos que colocan al personaje dentro de un ámbito de patrocinio y que lo retratan en el ejercicio de un derroche que tiene las dimensiones de una implícita desconfianza del futuro. El siguiente es un párrafo del estudio de Pedro Salinas sobre Darío:

Brevísimos y escasos fueron los respiros. En ellos, cuando Rubén se veía dueño de algunos dineros los dispensaba en torno suyo, con prodigalidad. Vividores y parásitos, que le conocían esta flaqueza, se le allegaban entonces. Era él de naturaleza dadivoso, y en viéndose con moneda fresca caí en manirroto. “Tener deudas es cosa de gente grande”, escribía ya en 1886. “Yo no ahorro ni en seda ni en champaña ni en flores”. “No conozco el valor de oro.” Un día un amigo lo lleva a un restaurante de excelente cocina y precios moderados. Al salir, Rubén le encuentra su defecto. “Es admirable. ¡Lástima que sea tan barato!”. (Salinas 18)

Para cuando Pedro Salinas redactó su estudio no contaba aún con la que es hasta ahora la biografía más extensa y documentada sobre la vida de Darío: La dramática vida de Rubén Darío, escrita por Edelberto Torres. El libro recrea la temprana inserción del “niño poeta” a los usos ceremoniales del gobierno nicaragüense de entonces. El siguiente es un párrafo de una visita presidencial a la región meridional del país en 1885:

Están en la pequeña y encantadora ciudad del mediodía nicaragüense. La población se alborozaba con la presencia del coterráneo que rige los destinos de la nación. Ágapes, paseos a las fincas vecinas, serenatas, todo lo que la simpatía inspira se hace en honor del doctor Cárdenas y acompañantes. Rubén es requerido varias veces en público y en privado para dejar constancia lírica de su presencia en el seno de la sociedad rivense. (Torres 95)

O más tarde, a su regreso a Nicaragua luego de su primera estancia en Chile (1889):

Convertido en poeta civil al calor de la campaña nacionalista del general Menéndez, escribe las estrofas vibrantes del “Canto a la Unión Centroamericana”, que leyó en el banquete que los delegados centroamericanos ofrecieron al general Menéndez el 20 de octubre del año anterior, y lo publica en La Unión del 10 de enero de 1890. (Torres 155)

Ciertamente los vaivenes de la fortuna de Darío estuvieron muchas veces ligados a los vaivenes de la política local, como el asesinato del presidente Menéndez y la salida de Darío rumbo a Guatemala en 1890. Pero que la variedad de los patronazgos fuera complicada, no elimina la naturaleza de la relación entre poeta y protectores. “Como siempre -escribió el biógrafo- ayudado por los espíritus generosos que encuentra en su camino”. Ciertamente los dineros fueron muchas veces escasos, y si no, el mismo Darío se encargaría de volverlos escasos. Después de salir de Nicaragua vale recordar la protección que recibió del hijo del presidente chileno, Pedro Balmaceda Toro, amistad interrumpida por un malentendido. Por otro lado, el mismo Darío buscará constantemente esa posibilidad de patrocinio de parte de los gobiernos en turno, no exclusivamente de su natal Nicaragua. Aquí lo vemos en Costa Rica, hacia 1891:

El gobierno acaba de inaugurar la estatua de “el Erizo”, como apodaban al humilde soldado (Juan Santamaría), en su ciudad natal de Alahueja. Darío glorifica con periodos broncíneos al hombre del pueblo que con su heroísmo se convirtió en héroe nacional de Costa Rica. (Torres 180)

Y más adelante, Edelberto Torres nos informa:

En Guatemala ha ascendido a la presidencia el general José María Reina Barrios, y como lo considera amigo suyo, escribe una semblanza, cuyas consecuencias no se harán esperar. Ya sabe, por reiteradas experiencias, que en Centroamérica sólo con el amparo oficial puede vivir dando satisfacción a sus crecientes necesidades y a sus ineludibles gustos de epicúreo y bohemio. Pone su esperanza en Reina Barrios y en los personajes de su recién nacido gobierno, amigos suyos, como Lainfiesta. (Torres 186)

Este tipo de pasajes, que se refieren a la relación que Darío establecía con sus patrocinios, abundan en el relato de Torres, y tiene sus momentos cumbres cuando Darío recibe misiones diplomáticas, como la que le otorgó el gobierno de Nicaragua para asistir a las celebraciones del cuarto centenario del descubrimiento de América que se realizarían en España. O un tiempo después, cuando el gobierno de Colombia lo nombró su cónsul General en Buenos Aires y realizó el viaje vía Nueva York y París, y en cuyo relato Torres destaca el derroche en la segunda ciudad, su galantería con una prostituta que identifica sólo bajo el célebre nombre Marión Delorme, a quien regala unas joyas; luego más derroche, seguido de las intervenciones consulares para sacarlo de apuros, etcétera.

Luego se inicia, en el relato de Torres, una etapa de estabilidad económica para Darío, “tal vez por única vez en su vida”: “tiene segura la pitanza con su trabajo en La Nación; goza de un sueldo consular y la simpatía pone flores a su paso”. Lo curioso de este avance biográfico es que registra la manera en que a medida que Darío se inserta en el periodismo, en el mercado de trabajo mediante el uso de sus capacidades como escritor, también incrementará su capacidad (o incontinencia) de gasto. Además, su relación con el periodismo estará marcada por un abierto desencanto de sus tareas, al que corresponderá una exaltación de sus derroches, no sólo monetarios, sino también corporales. Esta es la época en la que cambió de secretario: se quedó sin su valet holandés, pero para mayor lujo, contrató a un secretario francés. Y aunque su colaboración a La Nación y su sueldo de cónsul cubren sus necesidades, se permite ejercer de “nabab” con los jóvenes que le rodean. Esta etapa de bonanza irá

acompañada de una crítica a su labor periodística, plasmada en su correspondencia con Luis Berisso, en donde Darío escribió:

¿Ha visto mis mamarrachadas de puro periodismo que he publicado sobre el Álbum Guido Spano, firmados Moisés Prudencio? Eso está uno precisado a hacer en veces. (en Torres 231)

En otra carta Darío confiesa su enojo por que La Nación se ha negado a publicar un artículo de su amigo, y le cuenta:

Más aún: se me ha dicho en La Nación que no escriba más literatura para el diario. Lo cual equivale casi a decirme que no escriba. Di tres artículos sobre el pensamiento italiano, y me han guardado dos. En tanto la colaboración preferida es aquella que logra ser más pedestre. Con su pan se lo coman. (en Torres 231)²⁷

En noviembre de ese mismo año Darío comienza a colaborar en La prensa; trabajo que según describe a Berisso, consiste en “hacer periodismo de la más prosaica e imbécil especie. Dirijo –asómbrese usted- la sección social”. Y aunque en esa misma carta confiesa hacer ese trabajo tan asombrado como contento, lo cierto es que se agudizan también, al parejo de su tarea periodística, los espacios de derroche que involucran al cuerpo. En enero de 1895, luego de su cumpleaños veintiocho, Darío sufre su primera gran crisis alcohólica que exige hospitalización. Conviene rescatar la escena que Torres recrea:

Darío acaba de dejar un tugurio en que pasó la noche bebiendo, acompañado de *hetairas*. Jaimes Freyre, que anda por allí, se despoja de su abrigo y se lo entrega a Rubén en un gesto de pura fraternidad. El bondadoso médico lo asiste con sabiduría y solícito interés en el sanatorio que dirige en la isla de Martín García. (Torres 233)

De esa misma época es un texto que Darío dirige a Groussac, y que conviene leer como contexto de su crítica al periodismo y de sus hábitos con el dinero y en general con el consumo:

En verdad, vivo de poesía. Mi ilusión tiene una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte. No sirvo para otra cosa. Creo en Dios, me atrae el misterio; me abisman el ensueño y la muerte; he leído muchos filósofos y no sé una palabra de filosofía. Tengo sí, un epicurismo a mi manera: gocen todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra, y hágase lo posible para seguir gozando en la otra vida. Lo cual quiere decir que lo veo todo en rosa. (en Torres 248)

Conviene demorarse en los desplazamientos y en las contaminaciones que este párrafo produce, párrafo que tiene los vuelos de un credo, de la enunciación de un destino. En una sola oración Darío ha construido un universo tensado por la belleza y por el poder. Es entre esas dos marcas que se ha de buscar la actitud que lo define frente al mercado, que es también como decir que lo define frente a la vida cotidiana: la frecuentación del lujo, la implícita convicción de que el dinero es algo que se gasta, no que se acumula, y la certeza de que entre esos territorios es donde se halla esa misma belleza que es reino de poetas. Luego de esa frase, y como quien defiende un territorio, aparece la delimitación artística de su vida, “no soy más que un hombre de arte”, frase que encierra una clara y radical exclusión de otras tareas. Y por último, evadiendo una zona mística en nuestra interpretación, el epicurismo al que se refiere y que marca explícitamente la orientación que se ha de buscar en la vida cotidiana: la experiencia del gozo.

Si se acepta comparar a Rubén Darío con una realidad espacial, cabría decir que en él se cruzan, conviven y batallan por lo menos cuatro actitudes: La conciencia

estricta, casi existencial, que parece exigir siempre una exaltación subjetiva de su ser de poeta;²⁸ la búsqueda, constante o esporádica, de patrocinios; una crítica al periodismo por considerarlo un trabajo no sólo incompatible con el arte, sino prosaico y vulgar; y en cuarto lugar, la explícita exaltación del gasto como relación predominante con los productos de ese trabajo y de esos patrocinios. Si esta imagen espacial y desjerarquizada es arbitraria, tiene por otro lado el propósito de evadir la rígida representación de las causas y los efectos, esquema que tarde o temprano corre el riesgo de conducir a un determinismo.

La relación entre estas orientaciones o actitudes, sin tener que ser causal, es por lo menos coincidente; y de su tensión dependerá un equilibrio económico –y biológico– que sólo terminará cuando termine la vida del mismo Darío.²⁹ Como se sabe, el periodismo lo seguirá ejerciendo durante algunos años, renovado por el incentivo de los viajes a España y a Francia; especialmente por la visita que hace a París durante la Exposición Universal de 1900. También continuará –con suerte desigual– ligado a la lógica de los patrocinios; como el nombramiento de cónsul general de Nicaragua en París. Pero al periodo de exploración europea (Italia, Francia, Inglaterra) y al de producción de crónicas se impondrá más tarde una lógica del gasto y la bancarrota finalmente llegará. El derroche y el gasto, mediante la exaltación de los goces sensuales, parecen absorberlo finalmente: la constante experiencia de la embriaguez se convierte en incontinencia que lleva en sí el tácito menosprecio por la servidumbre que el ahorro de las energías del cuerpo le habría impuesto.

El patrocinio, cuya naturaleza económica es el gasto, se presenta en la forma en que Darío reconoce su relación con el periódico argentino La Nación. Edelberto Torres presenta unas expresiones de Darío:

El gran rotativo se convierte en un símbolo, es *mamá La Nación*; sólo *mamá La Nación* no le ha faltado nunca, y aunque no puede decir que haya sido abnegada y generosa, sólo ella, *mamá La Nación*, ha estado con él en los días rosados de Buenos Aires y en estos oscuros de París. (en Torres 415)

Incluso en los últimos años de Darío, cuando se vio involucrado en la empresa de Mundial Magazine, se reflejan esas tensiones entre el ahorro y el gasto que éste último resuelve. Cuando se presentan los empresarios uruguayos a Darío, antes de aquella parodia de la última gira por la paz, será la última escenificación de las relaciones del poeta nicaragüense con el mercado; el proyecto de una revista que busca la fama y el prestigio de Darío como capital de inversión. Darío recibiría el sueldo de cuatrocientos francos por fungir –aparecer- como director editorial. Pero la interpretación de tal empresa será radicalmente opuesta entre inversionistas y poeta. Esencialmente, la revista presenta las características de una empresa de mercado: articular una mercancía entre un mercado publicitario y otro de lectores. Por extensión, presentará también la tendencia a mirar el costo de producción –el pago de colaboraciones- como una inversión excesiva y cuyo sentido proviene tan sólo de su utilidad como instrumento para la ganancia.³⁰ Entre esas páginas se publicará por primera vez “Los motivos del lobo”, uno de sus últimos poemas. El creciente éxito económico de la revista animó a los editores a programar una gira de promoción por España y por América, convencidos de que la inversión de ese viaje sería beneficiosa.

El papel de Darío en ese viaje lo llevó a interpretar esa inversión de una manera muy distinta. En aquellos momentos en que lo retrata Edelberto Torres, Darío está asociado casi siempre a escenificaciones del gasto y de un consumo, a una representación aristocrática de signo patronal. Aparecerá en primer lugar la cena de despedida ofrecida a la delegación viajera –casi corte- que acompañará a Darío. Y más tarde, en la primera frontera que se encuentran, la francesa, Darío muestra y usa su antigua tarjeta de diplomático. En los hechos, finalmente convertido en “inversión” dentro de Mundial Magazine, corresponderá a Darío el rubro del gasto en la empresa, el protagonismo en las cenas, fiestas ofrecidas por legaciones, salutations, brindis y recepciones con personajes de la política y el arte, todos aquellos eventos que hacen de la literatura un espacio institucional cuya naturaleza comercial vive aún ligada al régimen de patrocinio estatal:

El cónsul de la Argentina, Alberto Gache, le ofrece un suntuoso té, memorable por la asistencia unánime de los valores de la cultura y de la aristocracia catalanas. Todos se hallan reunidos y el té circula entre rumores de extrañeza. En esos momentos Osvaldo Bazil libra batalla con Darío en el hotel para que asista. Tiene que vestirlo, lavarle la cara y peinarlo, contra su deseo y protestas. Felizmente llegan en el momento en que el champaña brilla en las copas inspirando brindis y sorbos. Un clamor de regocijo llena el recinto, y el poeta con su presencia borra la mala impresión de su retraso en llegar, comportándose como un gentilhombre de palacio. Dice un breve discurso, ático, y a la vista de una Victoria de Samotracia que está en el salón, escribe dos soberbias estrofas que el magnánimo anfitrión –hombre de letras además- hace esculpir en oro y fija al pie de la figura acéfala. (en Torres 426)

Esta escena, descrita por Torres con la opulenta retórica que conviene a todo gasto, decora una atmósfera en donde brillan los objetos y los gestos que viven asociados a una experiencia de lujo y derroche. El logro del biógrafo, deliberado o no, es dejarnos ver un contexto concreto del gasto asociado a la producción de poesía, estrofas cuyo

destino será encarnar una “soberbia” forma del lujo en la casa de un funcionario de gobierno. Como se ve, el espacio de la creación literaria finisecular es un lugar múltiple, a un tiempo escena de mercado y de patrocinio gubernamental, pero cuyos referentes aspiran a recrear el universo de las aristocracias.

La última travesía mercantil de Darío será ya un epílogo cruel de esas tensiones. Su economía corporal ha sido llevada también a los límites del derroche, el alcoholismo es ya irremediable y los dineros han vuelto a escasear. Un compatriota de Darío, de nombre Alejandro Bermúdez, lo convence de realizar una nueva gira que el animador vislumbra como provechosa económicamente. Se trataría de una gira por América en propaganda por la paz (1914). En Nueva York enferma de pulmonía y en Guatemala, en noviembre de 1915, es rescatado por la tenaz Rosario Murillo, quien lo lleva a Nicaragua. Muere el 6 de febrero de 1916. Todo se resume, se explica y se canta en uno de sus últimos poemas que es a la vez crónica de viajes y reafirmación de sus tempranos credos: la “Epístola”, dedicada a la señora de Leopoldo Lugones. Cito un fragmento de la tercera sección:

*Soy así. Se me puede burlar con calma. Es justo.
Por eso los astutos, los listos, dicen que
no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!
Que ando, nefelibata, por las nubes... Entiendo.
Que no soy hombre práctico en la vida... ¡Estupendo!
Sí, lo confieso: soy inútil. No trabajo
por arrancar a otro su pitanza; no bajo
a hacer la vida sórdida de ciertos previsores.
Yo no ahorro ni en seda, ni en champaña, ni en flores,
no combino sutiles pequeñeces, ni quiero
quitarle de la boca su pan al compañero.
Me complace en los cuellos blancos ver el diamante.
Gusto de gentes de maneras elegantes
y de finas palabras y de nobles ideas. (Darío Poesías completas 851)*

VII. La nostalgia de la hazaña

Rubén Darío dejó un corpus textual que da cuenta de su constante preocupación por reflexionar sobre su tarea poética. 1896 parece haber sido para él un periodo de especial elocuencia en su papel de portador de una estética nueva. En ese año publicó el artículo “Los colores del estandarte”, además de los libros Los raros y Prosas profanas. Al prólogo de este último título se sumarán más adelante otros prólogos, como el de Cantos de vida y esperanza y el de Canto errante. Figurarán también, tiempo después, los textos autobiográficos e “Historia de mis libros”. A estos textos cabría agregar que en sus mismos poemas se manifiesta muchas veces una voluntad de hacer del tema de la poesía el asunto de su canto, como por ejemplo en las estancias finales de Prosas profanas: “Yo persigo una forma”.

A la dispersión de estos textos, a su carácter subordinado a otros libros, se debe sin duda el hecho de que se tenga la impresión de que Rubén Darío no produjo muchos textos reflexivos. Él mismo lo sugirió cuando escribió, en el prólogo de Prosas profanas, que no era conveniente para él, “ni fructuoso ni oportuno”, la idea de un manifiesto. Ahí plasmó uno de los principios cuyo tono parece ser el de un anti principio: una estética “acrática”. “Lo primero –concluye citando a Wagner- no imitar a nadie, y sobre todo a mí” (Darío Prosas profanas 611).

A esa explícita intención de no respetar principios y negarse a ser ejemplo se agrega la textura de una retórica que suele negarse a la concesión de las explicaciones. Como en el caso de Gutiérrez Nájera, muchas de sus concepciones sobre la poesía, muchas de las figuraciones sobre el papel y el lugar del poeta, habrá que ir a buscarlas a

los bosques de su retórica, en sus metáforas y en sus recurrentes imágenes. La representación del poeta y de la poesía, tanto en los textos que admiten la clasificación de prólogos o de reflexiones sobre la poesía, se hallan más bien jalonados por entidades imaginativas que podríamos pensar como “imágenes poéticas” en el sentido en que lo hizo Gastón Bachelard: como un “resaltar súbito del siquismo”, haciendo de su “fenomenología de la imaginación” una noción cercana tanto a la concreción de esas imágenes como a la imaginación del sujeto. Siguiendo a Bachelard, podríamos entonces rastrear el “ensueño poético” de Darío, mediante una *fenomenología*, entendida como “la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual” (Bachelard 10).

Existen estudios que se han concentrado en la evocación de un mundo épico en Darío. En especial, el trabajo de Francisco Sánchez, quien ha mostrado cómo la obra de Darío está poblada de una imaginería épica, desde la mención de héroes hasta el desarrollo completo de poemas con ese tema, pero sin aventurar una interpretación del sentido de esa imaginación con relación al papel del poeta en la modernidad. Nosotros nos limitaremos a una interpretación de la imaginería dariana dentro de la perspectiva de la naciente autonomía estética finisecular, y especialmente inaugural en el ámbito del español. Nuestra interpretación intenta demostrar que, al contrario de representar una tentativa decadente o escapista, en el primer modernismo se halla el universo simbólico de una tentativa que puede ser leída como soberana, como aprobación de la vida antes que fuga de ésta.

En realidad, unos más que otros, los juicios reprobatorios sobre el modernismo pueden ser vistos como un sucedáneo del célebre estudio de Max Nordeau (1849-

1923), Degeneración, cuya tesis central declaraba que los modos estéticos modernos eran formas de descomposición intelectual.³¹ Otros, más benévolos como el poeta Roberto Ledesma, en el prólogo de una antología de Rubén Darío, disminuye el mal al considerarlo como un “agente ingénito” en la personalidad del poeta, una causa inconsciente e inevitable de ese sensualismo o dandysmo. Sostenemos en cambio que se trató de actitudes constitutivas del lugar y de la concepción artística que el poeta asume. Aun si se hubiera tratado de actitudes inconscientes, serían entonces los productos de un inconsciente que pueden ser leídos con esa máxima de Jacques Lacan que propone que ‘todo acto fallido es un discurso logrado.’

En los textos reflexivos de Darío aparece una constante afirmación de una poética personal. Desde “mi literatura es mía en mí”, en las “Palabras liminares” de Prosas profanas, hasta la explícita y sumaria explicación que cierra “Historia de mis libros”: ahí asigna a la sinceridad el mérito principal de su obra, “el de haber puesto mi corazón al desnudo, el de haber abierto de par en par las puertas y ventanas de mi castillo interior”. También en “Dilucidaciones” había escrito que “ser sincero es ser potente”, y amparándose en una cita:

Los pensamientos e intenciones de un poeta son su estética, dice un buen escritor. Que me place. Pienso que el don del arte es aquel que de modo superior hace que nos reconozcamos íntima y exteriormente ante la vida (Darío Páginas escogidas 134).

Queda enunciada entonces una clave para leer esta intención personalista, una poética expresiva que adjudica al arte el don reflejante que nos ayuda a reconocernos ante la vida. Planteado así, se espera que mediante el arte conozcamos y reconozcamos nuestro ser ante la vida. Se trata entonces de una intensa y constante tentativa –mediante el

arte- de delimitar el lugar que como artista le corresponde. La poética personal se vuelve así, a través de esa recurrencia al tópico del arte, una poética de artista. En este contexto no resulta extraño que unas frases más adelante Darío se ampare en Schopenhauer, quien en El mundo como voluntad y representación había asignado a la contemplación desinteresada del artista la más alta experiencia humana: “He querido . . . hundirme en la vasta alma universal”. Se trata de un principio místico pero también, en relación con aquel espacio público al que iban dirigidos estos textos, de una estética de artista, del discurso de un individuo que marca los límites de su ser con fronteras que se pretenden artísticas, que busca reconocerse como tal –excluyendo cualquier otro rol- ante la circunstancia que le rodea; una época hostil, difícil según él mismo, y que lo lleva a exaltar la figura del poeta como si fuera una estrategia de supervivencia.

Azul (1888) contiene algunas de esas figuraciones en donde al artista se le representa como a una especie casi en peligro de extinción, incomprendido o ignorado por un mundo que entroniza ya el poder del dinero y del progreso. En “El rey Burgués” el poeta convive con el mendigo y con el esclavo, al que le depara el frío exterior de la riqueza y, al final, la muerte anónima. Y una situación similar es descrita en el texto “La canción del oro”. Si la sociedad ahora canta al oro, si el mundo se dedica a la persecución del dinero y del poder de ese dinero, al poeta le corresponde, en esa jerarquía, no otro lugar que el del vagabundo que finaliza sus días con el acto orgulloso de desprenderse del último centavo que le queda:

Y aquella especie de harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta, le dio su último mendrugo de pan petrificado, y se marchó por la terrible sombra, rezongando entre dientes. (Darío Cuentos 114)

Hay otro cuento que presenta la misma visión hostil del rechazo social hacia el poeta. Aunque añadido en la segunda edición, “El sátiro sordo” guarda también una figuración de la expulsión del artista del ámbito social, si bien mediante la mutilación de un sentido. Ese cuento, sin embargo, contiene una geografía social que busca precisar el lugar del poeta, colocándolo junto al vino y junto al gozo:

De los hombres, unos han nacido para forjar metales, otros para arrancar del suelo fértil las espigas del trigal, otros para combatir en las sangrientas guerras y otros para enseñar, glorificar y cantar. Si soy tu copero y te doy vino, goza tu paladar; si te ofrezco un himno, goza tu alma.(Darío Cuentos 96)

En realidad, a medida se avanza en la obra de Darío, nos acercaremos a la creación de un imaginario que se opone o que reacciona, mediante una exaltación, a la incertidumbre del lugar del poeta dentro de la reciente escala de valores capitalista que parece exigir del poeta la definición de su utilidad. La palabra aristocracia, y un minucioso universo del mundo de la nobleza, aparece muchas veces en sus textos reflexivos. Junto a esa aristocracia aparecerá también la evocación de un mundo épico como ya se ha dicho, un universo heroico que bien podemos calificar como olímpico. Nos ocuparemos en primer lugar de la aristocracia.

Aristocratizar no es una pose accidental o que simplemente haya de confundir con un adjetivo que busca una equivalencia de alta calidad en la poesía, no solamente como una forma de designar lo mejor o lo bien hecho, sino como parte de una extensa estrategia de supervivencia que busca metaforizar la actitud del artista. Al referirse a Prosas profanas, Darío rememora que esos poemas pertenecían a la defensa de “la libertad del arte, de la aristocracia, o, si se piensa bien, de la aristocracia literaria”. La idea de aristocracia jugará en Darío el papel simbólico que Baudelaire había reservado para

la figura del dandy: la confección de una figura ideal que se opusiera, que redimiera la circunstancia social e histórica del poeta Baudelaire, quien por cierto no dejaba de comportarse como un dandy aunque cayera en la ruina. A ese juego con un variado vocabulario que incorpora lo aristocrático, lo versallesco, a la corte y a la nobleza, tanto en su poesía como en sus textos reflexivos, Darío le asignará “un modo superior de reconocerse”. ¿Qué cosa se iba a buscar al pasado y a la tradición si no una reserva de imágenes que sirvieran para emparentarse a una comunidad de presencias cuya grandeza y dignidad sólo existía en el pasado?: “He celebrado el heroísmo, las épocas bellas de la historia, los poetas, los ensueños, las esperanzas” (“Dilucidaciones” en Páginas Escogidas 135).

Hay que asociar la tentativa de Darío a la de Baudelaire: ambos construyeron un universo que podemos calificar de alegórico precisamente por la forma que eligen para representarlo. La relación del Darío con el lenguaje alegórico y simbólico la analizaremos más adelante. Por ahora señalemos que podemos interpretar esta “metáfora continuada” (según términos de Quintiliano) del dandy como una alegoría. En este sentido es pertinente recordar que Giorgio Agamben³² propuso una interpolación histórica al trasladar los rasgos del gasto sacrificial en sociedades arcaicas, hacia la tentativa de Baudelaire. La transposición tomó lugar en la figura del dandy, que Baudelaire describió como “un hombre rico ocioso, y que, incluso hastiado, no tiene otra ocupación que correr tras la pista de la felicidad; el hombre educado en el lujo y acostumbrado desde su juventud a la obediencia de los demás, aquel en fin que no tiene más profesión que la elegancia”. Si se recuerda, Baudelaire habla del dandysmo como de una institución antigua, cuyos rastros había encontrado Chateaubriand en

América: “Chateaubriand l'a trouvée dans le forêts et au bord des lacs du Nouveau-Monde”, institución al margen de las leyes pero que somete rigurosamente a sus súbditos a su propio código, sea cual sea la independencia de su carácter. El tiempo y el dinero, los blasones más caros del hombre moderno, son su privilegio. En síntesis: una soberanía que no tiene otra servidumbre que la de lo bello en su persona. Al dotar a su personaje de una jerarquía económica (y acostumbrado a mandar), lo libera de toda profesión y con ello de toda especialización. La hipótesis explícita de Baudelaire es que un sujeto sin servidumbre se dedicaría a satisfacer sus pasiones, sus sentimientos y sus fantasías.

Estos seres no tienen otra profesión que la de cultivar la idea de lo bello en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar. Poseen así, a su antojo y en gran medida, el tiempo y el dinero, sin los cuales la fantasía, reducida al estado de sueño pasajero, apenas puede traducirse en acción. Es desgraciadamente muy cierto que, sin el ocio y el dinero, el amor no puede ser más que una orgía de plebeyo o el cumplimiento de un deber conyugal. En vez de un capricho ardiente o soñador, se convierte en repugnante *utilidad*.³³ (Baudelaire Oeuvres Vol. XIV: 87)

Aquí la “repugnante utilidad” comparte el campo semántico con el sentido del deber y de la necesidad. En esa lógica extrema, en ese estado de humanidad límite, Baudelaire libera a su héroe de toda servidumbre, incluso de la del mismo cuerpo. En el texto se puede confirmar que ahí el cuerpo es el territorio de una potencia, la capacidad de ejercer una absoluta libertad para gastarla en la exclusiva persecución de los caprichos. Se trata de un hipotético sujeto desprendido de toda necesidad, condición que es precisamente la esencia del derroche: la negación de una necesidad.

A la tentativa de Darío, al universo simbólico que se ampara en una aristocracia, se la puede leer como una concepción de la poesía que participa del mismo principio: el

arte es un gasto improductivo, una actividad que, aunque no elimine a la necesidad, no se ocupa de ella, la ignora. El universo aristocrático no sólo dignifica a la figura del poeta sino que la hace partícipe de sus atributos, la lleva al mundo donde reina lo bello y lo sensual, en donde el papel de hacer guerras o de llenar el granero pertenece a otros pero no al artista; a él le corresponde, como al Orfeo de “El sátiro sordo”, el gozo del alma. La aristocracia en Darío no es el ensueño accidental y delirante de un reino perdido, o si se trata de un delirio de grandeza, estamos ante uno muy sobrio y serio. Se trata de una crítica a la modernidad no menos que una declaración de principios:

Veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles. ¡Qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República, no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a tí, oh Halagabal, de cuya corte –oro, seda, mármol-, me acuerdo en sueños . . . (Darío Prosas profanas 9).

Habrá que conceder toda seriedad a estas declaraciones, sobre todo al recordar que un poeta *es* sus declaraciones. El idealismo implícito en su concepción del lenguaje permite conjeturar que el mismo Darío atribuyó un sentido profundo a su imaginación aristocratizante, a la actividad de nombrar que equivale a invocar. Es en ese sentido que se puede leer aquella expresión suya sobre la música en la idea, como una síntesis de su poética, pues dentro de ese idealismo la canción asume el carácter de una invocación rítmica: “La música es de la idea, muchas veces”.

¿Qué implicaciones tiene una alegoría aristocratizante en relación con el lugar del poeta en el espacio público de la sociedad finisecular? Mediante esta representación, el poeta no sólo ha postulado una fealdad u hostilidad de lo inmediato, sino que enuncia su lugar en una economía del trabajo. Al poeta no le corresponde tanto documentar el esfuerzo resignado del ser humano, como sí cantar aquellos momentos, plenamente

humanos también, pero de gozo:

He dicho que la tierra es bella, que en el arcano del vivir hay que gozar de la realidad, alimentados del Ideal (Darío Páginas escogidas 125).

Darío no niega que también ha cantado al “monstruo malhechor de la Esfinge,” “instantes tristes”, pero fiel a la búsqueda de esa experiencia estética que es figurada como una temporalidad excepcional:

Es incidencia la historia. Nuestro destino supremo está más allá del rumbo que marcan fugaces las épocas. Y Palenke y la Atlántida no son más que momentos soberbios con que puntúa Dios los versos de su augusto Poema. (Darío Páginas escogidas 125)

Esos momentos “soberbios” que son el destino supremo del hombre ocupan el mismo espacio simbólico que aquellos instantes soberanos de los que nos habla Bataille; se trata de instantes excepcionales como el sacrificio, el erotismo, las lágrimas o el arte, alegres o tristes pero que postulan una intensificación de la experiencia humana, intensificación que es siempre figurada como un consumo o un derroche, un gasto improductivo. Implícitamente, en el universo aristocratizante de Darío se postula que el lugar del poeta en la modernidad es el ejercicio de la poesía como un derroche, la experiencia de lo bello está figurada como un consumo, tanto de la vida como de las cosas bellas.

Georges Bataille explica la noción de gasto improductivo –es decir, esa liberación de la servidumbre utilitaria-, como una entidad asociada a la soberanía.³⁴ En su caracterización ese gasto improductivo es figurado como una imagen de la mayoría de edad:

En este sentido es triste decir que *la humanidad consciente continúa siendo menor de edad*; admite el derecho de adquirir, de conservar o de consumir

racionalmente, pero excluye, en principio, el *gasto improductivo*. (Bataille 77)

Bataille consideraba al trabajo del poeta como una forma de ese gasto improductivo:

Por tanto, en cierta medida, la función creativa compromete la vida misma del que la asume, puesto que lo expone a las actividades más decepcionantes, a la miseria, a la desesperanza, a la persecución de sombras fantasmales, que sólo pueden dar vértigo, o a la rabia. Es frecuente que el poeta no pueda disponer de las palabras más que para su propia perdición, que se vea obligado a elegir entre un destino que convierte a un hombre en un réprobo, tan drásticamente aislado de la sociedad como lo están los excrementos de la vida apariencial, y una renuncia cuyo precio es una actividad mediocre, subordinada a necesidades vulgares y superficiales. (Bataille 77)

Estas palabras tienen que ponerse en juego en el caso de Darío, con quien hay que preguntarse incluso si tuvo otra alternativa que el dandysmo, enfrentado a un espacio público que había desplazado al escritor letrado por un lado, y cuyo mercado no asimilaba las prácticas discursivas del poeta. Darío, por cierto, no tuvo nunca una fortuna personal que lo eximiera de tener que vender su fuerza de trabajo, a diferencia incluso de algunos modernistas que, aunque no menos trágicos, sí fueron económicamente más afortunados, por ejemplo, José Asunción Silva; aunque cuando se habla de Silva también es necesario matizar. De hecho, el caso de Silva ilustra una separación, vivida como irreconciliable, entre la poesía y el mercado, una escisión que tiene lugar en un mismo sujeto. Cuando Silva decide aventurarse en el comercio, lo hace callando su papel como poeta, al grado que quienes lo conocen como empresario no saben que también es escritor de versos. Ángel Rama ha observado este silencio como evidencia de una condena del prestigio negativo de los poetas en la sociedad que rodeaba a Silva, una sociedad adinerada y mercantil de su natal Bogotá. Al mismo tiempo, el mismo Rama reconoce que “no fue el ingreso al mercado del poeta, sino del

hombre”. Si la influencia de los infortunios económicos es innegable en Silva, si sus mejores poemas fueron escritos luego de su quiebra comercial en 1892, eso no elimina la separación, vivida y conciliada si se quiere, como la de un Dr Jekyll y un Mrs. Hyde.

Lo interesante en el caso de una estética que fue común a escritores de capacidad de gasto diversa es que refleja una posición del arte más allá de esa diferencia, o mejor aún, que encuentra en la posibilidad del gasto, se tenga o no se tenga dinero (como Baudelaire), un elemento común. Darío, a pesar de que contaba con misiones diplomáticas, estipendios y hasta mecenas, no se dedicaba ni al ahorro ni a la inversión, sino precisamente al gasto, que más allá de ser un mero rasgo de la personalidad se convierte en una condición artística.

Las implicaciones de una retórica aristocratizante y heroica no sólo refieren una dimensión del arte como gasto improductivo, y acaso estéril. Precisamente, como quiere Bataille, en esos instantes soberanos subyace una actitud de aprobación de la vida, de mayoría de edad. Y desde este punto de vista, la autonomía estética es gasto improductivo porque es amor a la vida y no lo contrario. Al universo aristocrático de Darío, a su manera de resolver la pregunta por el lugar del poeta en “el mundo que le tocó vivir”, hay que ubicarlo en un contexto histórico más amplio, el que se inscribe en una serie de discursos que hacia el final del siglo XIX se preguntaban por el lugar del arte en la modernidad. Sólo en ese escenario es posible apreciar el sentido de su tentativa homérica.

Ya hemos mencionado el libro de Max Nordeau, Degeneración, que interpretó “los modos estéticos contemporáneos”, como “formas de descomposición intelectual”. Pero si esa forma de representar al arte se ocupaba de confinarlo a la exterioridad de la

enfermedad y de la locura, fuera en fin de la vida, surgirán otros discursos con una actitud totalmente opuesta: la de interpretar al arte precisamente como “la actividad metafísica por excelencia.” La dimensión del mundo aristocrático, heroico, pagano y clásico de Darío, el sentido, en una palabra, del mundo helénico de su poética, ha de buscarse en la conversación de este mundo con el libro que Nietzsche escribía hacia el año 1870, El nacimiento de la tragedia en el contexto de la guerra franco-prusiana, y como él mismo escribió: ‘despreocupado y muy preocupado a la vez.’

La coquetería de esta última frase produce la tentación de mirar en ella una cifra de la abstracción del pensador o del artista, que para concentrarse en un asunto precisa de apartarse de otros. Ciertamente la guerra franco prusiana fue el contexto silencioso a la sombra del cual Nietzsche escribió El nacimiento de la tragedia; mientras que del otro lado del frente, Guy de Maupassant usaría dicho contexto para producir “Bola de sebo”.

En su “ensayo de autocrítica”, añadido en 1886 a la tercera edición, Nietzsche resumía la pregunta central de su libro:

La especie más lograda de hombres habidos hasta ahora, la más bella, la más envidiada, la que más seduce a vivir, los griegos -¿cómo? ¿es que precisamente ellos tuvieron necesidad de la tragedia? ¿Más aún -del arte? ¿Para qué -el arte griego? (Nietzsche El nacimiento de la tragedia 26)

Se trataba de preguntarse, mediante el escenario griego, por la necesidad del arte y por su reacomodo en la modernidad. El libro, que justamente se debate entre una forma analítica y otra sintética de sus argumentos, presenta desde el principio algunas premisas centrales, alternando síntesis y análisis en su exposición. En este sentido, la escritura de Nietzsche pareciera tomar una dirección inversa al ejercicio analítico de

Kant, y distanciarse así de quien en primer lugar le ha servido para construir su propuesta. Se trata, para decirlo de alguna manera, de una propuesta post kantiana, imprescindible sin él pero diferente también, cuyo principio Nietzsche parece resumir: “ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida”.

¿A partir de qué premisas es que Nietzsche presenta al arte –y no la moral– como a la actividad propiamente metafísica del hombre y en suma, como la única justificación de la existencia del mundo? :

De hecho el libro entero no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultrasentido de artista, -un dios, si se quiere, pero, desde luego, tan sólo un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal lo que quiere es darse cuenta de su placer y de su soberanía idénticos, un dios artista que, creando mundos, se desembaraza de la necesidad implicada en la plenitud y la sobreplenitud, del sufrimiento de las antítesis por él acumuladas. (Nietzsche El nacimiento de la tragedia 31)

Habrá que observar que en el curso de su exposición Nietzsche asigna al artista una intencionalidad de conciencia de su soberanía, un darse cuenta de su placer y de su soberanía idénticos. Ese estado de conciencia se alcanzará únicamente mediante la apariencia, y en ello ofrece una redención para el sensualismo. Ante el mundo, el artista debe defenderse contra la interpretación y el significado morales de la existencia. De hecho, al concebir la vida como una existencia basada en las apariencias, en el arte y en el engaño, Nietzsche llegará a condenar al cristianismo precisamente por representar una vida no-soberana, una servidumbre basada en el odio al mundo, a la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, “un más allá inventado para calumniar el más acá”, fórmula que contiene la misma caracterización del derroche: el triunfo del presente sobre las promesas.

Como se sabe, Nietzsche estableció una polaridad conceptual: lo apolíneo y lo dionisiaco. Esta división es el resultado de una síntesis en donde resuenan los contenidos de diversas fuentes filosóficas, especialmente las de Kant y de Schopenhauer. Pero la división también recuerda a la que distingue entre lo clásico y lo romántico, en la que a su vez subyace la distinción schilleriana entre lo ingenuo y lo sentimental. De hecho, la presencia de Schiller parece orbitar en todo el libro de Nietzsche, en especial en el tratamiento de la categoría de lo dionisiaco, inspirada en cierta medida en la noción de lo ingenuo. Conviene acercarse a la caracterización del principio dionisiaco preguntando por su posible conversación con la noción de gasto improductivo que encierra la figura moderna del dandy, y tener presente también el mundo heroico exaltado por Darío. Pensemos por ejemplo en un poema de ambientación olímpica como “Divagación”:

*. . . ¿Vienes? me llega aquí, pues que suspiras,
Un soplo de las mágicas fragancias
Que hicieran los delirios de las liras
En las Grecias, las Romas y las Francias.*

*. . . ¡Suspira 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 tirsos florecientes
En el gesto ritual de la bacante
De rojos labios y nevados dientes . . .
(Darío Prosas profanas 17)*

Se trata de un mundo preciso, exuberante, sensual y pleno, que recuerda una vez más a la lectura hecha por Auerbach en Mímesis acerca del mundo helénico en “la cicatriz de Ulises”. Leamos ahora la descripción que Nietzsche ofrece sobre el ánimo dionisiaco:

. . . una mirada a la esencia de lo dionisiaco, a la cual la analogía de la embriaguez es la que más nos la aproxima a nosotros. Bien por el influjo de la bebida narcótica de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí. (Nietzsche El nacimiento de la tragedia 44)

La embriaguez como imagen dionisiaca ocupa el espacio de una experiencia de excepción opuesta al trabajo mediante el horario; pero unida a él exactamente por la necesidad de un tiempo de excepción. El carnaval de primavera es ahí un espacio privilegiado –soberano- y necesario dentro del ciclo anual de la tierra y del trabajo del hombre. El lirismo de la descripción de Nietzsche intenta transmitir ese instante de amor a la vida que es una experiencia límite, entendida también como gasto improductivo que es un espacio de soberanía:

Transfórmese el himno a la alegría de Beethoven en una pintura y no se quede nadie rezagado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarse a lo dionisiaco. Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la ‘moda insolente’ han establecido entre los hombres. (Nietzsche El nacimiento de la tragedia 44)

Pretender interpretar de esta manera a todo el modernismo sería un ejercicio parcial, incluso si nos atuviéramos a lo que se ha llamado el primer modernismo, que es ciertamente el más enfático y atrevido. No hace falta generalizar una caracterización que en principio rehuye de la generalidad. La soberanía y el gasto se presentan en la expresión de instantes excepcionales, como lo es la poesía misma, figuraciones de exaltación emocional o existencial, formas que dan cuenta de una particular relación entre los distintos ámbitos de la vida humana. Son, como el domingo sin iglesia de la “duquesa Job” de Gutiérrez Nájera, espacios en donde se ejerce la afirmación del placer

opuesto al deber. Pero es también un espacio que dialoga con su otra mitad, con el mundo del trabajo o de las apariencias, el mundo del sueño aparental según Schopenhauer y Nietzsche. Ese instante busca en realidad superar el conflicto entre lo subjetivo y lo objetivo; un transporte que busca una superación, una liberación que pretende una síntesis vital.

¿Cómo se tocan el mundo homérico de Darío y el de Nietzsche? Al explorar el sentido del universo olímpico, Nietzsche escribió:

Aquí nos habla tan sólo una existencia exuberante, más aún, triunfal, en la que está divinizado todo lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo.
(Nietzsche El nacimiento de la tragedia 49)

Para Nietzsche el hombre griego conoció y sintió los horrores y el espanto de la existencia. “Para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los Olímpicos”. En esta lógica, el mismo instinto que anima al arte como un complemento y “una consumación de la existencia destinadas a inducir a seguir viviendo”, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, “en el cual la voluntad helénica se puso un espejo transfigurador. Viviéndola ellos mismos es como los dioses justifican la vida humana” (Nietzsche El nacimiento de la tragedia 49).

El universo pagano descrito por Nietzsche, asumiendo el alto designio de justificar la vida mediante la vida, puede ser mirado desde la imaginería heroica y homérica de Darío. Si Homero, “el artista ingenuo”, es el triunfo de la voluntad sobre “la sabiduría del sufrimiento”, Darío representa el triunfo de una sensualidad como soberanía estética. La pregunta de Nietzsche sobre la necesidad de los griegos por un Olimpo puede hacerse también a un sólo hombre. ¿Cuál fue el sentido de esa mitología en Darío?

Se verá entonces que sus fantasías no eran frívolos accesorios para maquillar sus poemas. Las siguientes son las tres primeras cuartetas de “Blasón” en Prosas profanas:

*El olímpico cisne de nieve
Con el ágata rosa del pico
Lustra el ala eucarística y breve
Que abre al sol como un casto abanico.*

*En la forma de un brazo de lira
Y del asa de un ánfora griega
Es su cándido cuello que inspira
Como proa ideal que navega.*

*Es el cisne, de estirpe sagrada,
Cuyo beso, por campos de seda,
Ascendió hasta la cima rosada
De las dulces colinas de Leda . . .*
(Darío Prosas profanas 29)

La necesidad de los dioses está figurada no sólo como una estrategia de autorización dentro de un espacio público, sino como una de supervivencia y soberanía. “La nostalgia de la hazaña” a propósito de Darío que Julio Ramos observó en su estudio sobre la modernidad en América Latina, tiene el contenido alegórico de una respuesta al lugar desplazado y hostilizado del poeta en la modernidad. Y no resulta extraño que el uso de un universo olímpico le sea común tanto a Nietzsche como a Darío. El primero figuró la búsqueda de lo bello a partir del dolor mediante una realidad sensible que es a la vez la representación de un proceso lógico: “a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso.” Y Darío por su parte, en otros fragmentos de “Divagación”:

*. . . . ¿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
Á 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 á quien puso un epigrama
Beaumarchais, sobre el mármol de su plinto . . .
(Darío Prosas profanas 18)*

La experiencia estética en Darío asume, vista desde la celebración del mundo olímpico, la dimensión de una tentativa autonomista que enuncia la celebración soberana de la vida. La imaginación heroica de Darío tiene una función similar a la figura del dandy en Baudelarie, ambas instituciones muy antiguas y ambas formas de la soberanía que son “instantes” de liberación y que, como maneras del gasto improductivo, se oponen a toda lógica utilitarista. Darío creía, con Schopenhauer, que el artista debía abandonar su voluntad si deseaba llegar a la verdadera contemplación desinteresada. Sólo así el artista podría ser “puro sujeto del conocer, emancipado de su individualidad y de la servidumbre de la voluntad” (Schopenhauer 149).

VIII. El idealismo verbal de Darío

En los textos reflexivos de Darío, como en sus poemas, se puede constatar la existencia de un territorio íntimo y esencial. El ansia de viaje que distingue a Darío sólo tiene un ancla; o mejor aún, de las tierras que explora, de los reinos que saquea, de los paisajes que frecuenta y de las épocas que visita, sólo un territorio parece encarnar el regreso a

casa que toda odisea implica. Ese regreso está enunciado en “Historia de mis libros”, en la explicación que ofrece al hablar de su tentativa en Azul:

Acostumbrado al eterno *clisé* español del siglo de oro y a su indecisa poesía moderna, encontré en los franceses que he citado una mina literaria por explorar: La aplicación de su manera de adjetivar, ciertos modos sintácticos, de su aristocracia verbal, al castellano. (Darío Páginas escogidas 197)

Una mina literaria sin explotar ¿en dónde? En el ámbito del idioma español (o castellano, diría Darío, con su gusto por los castillos).³⁵ La actitud de Darío reconoce entonces un arraigo que no excluye contagios, aún más, que los exalta (“*preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París*”), pero siempre como excursiones que han de culminar en el reconocimiento de una realidad esencial, de un espacio constitutivo de su poética: la realidad de una lengua.³⁶ Sin embargo, ese compromiso con la lengua que no excluye infidelidades también es, para decirlo irónicamente, una costumbre foránea. Darío la ha observado entre sus maestros del arte por el arte, en el primer Víctor Hugo y en Gautier y más tarde en Banville y en Verlaine; es una actitud que tiende a concentrarse en la lengua como realidad esencial y que implica una autonomía estética por negarse a otra servidumbre que no sea la de los valores formales de su materia; o para usar la terminología de Saussure: que tiende a reducir el valor de los referentes en favor de la realidad de los signos.

En algunos de sus textos reflexivos y también en algunos poemas, es posible hallar enunciados que apuntan en ese sentido y que tienden a exaltar el valor de los signos del lenguaje. Uno de los momentos más explícitos es la sexta sección del texto “Dilucidaciones” y que es acaso la suma de su poética. Darío dedica algunos párrafos a su concepción del lenguaje, para la cual se apoya en una cita de Ortega y Gasset, quien

había escrito: “las palabras son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos, y por tanto, sólo pueden emplearse como signos de valores”.

Lo interesante de la interpretación que ofrecerá Darío es que en primer lugar declara que esos “pensares” le halagan, para luego revertir el sentido de esa argumentación hacia su opuesto y privilegiar la realidad sensible –sonora y rítmica- de esos signos sobre aquello que designan; o mejor dicho, a reconocer que a todo fenómeno de presencia lo precede también un fenómeno de invocación:

De acuerdo, mas la palabra nace juntamente con la idea, o coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra. Tal mi sentir, a menos que alguien me contradiga después de haber presenciado el parto del cerebro, observando con el microscopio los neurones de nuestro gran Cajal.

En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo, puesto que no hay antes nada que representa. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. *Et verbum erat Deus.*

La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; más lo contiene todo por la virtud demiúrgica. (Darío Páginas escogidas 136)

Para Darío la palabra coexiste con la idea. Hay un cambio radical entre la concepción de la lengua expuesta aquí y aquella expuesta en la poética de José Martí. Para este último las palabras estaban precedidas por los pensamientos; para Darío, en cambio, el proceso es simultáneo. Darío además parece reconocer una diferencia entre una actividad subjetiva y otra exterior. En la lógica de su exposición, ese parece ser el sentido de su expresión: “En el principio está la palabra como única representación”. Esta afirmación de un principio de representación –cercana por cierto al idealismo de Schopenhauer- devuelve al poeta, a la imaginación del poeta según Coleridge, el privilegio de ser no sólo la facultad expresiva, sino también la creadora. La virtud

demiúrgica es también el reconocimiento de una realidad transformable, la postulación de una nueva y elegida por el poeta, realidad precedida por la palabra que la invoca. Desde este punto de vista el lenguaje de Darío asume las características de la palabra mágica, que es intervención en el mundo mediante otras potencias. Pero aun en el terreno de la magia Darío parece haber llegado a una división del trabajo, y sus intenciones no se dirigen a ninguna política, sino tan sólo a la transmutación del mundo mediante la palabra poética, en belleza. El principio puede encontrarse también dentro de algunos poemas. Se encuentra, por ejemplo, en “Yo persigo una forma”:

*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 . . .* (Darío Prosas profanas 142)

De la primera línea se desprende que una forma preexiste al mencionado estilo, que el pensamiento inacabado busca ser una concreción bella, una imagen o un verso.

La palabra forma designa aquí no sólo la realidad deseada, sino la realización del pensamiento mediante la forma. Como el mundo, la forma es una realidad sensible y por tanto participa del mundo. La realidad sensible y el pensamiento son uno en la forma, y perseguir esa realización es el destino del poeta. En la tercera estancia de este soneto Darío insiste:

*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.* (Darío Prosas profanas 142)

Darío describe aquí un método de trabajo. La música es una invocación, un llamado que el lenguaje hace al lenguaje: “iniciación melódica que de la flauta huye”; música-llamado que es lanzado al espacio de un oficio que se define por su infinitud, por la

persecución de lo imposible. También en “El coloquio de los centauros” había figurado al poema como algo inaprensible, una realidad que es un enigma: “el enigma es el soplo que hace cantar la lira”(Darío Prosas profanas 67). A la búsqueda infinita de esa forma, a la interpretación de ese llamado musical, a la solución del enigma, es a todo ello a lo que se entrega el poeta: la persecución interminable de la palabra que huye. Darío había dicho que “en el principio está la palabra”, por lo que habrá que entenderla como la palabra musical. La clave de este entendimiento la da el mismo Darío en la sección cuarta de “Dilucidaciones”, cuando refiere la manera en que se le ocurrió escribir los versos de su poema “Pórtico”. Luego de asentir a la observación de Menéndez y Pelayo, quien había encontrado que los versos de Darío eran “sencillamente, los viejos endecasílabos de gaita gallega”, Darío explica que tal vez “había pensado musicalmente, según el decir de Carlyle, esa mala compañía”. Si regresamos al ensayo de Carlyle en donde éste habla del poeta como héroe, encontraremos esa asociación de la palabra y la música en la que finalmente subyace la tensión entre las palabras y las Ideas.³⁷ En Carlyle se encuentra una defensa de lo melódico entendido como una virtud. Cuando encontramos palabras musicales, dice Carlyle siguiendo a Coleridge, es también cuando encontramos belleza en el significado. Melodía y significado están unidos. “La canción, dijimos antes, era la heroicidad del discurso”. Cito el fragmento del ensayo de Carlyle, en donde éste se apoya en Coleridge:

Observa Coleridge con acierto que siempre que hallamos una frase expresada musicalmente, cuyas palabras tengan verdadero ritmo y melodía, encerrará también algo profundo y bueno en su significado, porque el cuerpo y el alma, la palabra y la idea, se avienen de modo sorprendente en esto y en todo. Dijimos que el Canto es lo Heroico del lenguaje.³⁸ (Carlyle 81)

La concepción romántica del símbolo no será extraña a Darío. Las palabras son símbolos, es decir, representaciones que están vinculadas a principios trascendentales y que por lo tanto participan de los atributos de ese principio. Desde este punto de vista el lenguaje de Darío es simbólico a la manera del romanticismo. Es desde esta concepción simbólica que puede interpretarse lo que Darío entiende por Idea. Para Darío la Idea es la vinculación del símbolo y un principio trascendente, la realización de la forma, o para explicarlo con sus términos, la “rosa” absoluta; no el nombre ni la cosa que designa, sino ambos, la reunión de la palabra y el pensamiento en lo bello. Y es también en el contexto de estas tensiones entre una realidad formal y otra ideal en donde se debe interpretar la afirmación que Darío repetirá más de una vez, y en donde se ha visto una asociación mallarmeana. Darío escribió que ‘la música es sólo de la idea, muchas veces.’ La música no es lenguaje sino aquello que lo precede y lo hace posible, es la sustancia que vincula, aquello que atrae a la Idea. Darío ensaya en su poética una suerte de idealismo verbal, un intento por “perseguir-escribir” aquel poema en donde palabra e Idea se reúnan en la forma. De esta poética es que se deriva –o que implica- una concepción del lenguaje: para Darío el lenguaje es ese territorio de tensiones entre una invocación (principio formal como el sonido de la palabra) y las Ideas. Un fragmento de su “Marcha Triunfal” en Cantos de vida y esperanza parece tener más de un sentido literal:

*Los áureos sonidos
anuncian el advenimiento
triumfal de la gloria . . .*
(Darío Páginas escogidas 212)

Regresemos con estos versos a las reflexiones de Darío en “Dilucidaciones”, cuando retomó las palabras de Ortega y Gasset y en donde estableció que “en el principio está

la palabra como manifestación de la unidad infinita”. Para Darío es en la poesía en donde se realiza la unión del principio sensible, ya sea el cuerpo o la palabra, con un principio trascendente, sea éste Dios, la voluntad, la naturaleza o lo bello. El poeta, si posee esa virtud demiúrgica, es la instancia capaz de reunir lo diverso, de unir en su poesía, a partir del ritmo (“iniciación melódica”), a la palabra que huye con la forma deseada. La poesía es la instancia en donde la realización de la Idea es posible. O más bien deseable. “Dilucidaciones” parece ser una poética que el testimonio de sus poemas aparenta contradecir en relación a la posibilidad de esta misión del poeta. Ese es el sentido de “Yo persigo una forma”, la confirmación de una búsqueda infinita que gracias a su imposibilidad es que no termina nunca. Darío, buen conocedor del deseo, funda en esa imposibilidad su poesía y su poética.

Desde la perspectiva de la concepción del lenguaje y de la misión del poeta, Darío se emparenta con Coleridge, pues ambos conciben al poeta como el poseedor de una potencia, virtud demiúrgica, imaginación que le permite crear y reunir el símbolo con un principio trascendental. Y desde este punto de vista Darío hace un uso del símbolo característico del romanticismo.

Conviene precisar dos herramientas analíticas por la importancia que ocupan en nuestra lectura de la concepción del lenguaje en Darío. Me refiero a los conceptos de símbolo y de alegoría que usamos en esta sección de nuestro estudio. Cuando nos referimos de manera general a una representación simbólica usamos un concepto de símbolo que Ernst Cassirer ha precisado y que conviene rescatar por la relación que ese concepto tiene con nuestro enfoque. Para Cassirer, desde un punto de vista histórico, el concepto

de símbolo ha ido madurando lentamente hasta una extensión y generalidad de su significado sistemático:

En efecto, tiene originariamente sus raíces en la esfera religiosa y permanece ligado a ella por mucho tiempo. No es sino en la época más moderna cuando ha empezado a trasplantarse de aquí, en forma cada vez más consciente y decidida, a otros terrenos, atribuyéndolo al arte y a la consideración estética. (Cassirer 162)

Este breve esbozo de la evolución del concepto –que señala la vinculación histórica del símbolo a una entidad trascendente- nos sirve también para interpretar la relación de Darío con otras poéticas desde el punto de vista del uso del símbolo. Por ahora vale precisar cuál es ese entendimiento extenso y general que propone Cassirer sobre el símbolo. Su definición aparece en lo que él entiende por forma simbólica:

En efecto, por “forma simbólica” ha de entenderse aquí toda energía del espíritu en cuya virtud un contenido espiritual de significado es vinculado a un signo sensible concreto y le es atribuido interiormente. En este sentido, el lenguaje, el mundo mítico religioso y el arte se nos presentan como otras tantas formas simbólicas particulares. Porque se manifiesta en todas ellas el fenómeno fundamental de que nuestra conciencia no se contenta con recibir la impresión del exterior, sino que enlaza y penetra toda impresión con una actividad libre de la expresión. (Cassirer 163)

Cabe aclarar que Cassirer entenderá lo espiritual como un principio subjetivo y no como uno trascendente. La actividad simbólica se entiende, en un sentido extenso, como el resultado de ese fenómeno de vincular la impresión del exterior con una actividad libre de expresión. Desde este punto de vista, actividades como representar, figurar, o expresar mediante una serie de signos un contenido subjetivo, cualquiera que sea su naturaleza, son todas ellas entendidas como simbólicas. Este es el sentido más general del concepto, que conviene distinguir de aquella connotación trascendente que su historia implica y que sí está presente en el romanticismo. Conviene también señalar

el acento que Cassirer otorga al principio activo en su caracterización de forma simbólica. La actividad simbólica es representada por él como una facultad que se distingue de otros procesos subjetivos y cuya existencia sólo se ratifica en su retorno al universo objetivo mediante la concreción de un signo o una serie de signos sensibles. Es también una creación de realidades sensibles. Esta caracterización de la actividad simbólica muestra así una afinidad con la caracterización de la imaginación productiva que había hecho Kant, y resuena por ello mismo la poética de Coleridge, quien había exaltado la imaginación como un principio activo, una actividad que depende de la voluntad del poeta. Veremos que Darío no es ajeno a este principio.

Ahora bien, desde este punto de vista extenso apenas si hay que decir que la alegoría sería un fenómeno comprendido por la actividad simbólica, una forma particular de simbolización. Y, sin embargo, el mismo Cassirer concede que ambos términos pueden convivir en una misma afirmación: “podemos distinguir en el arte entre una forma de representación que persigue simplemente la plasmación del contenido intuitivo sensible y otra que se sirve de medios de expresión alegórico-simbólicos” (Cassirer 163). ¿Cómo distinguir entonces entre el símbolo y la alegoría?

Tzvetan Todorov ha intentado un deslinde del concepto de alegoría desde un punto de vista semántico, estableciendo en principio una oposición entre el sentido alegórico y el literal. Todorov recupera caracterizaciones de la alegoría que apuntan en ese sentido: “Dicho en términos sencillos, la alegoría expresa una cosa y significa otra” (Fletcher citado por Todorov 77). Todorov se aparta de esta última caracterización por encontrarla demasiado general, por hacer de la alegoría “una super figura” (Todorov 78). Todorov se aparta sólo del sentido generalizante (super), pero entenderá a la

alegoría como una figura, brindando de esta manera una caracterización muy similar a la que otros tratadistas y en otro contexto –que analizaremos en el siguiente capítulo– han hecho de la noción de la metáfora. A la definición de Fletcher, Todorov opone una más restrictiva:

La alegoría es una proposición de doble sentido, pero cuyo sentido propio (o literal) se ha borrado por completo. Tal es el caso de los proverbios. (Todorov 78)

A esta segunda definición Todorov opone otra más que niega la pérdida total del sentido propio y luego ofrece su conclusión:

Recapitulemos. En primer lugar, la alegoría implica la existencia de por lo menos dos sentidos para las mismas palabras; se nos dice a veces que el sentido primero debe desaparecer, y otras que ambos deben estar juntos. En segundo lugar, este doble sentido está indicado en la obra de manera explícita: no depende de la interpretación (arbitraria o no) de un lector cualquiera. (Todorov 79)

Todorov menciona también una definición de la alegoría que la vincula con la metáfora. Se trata de una cita de Quintiliano: “Una metáfora continua se desarrolla en alegoría”. Aunque concentrado en el aspecto semántico, el análisis de Todorov permite observar la dimensión temporal de la alegoría. Dice Todorov que “una metáfora aislada no indica más que una manera figurada de hablar; pero si la metáfora es continua, revela la intención cierta de hablar también de algo más que del objeto primero del enunciado” (Todorov 79).

El fenómeno observado por Todorov puede interpretarse mediante la noción de alteridad, es decir, esa intención de hablar de “algo más”, de otra cosa diferente al objeto mencionado. Recuperaremos ese principio de alteridad para identificarlo con la noción de cambio, de progresión mediante la sustitución que de esta manera se integra

al sentido dinámico de la alegoría que la cita de Quintiliano contiene: el carácter *continuo* de la representación. Este sentido dinámico exige sumar a nuestra perspectiva la elaboración de Walter Benjamin. Éste se ocupó del tema en El origen del drama barroco alemán.³⁹, donde estableció un análisis histórico de las tensiones entre el concepto de símbolo y el de alegoría. Su análisis nos ayudará a entender la manera en que la poética de Darío se relaciona con el lenguaje. Benjamin critica el entendimiento romántico del concepto de símbolo:

La estética romántica, en su búsqueda de un conocimiento deslumbrador (y en definitiva, no vinculante) del absoluto, dio carta de naturaleza en las discusiones más elementales de teoría del arte a un concepto de símbolo que con el genuino no tiene en común más que el nombre. (Benjamin The Origin... 159)

Benjamin describe el concepto romántico del símbolo atado a una entidad trascendental, como lo vimos en el primer capítulo a través de la poética de Coleridge, en donde la obra de arte era considerada como simbólica en tanto vinculada con el absoluto:

La unidad del objeto sensible y el trascendental, que constituye la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona entre la relación entre la apariencia y la esencia. La introducción de este concepto deformado del símbolo dentro de la estética fue una extravagancia romántica y destructiva que precedió a la desolación de la moderna crítica de arte. (Benjamin The Origin... 160)

De esta manera el concepto de símbolo del romanticismo vive en un universo estético atado a entidades morales y religiosas: “como una construcción simbólica, se espera que lo bello emerja con lo divino en una totalidad inseparable. La idea de la inmanencia ilimitada del mundo moral en el mundo de lo bello, se deriva de la estética teosófica de los románticos” (Benjamin The Origin... 160). Benjamin establece una diferencia entre el uso romántico del símbolo y el de la alegoría, basada en una función del símbolo

como herramienta para conseguir la redención y encaminarse hacia lo sagrado, y el desplazamiento de la alegoría, entendida sólo como una relación convencional entre una imagen ilustrativa y su contenido abstracto. De esa naturaleza es el rechazo de Goethe hacia la alegoría, que Benjamin cita como ejemplo de una concepción típicamente romántica:

Hay una gran diferencia entre el hecho de que el poeta busque lo particular con vistas a lo general y el hecho de que vea lo general en lo particular. De aquel primer modo de proceder surge la alegoría, donde lo particular sólo cuenta como instancia, como ejemplo de lo general; pero la naturaleza de la poesía consiste propiamente en este último modo, que expresa algo particular sin pensar en lo general o sin referirse a ello. (en Benjamin The Origin... 161)

Luego de criticar esta concepción, Benjamin construye un análisis que propongo relacionar con aquella tensión entre un principio estático para el símbolo y otro dinámico para la alegoría que habíamos mencionado a propósito de la definición de Quintiliano. Para Benjamin, la diferencia entre el símbolo y la alegoría radica en su temporalidad. El símbolo es momentáneo, fijo, y en él se manifiesta “la eternidad efímera de las cosas”. Benjamin recupera la definición de cuatro factores esenciales del símbolo hecha por Friedrich Creuzer (1771-1858): “Lo momentáneo, lo total, la inescrutabilidad de sus orígenes y su necesidad” (Benjamin The Origin... 163).

Benjamin se apoya en una cita del mismo Creuzer:

Esa conmovedora, y ocasionalmente alarmante cualidad está conectada con otra, la de brevedad...es como un fantasma que se aparece de repente o un relámpago que ilumina de pronto la noche. Es una fuerza que inmoviliza nuestro ser...por su fructífera brevedad ellos (los antiguos) lo comparaban particularmente con el laconismo...En situaciones importantes de la vida, cuando cada momento esconde un futuro rico en consecuencias que mantiene el alma en tensión, en los instantes fatales, los antiguos estaban a la espera de las señales divinas que ...denominaban *symbola*. (en Benjamin The Origin... 163)

Es en la caracterización de Creuzer, contrastada con otra de Johann Joseph von Görres, en donde Benjamin encontró la base teórica para el desarrollo de su teoría de la alegoría, aun cuando el primero establecía una distinción para privilegiar al símbolo. La diferencia entre una representación simbólica y otra alegórica es explicada de la siguiente manera:

“La última significa solamente un concepto general, o una idea que es diferente de ella misma; el segundo es la verdadera encarnación de la idea. En el primero (símbolo) toma lugar un proceso de sustitución...En la última el concepto mismo ha descendido dentro de nuestro mundo físico, y lo vemos directamente en la imagen”. Pero aquí Creuzer regresa a su idea original: “la distinción entre los dos modos deber ser buscada en la momentaneidad de la cual la alegoría carece...Allá (en el símbolo) tenemos una totalidad momentánea, aquí tenemos progresión en una serie de momentos”.

Y más adelante Benjamin se apoya en Görres:

Podemos darnos perfectamente por satisfechos con la explicación según la cual el símbolo es el signo de las ideas (autárquico, compacto, siempre igual a sí mismo) y reconocer a la alegoría una sucesiva progresión, dramáticamente móvil, dinámica representación de la ideas que ha adquirido la fluidez del tiempo. Ellos permanecen en relación como lo hace el silencio y gran mundo natural de las montañas y plantas, con la progresión de la historia humana. (Benjamin The Origin... 165)

Para Benjamin, esta cita aclara la relación entre los dos conceptos al aproximar, mediante el símbolo, la cualidad del mundo natural expuesta por Görres con la momentaneidad expuesta por Creuzer. Para Benjamin la imagen del tiempo en la experiencia del símbolo es el instante mítico, en el cual “el símbolo asume el significado, uno podría decir, oculto dentro de su interior de madera”⁴⁰ (Benjamin The Origin... 165):

A partir de esta caracterización Benjamin define a la alegoría como una forma sujeta a una relación dialéctica con el tiempo, relación que toma lugar entre una entidad visual y un significado, y desarrolla este tema a partir del estudio del *Trauerspiel*.

Benjamin analiza la evolución histórica de la alegoría a partir de esa tensión temporal con el símbolo, tensión que puede ser sintetizada de la siguiente manera: en tanto que originada en el cristianismo, la alegoría cumplió la función de transfigurar el antiguo significado de los dioses paganos en significados cristianos. Vaciadas de significado en el periodo Barroco, las imágenes de la alegoría se liberaron y adquirieron el poder de significar cualquier cosa. La alegoría asumió así un principio dinámico de alteridad al cambiar incesantemente de significado aunque, por otra parte, unida siempre a la parte sensible del signo y a la representación de la materia en la visión cristiana, arrastra consigo el territorio de la culpa mediante el cuerpo. “Las alegorías son, en el ámbito de los pensamientos, lo que las ruinas en el ámbito de las cosas” (Benjamin The Origin... 178). Esta caracterización de la alegoría como espacio de la ruina y de la caída le permite a Benjamin distinguir entre una forma (el símbolo) que se dirige hacia la actualización de un presente eterno de la redención, de otra (la alegoría) que muestra la decadencia o ruina del transcurso del tiempo. “Es la naturaleza caída la cual lleva las marcas de la progresión histórica” (Benjamin The Origin... 180). Al final de su estudio, y concentrado en la alegoría, Benjamin afirma: “Otros (los símbolos) tal vez brillen resplandecientemente como en el primer día, esta forma (la alegoría) preserva la imagen de la belleza hasta el último día” (Benjamin The Origin... 235).

Para los fines de nuestro estudio, nos concentraremos en las correspondencias de la evolución histórica de la alegoría hecha por Benjamin y sus conexiones con la poética de Rubén Darío. Cabe añadir que en la última sección de su estudio, Benjamin ofrece una interpretación del mundo olímpico usado en un contexto alegórico:

Lo mortuorio (deadness) en la figuras y la abstracción de los conceptos son así la precondition para las metamorfosis alegóricas del panteón en un mundo de criaturas mágicas o conceptuales. (Benjamin The Origin... 226)

Para Benjamin esta es la base del cupido en Giotto, representado como un demonio lujurioso, con alas de murciélago y colmillos; y también la base de la supervivencia de criaturas fabulosas como el fauno, el centauro, las sirenas y las harpías como figuras alegóricas en el círculo del infierno cristiano. Este aspecto olímpico de la antigüedad, nos recuerda Benjamin, tuvo que haber sido extraído de su aspecto “demoniaco”. La alegoría, de esta manera, “corresponde a lo mortuorio de la concreta tangibilidad de los antiguos dioses” (Benjamin The Origin... 226).

Con respecto a Rubén Darío, cabe decir que él también extrajo esos nombres del universo olímpico para dotarlos de nuevos significados. Toda la obra de Darío está llena de esas transfiguraciones y los ejemplos son innumerables. Pero quizás más importante que las concreciones de esas transfiguraciones para emparentar a Darío con el uso de la alegoría, es la concepción de la historia que emerge de su poesía, el tratamiento de esa dimensión temporal en su poética. Es ahí en donde, a partir de la caracterización de Benjamin, se puede apreciar claramente el uso de recursos alegóricos en Darío. Basta con regresar a algunos de los pasajes que ya hemos citado anteriormente, tanto de sus poemas como de sus textos reflexivos. Por ejemplo, en las “Palabras liminares” de Prosas profanas: “Veréis en mis versos princesas, reyes, cosas

imperiales, visiones de países lejanos o imposibles. ¡Qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer”. Pero más explícito es el texto “Dilucidaciones” (Darío Páginas escogidas 134), en donde escribió que “es el Arte el que vence el espacio y el tiempo”, o: “He celebrado el heroísmo, las épocas bellas de la historia, los poetas, los ensueños, las esperanzas”. “En el arcano del vivir hay que gozar de la realidad, alimentados del Ideal”. Y más adelante: “Es incidencia la historia. Nuestro destino supremo está más allá del rumbo que marcan fugaces la épocas.”

En los poemas también se encuentra ese tratamiento del tiempo como espacio eterno. En “Divagación” se enuncia un regreso, la resurrección de una estatua que recobra el ánimo del canto:

*“¿Vienes, me llega aquí, pues que suspiras,
Un soplo de las mágicas fragancias
Que hicieron los delirios de las liras
En las Grecias, las Romas y las Francias.
(...)
...Y el dios de piedra se despierte y cante
(Darío Prosas profanas 17)*

En cada uno de los registros en los que una dimensión temporal interviene, la situación es la misma: el establecimiento de un horizonte permanente, la refutación de la historia por constituir una realidad “incidental”, una realidad de menor valor que la de aquellos grandes momentos que siempre están por volver. Las imágenes convocadas, el heroísmo, las mágicas fragancias, el dios de piedra, regresan del reino fantasmagórico del panteón de los signos decapitados. La operación alegórica es clara en ese sentido, especialmente al pluralizar los nombres propios de lugares que devienen mitológicos (Grecias, Romas y Francias), al abrirlos de esa manera a la recepción de otros significados distintos a los convencionales. Aquí se presenta ese principio de alteridad

que es propio del mecanismo alegórico, la apertura de un término que deviene en un concepto abstracto:

Si la alegoría ha de conservar su independencia contra la tendencia a la absorción, lo alegórico debe constantemente desdoblarse en nuevas y sorprendentes formas. El símbolo, por otro lado, como los mitólogos románticos han mostrado, persiste insistentemente en sí mismo.⁴¹ (Benjamin The Origin... 183).

Ahora bien, según la caracterización de Benjamin, es bajo la lógica del símbolo que la concepción del tiempo tiende al mito y mediante la alegoría que tiende hacia la historia, el primero mediante su vinculación inquebrantable al plano trascendente, y la segunda mediante el desgarramiento entre la imagen y su anterior significado:

El instante mítico se transforma en el ahora de la actualidad contemporánea, lo simbólico se distorsiona al entrar en lo alegórico. Lo eterno es separado de los eventos de la historia de la salvación, y lo que es dejado es una imagen viva abierta a toda clase de revisiones por el artista interpretante.⁴² (Benjamin The Origin... 183).

Siguiendo esta caracterización, es posible sostener que hay elementos alegóricos en el lenguaje de Darío, que el universo olímpico presente en toda su obra sirve para transfigurar su circunstancia histórica, para animar ese panteón olímpico con una vida en la que el poeta Rubén Darío se integra. Y, sin embargo, si continuamos con el análisis de las relaciones entre el símbolo y la alegoría hecho por Benjamin e interrogamos a la poética de Darío desde una dimensión temporal, este camino nos conduce a una tensión entre los elementos simbólicos y los alegóricos. Al acudir a un universo de dioses paganos y de imágenes susceptibles de asumir nuevos contenidos, Darío se integra a una tradición de artistas que recurren a la alegoría, y es por esto por lo que es válido asociarlo con Baudelaire, a quien Benjamin caracterizó como un poeta

alegórico en otro estudio. Pero la orientación temporal de Darío es inversa a la de Baudelaire, pues las alegorías de éste último se dirigen hacia la crítica de la modernidad, hacia imágenes de la caída y de la ruina, o como diría Benajamin, hacia la belleza del último día.

Darío, en cambio, busca la restauración de un universo antiguo, el ingreso a un orbe intemporal en donde lo bello permanece soberano. Cuando se refiere a la isla de Oro, con ello define lo mismo a la isla de Mallorca que al lugar de los poetas o a un escenario mítico en donde viven los centauros. La “Isla de Oro” deviene en un ámbito mitológico en donde se realiza una resurrección, en donde se afirma la belleza de una plenitud intemporal. En más de un sentido el ingreso a los poemas de Darío guarda una analogía con el ingreso a un museo: es un ámbito de piezas excepcionales, dispuestas de acuerdo a una jerarquía histórica pero arrancadas del presente; han dejado de transcurrir y la retórica museográfica las postula como eternas. Con los poemas de Darío estamos ante una experiencia análoga, sus imágenes se orientan hacia el orbe del mito, hacia la belleza del primer día. Sucede entonces que Darío ha acudido a la alegoría pero para regresar a los dominios del símbolo. Esta tensión es visible, acaso de manera especial, en el “Coloquio de los centauros” :

*. . . En la isla en que detiene su esquivo el argonauta
del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta
de las eternas liras se escucha —Isla de Oro
en que el tritón elige su caracol sonoro
y la sirena blanca va a ver el sol— un día
se oye el tropel vibrante de fuerza y de armonía.*

*Son los Centauros. Cubren la llanura. Les siente
la montaña. De lejos, formas son de torrente
que cae; su galope al aire que reposa
despierta, y estremece la hoja del laurel-rosa.
(Darío Prosas profanas 63)*

El poema está situado en un ámbito inmortal, la “Isla de Oro” que ya hemos mencionado. Ahí se reúnen los centauros, seres a un tiempo divinos y bestiales y, se podría decir, representación de los poetas. El coloquio que sostienen culmina con el tema de la muerte, que separa la existencia humana de la divina. La muerte se presenta ahí como un nudo de la tensión entre mito e historia, una resolución de la que el mito carece. Visto el final de las cosas, digamos la caída mortal, como una aspiración, el interior mitológico se presenta como un espacio, una cárcel de lamentación por el exterior de la historia: “La pena de los dioses es no alcanzar la muerte”, exclama Quirón, precedido de Amico que había observado: “Los mismos dioses buscan la dulce paz que vierte”. Y luego de que Eureto sostiene que si el hombre pudo robar la vida, la clave de la vida le será concedida, Quirón cierra el coloquio con una sentencia definitiva:

*La virgen de las vírgenes es inviolable y pura.
Nadie su casto cuerpo tendrá en la alcoba oscura,
Ni beberá en sus labios el grito de victoria,
Ni arrancará a su frente las rosas de su gloria.*
(Darío Prosas profanas 69)

Estas palabras de Quirón y la forma en que se cierra el coloquio ilustran la manera en que Darío resuelve el problema de la historia. La muerte no le es concedida a ese espacio de excepción del arte y de la poesía. Al final, los centauros regresan a su inmortalidad, se dispersan ante la llegada de Apolo. A ese territorio es a donde Darío dirige su poética. Y así, según la caracterización de Benjamin, las imágenes de Darío se petrifican en una representación permanente de la resurrección olímpica.

Mediante el uso de recursos alegóricos, Darío construyó una poética que se dirige hacia el territorio fortificado del mito. Podría decirse que Darío desciende a la historia para luego dirigirse al mito, para “regresar” a la belleza de la resurrección olímpica.

Finalmente, fue como un ámbito mítico que Nietzsche había caracterizado la necesidad del culto dionisiaco, como afirmación de la vida que en su repetición asume los valores de la “resurrección”. Y es también un espacio soberano el que Bataille había visto en el mito, caracterizado por él justamente como un instante de excepción, junto con el arte o el sexo, instantes de plenitud, despojados de dimensión temporal. Vale recordar ahora que el concepto de gasto improductivo había sido caracterizado también desde una dimensión temporal, como un instante soberano que niega cualquier toda servidumbre a otro tiempo que no sea el instante presente, que rechaza el ahorro por ser éste un acto orientado a un tiempo por venir y por ello orientado hacia la progresión de la historia.

Se hace evidente entonces que la actitud del gasto improductivo de Darío –y de Gutiérrez Nájera- está íntimamente relacionada con la concepción del tiempo mítico. Y se evidencia así que la salida de la lógica de la utilidad constituía también la salida de la lógica de la historia.

¹ Gutiérrez Nájera llegó a tener treinta seudónimos. Para este tema, véase la edición de Boyd G. Carter a Manuel Gutiérrez Nájera: escritos inéditos de sabor satírico. "Plato Del Día."

² "Al instaurarse el Imperio de Maximiliano varios capitalistas europeos empezaron a mostrar interés por realizar inversiones en nuestro país, consideraban que el establecimiento de la monarquía auspiciada por Napoleón III traería una etapa de paz social. Fue así como en 1864 abrió sus puertas al público la primera institución financiera que tendría una existencia duradera en la historia de nuestro país: el Banco de Londres y México, sociedad que funcionó como una sucursal del banco inglés The London Bank of México and South America Ltd. En 1881 el ministro de hacienda José de Landeros y el señor Eduardo Noeltzin, representante del Banco Egipcio de París, firmaron un contrato para autorizar la fundación del Banco Nacional Mexicano, cuyos fondos fueron proporcionados principalmente por capitalistas franceses" (García Ávila).

³ Ver el cuarto volumen de Historia de la vida privada, una sección dedicada a la conformación del horario de trabajo y descanso mediante la institucionalidad de las vacaciones y la ordenación del tiempo libre.

⁴ La primera carrera de caballos organizada es de 1881, en el track de Peralvillo. El track abrió en abril de 1882, sólo para la clase alta, incluido el presidente Manuel González, su gabinete y su cuerpo diplomático.

⁵ La importancia social -y política- del Jockey club (1881) se puede constatar en sus integrantes: el club estaba integrado por, prácticamente, el gabinete de Díaz: Manuel Romero Rubio, José Limantour, Pedro Rincón Gallardo y Pablo Escandón y Barrón.

⁶ Al principio del periodo de Díaz se prohibió la corrida de toros en la capital, en Zacatecas y en Veracruz, posiblemente para conseguir reconocimiento diplomático de EU e Inglaterra. Pero para 1888, cuando el país tenía prosperidad económica, inversionistas, trenes en el territorio nacional y estabilidad política, Díaz ignoró a la sociedad protectora de animales y las corridas volvieron a permitirse.

⁷ La caracterización se halla en "El pintor de la vida moderna" (1863), en donde dice: "El hombre rico, ocioso, y que, incluso hastiado, no tiene otra ocupación que correr tras la pista de la felicidad; el hombre educado en el lujo y acostumbrado desde su juventud a la obediencia de los demás hombres, aquel en fin que no tiene más profesión que la elegancia, gozará siempre, en todas las épocas, de una fisonomía distinta, completamente aparte. El dandysmo es una institución vaga, tan extravagante como el duelo."

⁸ En "Analítica de lo bello", dentro de Crítica del juicio, se puede leer: "Cada cual debe confesar que el juicio sobre belleza en el que se mezcla el menor interés es muy parcial y no es un juicio puro de gusto. No hay que estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente, tocante a ella, para hacer el papel de juez en cosas del gusto."

⁹ Citado por José Luis Martínez en Obras de Gutiérrez Nájera. p 69.

¹⁰ "The street conducts the flâneur into a vanished time. For him, every street is precipitous."

¹¹ En la cuarta parte del capítulo primero de El capital, que lleva el título: "El carácter de fetiche de la mercancía y su secreto", Marx se ocupa de esa transformación de los productos del trabajo humano en "apariencias de cosas": "A primera vista, parece como si las *mercancías* fuesen objetos evidentes y triviales. Pero, analizándolas, vemos, que son objetos muy intrincados, llenos de sutilezas metafísicas y de resabios teológicos. Considerada como *valor de uso*, la mercancía no encierra nada de misterioso, dando lo mismo que la contemplemos desde el punto de vista de un objeto apto para satisfacer necesidades del hombre o que enfoquemos esta propiedad suya como *producto* del trabajo humano. Es evidente que la actividad del hombre hace cambiar a las materias naturales de forma, para servirse de ellas. La forma de la madera, por ejemplo, cambia al convertirla en una mesa. No obstante, la mesa sigue siendo madera, sigue siendo un objeto físico vulgar y corriente. Pero en cuanto empieza a comportarse como *mercancía*, la mesa se convierte en un objeto físicamente metafísico. No sólo se incorpora sobre sus patas encima del suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías, y de su cabeza de madera empiezan a salir antojos mucho más peregrinos y extraños que si de pronto la mesa rompiese a bailar por su propio impulso."

¹² La descripción que hace del proceso modernista en la ciudades invita a pensar el cosmopolitismo como una categoría interior y no exterior del espacio público latinoamericano.

¹³ Una lectura de las relaciones de mercado y la obra de arte hecha por Giorgio Agamben, explora en las sutiles relaciones entre la mercancía como algo inútil y la obra de arte: "Una vez que la mercancía

hubiera liberado a los objetos de uso, de la esclavitud de ser útiles, el confin que separa de éstos a la obra de arte y que los artistas, a partir del Renacimiento, habían trabajado incansablemente para edificar, estableciendo la supremacía de la creación artística sobre el hacer del artesano y del obrero, se hacía extremadamente precario” (Agamben 86).

¹⁴ “Gutiérrez Nájera wandered the streets in handsome dress with an umbrella cocked under his arm, a cheroot clenched in his teeth, and his eyes on the word. As the initiator of the modernism in Mexican letters, he sought to free his country’s writers from the clutches of a decadent Spanish romanticism. Mexicans, he urged, had to learn modern life. The teachers of course, were the French.”

¹⁵ “Just now, when every one is bound, under pain of a decree in absence convicting them of lèse-respectability, to enter on some lucrative profession, and labour therein with something not far short of enthusiasm, a cry from the opposite party who are content when they have enough, and like to look on and enjoy in the meanwhile, savours a little of bravado and gasconade. And yet this should not be. Idleness so called, which does not consist in doing nothing, but in doing a great deal not recognized in the dogmatic formularies of the ruling class, has as good a right to state its position as industry itself.” Este ensayo se puede leer en Virginibus Puerisque, and Other Papers (1881), que reúne una serie de ensayos de Stevenson.

¹⁶ En su Antología del modernismo mexicano José Emilio Pacheco caracterizaba de esta manera al movimiento: “El modernismo se inscribe en el ámbito del idioma, se empeña en no verse limitado por las fronteras nacionales...” p XI.

¹⁷ Esto figura en su ensayo “Introducción a la poesía mexicana”, en Las peras del olmo. Ahí apenas se ocupó de Gutiérrez Nájera, a quien reprochó no haber tenido conciencia de la tradición a la que pertenecía, ni “del sentido profundo de la renovación modernista.”

¹⁸ Los poetas parnasianos llamaron “Tetrarcas” a quienes vieron como sus precursores, entre ellos a Gautier y a Baudelaire. Véase Thibaudet p 273.

¹⁹ Hay que recordar su idea del cruzamiento en literatura como una expresión de este cosmopolitismo literario.

²⁰ Gutiérrez Nájera invita a mirar su poética desde el registro de sus anécdotas, o mejor aún, desde un pliegue donde la piel comparte orilla con el papel. A su creencia de que a la poesía le corresponde un lugar apartado, “lejos de redacciones y oficinas”, se une la condición de una poesía que muestre las señas de identidad del poeta, del autor. En una nota sobre Juan de Dios Peza, escribió “El mejor elogio que puede hacerse del autor, es decir que se parece a su libro.”

²¹ Véase “Galería de modernos”, en la revista Buenos Aires, (1895-1899), año II, núm. 47, 1 de marzo de 1896.

²² En el capítulo, “Decorar la ciudad” de su libro Desencuentros de la modernidad, Julio Ramos se ocupó de la estética del lujo y de la lógica del derroche en la crónica modernista. Ramos observa el fracaso de esa estética como subversión, pero sin interpretarlo como gasto, asumiendo que hubo una tentativa subversiva en términos políticos. Nosotros preferimos pensarla como una disidencia, una categoría que se halla más en la fuga que en la confrontación. Ramos, sin embargo, acepta que esa estética del lujo fue “una de las ideologías de la autonomización” (véase 112 -121).

²³ Tanto Ángel Rama como José Emilio Pacheco coinciden en señalar esa hostilidad recíproca entre el arte por el arte y los negocios por los negocios. La tensión, vista como crueldad, es especialmente analizada por Hermann Broch en su estudio “El arte a fines del siglo XIX y su no estilo.”

²⁴ Para la genealogía de este concepto, ver los estudios de Marcel Gauss y de Georges Bataille: “la noción de gasto”. Ver también el libro de Veblen: Teoría de la clase ociosa.

²⁵ Originalmente publicado como “El retorno”, en La Nación, año XLII, núm. 14800, Buenos Aires, 21 de agosto de 1912, p 8.

²⁶ Originalmente publicado en La Nación, año XLIII, Núm. 15, Buenos Aires, 1º de agosto de 1913, p 140.

²⁷ Originalmente publicado el 9 de septiembre de 1895.

²⁸ María Zambrano, fiel alumna de Ortega y Gasset, brinda una definición de la realidad que podría usarse para pensar a Darío: ‘Aquello que me rodea y se me resiste.’

²⁹ La muerte de Martí, tan leída por la crítica como un espacio de significación en la obra martiana, puede ser interpretada en sentido inverso a la de Darío desde una dialéctica del gasto y el ahorro. La

entrega del cuerpo en Martí es un acto sembrado en la patria futura, a diferencia del derroche del cuerpo en Darío.

³⁰ Rufino Blanco Bombona llegó a llamar a Darío “poeta mercenario”, al culparlo por un incumplimiento de pago de una de sus colaboraciones.

³¹ El libro fue comentado por el propio Darío en Los raros.

³² Esta interpolación aparece en el capítulo “En el mundo de Odradek”, del libro Estancias, de Giorgio Agamben.

³³ “Ils possèdent ainsi, à leur gré et dans une vaste mesure, le temps et l'argent, sans lesquels la fantaisie, réduite à l'état de rêverie passagère, ne peut guère se traduire en action. Il est malheureusement bien vrai que, sans le loisir et l'argent, l'amour ne peut être qu'une orgie de roturier ou l'accomplissement d'un devoir conjugal. Au lieu du caprice brûlant ou rêveur, il devient une répugnante utilité.”

³⁴ La relación entre gasto y soberanía es analizada en el libro Lo que entiendo por soberanía.

³⁵ A partir de Breve historia del modernismo de Henríquez Ureña, el estudio del modernismo se sistematizó frecuentemente en dos etapas. La primera fue caracterizada como “el culto preciosista . . . que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento” la segunda, como el periodo en que “el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y de la muerte.”

³⁶ Ese ámbito era el verdadero continente de Darío. Hay que recordar, en ese sentido, la crítica de José Enrique Rodó, quien escribió sobre Darío: “no es el poeta de América”. Véase: “Rubén Darío: su personalidad literaria. Su última obra.”

³⁷ Se trata de la lectura tercera de Heroes and Hero worship, titulada: “*The Hero as Poet. Dante: Shakespeare*”.

³⁸ “Coleridge remarks very pertinently somewhere, that wherever you find a sentence musically worded, of true rhythm and melody in the words, there is something deep and good in the meaning too. For body and soul, word and idea, go strangely together here as everywhere. Song: we said before, it was the Heroic of Speech!”

³⁹ Uso la versión del inglés, The Origin of German Tragic Drama, por lo que todas las traducciones son mías. Existe traducción al español.

⁴⁰ “The measure of time for the experience of the symbol is the mystical instant in which the symbol assumes the meaning into its hidden and, if one might say so, wooded interior.”

⁴¹ “If it is to hold its own against the tendency to absorption, the allegorical must constantly unfold in new and surprising ways. The symbol, on the other hand, as the romantic mythologist have shown, remain persistently the same.”

⁴² “The mystical instant becomes the now of contemporary actuality; the symbolic becomes distorted into the allegorical. The eternal is separated from the events of the story of salvation, and what is left is a living image open to all kinds of revision by the interpretative artist.”

CAPÍTULO IV: LA IMAGEN Y LA METÁFORA VANGUARDISTAS

La producción literaria hispanoamericana de los primeros años del siglo XX inició no sólo con la predominante influencia del modernismo, sino también con la creciente influencia del capitalismo industrial en diversas regiones del continente americano. Como se sabe, son los años en los cuales América Latina se articula “de un modo orgánico” al mercado industrial del capitalismo financiero. Se trata del periodo que algunos historiadores han llamado de la “modernización”.¹ Es también el comienzo de una floreciente etapa de publicaciones y de periódicos, y de un reacomodo de prácticas y discursos literarios. Como ha observado Julio Ramos, se trató de un periodo de heterogeneidad formal que incluyó la proliferación de “formas híbridas que desbordan las categorías genéricas y funcionales canonizadas por la institución en otros contextos” (Ramos 13). Aquello que el mismo Ramos llama “el lugar heterónimo del periódico” no es en realidad sino una lógica consecuencia de la aparición de un incipiente mercado editorial. Como se puede constatar en la historia del periódico La Nación de Buenos Aires², los contenidos de esos periódicos comenzaron a reflejar el viraje de un espacio editorial que anteriormente estaba ceñido al poder político, hacia prácticas de carácter comercial. Como hemos sostenido en la primera parte de este estudio, a la proliferación de espacios públicos, de periódicos y revistas, pero también de todo un ambiente de clubes, cafés, restaurantes, de nuevas escuelas y en general de esa atmósfera urbana que llega a América Latina con el mundo de las mercancías, le correspondió una proliferación de los espacios de discusión intelectual. Evidentemente, esos desplazamientos de los que hemos hablado a propósito de la autonomía del arte,

esa descolocación del lugar del escritor en la modernidad, tendrá su contrapartida en la formulación de espacios editoriales que, como hemos visto con Gutiérrez Nájera, pretenden ser exclusivamente literarios. En la publicación literaria toma lugar la conformación del discurso profesional que establece sus límites al tiempo que se presenta como interlocutor de otros discursos. Se trata de un fenómeno relativamente reciente en Hispanoamérica, como lo muestra el hecho de que hacia el año de 1896 José Juan Tablada afirmara con ánimo de novedad algo que en Europa, en esos años, era ya una práctica simplemente común:

Una publicación estrictamente, exclusivamente literaria y artística intransigente con cuanto interés no fuera el estético y que proclamando su espíritu innovador debería llamarse revista moderna. (en Pacheco XLVII)

Desde luego que las publicaciones especializadas vendrán a reflejar no sólo una práctica estética, sino que se consolidarán como un espacio en donde también se sistematizan una serie de prácticas económicas y políticas. La revista se erige en institución de influencias diversas, en un actor dentro de un campo intelectual. Desde este punto de vista el discurso “especializado”, o que se pretende estrictamente estético, presenta una naturaleza o proyección doble: por un lado supone la independencia para definir sus propios objetivos y dirigirse a una comunidad especializada; mientras que por otro se presenta como un espacio de interlocución con otras formas del saber y del hacer. Y ese carácter dual será un signo distintivo de los textos que las vanguardias producirán bajo el nombre de manifiestos.

En gran medida, las antologías de textos vanguardistas dan cuenta de esa proliferación de espacios editoriales en las primeras décadas del siglo XX.³ En ellas se puede constatar que la proliferación de publicaciones literarias fue un fenómeno

generalizado en todo el continente, con menor o mayor abundancia, con más o menos recursos, tirajes y lectores, pero las revistas, periódicos murales o volantes, aparecieron en cada una de las capitales de América Latina. En estas condiciones los textos reflexivos de los poetas proliferan, como hemos dicho, como textos dobles, tensados por circunstancias nuevas que los obligan a ser autónomos, pero también a justificarse (o a intervenir) ante otros públicos. Aunque sin asumirse como manifiesto, esta característica la presenta ya el prólogo de Leopoldo Lugones a su Lunario sentimental. El manifiesto es desde entonces una poética con voluntad de espacio público.

Uno de los rasgos que puede postularse como general para el desarrollo de las poéticas hispanoamericanas y que ha sido observado por José Emilio Pacheco, es la intensiva asimilación modernista de corrientes de pensamiento y estéticas que predominaron en Europa desde el surgimiento del romanticismo hasta la vanguardia, asimilación que llevó a Octavio Paz a postular que el modernismo había sido el verdadero romanticismo para Hispanoamérica (“el modernismo fue un estado de espíritu”. Paz Los hijos del limo 128). Lo cierto es que tanto la poesía, como esos textos sobre la poesía escritos por lo propios poetas, resultan ilegibles si no se les mira desde el contexto de la poesía moderna. Aunque no exclusiva, la influencia sí es predominantemente francesa, resultado de condiciones históricas que la célebre formulación de Walter Benjamin sintetiza: París fue la “capital del siglo XIX”. En segundo lugar figura la escrita en inglés, aunque algunos como Poe, llegaron a Hispanoamérica también desde Francia. Innovaciones métricas se apoyarán también en esas lenguas, como la versión del verso libre que surge en Francia, o la que ensayan aquellos que siguen lo que Pacheco identifica como “la otra vanguardia”, comenzada

por Martí y luego seguida por Salomón de la Selva y Salvador Novo. No son exclusivas, pues la difusión del *Haiku* japonés, por ejemplo, animará a José Juan Tablada a explorar las posibilidades de esa forma poética dentro del español.

Al movimiento simbolista le corresponde un lugar de privilegio en la biblioteca que nutrió a la literatura hispanoamericana, modernista y de vanguardia. No sólo mediante sus estilos, sino también mediante sus fuentes, como catalizador de otras corrientes de pensamiento: Nietzsche, Schopenhauer, Wagner y Poe. El movimiento simbolista fue también el escenario de algunas de las tentativas más radicales de la autonomía estética: la concentración en el lenguaje (sin la servidumbre de la referencialidad) y la pregunta por lo esencialmente poético en la poesía. La búsqueda de la esencialidad, o si se quiere, de la especificidad de la poesía, condujo a una noción de la pureza sobre la cual sobrevuela un universo de asociaciones que han ido de lo espiritual y lo místico, hasta una interpretación materialista como la de Jorge Cuesta que se amparó en analogías científicas (de la química en particular) para extraer de ahí una representación de la pureza.

Aunque nuestro estudio se dedica a otra corriente que emerge también de la búsqueda de especificidad poética, conviene marcar nuestra distancia con el problema de la poesía pura. Debido a que el tema es amplio, la diversidad de sus interpretaciones obligaría a dedicarle un estudio aparte. Podríamos aislar una serie de figuraciones extraídas de las poéticas de Mallarmé y de Valéry, que son las dos principales fuentes de las tentativas de poesía pura (dejar la iniciativa a las palabras en el caso de Mallarmé, o concentrarse en el proceso creativo en el caso de Valéry), y estudiar lo que ellos entendieron por pureza, pero el tema resulta mucho más elástico cuando se piensa

en su influencia y en sus derivaciones al interior de la poesía hispanoamericana (y en general escrita en español). En su estudio sobre “Los Contemporáneos y la poesía pura”, por ejemplo, Anthony Stanton propone que “existen por lo menos cinco acepciones distintas que están vigentes en la década de los veinte” (Stanton 129). Stanton menciona entonces la propuesta mística del abate Bremond, la científica de Paul Valéry, la “noción vaga de Juan Ramón Jiménez” y “la versión difundida por ciertos movimientos de vanguardia (el cubismo pictórico de Reverdy, Jacob y Cocteau, la del creacionismo de Huidobro y la del ultraísmo español)”. Stanton agrega todavía una quinta acepción, esta vez crítica o “negativa”, representada por el texto de Ortega y Gasset de 1925 sobre “La deshumanización del arte”.

Otro estudio sobre la poesía pura en España escrito por Antonio Blanch distingue tres versiones de la pureza al interior de la poesía francesa: Paul Valéry en primer lugar, Pierre Reverdy y Max Jacob en segundo, y Henry Bremond en tercero. Estas tres modalidades están expresadas como pureza formal, pureza expresiva y pureza creadora, respectivamente.

Y estas clasificaciones son sólo los puntos de inicio, pues los estudios citados muestran que a partir de esas semillas de la pureza, las floraciones en la poesía hispanoamericana son diversas. Un estudio de las diversas interpretaciones que se dieron al término de pureza exigiría rastrear el vocabulario que gira alrededor de esta noción y comprobar si ese entendimiento de lo puro apareció o no en las obras que los poetas produjeron. Durante ese proceso de transición entre el modernismo y las vanguardias, y como exploraciones surgidas en el seno de la autonomía estética en la poesía, surgió también una búsqueda de lo esencial poético en el lenguaje que se

concentró en algunas herramientas. La revaloración de la metáfora y de la imagen como esencialidades poéticas representó una tendencia que marcó a mucha de la poesía (no sólo hispanoamericana) del siglo XX. Las implicaciones de esta revalorización se extienden hacia los terrenos no sólo de la retórica y de la crítica, sino también de la filosofía. Metáfora e imagen forman parte de un vocabulario común a una discusión más amplia de carácter cognoscitivo y estético, en donde también aparecen las nociones de concepto, símbolo, figura, analogía o símil. Se trata de una elaboración teórica que se pregunta por el reacomodo del arte y de la poesía en la modernidad, que tiene en el problema de la metáfora un centro de gravedad.

En el presente capítulo nos concentraremos en lo que dos movimientos de vanguardia hispanoamericanos entendieron y ejercieron por metáfora e imagen. Nuestra elección obedece a dos criterios: en primer lugar, sus poéticas fueron elaboradas al inicio de los movimientos de vanguardia, por lo que permiten una articulación cronológica con nuestros temas de los capítulos anteriores. En segundo, el desarrollo de estos temas en sus textos reflexivos contiene una relativa consistencia y extensión que nos permite interrogar sus poéticas no sólo como representaciones aisladas, sino también como tentativas de la vanguardia hispanoamericana. Como es sabido, el creacionismo y el ultraísmo postularon la esencialidad de estos recursos; pero no sólo esos movimientos de vanguardia reflexionaron sobre ellos. Nuestro análisis comienza con Leopoldo Lugones, una figura bisagra entre el modernismo y la vanguardia y en cuya obra se encuentra por primera vez, dentro de la poesía hispanoamericana moderna, una formulación explícita del papel central de la metáfora.

I. Un lunario poco sentimental

En 1909 Leopoldo Lugones publicó *Lunario sentimental*. Es posible resumir en dos los rasgos formales que caracterizan al libro: la exigencia de la rima en el verso libre y el intensivo uso de metáforas:

*Luna, quiero cantarte
Oh ilustre anciana de las mitologías,
Con todas las fuerzas del arte.*

*Yo te hablaré con maneras corteses
Aunque sé que sólo eres un esqueleto,
Y guardaré tu secreto
Propicio a las cabelleras y a las mieses.*

*Te amo porque eres generosa y buena,
¡Cuánto, cuánto albayalde
Llevas gastado en balde
Para adornar a tu hermana morena! ...
(Lugones 22)*

El volumen viene acompañado de un prólogo que ejemplifica lo que hemos dicho acerca de los manifiestos: es una poética que se dirige tanto a los poetas como a aquellos que no lo son. El texto hace explícita una división y puede mirarse como un discurso que delimita los territorios de la poesía y que al mismo tiempo establece relaciones con un territorio ajeno. Apenas si hay que decir que como todo manifiesto (aunque éste no se considere uno en el estricto sentido de ser la voz de un grupo vanguardista), el prólogo de Lugones delimita el perfil de sus enemigos. En más de un sentido puede ser pensado como un texto heredero de un afán por marcar el lugar del poeta dentro de una geografía tensada por la división industrial del trabajo y por el reciente desplazamiento del letrado de la escena de lo útil. Organizado en dos partes, la

primera es una irónica dedicatoria y toma de distancia de otros campos profesionales. Lugones se dirige a una tercera persona, a la “gente práctica”, a quienes pretende demostrar la utilidad del verso en el cultivo de los idiomas, “pues por mínima importancia que se conceda a estos organismos, nadie desconocerá la ventaja de hablar clara y brevemente, desde que todos necesitamos hablar” (Lugones 7). El prólogo arranca justamente ahí donde la autonomía del arte se revuelve contra la utilidad:

Va pasando, por fortuna, el tiempo en que era necesario pedir perdón a la gente práctica para escribir versos.

Tanto hemos escrito que al fin la mencionada gente ha decidido tolerar nuestro capricho.

Pero esta graciosa concesión nos anima a intentar algo más necesario, si bien más difícil: demostrar a la misma práctica gente la utilidad del verso en el cultivo de los idiomas; pues por mínima importancia que se conceda a estos organismos, nadie desconocerá la ventaja de hablar clara y brevemente, desde que todos necesitamos hablar. (Lugones 7)

Este poeta que habla desde su “capricho” se propone demostrar una utilidad del arte, a la manera de un desplante hecho con la absoluta falsa humildad de quien se ocupa de un reino distinto al de la utilidad, pero que hace una concesión para hablar con los profanos. El texto se demora en aclarar que el verso es una obra de arte y que la gente práctica cuenta entre “sus nociones fundamentales” que el cultivo del arte civiliza a los pueblos.

Pero entre la burla poco solapada, Lugones se da el espacio de incluir los principios de su visión del lenguaje y del papel del poeta frente al lenguaje:

Andando el tiempo esto degenera en lugar común, sin que la gente práctica lo advierta; pero la enmienda de tal vicio consiste en que como el verso vive de la metáfora, es decir de la analogía pintoresca de las cosas, necesita frases nuevas para exponer dichas analogías, si es original como debe. (Lugones 7)

Lugones postula que “el lenguaje es un conjunto de imágenes, comportando, si bien se mira, una metáfora cada vocablo; de manera que hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión es enriquecer el idioma, renovándolo a la vez” (Lugones 7).

Comparado con las prácticas del modernismo, en el texto de Lugones se ha operado un cambio que puede sintetizarse en su actitud: su retórica se ha vuelto más irreverente, desjerarquizante frente a sus lectores y frente a sus temas. La luna será abordada con el ánimo de una “venganza”, con el afán satírico de mirarle el esqueleto a esa anciana blanca. Y a esos hombres prácticos se les golpea con guante blanco, bofetada suave y despreocupada. Ha desaparecido el mundo helénico y sensual de Darío, y el punto de vista del elogio o de la caricia que abundaba en el modernismo se ha transformado en un desplante cuyo objetivo parece ser el de quitar importancia a la mitología anterior, a los símbolos viejos, a las metáforas gastadas. No deja de ser curioso suponer que el mismo Darío pudo haber sido una influencia de este distanciamiento, como se puede ver en una nota crítica que en 1897 escribió a propósito del joven Lugones:

Lugones no debe seguir las maneras de los poetas galantes. Sus cinceladuras son en oro fino, pero mal hechas. No es espontáneo, ni natural, ni Lugones, si nos viene hablando en un soneto de “las joyas de Lord Buckingham, las gavotas, la saya del satén, los almizcles del pomo de Ninón”. ¡Qué va a saber Lugones bailar gavotas! Pericón y gato sí, porque en él está también el alma del gaucho. (en Torres 249)

En el Lunario sentimental no está el alma del gaucho ni algún otro símbolo nacionalista, como sí se encontrarán estos elementos en otros libros de Lugones. En éste lo que sí se encuentra es una retórica que sustituyó a la galantería por la

irreverencia, actitud que también será abrazada por las vanguardias en general. En su conocido ensayo sobre La deshumanización del arte, Ortega y Gasset interrogaba esta actitud irreverente y la relacionaba con la naturaleza de la metáfora. En una sección que tituló precisamente “El tabú y la metáfora”, Ortega y Gasset sostiene que “es extraña la existencia en el hombre de esta actitud mental de suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquélla” (Ortega y Gasset 205). Lo que Ortega y Gasset ve en la naturaleza del mecanismo metafórico es un instinto por evitar realidades, una forma del rechazo que convertido en arma lírica, “se revuelve contra las cosas naturales y las vulnera o asesina” (Ortega y Gasset 205).

La nueva actitud de Lugones también presenta otro rasgo que puede ser mirado como una continuidad que desde la autonomía estética condujo hacia la concentración de la forma y del lenguaje. Sin embargo, a diferencia del poeta pintor que cincela en la forma y el color, o aunque Lugones haya señalado su afán de apoyarse en la rima que haría pensar en una búsqueda musical, el acento de su poética parece hallarse en el plano semántico del lenguaje. Esto es lo que vio Borges cuando señaló en tono crítico:

. . . adoleció (Lugones) de dos supersticiones muy españolas: la creencia de que el escritor debe usar todas las palabras del diccionario, la creencia de que en cada palabra el significado es lo esencial y nada importan su connotación y ambiente. (Borges Obras completas en colaboración Vol. II: 17)

Su interrumpido proyecto de ‘diccionario etimológico del castellano usual’ y sus estudios filológicos prueban que Lugones fue un poeta preocupado por el valor semántico del lenguaje. También una nota que escribió a propósito de la muerte de Rubén Darío delata ese afán:

Sabemos ya por la ciencia del lenguaje y por la historia, que la evolución de los idiomas se inicia con la poesía. Así, cuando cambia la expresión poética, es que

empieza a modificarse la orientación espiritual. Y esto reviste una importancia tan grande, porque la civilización no es otra cosa que el conjunto de ciertas invenciones, comunicaciones y convenios cuya expresión irremplazable es la palabra. (en Ledesma 175)

Como ha señalado Jorge Monteleone, debajo del entendimiento de la metáfora como principio analógico expresado en el Lunario sentimental subyace una visión que fue común al romanticismo: la correspondencia y unidad del universo.⁴ Sin embargo, si tomamos otro camino de análisis encontraremos en la actitud de Lugones las huellas de una ruta que conduce a algunas valoraciones que luego serán propias de la vanguardia y que se hallan en el nivel del lenguaje. Habrá que notar que Lugones exige a la analogía el carácter de pintoresco, estableciendo con ello la condición de “extrañeza” o novedad para el uso de una metáfora. Imágenes nuevas, dice Lugones, para enriquecer el idioma, pues si bien se mira cada vocablo es una metáfora. A la urgencia por la novedad se le suma una concepción del poeta como “acuñador” de nuevos signos de valor. La novedad, mercancía de primera necesidad para la vanguardia, será asequible mediante la moneda de cambio de la metáfora. De hecho, en más de un sentido se puede pensar a la metáfora como una moneda: es un símbolo cuyo valor se acepta dentro de los límites de un territorio, pero que una vez gastada, como dice Nietzsche, deja de ser dinero para convertirse en metal.

Hacia 1873 Nietzsche había publicado su ensayo “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, cuya pertinencia sobre el prólogo de Lugones es indiscutible. La de Nietzsche era una crítica al conocimiento, hecha a partir del lenguaje y nutrida básicamente por tres corrientes: en primer lugar, un darwinismo que ve al intelecto como medio de conservación del individuo (defensa que Nietzsche encuentra propia de individuos débiles y poco robustos). Confluye también el idealismo kantiano que

postulaba que el único conocimiento posible era sólo mediante las apariencias, junto a la idea de Schopenhauer del velo de maya, del mundo como representación y engaño. “Qué es una palabra”, se pregunta Nietzsche, si no “la reproducción en sonidos de un impulso nervioso. Pero inferir además a partir del impulso nervioso la existencia de una causa fuera de nosotros, es ya el resultado de un uso falso e injustificado del principio de razón” (Nietzsche “Sobre verdad y mentira...” 4).

Al realizar esta operación que separa una palabra de un impulso nervioso, Nietzsche establece que estamos ante una doble operación, una doble traducción caracterizada por la arbitrariedad y la parcialidad. Los diferentes lenguajes ponen en evidencia que con las palabras jamás se llega a la verdad:

La “cosa en sí” (esto sería justamente la verdad pura, sin consecuencias) es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje. Éste se limita a designar las relaciones de las cosas con respecto a los hombres y para expresarlas apela a las metáforas más audaces. ¡En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda metáfora.(Nietzsche “Sobre verdad y mentira...” 4)

Como hemos dicho, la crítica de Nietzsche se dirige a la producción de verdades de los hombres “y que un pueblo considera canónicas y vinculantes”, reduciendo dichas verdades al estatuto de “ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal”.

En este ensayo, escrito unos años después de El nacimiento de la tragedia, Nietzsche será coherente con su visión del arte como actividad metafísica por excelencia. Al calificar como un absurdo la idea de “percepción correcta”, Nietzsche

sostendrá que lo que resta entre dos esferas distintas, como son el sujeto y el objeto, es una conducta estética: “un traducir balbuciente a un lenguaje completamente extraño, para lo que, en todo caso, se necesita una esfera intermedia y una fuerza mediadora, libres ambas para poetizar e inventar”.

De hecho, en este ensayo puede leerse una enunciación del artista no sólo como hombre soberbio (o soberano para Bataille), sino también como esencialmente productor de metáforas:

Jamás es tan exuberante, tan rico, tan soberbio, tan ágil y tan audaz: poseído de placer creador, arroja las metáforas sin orden alguno y remueve los mojones de las abstracciones de tal manera que, por ejemplo, designa el río como el camino en movimiento que lleva al hombre allí donde habitualmente va. (Nietzsche “Sobre verdad y mentira...” 9)

Con esta crítica al lenguaje que busca el establecimiento de verdades, regresemos al prólogo de Lugones que, aunque no intenta una crítica del conocimiento, sí la implica. Como Nietzsche, Lugones encuentra una naturaleza metafórica del lenguaje y de los conceptos, “pues en el fondo todo vocablo es una metáfora”, y asume el carácter de creación arbitraria en la poesía. Ambos asignan al poeta-artista el trabajo de renovar al lenguaje, de “pensar conceptos nuevos que requieren expresiones nuevas” (Lugones). Puede postularse que otro rasgo une a Lugones con el entendimiento de la metáfora hecho por Nietzsche, y es la matriz conceptual que sobre este tema había desarrollado el romanticismo. Pero para observar esa proximidad, así como el carácter “anómalo” de esa coincidencia, es necesario ofrecer una perspectiva histórica de la metáfora; seguir las andanzas de esta “loca de la casa”, si se quiere jugar con sus poderes, que tanta desconfianza han despertado.

II. Genealogía crítica de la metáfora:

La primera vez que la metáfora aparece en la historia de la crítica la vemos ya en problemas, encarnando el recelo de los hombres de la república ideal y acusada de ser pasional y mentirosa. En el libro X de La república, Platón, maestro él mismo en el uso de metáforas, parece condenar a los poetas imitadores. Ese pasaje constituye la base de la tradicional sospecha hacia la metáfora, de lo que ya el mismo Platón llamaba ‘la vieja batalla entre filosofía y poesía.’ El filósofo defiende la prohibición de los poetas imitadores no educados filosóficamente, basado en dos razones: (1) Estos poetas no tienen genuino conocimiento de aquello que imitan. Producen imitaciones de imitaciones de lo real y la verdad queda reducida a una imitación, y (2) la poesía “alimenta y derrama las pasiones en lugar de secarlas; las deja gobernar en lugar de ser gobernadas como deben serlo para procurar la felicidad y la virtud de los hombres” (República libro X, 606).

Mark Johnson ha leído este pasaje no como una condena hacia el lenguaje figurativo en general, sino sólo como una advertencia del poder de la metáfora y del mito para influir en las convicciones de los hombres, una alerta que revela el temor por su posible mal uso. “La ironía aquí -explica Johnson- es que su crítica a la poesía imitativa ha sido muchas veces leída como aplicándose a la metáfora en general, a pesar de su supremo uso de la metáfora para exponer sus convicciones filosóficas más importantes” (Johnson 5).

Fue, sin embargo, Aristóteles quien proveyó el primer tratado extenso sobre la metáfora como protagonista esencial del arte de la poesía, y en donde será entendida

como un medio que provee conocimiento a través de la imitación artística (mimesis) y, dentro del arte de la retórica, como poseedora de un rol filosóficamente significativo en la elaboración de argumentos persuasivos. En ambos casos la metáfora es vista como un medio poderoso y válido para conseguir conocimientos. La definición aparece en su Poética, como parte de su discusión sobre varios tipos de sustantivos disponibles para el poeta:

La metáfora consiste en asignarle a una cosa el nombre que pertenece a otra cosa; la transferencia puede tener lugar ya sea de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o basada en una analogía. (Aristóteles Poética 257).

Es con esta enunciación con la que estrictamente comienza la problemática vida de la metáfora. Mark Johnson identifica el desarrollo histórico de la noción de metáfora basado en esta elaboración, caracterizado por tres componentes básicos: (1) se concentra en palabras que son (2) desviaciones del lenguaje literal, para producir cambios de significados que (3) están basados en la semejanza entre las cosas.⁵

Según la caracterización aristotélica la metáfora puede, cuando es propiamente empleada, brindar dicción poética que sea a la vez clara e interesante. Y así queda establecido un lugar apropiado para la desviación, separada del uso ordinario, “But (sostiene Johnson) the fatal separation –figurative vs. literal- has been made”.

La descripción formulada por Aristóteles será la enunciación clásica alrededor sobre la cual giran –con órbitas más o menos lejanas- todos los debates sobre la naturaleza de la metáfora, ya sea que tomen el camino de la retórica o el de la filosofía, o ambos a la vez, como es el caso de Paul de Man que intenta derribar tal separación. Paul Ricoeur (1977), por ejemplo, arguye que el análisis aristotélico de la metáfora,

restringido al estudio del cambio de significado en las palabras, estableció un precedente sólo roto en el siglo XX, luego del entendimiento de que la unidad semántica básica es más larga que una palabra.

Johnson señala a su vez otra influencia “infeliz” que se deriva de Aristóteles: la relación entre la metáfora y el símil, y la interpretación de que la metáfora es un símil elíptico. Esto será especialmente importante para el desarrollo de las retóricas clásicas y medievales. Son las retóricas de Cícero y de Quintiliano las que desplazaron a la metáfora de la centralidad en el lenguaje poético, asignándole un rango subordinado, considerándola como una más entre muchas forma de comparación. En Quintiliano se puede ver como una comparación más breve que el símil, pero con una última diferencia: “La metáfora es un todo más breve que la semejanza, y se diferencia de ella en que aquélla se compara a la cosa que queremos expresar, ésta se dice por la misma cosa. Comparación es cuando digo que un hombre se portó en algún negocio como un león. Traslación cuando digo de un hombre que es un león” (Quintiliano VIII: 6).

Que la metáfora sea una abreviada manera de la comparación significa que se valora sólo como una ornamentación que refuerza, aclara y da encanto al lenguaje. Este tipo de retóricas influirán también en el discurso filosófico posterior, reduciendo la utilidad de la metáfora en los argumentos filosóficos, pues ésta deviene en una mera comparación sin distintas funciones cognoscitivas.

Desde la perspectiva del debate semántico, del problema de la construcción de verdades que abordó Nietzsche y que será esencial para las vanguardias hispanoamericanas, la historia de la metáfora posterior a Aristóteles puede sintetizarse como el paso que prepara a la retórica para reducirla a manual de estilo distinto de la

lógica: “así, la metáfora, tratada tradicionalmente bajo la retórica, deviene en un instrumento estilístico divorciado de argumentaciones filosóficas serias”⁶ (Johnson). De hecho, en general, durante la Edad Media y el Renacimiento el tratamiento de la metáfora parte de que el sistema conceptual será esencialmente literal (lo que Nietzsche llamó “percepción correcta”) y de que la metáfora será una desviación del uso correcto de las palabras (sentido figurado). San Agustín se ufanaba de no usar ninguna, y el obispo Berkeley había concluido: ‘el filósofo debe abstenerse de las metáforas’.⁷

El cambio de sensibilidad durante la Ilustración y el impulso romántico que resonará después en la vanguardia puede ser ya advertido en Ensayo sobre el origen de las lenguas (Essai sur l’origine des langues) de Jean-Jacques Rousseau, escrito hacia 1755 pero publicado sólo tres años después de su muerte. Ahí se encuentra ya enunciada la naturaleza figurativa del lenguaje, si bien Rousseau usa el término “trope” a la manera en que Nietzsche y Lugones usarán el de metáfora, para designar mediante ese concepto los poderes analógicos del lenguaje:

Como los primeros motivos que hicieron hablar al hombre fueron las pasiones, sus primeras expresiones fueron los tropos. El lenguaje figurado fue el primero en nacer, el sentido propio fue encontrado al final. Sólo se llamó a las cosas por su nombre verdadero cuando se les vio bajo su verdadera forma. Al principio sólo se habló en poesía; a nadie se le ocurrió razonar más que mucho tiempo después. (Rousseau 19)⁸

El entendimiento de Rousseau parte de la convicción de que son las necesidades las que dividen a los hombres, y de que son sólo las pasiones las que los reúnen. Ilustrado y pre romántico a la vez, Rousseau privilegia el reino subjetivo de los sentimientos, de las pasiones, pero al mismo tiempo las confina al ámbito del lenguaje figurado, opuesto al del camino que lleva a la “verdadera forma”. La escisión queda así establecida entre un

lenguaje literal como vía hacia la búsqueda de la verdad, y el lenguaje figurado como expresión de las pasiones, pero desviado de un horizonte cognoscitivo que Rousseau alude como “los nombres verdaderos”. Desde el punto de vista cognoscitivo se establece una oposición entre sentido literal y el figurado. Veremos más adelante que desde un punto de vista semántico esa oposición se reproduce entre un tropo que se orienta hacia una referencialidad concreta (la imagen), y otro que se presenta como un principio de alteridad (la metáfora).

Pocos años después, e indudablemente influido por la admiración que le dedicaba a Rousseau, Kant publicó su Critica de la razón pura (1781).⁹ Su entendimiento del lenguaje figurativo se halla en estrecha conexión con su noción de “imaginación” y con el papel que le asigna a dicha facultad, tanto en el libro mencionado como en la Crítica del juicio (1790). En el primero, la imaginación se concibe como instrumento que permite la síntesis del concepto con su imagen correspondiente a través de los esquemas:

El concepto de perro significa una regla según la cual nuestra imaginación puede expresar, en general, la figura de un cuadrúpedo, sin estar obligada a algo de particular que me ofrece la experiencia, o mejor a alguna imagen posible que yo pueda representar en concreto (...) Todo cuanto podemos decir es que la imagen es un producto del poder empírico de la imaginación productora –y que el esquema de los conceptos sensibles, como de las figuras en el espacio, es un producto y en cierto modo un monograma de la imaginación pura a priori, por medio del cual y siguiendo al cual las imágenes son de pronto posibles- y que estas imágenes no deben siempre estar ligadas al concepto sino por medio del esquema que ellos designan y al cual no son en sí enteramente adecuadas. (Kant Critica de la razón pura 112)

Y en la Crítica del juicio se puede leer:

La imaginación es muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza, sacada de la materia que la verdadera le da. Nos entretenemos con ella cuando la experiencia se nos hace demasiado banal; transformamos esta

última, cierto que por medio siempre de leyes analógicas, pero también según principios que están más arriba, en la razón (...) Aquí sentimos nuestra libertad frente a la ley de asociación (que va unida al uso empírico de aquella facultad), de tal modo que, si bien por ella la naturaleza nos presta materia, nosotros lo arreglamos para otra cosa, a saber: para algo distinto que supera a la naturaleza. (Kant Crítica del juicio 263)

Como veremos más adelante (y como vimos con la caracterización de Coleridge que vio en la imaginación una facultad), los aspectos fundamentales de la noción kantiana se proyectaron no sólo en el romanticismo, sino también en muchos postulados de las vanguardias. Nietzsche, por su parte, recuperó el papel creativo de la imaginación junto a la pregunta por el origen del lenguaje que había planteado Rousseau. Y esa concepción del lenguaje (o mejor aún, de las palabras) como metáfora del mundo es la misma que se puede leer en el breve prólogo de Lugones.

Para un recuento mínimo sobre la metáfora, que importa además en el ámbito del idioma español, es indispensable mencionar a Ortega y Gasset, quien en 1914 prologó El pasajero, de Juan Moreno Villa. En su “Ensayo de estética a manera de prólogo”, Ortega y Gasset muestra su asimilación de esa estética kantiana, pero refiriéndose explícitamente a la metáfora como “una forma de actividad mental”, con valor cognoscitivo, ya que en ella “averiguamos una coincidencia entre dos cosas más honda y decisiva que cualquiera semejanzas”. En este breve ensayo aparecerá también una clara formulación de la metáfora como esencialidad artística: “Yo diría que objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien que la metáfora es el objeto elemental, la célula bella” (Ortega y Gasset 14).

Unos años después, al escribir un ensayo a propósito del bicentenario del nacimiento de Kant, “Las dos grandes metáforas”, Ortega y Gasset insistió en el poder sintético de la operación metafórica:

Escribir o leer en chino es pensar, y, viceversa, pensar es casi escribir o leer. Por eso los caracteres sónicos reflejan más exactamente que los nuestros el proceso mental. Así, cuando se quiso pensar por ejemplo la tristeza, se encontró el chino con que carecía de signo para ella. Entonces reunió dos ideogramas: uno que significaba “otoño” y otro en que se lee corazón. La tristeza quedó así pensada y escrita como “otoño del corazón”. (...) La metáfora viene a ser uno de estos ideogramas combinados, que nos permite dar una existencia separada a los objetos abstractos menos asequibles. (Ortega y Gasset 27)

El proyecto estético de Ortega y Gasset, expuesto con mayor amplitud en La deshumanización del arte, recoge el idealismo kantiano para hablar de una tendencia de irrealidad en el arte, entendimiento que no difiere, filosóficamente, de lo que Schiller había llamado “sentimental”.¹⁰ Pero lo que importa ahora dentro del tema de la metáfora es que Ortega y Gasset hará uso de ese término así como Lugones o Nietzsche, designando en general los poderes simbólicos o figurativos del lenguaje. Este asunto cobrará mayor importancia al interior de las poéticas hispanoamericanas, pues algunas de ellas intentarán una definición de lo esencial poético en nociones como la metáfora y la imagen que, como hemos visto en las citas de Kant, aparecen muy cercanas, ya que ahí se ha caracterizado a la imaginación como una operación de síntesis del concepto con su imagen.

III. De la imagen a la metáfora:

En “La rhétorique restreinte”, Gerard Genette advertía de la tendencia reduccionista de la moderna “neo retórica” por ceñirse al criterio de sustitución para cubrir toda la actividad tropológica, y extenderse también hacia el campo figurativo. El principio de sustitución como modelo para representar a todas las figuras, según Genette, hacía que los únicos tropos que merecían ese adjetivo eran, en este orden, la metonimia, la sinécdoque y la metáfora. A este hecho se sumaba que, por lo menos en el ámbito francés, Pierre Fontanier (1821) eliminara a la ironía y que Dumarsais estableciera la conexión entre metonimia y sinécdoque, para que sólo quedara en pie, para la retórica moderna, un par de figuras: la metáfora y la metonimia.

En el mismo texto, escrito hacia finales de los años sesenta, Genette advierte que el término metáfora tiende incesantemente a cubrir la totalidad del campo analógico: “donde el pensamiento clásico vio en la metáfora una comparación implícita, el pensamiento moderno tenderá a tratar a la comparación como una motivada o explícita metáfora”. Genette acusaba que la concentración semántica del tropo desplazaba a otras formas de comparación que no se apoyan en la transferencia de significados. La reducción al polo metafórico, añadía, es nociva no sólo para la comparación, sino también para diversas figuras cuya diversidad no ha sido apreciada.

La misma tendencia reduccionista es señalada por Genette ante el uso (abuso) del término “imagen”, para designar no solamente figuras por similitud, sino a toda clase de figura o anomalía semántica, sin importar que la palabra inevitablemente connota por su origen un efecto de analogía, si no mimético. Y luego de criticar el abuso que el movimiento surrealista hizo del término, Genette concluye: “vale la pena

notar de cualquier manera que el uso de la palabra imagen actúa como una pantalla, si no como un obstáculo para el análisis, y conduce en una desordenada manera a una interpretación metafórica, quizá incorrecta, en cualquier caso reductiva”¹¹ (Genette Figures III 37).

Genette, que se declara enemigo de todas esas reducciones en la retórica, argumentando que la distinción entre cada tropo –cada figura- permite apreciar relaciones y contenidos particulares que quedarían ocultos, acude, sin embargo, a un término que le ayuda a unificar la diversidad; aunque su modelo refleje, más que una unidad, una enumeración. Bajo el término “figura” Genette agrupa a todos los fenómenos del lenguaje que merecen, para él, ser reconocidos como hechos retóricos. La naturaleza de estos hechos es descrita de la siguiente manera:

Nosotros vemos aquí, entre la palabra y el significado, entre lo que el poeta ha escrito y lo que él ha pensado, un hueco, un espacio, y como todos los espacios, éste posee una forma. Esta forma es llamada una figura, y habrá tantas figuras como uno pueda encontrar formas en el espacio que es creado en cada ocasión entre la línea del significante y aquella del significado (...), la cual es obviamente no otra cosa que otro significante ofrecido como el literal.
¹²(Genette Figures I 207)

Es interesante observar que el estatuto de figura está descrito como un espacio, como un hueco que –como todos los espacios- posee una forma. Genette insistirá en esta negatividad de la figura cuando aclare que ésta es un “hueco” con relación al uso, “pero un hueco que no es nunca una parte usada. Tal es la paradoja de la retórica.” Ese “hueco” está colocado al nivel de la posibilidad, de la inminencia de algo que puede ser dicho pero que, una vez dicho, sólo conserva su estatuto de figura a condición de no naturalizarse en el lenguaje, de no convertirse en lugar común. La figura, para ser tal, debe conservar su extrañeza como lenguaje, su condición de recién llegada: “la simple,

común expresión no tiene forma, la figura tiene una: entonces, somos llevados a la anterior definición de la figura como un hueco entre el signo y el significado, como el espacio central del lenguaje” (Genette 208).

Como concepto normativo el término figura no es menos elocuente en las connotaciones que arrastra, especialmente si pensamos que está en las manos de alguien que como Genette, se propuso observar precisamente esas connotaciones en las palabras elegidas. Como Auerbach ha mostrado, la palabra *figura* comparte raíz con *fingere, figulus, fctor y efiggies*, y originalmente significa “imagen plástica”, y se documenta por primera vez en Terencio, que dice de una joven: *nova figura oris* (una belleza peculiar). Auerbach hace un análisis de la palabra “figura” y muestra que debajo de la dimensión sensible asoma la novedad de una presencia:

Al mencionar la palabra “factura” hemos de hacer una observación que atañe a figura: ésta última se deriva directamente del tema¹³, y no del supino¹⁴, como sucede con otras palabras de similar terminación, del tipo de natura. Se ha pretendido explicar este caso como un fenómeno de analogía con *effigies*; en cualquier caso, esta formación de la palabra expresa algo vivo, en movimiento, algo incompleto, ligero y jocoso; sea como fuere; lo cierto es que figura suena con la elevada distinción que le presta su expresión fonética, por la que tantos poetas se han sentido fascinados. (Auerbach 44)

No podía pasar inadvertido para Genette que figura trae consigo el eco de una construcción representacional y que resalta la sensibilidad de su concepto, pues subraya esa dimensión visual o táctil de su contenido. La figura, entendida por Genette, alcanza la dimensión de lo que podemos calificar como la “visita de una extranjera”, pues encarna un hecho anómalo mediante una entidad sensitiva. Una cita de Pascal que el mismo Genette recupera nos recuerda cuál es el conflicto que subyace en una anomalía del lenguaje de esta naturaleza: “la figura tiene una ausencia y una presencia.”

Podemos volver al modelo de imaginación productora que propuso Kant y usar esa noción como un lugar común para las distintas figuraciones sobre la actividad representacional del lenguaje; como un principio activo y un plano de inmanencia¹⁵ a la vez que nos permita asociar a la imagen, a la metáfora, al tropo, a la figura o al símbolo, en un horizonte conceptual común: la imaginación creadora como un topos y una transformación, un lugar y un viaje a la vez que nos permita acercarnos a un proceso antes que a una suma de partes o a un archipiélago. Refiriéndose a la imaginación productora, Kant escribió que “aquí sentimos nuestra libertad frente a la ley de asociación”. La descripción crea una entidad cercana al reino del sentimiento de libertad, una interiorización del mundo, una apropiación por medio de la asociación. La imaginación productora deviene así en una ontología, en una auto producción, un lugar en donde el sujeto se produce (se imagina) a sí mismo.

Para poder reconocer la diferencia entre los dos tropos que nos ocupan, propongo establecer cuál es su orientación desde el punto de vista semántico. La polaridad entre la imagen y la metáfora reproduce esa tensión de la imaginación productora entre representar un principio activo y otro pasivo, entre el lugar y el viaje, entre la posibilidad de representar una entidad definida y concreta, o de representar el proceso mediante el cual una presencia se define. Pero no se trata de dos entidades opuestas, ni siquiera de ámbitos distintos, sino de dos estados de un mismo principio inestable. Su movimiento, así como su estancia, pueden ser mirados en la manera en que en el lenguaje (en el español al menos) contamos con dos modos verbales para designar grados distintos de la presencia. Usamos el “ser” para designar estados permanentes o identitarios, para resaltar los atributos que pertenecen a nuestra

identidad; y reservamos el “estar” para designar nuestra ubicación o estados que pretendemos temporales. La tensión surge cuando encontramos que se trata no sólo de diversas maneras de la presencia, de una forma diversa de experimentar y de vivir el tiempo y el espacio, sino también de fronteras inestables. Así resulta que estar muerto no será nunca –al menos todavía- un estado temporal. Parece haber en el “estar muerto” una negatividad de la identidad establecida que el dinamismo del verbo ser no permite. “Es muerto” se lee como la contradicción de un principio activo que se presenta como el más estático del hombre. Alguien que está muerto ha perdido el derecho de “ser”. Y de la misma manera “ser joven”, aunque sea un atributo, no puede ser menos que pasajero. La diferencia entre el “ser” y el “estar” delata el mismo conflicto que Pascal vio en la figura: arrastra una presencia y una ausencia. Utilizaremos esta tensión para caracterizar mediante el “estar”, la orientación representacional concreta de la imagen; y a la metáfora mediante la insaciable transformación identitaria del “ser.”

IV. La imagen en Vicente Huidobro:

En 1914 Vicente Huidobro dio a conocer algunos principios de su poética: “Non serviam”. Se trata de un apetito de objetivación, de una sed de presencias objetivas, de desplazar el poder creativo de la naturaleza para apoderarse de la facultad de crear: montañas, ríos, mares, “tendré mi cielo y mis estrellas”, escribió. Se trata de una estética de lo sensible, de lo concreto, de hambre de mundo o, para ser precisos, de apropiarse del mundo. Hay un momento en que en ese proyecto de crear una realidad propia a través de la irrealidad resuena el espíritu de Schiller y de su poesía

sentimental: “Lo único que deseo –escribió Huidobro- es no olvidar nunca tus lecciones (de la naturaleza), pero ya tengo edad para andar sólo por estos mundos. Por los tuyos y por los míos” (en Verani 203).

Ante ese apetito de los sentidos no resulta extraño que una noción como la de la imagen, con sus reminiscencias visuales o táctiles, con lo que después de Pierce llamaríamos los elementos icónicos de una representación, sea el centro de la poética del creacionismo de Huidobro. En algunos de los textos donde intenta resumir su poética puede encontrarse más de una vez su invocación a los poderes de la imagen. De hecho, para él las imágenes encarnan las virtudes de aquello que entiende por creación: “El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados”. Recuérdese que Huidobro jugaba con la idea de dar vida a lo que no la tenía. Para Huidobro la imagen está en el centro de su poética por ser realidad creada y viva. Sin embargo, para que la imagen sea considerada como creacionista ha de ser nueva; es decir, deberá negar una retórica anterior (lo nuevo como categoría negativa cuyo principio es negar lo conocido). La imagen entonces deberá ser nueva, inhabitual, pues sólo lo inhabitual maravilla, y maravillarse está en lo propio de la poesía de Huidobro. El poeta “enhebrará” las palabras cotidianas en un filamento “incandescente”, es decir, maravilloso e inhabitual.

Huidobro no sólo habló de imagen, sino también de imaginación. Para él, “en la poesía creada, la imaginación arrasa con la simple sensibilidad”, y “la poesía tiende al último límite de la imaginación”.

En el texto, “Manifiesto de Manifiestos”, Huidobro se extendió especialmente sobre el tema:

Respecto a la imaginación, los surrealistas nos dan como novedad aquella definición que dice que la imaginación es la facultad mediante la cual el hombre puede reunir dos realidades distantes.

Esta definición, que di en mi libro Pasando y pasando, en 1914, no como inventada por mí sino como una definición que uno encuentra corrientemente en cualquier texto de retórica que no sea muy malo, es tal vez una de las más antiguas que se conocen.

Yo agregaba entonces, y lo repito ahora, que el poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas.

La imagen es el broche que las une, el broche de luz. Y su poder reside en la alegría de la revelación, pues toda revelación, todo descubrimiento produce en el hombre un estado de entusiasmo. Al hombre le gusta que se le muestren ciertos aspectos de las cosas, ciertos sentidos ocultos de los fenómenos, o ciertas formas que, de ser más o menos habituales, pasan a ser imprevistas, a adquirir doble importancia.

Pues bien, yo digo que la imagen constituye una revelación. Y mientras más sorprendente sea esta revelación, más trascendental será su efecto. (en Verani 228)

Huidobro no duda en asignar al poeta, como atributo de su identidad, la capacidad de encontrar relaciones ocultas entre realidades lejanas, es decir, en reconocer el poder metafórico de la actividad del poeta. Pero una vez establecida esa condición de identidad, Huidobro se concentra más bien en las imágenes, entendidas éstas como el producto de esa actividad: “producir una resonancia” que acerque esas dos realidades lejanas.

La imagen constituye esa producción, la revelación sensible y concreta, y es por ello “un broche de luz”. Esto hace pensar que se jerarquiza la dimensión semántica, que la “revelación” de un nuevo sentido alumbrada con nuevos significados, como si existiera una intencionalidad cognoscitiva. Sí, pero no olvidemos el broche, la concreción de ese

encuentro, la dimensión sensorial. La imagen es un broche de luz, pero más broche que luz, es decir, más una realidad corporal y representacional que una argumentación lógica. Podría decirse, sin cambiar de perspectiva, que Huidobro está usando una metáfora para designar a la imagen y hacernos entender lo que él quiere decir con el término imagen. La “imagen–broche” revelará una relación, un fenómeno de semejanza entre esas dos realidades lejanas de las que parte Huidobro. Pero si hasta ahora hemos dicho que la metáfora es una substitución, el acercamiento, el movimiento de una realidad hacia otra, ¿cuáles son los reinos de cada noción, cuál la especificidad que pretende Huidobro?

Al abordar el tema de la metáfora, Paul Ricoeur evadió el uso de un modelo estático para pensar el problema. El ensayo en el que intenta sintetizar sus ideas al respecto se llama precisamente “The metaphorical process as cognition, imagination and feeling.” A partir de una aproximación que Ricoeur localiza entre los límites de una teoría semántica y de otra psicológica, su tesis propone que tanto las imágenes como los sentimientos son elementos constitutivos del proceso metafórico. Ricoeur recupera la descripción aristotélica del tropo para resaltar que ahí se habla de que la vivacidad de una buena metáfora consiste en su capacidad de poner ante los ojos el nuevo sentido que trae, que en esa operación se sugiere una dimensión pictórica que puede ser llamada, en sus términos, “función representacional del sentido metafórico” (Ricoeur 228).

Para apoyar la inherente presencia de una imagen dentro del proceso metafórico, Ricoeur acude al término “figura del discurso,” destacando, como lo hemos hecho nosotros, que tal término implica que la metáfora, como otros tropos, asume la

naturaleza de un cuerpo mediante el despliegue de una forma, dando al discurso una externalización casi corporal. Para Ricoeur, tanto la expresión de Jakobson que postula valorizar el mensaje “for its own sake”, así como la definición de Todorov sobre la figura como visibilidad del mensaje, y la del mismo Genette que afirma que sólo las figuras tienen forma, constituyen parte de una generalizada representación que se refiere al proceso metafórico mediante una dimensión sensorial.

El segundo paso en la exposición de Ricoeur es conectar este momento pictórico o icónico con el trabajo del fenómeno de la semejanza. Y para ese *paso*, noción que admite las connotaciones del movimiento que es el caminar, Ricoeur recurre a la descripción del proceso de la similitud como un fenómeno de acercamiento: las cosas o las ideas que estaban remotas aparecen ahora cercanas. “La semejanza no es otra cosa que una aproximación”: “lo que Aristóteles llamó la *epiphora* de la metáfora, es decir, la transferencia de significado, no es otra cosa que este movimiento o cambio en la distancia lógica”¹⁶(Ricoeur 233).

La posibilidad de integrar a la imagen dentro del proceso metafórico depende para Ricoeur de acudir al concepto de imaginación productiva, y entender a la imaginación como ese “ver” (seeing) que concreta, que encarna y fija el desplazamiento ocurrido en la distancia lógica. Desde el punto de vista de la imaginación productora, la imagen es la estación de un proceso infinito, en donde el lugar y el rol de la imaginación será ahí, en la percepción (insight): “This insight into likeness is both a thinking and seeing” (Ricoeur 233).

Es interesante observar cómo Ricoeur llega a una representación inestable del proceso metafórico, a una inestabilidad que oscila entre la definición-indefinición del

“ser” y del “estar”, del *es* y del *está*, como llamamos a las conjugaciones que designan a la tercera persona; a esa recién llegada que la metáfora -siendo siempre desigual a sí misma- lleva y que la imagen presenta. Para Ricoeur lo remoto es preservado en lo próximo. Se trata más de un fenómeno de identidad que de uno de alteridad, de una suma antes que de una división, aunque ambas operaciones se hayan originado en la intervención de una cantidad en otra. Y desde este punto de vista ya es posible establecer un principio general: la imagen apunta hacia la mismidad, mientras la metáfora lo hace hacia la alteridad. La dialéctica de la metáfora y de la imagen es un fenómeno de producción, de unidad en la estabilidad que ofrece la imagen. Y por eso, aunque el “estar” jerarquice a la situación, y el “es” en cambio a la identidad, ambas instancias no dejan de ser formas esenciales de la presencia, ninguna puede sobrevivir sin la otra. Se trata del mismo fenómeno que Ernst Cassirer, explorando la lógica de su concepto de símbolo, ha observado entre lo que llama “materia” y “forma”, y de los cuales dice que para efectuar la *distinctio rationis* entre ambas, “no necesitamos en modo alguno aislar uno de otro, en existencia absoluta, los dos polos, sino que basta simplemente captar y fijar dicha diferencia de dirección” (Cassirer 202).¹⁷ A partir de ese carácter dependiente pero que admite la distinción mediante la abstracción, podemos decir que no hay un “ser” sin un “estar”, como no aparece una metáfora sin una imagen; aunque ciertamente podamos llegar a imaginar estados hipotéticos que se caracterizan por estar vacíos de ser (estar muerto): imágenes con voluntad estática.

Ricoeur recuerda que el esquema en Kant tiene como función proveer de imágenes al concepto, y así podríamos decir que la identidad, como el concepto, es una percepción en el tiempo, un efecto producido por la insistencia de esas innumerables

formas (imágenes) del estar. En ese nivel, que puede ser llamado con justicia como ontológico, Gastón Bachelard escribió, en su Poética del espacio, que “la imagen es un ser perteneciente al lenguaje”. Nosotros diríamos que la imagen es ese instante en que encarna el “ser”, es una parada (concreción) en el proceso metafórico; es más un “estar”, una situación concreta de ese “ser” que el lenguaje (y el lenguaje escrito especialmente) intenta fijar; pero que, en el poema posible, en manos de la imaginación productora, volverá al movimiento de la metáfora, a la incesante transformación del ser.

La propuesta de Huidobro de concentrarse en el “broche de luz” agrega al papel de la imagen como representación plástica un carácter de aparición que reúne lejanías y que permite ver. Cierre luminoso, la imagen es entonces ese efecto sensible creado por la revelación de una realidad nueva, aunque provenga de dos realidades lejanas:

*El alma pavimentada de recuerdos
Como estrellas talladas por el viento*

*El mar es un tejado de botellas
Que en la memoria del marino sueña*

*Cielo es aquella larga cabellera intacta
Tejida entre manos de aeronauta
(Huidobro Obras 409)*

Aunque es verdad que hay comparaciones, como el mar visto como un tejado de botellas, o como el cielo transfigurado en una larga cabellera, lo que predomina en esta cita del segundo canto de Altazor, son las imágenes, esas realidades (imposibles como prefería Huidobro) sensoriales donde el alma, por ejemplo, es algo que está (modernamente) pavimentado, representación constructiva, imagen táctil tanto como visual. Y aquí aparecen también esos hechos fantásticos: las manos del aeronauta

tejiendo el cielo como si se tratara de una larga cabellera. El traslado de sentido, una vez hecho, se erige en lo concreto y sensorial, privilegia el trabajo de los sentidos antes que el juego intelectual de relacionar dos realidades, un ver o sentir lo creado antes que un entender el vínculo cognoscitivo que establece, la constatación formal de una estancia del “estar”: como la aparición de la extranjera de cuerpo entero antes de que preguntemos por su identidad.

El acento de la poética de Huidobro hacia la realidad construida, podríamos decir, hacia los valores representacionales de sus creaciones, puede ser pensado desde el papel que asigna a la dimensión semántica en su lenguaje. Es cierto que con Huidobro estamos ante una experimentación que llevó al idioma español a la dispersión de la lengua, a la ruptura sintáctica y aún semántica del lenguaje, como se puede comprobar en el canto séptimo de Altazor. Y, sin embargo, aun en muchos de los momentos en que el lenguaje ha perdido sus atributos semánticos usuales, su estructura gramatical y sintáctica, parece recrearse una orientación hacia la concreción de los signos en sonidos, como si el lenguaje se presentara mediante una representación concreta y sensible, es decir, precisamente como una imagen sonora:

Ai aia aia
ia ia ia aia ui
Tralalí
Lalí lalá
Aruaru
urulario
Lalilá
Rimbibolam lam lam
(Huidobro Obras 422)

En su estudio “Vicente Huidobro: el alto Azor”, Saúl Yurkievich señalaba el bilingüismo de Huidobro, interpretándolo como una insistencia “en la naturaleza

mental del fenómeno poético, creación autónoma que tiene una vida independiente del medio lingüístico que la transmite” (Yurkievich 77). De acuerdo con esto puede afirmarse que la poética de Huidobro busca la concreción de contenidos cuya realización sea posible en una u otra lengua. El acento de ese fenómeno de “traducción” recae entonces en una referencialidad concreta que privilegia la materialidad de lo “traducido”. Huidobro lo deja ver también:

Si para los poetas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas.

Es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, no pierde en la traducción nada de su valor esencial. (Huidobro Obras 676)

Entonces se privilegian esos “hechos nuevos” y se reconoce la explícita importancia del poema en el objeto creado. Al postular como centro de gravedad un contenido referencial del poema, Huidobro se distingue de la tentativa de Mallarmé, quien buscó alejarse de la significación concreta. En los poemas de Mallarmé la significación se presenta, en primer lugar, ambigua, inmersa en un universo de alusiones sonoras, pero que buscan no el sonido mismo sino el restablecimiento del sentido a través de una elipsis hecha de asociaciones y relaciones más o menos lejanas, nunca nombrando las cosas directamente, sino aludidas mediante relaciones relativamente lejanas. Así, al topar con las siguientes frases: “. . . la monotonía, desde luego, de enrollar, entre las corvas, sobre la calzada, con el instrumento favorito, la ficción de un deslumbrante riel continuo . . .” (Mallarmé), el lector deberá imaginar un paseo en bicicleta (citado en

Moreno Villarreal 25). O simplemente al comienzo de “*Un coup de dés*”, que reproduzco infielmente, pues para ello se requerirían dos páginas:

UN COUP DE DÉS

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE (Igitur Divagations Un coup de dés 409)

La disposición tipográfica del poema, que apenas remedo en esta transcripción, permite, sin embargo, mirar que la “imagen” visual es un elemento importante en el poema, pero este rasgo está lejos de ser el único o por lo menos el más importante. Y por otro lado, ya se puede mirar que el sentido de las frases no se ofrece en relaciones próximas, pues la sintaxis se presenta interrumpida. Un poema de Huidobro, cuando no ejecuta una disolución total de la lengua y se ofrece como mera imagen sonora, se concentra en la realidad concreta de sus nuevas creaciones:

Y los ascensores descansan en cuclillas

Y en todas las alcobas
Cada vez que da la hora
Salía del reloj un paje serio
Como a decir

El coche aguarda

mi señora (Huidobro Obras 299)

Aunque la poesía de Huidobro recorra diversos registros y sus relaciones semánticas sean también diversas, es posible caracterizarla mediante su orientación hacia esas concreciones que sus imágenes ofrecen. Visuales, táctiles o sonoras, las imágenes de

Huidobro privilegia esas realidades sensibles, insisten en la dimensión sensorial de lo que designan. Por esto a la poética de Huidobro le conviene el universo sensorial de la presencia concreta del verbo “estar”. A la metáfora le corresponde el movimiento, el viaje de una realidad a otra. A la imagen, en cambio, le corresponde el arribo, la estación de ese proceso en una nueva realidad, una construcción sensible que suspende por un momento el insaciable viaje metafórico. Si la metáfora refiere un concepto en términos de otro, es un proceso racional o del entendimiento, pues propone ver o entender una cosa en términos de otra, permite saber que hay una combinación de dos realidades en juego, y pone el énfasis en ese juego; mientras la imagen se concentra en el universo sensorial de ese concepto, privilegia una realidad y no el juego entre varias.

Caracterizada como una poética de la imágenes, el creacionismo de Huidobro puede ser interpretado, desde una perspectiva histórica, como una derivación de las tentativas de autonomía estética que se habían originado en el romanticismo del siglo XIX. Su entendimiento de la imaginación y de las imágenes está prefigurado (para no detenernos en Emerson, a quien explícitamente citó) en la poética de Coleridge, en quien se encuentra la detallada enunciación de la imaginación como facultad esencial del poeta. Coleridge también describió al poeta, al hombre de genio, como un ser productor de nuevas realidades. Y ambos también establecieron sus ideas estéticas en referencia a lo que entendieron por naturaleza. Para Coleridge, el poeta era capaz de ver aquellos “símbolos” con los que habla la naturaleza para luego, desde la subjetividad del poeta, regresar al ámbito objetivo con una nueva creación, es decir, un poema. Huidobro, en cambio, estableció una relación con la naturaleza más similar a la de

Baudelaire, quien hizo una crítica de la idea de naturaleza como autoridad trascendental pero, a partir de una valoración negativa, la conservó como un fondo sobre el cual construyó su poética; como una sombra trascendental que, se podría decir, iluminó su poética. En el fondo, la idea de naturaleza se presenta como innegable, pues de esta manera justifica y presenta como innegable la facultad de actuar sobre la naturaleza (Rosset). Y de esta manera, aunque Huidobro ya no hable de “símbolos”, en su poética subyace una orientación divinizante a partir del principio de la creación. Pero su orientación ya no será la búsqueda de un principio trascendental idealista, sino trascender la historia mediante la concreción de objetos autónomos. Octavio Paz, al referirse a uno de los primeros libros de Huidobro,¹⁸ sostuvo que un “horizonte cuadrado” era, más que una realidad imaginaria, una realidad verbal que no se puede ni ver ni pensar, pero sí decir. Lo mismo sucede con algunos de los momentos más radicales de esta orientación, como el canto séptimo de Altazor que ya hemos citado antes: “*Ai aia aia*”. Es una concreción que se cierra sobre sí misma, despojada de otro significado que no sea la materialidad, visual o sonora, que los signos indican. Paz señala que el poema se ha vuelto unas cuantas sílabas que ya no significan sino que son: “Para Huidobro la operación poética consiste en la fusión entre el significado y el ser. Extraña confusión: el lenguaje regresa al ser pero deja de ser lenguaje. Operación de divinización consecuente con el programa creacionista: el poeta crea como la naturaleza y como dios” (Paz Cuadrivio 56).

Desde la perspectiva de nuestro análisis, en el cual hemos distinguido entre dos estados de la presencia mediante una polaridad entre el “estar” de la imagen y el “ser” de la metáfora, la operación poética de Huidobro consiste más bien en la fusión entre el

significado y el “estar”. Las imágenes de Huidobro tienden a la estabilidad de su presencia, se cierran sobre sí mismas, precisamente como un “broche de oro”, impidiendo que otros significados puedan emerger de aquéllos que se limitan e insisten en enunciar. Al contrario de la metáfora, cuya relación con los conceptos es mucho más estrecha (Nietzsche), las imágenes –y especialmente las de Huidobro- tienden a la singularidad de su creación.

V. La metáfora en Jorge Luis Borges:

Recuperemos la crítica que hizo Borges de Lugones: “Adoleció... de la creencia de que en cada palabra el significado es lo esencial y nada importan su connotación y ambiente”. De estas palabras se desprende también una forma de concebir el lenguaje que alcanza las dimensiones de una metafísica de la lengua, la consideración de un más allá del lenguaje que es parte intrínseca de éste. La crítica hacia Lugones es parte de una consistente visión que funciona como un método de escritura y de lectura, actividades inseparables en la poética de Borges. En ésta importa siempre el lugar del lector frente al texto, y entiende por “lector” aquel “espacio” en donde se realiza el texto, en donde toma significado y adquiere sentido. El lector es el contexto infinito del texto, y la autoridad de Borges como lector no radica en otra apuesta: ofrecerse como un lector diverso, un contexto vivo y antiguo, cosmopolita siendo argentino. Son muchos los ejemplos que de esta actitud se encuentran en sus notas críticas. Mencionemos dos: una nota publicada en la revista Sur en el año 1952, a propósito de

Don Segundo Sombra. Borges compara el relato de Güiraldes con el Huckleberry Finn

de Mark Twain:

Huckleberry Finn se ajusta a una directa experiencia de los hechos que narra; Don Segundo Sombra a un recuerdo (y a una exaltación) de los hechos. Leer el primero es ser mágicamente Huck Finn y seguir el curso de un río con un esclavo prófugo; leer el segundo es haber sido, hace muchos años, tropero y querer recordarlo. (Borges Borges en sur 46)

En la operación de Borges, en la caracterización de los textos que compara, resalta la ecuación que hace del texto una experiencia, una forma de ser el lector. El texto es su lectura y no otra cosa. Esta forma de concebir al lector como parte esencial del texto tiene acaso su clásica formulación en el relato de “Pierre Menard, autor del Quijote”. El sentido de dos páginas idénticas del Quijote en ese relato difiere por la forma en que son leídas, por la serie de operaciones y cortes que Michel Foucault ha identificado en “¿Qué es un autor?” Ahí puede verse que dos enunciaciones idénticas tienen sin embargo universos referenciales distintos.

Fijarse en el lenguaje a la manera en que lo propone Borges, buscar en el ambiente y en la connotación lo importante de las palabras antes que en sus significados, implica no sólo desplazar el valor del texto hacia el lector, sino también una operación que desarticula a la obra en favor del lenguaje. Para Borges la actividad que media entre lector y obra es menos importante que aquella otra entre lector y lenguaje. La diferencia importa porque hace de la lectura aquello esencial literario. Podría decirse que en Borges escribir es una manera de leer. Se trata, sin embargo, de una lectura morosa y parcial, que divide en la obra, disecciona las frases para relacionar (sus connotaciones) más allá de la mera unidad que legisla la totalidad de un texto. La lectura de la obra, opuesta a la lectura del lenguaje, sacrificaría en cambio los

momentos particulares en nombre de la significación general. La formulación de esta doctrina puede leerse en “Elementos de preceptiva”, texto del año 1932:

Invalidada sea la estética de las obras, quede la de sus diversos momentos. De cualquier modo, que ésta preceda a aquélla, y la justifique.

La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico. Es accidental, lineal, esporádica y de lo más común. (Borges Borges en sur 121)

Aquí está enunciada una valoración estética que, creo, sería impensable sin la historia de las tensiones por la autonomía estética que atraviesan todo el siglo XIX: la valoración de la literatura mediante su primera realidad, el lenguaje; la concentración del escritor en la lengua y en sus poderes que excluye –o limita- otra valoración que no sea a través del lenguaje. Es sintomático el lugar que a lo largo de su carrera Borges concede a la moral en la literatura, en donde veremos un cambio no dramático, pero sí gradual en su posición. Vale la pena cotejar dos momentos; el primero es un texto que escribió a propósito de una antología expresionista en Madrid en el año de 1920.

Borges se apropia de una cita de Lothar Schreyer:

Artista –ha dicho Lothar Schreyer- es el visionario que en las visiones sufre el imperativo categórico de modelar las visiones . . . No hay arte ético. No hay arte político. No existen leyes en el arte. Cada obra de arte trae consigo su ley . . . la belleza es un error y es un engaño. La obra de arte no es bella ni fea. El gusto o el disgusto no pasan de ser una opinión personal o general sobre la obra de arte . . . Arte es aquello que no podemos definir. (Borges Borges en sur 77)

A ese alegato por un arte fuera de la ética, en el que resuenan los ecos de la doctrina del arte por el arte, se opone en cambio la respuesta que en 1945 Borges ofreció a un debate que la revista Sur promovió en torno al papel del arte:

Quizá no hay libros inmorales, pero hay lecturas que lo son, claramente...El hecho es que una vez lograda esa independencia, una vez convencidos los lectores de que tal personaje no es menos vario que los que habitan la realidad

(quienes, por lo demás, tampoco son, o somos, otra cosa que una serie de signos), el juicio moral de autor importa poco.

Vedar la ética es empobrecer la literatura. La puritánica doctrina del arte por el arte nos privaría de los trágicos griegos, de Lucrecio, de Virgilio, de Juvenal, de las escrituras, de San Agustín, de Dante, de Montaigne, de Shakespeare, de Quevedo... de Hugo, de Baudelaire, de Ibsen, de Butler, de Nietzsche, de Chesterton, de Shaw; casi del universo. (Borges Borges en sur 297)

En la poética de Borges de los años cuarenta, la ética no está en el texto sino en la lectura, en la valoración que el lector agrega a las palabras, y a eso se refiere cuando habla del ambiente y de la connotación. Si Borges ha corregido a Lugones, es precisamente para exaltar otros valores de la lengua, más allá del meramente semántico que el autor del Lunario sentimental privilegiaba. Y mediante el reconocimiento de esos valores, que surgen sólo en la lectura, es que se llega a una apreciación del lenguaje visto como de una actividad. El lenguaje no es aquello que está sobre la página, sino aquello que sucede entre el lector y los signos. En este sentido, la imagen del lector ideal la encarna aquél que goza de mayor contexto. De esa naturaleza son los elogios que dedicó a Alfonso Reyes:

La vasta biblioteca que Alfonso Reyes ha legado a su patria no es otra cosa que un símbolo imperfecto y visible. No sé si recorrió tantos volúmenes como Saintsbury o Menéndez y Pelayo, pero no será inútil recordar una diferencia que escapa al cómputo de páginas o de líneas. El campo visual de los referidos maestros no excede, en cada caso particular, el área del sujeto que trata; la memoria de Alfonso Reyes en cambio, era virtualmente infinita y le permitía el descubrimiento de secretas y remotas afinidades, como si todo lo escuchado o leído estuviera presente, en una suerte de mágica eternidad. (Borges Borges en sur 60)

Esa “mágica eternidad” es una operación ya inherente, constitutiva (como ambición si se quiere) al modernismo; es decir, la tentativa de traducir al español la cultura planetaria (Pacheco) que caracteriza al modernismo, y que implicaba también la

tentativa de hacer de la obra personal una parte de la literatura universal. En Borges, por su particularidades biográficas, por su capacidad para dialogar con otras lenguas, pero no menos por escribir desde una exterioridad de las tradicionales metrópolis del siglo XIX –al igual que Darío-, el cosmopolitismo se propone como un rasgo local, no menos que como una poética de la lectura. En un homenaje a Victoria Ocampo, celebrado en París en el año 1979, Borges se refirió al cosmopolitismo en términos que exponen esa poética de la lectura:

Ser cosmopolita no significa ser indiferente a un país, y ser sensible a otros, no. Significa la generosa ambición de querer ser sensibles a todos los países y a todas las épocas, el deseo de eternidad, el deseo de haber sido muchos, que ha llevado a la teoría de la transmigración de las almas. (Borges Borges en sur 326)

Tenemos entonces el entendimiento de la escritura como una actividad atenta al valor del lenguaje, al trabajo de los adjetivos y al ambiente de los sustantivos, la escritura como una lengua que “oye”, atenta a los diálogos que invoca con otras obras y otras lenguas. Tenemos también una estética de los momentos, de la lengua antes que de la obra, que propone que la literatura es un hecho sintáctico. Y tenemos, por último, al lector cosmopolita que reclama todo lo humano. Desde estos tres elementos podríamos delimitar una poética que se concentra en la lengua pero que reclama todo lo existente; se trata menos de una autonomía que de una jerarquía: una escritura “atenta”, que se concentra en la lengua pero que pretende el universo.

Así como Paul Ricoeur resaltó la dimensión de la imagen en el proceso metafórico, así Paul de Man, en “The Epistemology of metaphor”, se concentró en el desplazamiento, en la dimensión transitiva del proceso. Borges diría: “la curva verbal que traza casi

siempre entre dos puntos –espirituales- el camino más breve”. De Man nos recuerda que el discurso de ideas simples es también una traducción (*translation*) y que como tal, crea la falaz ilusión de la definición. De Man sostiene que no es un mero juego de palabras que el verbo “trasladar”, sea traducido al alemán como *übersetzen*, el cual se utiliza también para traducir el griego *meta phorein* o metáfora, y señala asimismo la connotación del término “tropo”:

Porque no solamente los tropos, como su nombre implica, siempre están en el movimiento como el mercurio más que las flores o las mariposas, los cuales uno espera por lo menos atrapar e insertar en la siguiente taxonomía –pero aquellos pueden desaparecer, o al menos parecer que desaparecen.¹⁹ (de Man 35)

La caracterización que ofrece de Man sobre la metáfora señala que a la realidad se llega armado solamente con las palabras previas, y que toda nueva definición o nombre, ha de tener por fuerza el resultado de llevar, de trasladar los valores de esas palabras a otros fenómenos o cosas: “No tenemos manera de definir, de vigilar, los límites que separan el nombre de una entidad del nombre de otra; los tropos no son solamente viajeros, tienden a ser contrabandistas y probablemente contrabandistas de dioses robados”²⁰ (de Man 39).

Así, Paul de Man llegará a una conclusión que, esencialmente, no es distinta a la de Nietzsche: los conceptos son tropos y los tropos son conceptos. El reconocimiento del lenguaje como un tropo tiene una implicación que se relaciona con nuestra lectura de la metáfora y la imagen como concreciones en el lenguaje, como tropos del “ser” y del “estar”, pues el mismo conflicto de identidad subyace en esos términos. De hecho, siguiendo la lógica propuesta por de Man, estamos haciendo una traducción del “ser” y del “estar”, llevando hacia ellos los contenidos de la metáfora y de la imagen. De Man

sostiene que el ser y la identidad son el resultado de una semejanza que no está en las cosas, sino que es propuesta por la mente y que sólo puede ser verbal:

Y, porque son verbales, en este contexto, los medios que permiten una sustitución están basados en semejanzas ilusorias (la ilusión determinante es aquella de negatividad compartida) de la mente, o el sujeto, en la metáfora central, la metáfora de metáforas.²¹ (de Man 40)

Esta conclusión de Paul de Man nos permite ver en la tensión ontológica del “ser” y del “estar” (o del “es” si se quiere evitar una resonancia heideggeriana), los contenidos representativos del proceso metafórico, caracterizado por una dialéctica de la imagen como detención y de la metáfora como traslado. Esta inestabilidad del ser no podía tener otra conclusión, para de Man, que la postulación de que la relación y la distinción entre la literatura y la filosofía no se puede hacer en términos de una distinción entre categorías estéticas y epistemológicas.

Para acercarnos a ese otro polo en donde se pone en juego la inestabilidad del “estar”, a esa realidad en donde el ser huye de sí mismo para buscarse, para aproximarnos a la dimensión de movimiento e identidad que el “tropo” lleva y trasmite de un estar a otro, de una imagen a otra, podemos acudir a los textos que Jorge Luís Borges produjo, dentro y aún después del ultraísmo. Veremos ahí que los poderes sensoriales ceden al juego intelectual. Advierto una vez más que no se trata de la desaparición de las imágenes, sino tan sólo de un acento en el traslado entre una y otra, de llevar sentido de una entidad a otra y reconocer, como dice Paul de Man, que ese traslado no elimina la presencia de ninguna, que no excluye sino que suma y crea un nuevo sentido. Octavio Paz dijo con razón que, en poesía, uno más uno son tres.

El periodo ultraísta de Borges –a los veintiséis años publicó Inquisiciones-, estuvo marcado por ese inicio de siglo que vio surgir los movimientos vanguardistas

Europeos. Si es en España en donde se adopta el nombre y comienza el movimiento, el dato no es más importante que la conciencia de las diversas influencias. Entre ellas se puede identificar al expresionismo alemán y la obra de Apollinaire, pero también al creacionismo de Vicente Huidobro. Desde este punto de vista, al ultraísmo se le puede pensar como un espacio de reflexión que intenta arribar a su propia identidad. Como algunas otras vanguardias, el ultraísmo es acaso más una poética que una poesía. En un texto temprano, Borges registra esas influencias:

En el Ultraísmo se pretende, más bien, crear mitos nuevos, proceder de modo tal que cada artista pueda construirse un universo hecho a su imagen. El ideal sería que cada ultraísta en España fuera absolutamente diferente de sus cofrades. Sin duda este ideal está lejos: el uno tiene influencias de Cansinos, el otro de Apollinaire, el otro de Huidobro o de los futuristas . . . (Borges Textos... 69)²²

Como lo han documentado Guillermo de Torre y Gloria Videla, el ultraísmo español no consolidó la sistematización de unos principios poéticos. Le correspondió a Borges, primero en España y a partir de 1921 en Buenos Aires, dar forma a un programa. En esos textos está registrada, como en un diario de viaje, la bitácora de una exploración que busca una poética ultraísta. En diciembre del mismo año 1921, Borges publica “Ultraísmo” en la porteña revista “Nosotros”:

Esquemática, la presente actitud del Ultraísmo es resumible en los principios que siguen:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora
 2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
 3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
 4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.
- (en Verani 264)

A diferencia del creacionismo de Huidobro, en este programa se subordina la imagen al trabajo de ese “elemento primordial” que es la metáfora. Y esa jerarquía, matizada si se quiere, será esencial no sólo para el Borges ultraísta, sino que incluso es evidente en sus últimos textos. Es verdad que la historia del ultraísmo muestra los cambios que se registraron en las tentativas de Borges, pero debajo de esos cambios también conviven continuidades que forman parte de una poética que fue también una forma de ver el mundo en el caso de Borges. En un estudio interesante, Patricia Artundo ha explorado el cierre del periodo ultraísta de Borges, otorgando fechas precisas que encierran la vida del movimiento en Buenos Aires (1921-1923), pero extendiendo hasta el año 25 “el cierre de un trabajo reflexivo acerca del desenvolvimiento del ultraísmo en nuestro país” (Artundo 59). En ese año, el mismo de la aparición de Inquisiciones, Borges publicó un artículo titulado “Sobre un poema de Apollinaire”, en donde escribió:

Toda aventura es norma venidera, toda actuación tiende a inevitarse en costumbre...El arte es observancia, hasta en sus formas de apariencia más suelta. El Ultraísmo, que lo fió todo a las metáforas y rechazó las comparaciones visuales y el desapacible rimar que aún dan horror a la vigente lugonería, no fue desorden, fue voluntad de otra ley. (Borges El tamaño... 70)²³

Esa especie de *mea culpa* se observa también en otro artículo, recogido en

Inquisiciones:

He visto que nuestra poesía, cuyo vuelo juzgábamos suelto y desenfadado, ha ido trazando una figura geométrica en el aire del tiempo. Bella y triste sorpresa la de sentir que nuestro gesto de entonces, tan espontáneo y fácil, no era sino el comienzo torpe de una liturgia. (Borges Inquisiciones 39)²⁴

Pero el cierre del ultraísmo no significó un cambio radical de orientación en el proceso formativo de Borges. Antes bien, puede proponerse que esas inquietudes filosóficas y estéticas hallarían, luego de abandonado el ultraísmo, la forma de su continuidad.

¿Porqué? Porque desde un inicio puede mirarse en sus textos que la concepción de la metáfora obedece a una forma de aprehender el mundo que es parte esencial de una cosmovisión dinámica. Leamos un breve fragmento de un texto temprano de Borges, publicado en España hacia el año 1922 en la revista “Cosmópolis. El texto lleva por título “El cielo es azul, es cielo y es azul”²⁵, y es un intento por sintetizar su visión del mundo como representación no causal, separándose para ello de su admirado Schopenhauer. Luego de marcar su distancia con toda clase de esencialismo y de enumerar sistemas filosóficos desde Pitágoras hasta Kant, Borges concede una certidumbre:

Empero tantas divergencias tienen un centro en común: la configuración práctica de referir un fenómeno a otros, y remachar a la existencia un eje que, según las idiosincrasias de escuelas, denominase Dios, Representación o Energía. (Borges Textos recobrados 154)

Borges recupera un aforismo de Lichtenberg en donde se le llama al hombre “Bestia Causal”, y se vale de él para postular que las causas son un ilusión, que el principio de causalidad es un mito. Esta visión del universo sin centro subyace en un entendimiento que quiere ver en la metáfora, justamente, el ejercicio de “referir un fenómeno a otros”, un universo hecho de metáforas recíprocas, pero sin un modelo original.

Que la reflexión sobre la naturaleza de la metáfora y de la imagen ocupó un lugar importante en los años formativos de Borges, lo prueba en especial Inquisiciones, en donde Borges lee a sus maestros, especialmente a Quevedo, desde la revaloración del tropo. Según el joven Borges, Quevedo había sido “perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación, es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia”.

Fue especialmente en dos trabajos de ese libro, en “Después de las imágenes”, y en “Examen de metáforas”, en donde Borges intentó el deslinde y jerarquizó los valores de la metáfora sobre los de la imagen. Como se verá, dicha elección se debe a los poderes de la transformación sobre los de la estabilidad. Son esos los poderes de la identidad transferible que pueden encarnar en una u otra imagen. En el primer texto Borges se refiere a la imagen como a una “acequia sonora” cuyas aguas habían dejado en su “escritura su indicio”. “La imagen es hechicería”, resumía Borges pero hay “alguien superior al travieso y al hechicero. Hablo del semidiós, del ángel, por cuyas obras cambia el mundo. Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad, es aventura heroica” (Borges Inquisiciones 66).

Superior al embrujo de la imagen será el poder del ángel que cambia el mundo, que añade provincias al ser. Es en esa operación que transforma, en el movimiento, en donde está la aventura heroica.

Es en “Examen de metáforas” en donde Borges hace evidente su propia formación retórica, que gobernó su escritura en sus años ultraístas y en los posteriores. Borges recuerda que la metáfora, “ligazón entre dos conceptos distintos”, resulta del entrecruzamiento de categorías lingüísticas: 'abstracto' - 'concreto' y su inversión o del incumplimiento de las restricciones semánticas de dos lexemas, como en la metáfora que “amalgama lo auditivo y lo visual”, aquella que une lo espacial y lo temporal o su inversa, o la que multiplica “en numerosidad” una cosa aislada para engrandecerla.

Hay en Borges una idea constante que reclama para la metáfora los dominios del concepto. La encontramos en un texto de 1960, escrito como homenaje a Jules Superville:

Yo diría que las palabras abstractas no son menos inciertas e imprecisas que las figuras de la poesía y que es lo mismo declarar, con Homero, que el océano ha engendrado a todos los dioses o, con Tales de Mileto, que al agua es el principio o la raíz de todos los seres. Los dos lenguajes son igualmente reales o falsos. (Borges Borges en Sur 63.)

La encontramos también en Inquisiciones de 1925: “La vialidad de una metáfora es tan averiguable por la lógica como la de cualquier otra idea”. Y podemos leerla en un artículo que en 1921 publicó en la revista madrileña “Cosmópolis”:

No existe una esencial semejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas. (en Verani 251)

Borges explica que cuando un geómetra afirma que la luna es una cantidad extensa en las tres dimensiones, su expresión no es menos metafórica que la de Nietzsche cuando prefiere definirla como una gato que anda por los tejados. Y agrega: “Definamos pues la metáfora como una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de emociones”(en Verani 251). Aunque ante esta afirmación podríamos vernos en la tentación de pensar que bien podría haber sido firmada por Huidobro y no por Borges, sucede simplemente que, como hemos dicho, ninguna de las dos entidades, metáfora e imagen, son susceptibles de vivir un aislamiento absoluto: son únicamente el resultado de un proceso de abstracción.²⁶ Borges ha de implicar a la imagen, aludiendo a ella mediante esa categoría de los conceptos, sujeta a una finalidad que Ricoeur ha identificado más bien como el “feeling”, y que en Borges es la finalidad de emociones. Pero no es gratuito que Borges defina a la metáfora como la explicación de un fenómeno, precisamente privilegiando ese nivel cognoscitivo del proceso metafórico. Sucede, para decirlo de otra manera, que Borges contempla la quietud

desde el movimiento, al “estar” desde el “ser”, mientras que a Huidobro le corresponde la operación inversa.

Borges enumera posibilidades metafóricas a partir del universo de sensaciones, de lo visual a lo táctil, y de esos dos sentidos hacia los demás. “El pasado se reduce – dice– a un montón de visiones barajadas y a una pluralidad de voces”. Pero no por sostener que su finalidad son las emociones, Borges ha desplazado a la metáfora de su primacía racional, de su carácter “intelectual”. La metáfora en Borges es un mecanismo lógico que conduce, que lleva –según diría Huidobro- a la imagen. Y el mismo carácter racional es destacado en una idea que más de un vanguardista citaba, pues se puede hallar tanto en Gómez de la Serna²⁷ como en Federico García Lorca.²⁸ La cita pertenece al cineasta Jean Epstein: “La metáfora es un modo de comprensión...es un teorema en que se salta, sin intermediario, desde la hipótesis hasta la conclusión”. Parafraseando esta idea de Epstein podríamos decir, para establecer una diferencia lógica, que si la metáfora es un modo de comprensión, la imagen es uno de sensación.

Sucede así también que la retórica de los manifiestos ultraístas, y de otros textos críticos del mismo Borges, se distingue por una ansiedad cognoscitiva. Su temprana definición del Prisma presenta esa ansiedad: “Con lo de prisma quiero indicar algo así como un trastocamiento de la realidad, comparable a la descomposición de la luz al atravesar un prisma de cristal”(en Verani 253). Estamos ante una tentativa de autonomía estética mediante una ruta cognoscitiva: La autonomía se halla en su novedad, en una operación que busca tener lo propio, por ser “lo nuevo”, lo diferente; y de ahí que “su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo” (en Verani 251). El “Manifiesto del ultra” llega así a una dimensión que bien puede

llamarse, con alguna exageración, “cratílica”, pues su ambición es la buscar nuevos nombres para las cosas:

(el ultraísmo) pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas acentuales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. (en Verani 251)

Es desde ese transformismo que busca reinventar los nombres, que Borges asume a la metáfora, aunque se refiera a ella con ese pronombre que parece brindarle un principio estático: “la” metáfora absorbe los contenidos que conforman para Ricoeur un proceso. De ahí que en una línea de “Anatomía de mi Ultra”, Borges se refiera a la metáfora como a un elemento “luminoso,” aunque habría que pensar que luminoso no sólo se refiere a la dimensión visual en donde reina la figura, sino que también delata la connotación epistemológica de brindar entendimiento. La metáfora hace ver debido a que hace entender y no a la inversa. La distinción es clara cuando Borges intenta una clasificación de las distintas maneras de la metáfora: “De excepcional eficacia son también las imágenes obtenidas transmutando las percepciones estáticas en percepciones dinámicas”. El plano desde el cual es entendida la metáfora es el de la refutación del conocimiento objetivo: “¿Cómo creer, además, que una cosa puede ser la realidad de otra?” Para el Borges de 1921, en la metáfora “la realidad objetiva...se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad”; una realidad que es tan válida –tan cierta o tan falsa- como la que descubre la ciencia. La poética ultraísta rivaliza con la filosofía al proponer que nada es explicable. En la proclama de 1922 se puede leer: “¡Como si la realidad que nos estruja entrañalmente, hubiera menester muletas o explicaciones!”.

La apuesta por un entendimiento de la metáfora es visible en los mismos poemas. Muy a la manera de muchos vanguardistas, que muchas veces hicieron de su poesía y de su poética el mismo texto, Borges escribió su “Arte poética”:

*Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.*
(Borges El hacedor 141)

En medio de una arquitectura profundamente clásica, como son los versos endecasílabos, rimados en el esquema ABBA, podríamos decir, muy quevediano, en esa arquitectura que no representaría el ánimo de la poesía de vanguardia, Borges parece mostrar en realidad que aquello que está en el centro de su trabajo como poeta es la metáfora. A diferencia de Huidobro, las imágenes convocadas son austeras, pobres en su dimensión sensorial que se reduce a la presencia de un río en donde lo que se “ve” es el agua. Aparecerán luego los rostros, casi invisibles por su propiedad acuática. No es el mundo sensorial el que reclama los poderes de este poema, sino el de un proceso intelectual de identificación, de movimiento entre una noción y otra.

Podría decirse que estos versos muestran también, en la elección de su motivo, un claro diálogo con la tradición. De hecho, la metáfora de Borges es vieja entre las viejas: como Heráclito, compara al tiempo con el río. El poema es casi una defensa de lo antiguo, y específicamente de metáforas antiguas, pues el segundo cuarteto del poema declara:

*Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.*
(Borges El hacedor 141)

El poema de Borges alcanza la retórica de un silogismo, con una dimensión sensorial que no deja de ser contundente por sutil. La muerte como un dormir que es temido por la carne. Pero aun enfrentados a la “visión” de la carne, el juego que propone es el de un entendimiento, el de un acto de identificación o de una traducción, o para decirlo en sus términos, de referir un fenómeno por otro.

Lo que Borges hace en este poema equivale a una declaración de principios poéticos. Se ha alejado de sus primeras tentativas ultraístas de teorizar para mostrar, desde una arquitectura que recuerda al Siglo de Oro –aunque también transparente como conviene a un río– que el centro de su oficio es la metáfora.

Cuarenta y seis años después, en 1967, Borges volvió a ocuparse de la metáfora. Podría decirse incluso que el tema de la metáfora –a la manera de una metáfora– aproximaba aquella realidad borgiana de 1921 con la de 1967. En esta última fecha Borges no escribió, sino habló –y en inglés– sobre la metáfora. La conferencia está recogida en This Craft of Verse,²⁹ volumen que reúne las “Norton Lectures” que Borges ofreció en Harvard. Se sabe que se trató de charlas más que de ponencias. La segunda conferencia está titulada justamente “*The Metaphor*”, y Borges vuelve a jerarquizar ese lado racional de la metáfora. La conferencia, escrita o pronunciada en 1967, exige ser leída como una reflexión posterior a la experiencia, una poética hecha desde la retrospectiva. Más de cincuenta años habían pasado desde la publicación de sus primeros textos ultraístas y, sin embargo, se pueden hallar los rastros de continuidades y viejas inquietudes.

Luego de establecer un entendimiento general para la metáfora, caracterizada como una forma de ligar dos cosas diferentes, Borges cita el prólogo de Lunario

sentimental escrito por Lugones, en donde éste afirmó que las palabras eran metáforas muertas. El tópico de la diferencia entre una metáfora muerta y otra viva le permite a Borges establecer que el contenido metafórico de una frase es una operación que se realiza por un extrañamiento del lenguaje: la metáfora viva es la que buscamos como metáfora –o como diría Genette, como un hecho retórico, como una *figura*: “ De hecho, si lo que buscamos es un pensamiento abstracto, tenemos que olvidar que las palabras fueron metáforas”.³⁰ Cabe mencionar que aquí también se encuentra el tema de las relaciones entre lenguaje literal y lenguaje figurado. La metáfora vive de este pacto, sólo existe si reconocemos un sentido literal y otro figurado, pues si no existe uno, dialécticamente se elimina el otro.

Por otro lado, en la caracterización de Borges reaparece la función semántica del contexto, la disposición (y la capacidad) del lector para reconocer en el hecho verbal un hecho metafórico: el texto entendido como una actividad –y una “afectación”- antes que como un objeto:

Aquello que es importante acerca de la metáfora, debo decir, es el hecho de ser sentida o escuchada por el lector como una metáfora. Limitaré esta charla a las metáforas que son recibidas como metáforas por el lector.³¹ (Borges This Craft of Verse 23)

Si el sentido metafórico es al fin y al cabo el resultado de un pacto, el sentido literal también lo es. Esta operación devuelve al lector –a ese contexto infinito- la capacidad de otorgar sentido al texto. Bajo esta propuesta Borges recupera esa valoración literaria que había expuesto desde sus primeros textos y que estaba resumida –llevada al absurdo, como él diría- en el “Pierre Menard, autor del Quijote”. En la conferencia de 1967, sin embargo, agrega un tratamiento de esta poética que implica a la metáfora.

Borges cita la última *stanza* de “Stopping by Woods on a Snowy Evening” de Robert

Frost:

The woods are lovely, dark and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.
(en Borges This Craft of Verse 30)

Borges explica que “we have the same line repeated word for word, twice over, yet the sense is different.” Mientras para la primera línea en que aparecen las millas, éstas tienen una valoración física, en donde significan espacio, y en donde dormir significa literalmente dormir; para la repetición, en cambio, “we are made to feel” que las millas no son solamente espacio, sino que aluden al tiempo y el dormir, a la muerte. En el fondo, la valoración de esta repetición como una metáfora, se vale del mismo mecanismo que Borges usó en el “*Pierre Menard, autor del Quijote*”: el contenido de dos líneas semejantes es leído de diferente manera debido a su contexto. En este caso el cambio de contexto registra quizá una mínima diferencia, las dos líneas forman parte de la misma *stanza* y sólo su repetición, la confrontación de su identidad en el espacio, es la que opera la diferencia. Distinguir entre un Quijote publicado en el siglo XVI y otro escrito en el XX se reduce aquí a una mínima diferencia entre dos líneas. La poética sigue siendo fiel a la revaloración del ambiente y a la connotación de las palabras.

Borges volverá a establecer la equivalencia de la explicación de los fenómenos con las metáforas, pero acaso ahora de una manera elíptica, de una forma metafórica:

Porque, según lo entiendo, cualquier cosa sugerida es mucho más efectiva que aquello explicado. Quizá la mente humana tiene una tendencia a negar las explicaciones. Recuerden lo que Emerson dijo: los argumentos no convencen a nadie. Ellos no convencen a nadie porque son presentados como argumentos.

Entonces los miramos, los sopesamos, volvemos sobre ellos, y nos decidimos en contra de ellos.

Pero cuando algo es solamente dicho o –mejor aún- sugerido, se presenta una clase de hospitalidad en nuestra imaginación. Estamos listos para aceptarlo.³² (Borges This Craft of Verse 32)

La declaración de Borges no separa a la metáfora del reino de lo racional; antes bien, la describe de tal manera que le otorga el lugar de privilegio que ésta tiene en la razón. Se trata, si cabe la expresión, del triunfo de la metáfora sobre el argumento, que es quizá el reconocimiento del valor afectivo de una metáfora arraigada en una imagen. Ese valor, creo, puede ser interpretado de la siguiente manera: en los trabajosos caminos de la lógica, en la ruta que el entendimiento debe cumplir para llegar a la comprensión, la metáfora se presenta como un camino corto, un atajo a la razón. La imagen militar del argumento, que como toda discusión es una metáfora de la batalla,³³ cede ante los poderes “afectivos” de la metáfora: nos deja listos para aceptarla. Si queremos acudir a lo que Ricoeur calificaba una distancia lógica, Borges identifica entonces a la metáfora con el traslado rápido, un camino corto. No es gratuito que Borges gustara de coleccionar “patrones” de metáforas, de buscar un grupo de representaciones que realizaran transferencias similares, metáforas de metáforas podríamos decir. Es un juego concentrado en la identidad (o en la fantasía de ésta) antes que en la mera búsqueda de imágenes sensoriales. Este juego sería imposible mediante los objetos creados de Huidobro, que no permiten la transfiguración en nuevas metáforas, pues no se abren a nuevos significados. Sin embargo, como se trata de un juego dialéctico, por fuerza requiere de esas encarnaciones que de Man llamaba figuración: ‘giving face to what is devoid of it.’ Así como el “estar” es la situación que nos brinda corporeidad, que nos permite vestirnos de atributos, así la imagen sitúa a la metáfora, la fija en un

instante. El ser, mediante la metáfora, sigue una marcha infinita e insaciable, inapresable sin la imagen, siendo como dice de Man: la metáfora de metáforas.

La poética de Borges puede ser vista también, al igual que la de Huidobro, como una derivación de las tentativas de autonomía estética originadas en el romanticismo. Los rasgos esenciales de su concepción del trabajo poético, que conservó tanto en su etapa ultraísta como al final de su vida, están vinculados a los principios de Coleridge, especialmente a la importancia que éste otorgó al papel de la imaginación y, en muchos sentidos, a la caracterización de esta imaginación. Para los dos la creación de nuevas realidades era una “aventura heroica”, y en ese sentido el ultraísmo asigna al poeta la misma misión que la poética de Coleridge: la búsqueda constante de nuevas realidades.

Pero esta caracterización, que podría compartir con Huidobro, presenta en Borges una orientación diferente. Al reconocer en la metáfora un principio dinámico del ser, su poética se abre a la transfiguración y con ello al devenir constante. Borges, en quien es visible en este sentido la afinidad con Nietzsche, no detiene sus creaciones a la estabilidad de los objetos creados, sino que las abre al reconocimiento de nuevos significados, a la incesante traslación de sentidos. Y de esta manera Borges parece no establecer ninguna confrontación con los dioses del horizonte mítico, sino integrar su poética al flujo incesante del río.

¹ Para esta clasificación, ver el texto de Nelson Osorio en Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia hispanoamericana. Y también el estudio de José Luís Romero: Latinoamérica: las ciudades y las ideas.

² Un recuento de esta historia se encuentra en el libro de Susana Rotker: Las crónicas americanas de José Martí. Ver bibliografía general.

³ Se trata de tres libros esenciales, las antologías realizadas por Nelson Osorio, Hugo J. Verani y Jorge Schwartz.

⁴ “El binarismo implícito en este modelo y la consiguiente noción de la unidad fundamental de los opuestos, implica el sistema de la analogía y de la periodicidad rítmica. Si lo Uno se despliega en dualidad, por ella se establece una alternancia periódica de los opuestos: un ritmo universal; pero si todos los elementos de este Cosmos participan de la Unidad fundamental, se deriva que entre ellos prima la correspondencia.” Jorge Monteleone. Ver bibliografía general.

⁵ “Thus the future of metaphor is prefigured in terms of these three Basic components: 1 focus on single words that are 2 deviations from literal languages, to produce a change of meaning that is 3 based on similarities between things.”

⁶ “Thus, metaphor, treated traditionally under rhetoric, becomes a stylistic device divorced from serious philosophical argument.”

⁷ “a philosopher should abstain from metaphor.”

⁸ “Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier. On n'appela les choses de leur vrai nom que quand on les vit sous leur véritable forme. D'abord on ne parla qu'en poésie ; on ne s'avisa de raisonner que long-temps après. ”

⁹ El único adorno que Kant tenía en su estudio era un retrato del filósofo ginebrino. Para la influencia de Rousseau en Kant, ver el estudio de Dulce María Granja en su versión al español de Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime.

¹⁰ Dicho proyecto de irrealidad se sustenta en la abstracción de lo real que Schiller exigía para el poeta sentimental. No es casual que ese mismo proyecto, pero mediante la figuración del fantasma, sea común a Giorgio Agamben en Estancias.

¹¹ “...remarquons seulement que l'emploi du mot image fait ici écran, sinon obstacle à l'analyse, et induit sans contrôle à une interprétation métaphorique peut-être fautive, et à tout le moins réductrice.”

¹² “On voit qu'ici, entre la lettre et le sens, entre ce que le poète a écrit et ce qu'il a pensé, se creuse un écart, un espace, et comme tout espace, celui-ci possède une forme. On appelle cette forme une figure, et il y aura autant de figures qu'on pourra trouver de formes à l'espace à chaque fois ménagé entre la ligne du signifiant (la tristesse s'envole) et celle du signifié (le chagrin ne dure pas), qui n'est évidemment qu'un autre signifiant donné comme littéral.”

¹³ Tema: Cada una de las formas que, en ciertas lenguas, presenta un radical para recibir los morfemas de flexión; p. ej., *cab-*, *cup-* y *quep-* son los temas correspondientes al verbo *cabere*.

¹⁴ Supino es, en algunas lenguas indoeuropeas, una de las formas nominales del verbo. Dicc. De la real academia.

¹⁵ Uso la expresión “plano de inmanencia” en la manera como es entendida por Gilles Deleuze en Qué es la filosofía.

¹⁶ “What Aristotle called the *epiphora* of the metaphor, that is, the transfer of meaning, is nothing else than this move or shift in the logical distance.”

¹⁷ Cassirer afirma que “en la construcción del mundo de la percepción podemos distinguir una dirección doble, esto es, una que lleva a la obtención de una visión objetiva del mundo, de un mundo con cosas y propiedades constantes, y otra que sigue en cierto modo el camino opuesto.” Esencia y efecto del concepto de símbolo. Ernst Cassirer. p 202. Se refiere al trabajo del idealismo que toda abstracción implica.

¹⁸ El libro se llama Horizon carré, publicado originalmente en francés.

¹⁹ “For not only are tropes, as their name implies, always on the move more like quicksilver than like flower or butterflies, which one can at least hope to pin down and insert in a next taxonomy –but they can disappear altogether, or at least appear to disappear.”

²⁰ “We have no way of defining, of policing, the boundaries that separate the name of one entity from the name of another; tropes are not just travelers, they tend to be smugglers and probable smugglers of stolen goods at that.”

²¹ “And, since to be verbal, in this context, means to allow substitution based on illusory resemblances (the determining illusion being that of shared negativity) the mind, or subject, in the central metaphor, the metaphor of metaphors.”

²² Carta a Maurice Abramowicz, en “Cartas de Borges a Abramowicz escritas en francés”, en Textos Recobrados.

²³ Este artículo, publicado primero bajo el título de “Sobre un verso de Apollinaire”, fue recogido posteriormente en El tamaño de mi esperanza bajo el título “La aventura y el orden”. Buenos Aires, Ed. Proa, 1926.

²⁴ El artículo se llama “E. González Lanuza”.

²⁵ Este texto se encuentra en Textos recobrados.

²⁶ La relación del *estar* y del *ser*, como de la imagen y de la metáfora, recuerda en muchos sentidos una dialéctica expresada en la mecánica cuántica mediante el principio de indeterminación de Werner Heisenberg (1927), que afirma que no se puede determinar, simultáneamente y con precisión arbitraria, ciertos pares de variables físicas, como son, por ejemplo, la posición y el momento lineal (cantidad de movimiento) de un objeto dado. En palabras sencillas, cuanto mayor certeza se busca en determinar la *posición (estar)* de una partícula, menos se conoce su *cantidad de movimiento (ser)* lineal.

²⁷ Gómez de la Serna fue muy cercano al ultraísmo y a Borges, y su definición de la greguería proviene, esencialmente, de ahí: “La greguería es humor más metáfora.”

²⁸ Véase la conferencia de Federico García Lorca: “La imagen poética de Luis de Góngora.”

²⁹ Existe traducción al español. Ver la bibliografía general.

³⁰ “In fact, if we go in for abstract thinking, we have to forget that words were metaphors.”

³¹ “What is important about the metaphor, I should say, is the fact of its being felt by the reader or the hearer as a metaphor. I will confine this talk to metaphors that are felt as metaphors by the reader.”

³² “Because, as I understand it, anything suggested is far more effective than anything laid down. Perhaps the human mind has a tendency to deny a statement. Remember what Emerson said: Arguments convince nobody. They convince nobody because they are presented as arguments. Then we look at them. We weigh them, we turn them over, and we decide against them.

But when something is merely said or –better still-- hinted at, there is a kind of hospitality in our imagination. We are ready to accept it.”

³³ George Lakoff y Mark Johnson, en Metaphors We Live By, dedican una parte de su libro al concepto metafórico de *argument is war*.

CONCLUSIONES

Las poéticas hispanoamericanas que han sido objeto de este estudio, surgidas en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, muestran en sus derivaciones una íntima correspondencia con el desarrollo de la poesía occidental del mismo periodo. ¿De qué carácter es esa correspondencia? Desde un punto de vista que atañe a su futuro antes que a su pasado, una lectura que desvincule estas poéticas del desarrollo de la poesía moderna occidental carecería del contexto que les da sentido y coherencia y ante el cual las mismas poéticas dialogan.

Nuestro estudio comenzó con el análisis de una figura del romanticismo alemán, Friedrich von Schiller. Esto no es comenzar un tema mediante otro que le es ajeno. Como lo vimos en el primer capítulo, con Schiller se sintetiza un periodo de transición que combinó el pensamiento del siglo XVIII con la nueva sensibilidad del entonces emergente romanticismo, síntesis cuya representación del poeta y de la poesía se proyecta, por lo menos, hasta las poéticas hispanoamericanas del modernismo.

Detenernos en la figura de Schiller nos permitió sintetizar una situación general a partir de la cual los poetas exploraron diversas rutas: ya sea que el lenguaje se postule como un vehículo hacia un principio trascendental, que se proponga como expresión emocional del sujeto o que se presente como una concreción de belleza material, estas tentativas documentan una crisis de representación: el desplazamiento de discursos y de autoridades, ya sean filosóficas o trascendentales, por el arribo de un periodo de

experimentaciones diversas que culminará con una crítica de toda idea de representación hacia finales del siglo XIX.

Nuestro estudio buscó interrogar cuáles fueron las situaciones y el horizonte lógico que hicieron posible el surgimiento de estas poéticas. Comenzamos con un esbozo histórico de la subjetividad, es decir, de la conformación del espacio privado mediante un proceso que se desarrolló junto con la moderna noción del sujeto: la conformación histórica de un espacio que albergó una interioridad como circunstancia inherente a la expresión de esa interioridad. Encontramos de esta manera un carácter general en la producción de textos reflexivos, en los cuales el poeta intentó no sólo ordenar sus principios estéticos sino también constituir una identidad propia. Para esto nos hemos servido de la idea de esfera pública, explorando con ésta las formas concretas en que los poetas resolvieron su lugar y su posición frente a su circunstancia social. Junto con el análisis histórico de Jürgen Habermas vimos la consolidación de los salones en donde no sólo se fomentó la conversación y el intercambio de ideas, sino que sirvieron también como instancias de consolidación de nuevas autoridades estéticas basadas en preferencias liberadas de la corte así como en la exposición de argumentos.

La proliferación de los salones, de las publicaciones periódicas y la paulatina consolidación de las ciudades industriales¹, permitieron que las ideas del romanticismo alemán se difundieran más allá de los límites de esa lengua, y arraigaran así en los idiomas vecinos, el francés y el inglés. Nos detuvimos, en particular, en la poética de Coleridge –que vivió en Alemania varios años y coincidió con Madame de Stäel en un salón-, cuya síntesis del idealismo alemán lo acercó a postulados de Schelling, de Schiller y de Kant, pero cuya particular combinación le permitió elaborar una extensa

poética en donde caracterizó a la imaginación como la facultad distintiva del poeta. Coleridge, al intentar conciliar una realidad trascendental con el trabajo del poeta, brindó también una concepción del símbolo que influyó en el desarrollo de poéticas incluso posteriores al romanticismo. Si ya con Schiller se había enunciado que el trabajo del poeta era esa actividad “sentimental” de extraer lo esencial de la realidad (síntesis del objeto limitado sobre el infinito), Coleridge precisó que la misión del poeta no era otra que la creación de esos símbolos que nos reúnen con la naturaleza.

El París del siglo XIX asimiló las ideas alemanas y posteriormente las inglesas, mostrando la importancia y el desarrollo de los salones como abiertos espacios de conversación y calificación estética, que más tarde hicieron posible el surgimiento de los cenáculos (directo antecedente de los grupos de vanguardia). El París de la primera mitad del siglo XIX fue el escenario de una de las derivaciones del romanticismo que, mediante un principio de exclusión, condujo hacia la concentración de la primera materia de la poesía, hacia su primera realidad sensorial en el lenguaje. La llamada corriente del arte por el arte se presentó así como una rica tendencia formalista que se rebeló a toda autoridad y ante cualquier servidumbre, afirmando, en cambio, algunos de los valores sensoriales de la lengua, liberando a la poesía de ataduras representacionales y jerarquizando también una poesía concentrada en los “efectos”. La coincidencia de estas preocupaciones de “artistas”, como calificaron a Gautier, con una derivación más subjetiva y al mismo tiempo trascendental de la poesía, tomó lugar en la figura de Baudelaire, quien recuperó el lenguaje simbólico de Coleridge y de Poe, (belleza ideal y transhistórica), así como también los principios formales que le

permitieron una revaloración estética de los objetos creados (lo fugaz y lo moderno como elementos intrínsecos de lo bello).

Con Mallarmé articulamos también esa “arqueología” de sus principios poéticos. En primer lugar, las reflexiones de Mallarmé tuvieron como escenario las reuniones que realizaba con un grupo de artistas, no sólo poetas. Sus “divagaciones” recuperaron de esta manera el hábito de los salones y de la conversación, articulando tanto un tránsito del espacio privado al público, como otro de la poesía hacia la reflexión de la misma.

Por otro lado, Mallarmé se presentó, a un tiempo, como la síntesis y disolución de una concepción del lenguaje poético que había surgido en el romanticismo alemán. La orientación subjetivista es llevada a un límite de su equilibrio comunicacional. El simbolismo de Mallarmé, de haberlo, apuntó hacia la negación de la representación simbólica, hacia la negación de todo principio trascendental y, por lo tanto, hacia la negación de la palabra poética como vehículo de ese principio. Asimismo, la eliminación elocutoria del poeta enunciada por Mallarmé implicó también la negación del carácter expresivo que la poesía había tenido en el romanticismo. Dentro de este sistema de negaciones aparecerá, como única afirmación de la poesía, la tentativa de “dejar la iniciativa a las palabras”, aunque se trata de palabras expuestas a una resignificación mediante asociaciones, sean éstas de carácter intelectual o sensorial.

Nuestro análisis de la poesía hispanoamericana moderna se concentró en el tránsito del modernismo a la vanguardia, y el esbozo histórico del primer capítulo es su inmediata prehistoria, así como su contexto conceptual. Nuestro estudio ha postulado un

paralelismo histórico entre dos figuras inaugurales, Schiller y José Martí. Mientras al primero le correspondió elaborar una poética en el contexto de la primera revolución industrial, a Martí le correspondió atestiguar las convulsiones de la segunda. Este paralelismo intenta funcionar exclusivamente como una analogía que permita analizar la importancia del espacio público en la conformación de ambas poéticas y especialmente en la del segundo. Más que el seguimiento de los vaivenes biográficos en la vida de Martí, nuestro análisis se concentró en aquellas representaciones de la experiencia de la modernidad que tomaron forma al interior de sus crónicas y otros textos reflexivos; especialmente en aquellos registros que representaron a la ciudad moderna como un espacio de imposibilidad para la poesía, y al universo de las sensaciones como un ámbito transitorio y accidental ante las misiones del poeta.

Cabe señalar que al ocuparme ahora de las poéticas estudiadas, especialmente de las hispanoamericanas, me propongo señalar un territorio común a todos los autores, textos y temas involucrados en este trabajo, territorio que, sin haber sido considerado como central en los inicios de este proyecto, nos ha salido al encuentro siempre.

Los contactos que se producen entre los dos grandes temas de nuestro estudio, el de la función social del poeta y el de la poesía como ejercicio simbólico, junto a las resonancias y tensiones que se establecieron entre los diversos temas que surgieron a lo largo de nuestros cuatro capítulos, nos conducen siempre a una zona en donde las relaciones entre la poesía y la historia se vuelven los protagonistas. No se trata de una oposición, o al menos no es lo que nosotros queremos sostener al colocarlos en una sola enunciación compuesta por dos términos. Las relaciones entre ambas entidades son mucho más complejas que la mera tensión excluyente. Y aunque un análisis de dichas

relaciones escapa a los alcances de las presentes conclusiones, procuraré hacer visible esa zona de relaciones.

La misma elección de los términos condiciona la perspectiva que se pretenda tomar ante el tema. Al hablar de poesía también se atrae con ello a la realidad del lenguaje y, mediante éste, a la de todo ejercicio simbólico. Por otro lado, al referirnos a la historia como realidad en tensión con el lenguaje, invocamos con ello a las formas con que hacemos representaciones del tiempo. Así, si intercambiamos los términos de poesía e historia por los de lenguaje y tiempo, quedaremos ante una tensión entre una forma particular de representación de la realidad y de su relación con el tiempo, relación en la que no es posible ignorar el mismo carácter temporal de esa forma particular de representación. El lenguaje, como se sabe, es discurso, “discurre” y articula en el tiempo, tiene la propiedad de ser sucesivo: “no porque pertenezca a una cronología, sino que expone en sucesivas sonoridades lo simultáneo de la representación” (Foucault Las palabras... 120). Pero, por otro lado, el lenguaje también se detiene, es decir, nombra, busca la definición, la delimitación de una entidad y así aislarla de un discurrir que, como hemos visto con la metáfora, la transfigura en otra entidad. Se abre así una disyuntiva que postula una existencia de cosas y de procesos, reflejada en una separación entre sustantivos y verbos. Las consecuencias de orientarse hacia unos u otros, hacia un principio estático o hacia otro dinámico, hacia el *estar* de los sustantivos o el *ser* de los verbos, tiene implicaciones que definen también la manera en que una poética se presenta como una forma de ver el mundo y no sólo a la poesía.

Es necesario que enumeremos los términos que han aparecido en nuestro estudio y que forman parte de cada uno de los extremos de esta polaridad que hemos propuesto. A partir de una caracterización del romanticismo como representación simbólica de la poesía, nos encontramos con la caracterización del símbolo como una entidad cuya tendencia se definió por su carácter instantáneo, precisamente ahistórico, orientado hacia una realidad trascendental y de esa manera susceptible de ser representado mediante la fijeza de la eternidad mítica.

Vale la pena señalar, aunque interrumpamos el flujo de esta enumeración, que debajo de la poética pragmática de José Martí subyace esta misma concepción de un horizonte simbólico. Aunque la poética de Martí apele con frecuencia a una papel transformador del poeta, liberador especialmente, y aunque sea explícita la relación de su poesía con la acción de los héroes, el horizonte al que se atiene regresa a una marco inmóvil que establece una serie de principios trascendentales. La naturaleza, especialmente, funcionaba en su poética como ese “marco” cuya función “es la de configurar una instancia perenne adecuada para que el hombre que se vea en ella arrojado se consuele...y la conjuntar, para lograrlo, lo diverso en un sistema que, psicológicamente hablando, asegure al hombre un entorno tan tranquilizador como la presencia de una madre” (Rosset 9).

Al relacionarse a una potencia trascendental, la poética de Martí integra el movimiento histórico, que también proponía mediante la acción de los héroes, a esa instancia perenne e inmóvil de tiempo mítico. Y desde este punto de vista la relación de Martí con el lenguaje puede ser descrita como dual, pues siembra su poética en la historia, en la agitación efímera del presente; pero sólo para cosechar los frutos en el

mito, en la justificación de esa poética de acuerdo a una ordenación trascendental perenne.

Podemos seguir ahora con la enumeración de estos términos cuya tendencia es la estancia, y que no son otros que los conceptos desarrollados en el capítulo tercero. Georges Bataille nos proveyó de una noción del “gasto improductivo” precisamente mediante una dimensión atemporal, caracterizado como un instante de excepción, una conducta que privilegia el presente en detrimento del futuro. El gasto realiza todas las potencias del ser en el instante y sacrifica al ahorro, niega el mañana y su relación con el tiempo es la misma, siguiendo a Bataille, que la del éxtasis, el sexo o las lágrimas; sale de la historia para integrarse al tiempo mítico.

La oposición entre el símbolo y la alegoría mostró también estas tensiones. Benjamin nos permitió establecer la íntima relación entre el símbolo y el mito, la vinculación de ambos a través de su insistencia en la inmovilidad de sus contenidos, en el regreso trascendental que enuncia su forma de representación. Y el análisis del lenguaje en Darío nos permitió observar cómo es posible la articulación de una poética que a un tiempo, siendo esencialmente simbólica, hizo uso de elementos alegóricos. Como Martí, Darío descendió (en su caso mediante la alegoría) al terreno transfigurador del devenir, pero sólo para regresar al ámbito olímpico del mito.

La enumeración de estos términos que hemos agrupado como formas del “estar” se completa con el análisis de la imagen en el cuarto capítulo. El creacionismo de Huidobro se presentó como una réplica (“*Non serviam*”) a la concepción de la naturaleza que fue propia del romanticismo, así como una interpretación de aquel papel creador que Coleridge había postulado para la imaginación. Cabe recordar aquí que

Emerson está presente en las reflexiones de Huidobro, específicamente en el “Prefacio” de Adán, en donde Huidobro, amparándose en una cita del escritor norteamericano, estableció que el poema lo hace el pensamiento vivo y apasionado que, “como el espíritu de un planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza con una cosa nueva” (Huidobro 225). Huidobro presenta de esta manera un lenguaje que, aunque despojado de principios trascendentales, también busca deificar la figura del poeta como pequeño dios; una formulación desjerarquizante como la de Lugones, e irónica hacia la idea de divinidad; satírica desde el punto de vista de la tradicional concepción del símbolo como vehículo trascendental.

El lenguaje de Huidobro se concentra en la concreción de sus nuevas creaciones, tanto en los valores sensoriales de su lenguaje, incluso cuando disemina la morfología de la lengua como en su canto VII de Altazor, o en la representación sensorial de esas nuevas realidades. La poética de la imagen es en este sentido una poética de lo concreto, de la fijeza encarnada en una dimensión sensorial. La imagen se presenta como una semejanza de sí misma, como la representación de una realidad sedentaria.²

Opuesta a la estabilidad que busca la imagen, en la metáfora encontramos la incesante fuga de toda identidad. La poética de Borges, no exclusivamente la elaborada dentro de los límites del ultraísmo, muestra un coherente desarrollo de la noción de metáfora que concluirá en sus conferencias de 1967. En su entendimiento de la metáfora podemos observar la forma en que su poética de los “diversos momentos”, o del lenguaje antes que de las obras, se articula al interior de la tensión con la imagen. Para la caracterización de estas tensiones nos hemos valido de las elaboraciones de

Paul Ricoeur y Paul de Man sobre la metáfora. A partir de una caracterización del proceso metafórico como una reunión de contenidos cognoscitivos, imaginativos y sensitivos, Ricoeur se concentra en las capacidades representacionales del proceso. Paul de Man se concentra, en cambio, en el traslado de sentido de una entidad a otra. Podríamos decir que las diferencias de ambos enfoques consiste en su orientación hacia un principio reunido y otro que se orienta hacia la transferencia. Al jerarquizar los valores sensitivos de la representación metafórica, Ricoeur muestra la conexión de la metáfora con la imagen, pero también nos ayuda a distinguir una de otra. Paul de Man permite completar esa distinción: la imagen vive en los valores representacionales de la realidad creada y por ello se ofrece como un ámbito sensorial; la metáfora, en cambio, se concentra en el traslado, en la inestable operación de la construcción de sentido. A la realidad se llega, dice de Man, armado con las palabras previas, y todo nuevo nombre ha de ostentar, por fuerza, el resultado de trasladar los valores de esas palabras a nuevos fenómenos.

A la metáfora la distingue más que el movimiento, el traslado que acumula. Borges ofrece una representación de este fenómeno: “la curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos –espirituales- el camino más breve”. La metáfora queda así representada como un desplazamiento, como el paso de un lugar a otro, y por lo tanto como un principio inestable de la presencia. Pero lo inestable también es lo dinámico, aquello que es siendo, aquello que no ha dejado de ser y ya es otro que es otro, como una suma que en lugar de decir tres, dice uno más uno más uno. La enunciación no borra ninguna de las presencias anteriores, pero tampoco las deja intactas, las altera conservándolas. Esta representación progresiva de la presencia sólo admite ser

apresada mediante una insistencia en el acto inaugural del conocimiento, es decir, en la actualización de la actividad de nombrar. Por esto el verbo identitario del “es”, que reproduce el acto inaugural del reconocimiento de la identidad, se ajusta a la fenomenología de la metáfora, pues ésta es también una nueva revelación de sentido.

Luego de esta revisión podemos sintetizar los términos que aparecen de uno u otro lado de la tensión. En primer lugar el principio estático: lo mismo el gasto improductivo que el mito, el símbolo y la imagen; y en segundo lugar el principio dinámico: la historia, la alegoría y la metáfora. Esta tensión es la zona en donde poesía e historia se vuelven los protagonistas, zona a partir de la cual vale cuestionar si la oposición entre *estar* y *ser* es un hecho dado, más allá o más acá del lenguaje, o si estamos ante una particularidad inmanente al lenguaje. Al respecto cabe recordar el análisis que Ernst Cassirer hizo de estas tensiones mediante las relaciones entre “lenguaje y mito”. Para él, si se trata del lenguaje, “cabe preguntar por la precedencia de las designaciones de las cosas sobre las de procesos y actividades, o a la inversa; preguntar si el pensar lingüístico capta primero las cosas o los procesos y si, en consecuencia, construye primero las “raíces” nominales o las verbales” (Cassirer 86). Cassirer muestra que el establecimiento de esa división es en realidad una inmanencia del lenguaje:

Más toda esta problemática se vuelve ilusoria así que nos percatamos de que la distinción presupuesta, o sea la articulación del mundo en cosas y procesos, en duradero y transitorio, en objetos y procesos, no es, como hecho dado, fundamento de la constitución del lenguaje, sino que es éste el que primero implanta dicha articulación, hasta consumarla por su parte. Resulta así que el lenguaje no puede empezar con una etapa de “meros conceptos nominales” o de “meros conceptos verbales”, sino que él mismo empieza por establecer tal deslinde y crear la honda “crisis” espiritual en que lo permanente se enfrenta a lo cambiante y el ser al devenir. (Cassirer 86)

Al colocar esta división al interior del lenguaje, Cassirer refuta la postulación de un elemento “dado”, ya sea de una dimensión trascendental o aquel “marco” de que habló Rosset con referencia a la idea de naturaleza, la constitución de un horizonte inmóvil que permanezca detrás de la acción o de la historia.

Las consecuencias de esta caracterización son múltiples, pues permite observar a la concepción mítica del lenguaje, no desde una realidad trascendental, sino desde un horizonte lógico, desde la forma en que “aprehende” la realidad. Cassirer muestra la vinculación que existe entre las diversas formas de la representación de la realidad que se orientan hacia la fijeza, a partir de la reunión de los elementos individuales con un todo. Se trata de la misma orientación del símbolo descrita por Benjamin, concepción mítica que Cassirer califica como “compleja”, en oposición a “la manera analítico-teórica de consideración”. Ha sido el lenguaje, y la evolución del lenguaje, el que ha hecho posible tal bifurcación entre una concepción mítica y otra dinámica de la realidad. Cassirer sostiene que entre lenguaje y mito subyace una condicionalidad recíproca que originariamente “se halla en una correlación indisoluble que sólo paulatinamente pueden desprenderse cual términos independientes” (Cassirer 147). El lenguaje, en su dimensión dinámica, digamos transfigurante, es también la instancia de la formación teórica y discursiva de los conceptos (que Benjamin intentó vincular mediante la alegoría). Originadas ambas orientaciones en una intuición particular única (“primera metáfora”, diría Nietzsche), el proceso dinámico y metafórico busca ampliar dicha intuición, llevarla hacia relaciones nuevas, más allá de sus límites iniciales; mientras que la intuición en el mito no se amplía, antes bien se condensa, se concentra

en un sólo punto. Y es en esta condensación en donde se halla y se destaca el elemento en donde se pone el acento del “significado”:

Así, pues, toda la luz se concentra aquí como en un solo punto, en el foco del “significado”, en tanto que todo aquello que queda fuera de estos focos de la concepción lingüística y mítica permanece prácticamente invisible. (Cassirer 149)

A diferencia de esta tendencia a la quietud, la consideración lógica ha de tener en cuenta, siguiendo a Cassirer, las condiciones de extensión de los conceptos. El lenguaje, aunque emparentado, no pertenece al reino del mito, sino que en él actúa, también desde sus orígenes, otra fuerza: la del logos.

El lenguaje es entonces una instancia que hace posible formas de simbolización que se orienten ya sea hacia una concepción mítica o hacia una dinámica. Sin embargo, al arraigar tal disyuntiva en el interior del lenguaje, como un principio inmanente a la constitución lingüística, Cassirer permite deducir que una poética orientada hacia la imagen, no implica necesariamente la vinculación a una entidad trascendental, sino simplemente el reconocimiento de una propiedad de la lengua. Vale decir entonces que lo que tiene lugar en el lenguaje, lo que se articula en su interior, luego del análisis de las tensiones entre los términos estables y los dinámicos en las poéticas estudiadas, es una determinada configuración del mundo que, sea cual sea su orientación, no puede escapar de la tensión dialéctica instaurada por el lenguaje entre fijeza y devenir. La poesía se presenta entonces no como una imagen o un término opuesto al de historia, sino como un proceso (metafórico), un espacio en el que se realizan esas tensiones a partir del lenguaje. Desde este punto de vista podríamos aventurar una corrección a la

célebre sentencia de Coleridge, y en lugar de decir que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos, proponer que somos ambos a la vez.

¹ En su Breve historia del urbanismo, Fernando Chueca usa el término “ciudades industriales”, fenómeno al que dedica un capítulo y de donde extraigo la siguiente descripción: “Ahora, con la máquina de vapor, podía lograrse una concentración puntual, es decir, agruparse las factorías en sitios determinados, lo que dio lugar al fabuloso crecimiento de las grandes ciudades industriales” (Chueca 168).

² Vale la pena mencionar que Lezama Lima practicó una poética alejada del creacionismo, pero que también veía en la imagen una esencialidad poética. Aunque con un horizonte trascendental, su entendimiento de la tensión entre imagen y metáfora deja ver la claridad con que él miraba el problema. Transcribo un párrafo de una de sus más conocidas poéticas, “Las imágenes posibles”: “Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola; va como la carta de Ifigenia u Orestes, que hace nacer en éste virtudes de reconocimiento. Lleva la metáfora su carta oscura, desconocedora de los secretos del mensajero, reconocible tan sólo en su antifaz por la bujía momentánea de la imagen. Y aunque la metáfora ofrece su penetración, como toda metamorfosis en la reminiscencia de su claridad y cuerpo primordiales, y desconociendo al mensajero y desconociendo su penetración en la imagen, es la llegada primera de la imagen la que le presta a esa penetración, su penetración de conocimiento. Cada vez que Orestes reconoce a Ifigenia se ve obligado a subrayar cada una de sus metamorfosis encarnándolas en metáfora. Pues en la penetración o conocimiento de metáfora no se verifica una ocupación o saciada inundación, se convierten en imagen y semejanza”. Véase Confluencias

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M.H. The Mirror and the Lamp. New York: Oxford University Press, 1953.
- Agamben, Giorgio. Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental.
Valencia: Pretextos, 2001.
- Aguilar Mora, Jorge. "Diálogo con los hijos del limo de Octavio Paz." Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo. Ed. Héctor Jaimes. México: Siglo veintiuno editores, 2004.
- . La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz. México: Era, 1991.
- Amiel, Henri Frédéric. Diario íntimo: 1839-1850. Trad. Gonzalo Torrente Malvado.
Madrid: EDAF ediciones, 1974.
- Aristóteles. Poética. Trad. José Goya y Muniain. México D.F. : Austral, 1990.
- Artundo, Patricia. "Entre la aventura y el orden: Los hermanos Borges y el ultraísmo argentino." Cuadernos de reciénvenido. 10 (1999): 57-87.
- Auerbach, Erich. Figura. Madrid: Trotta, 1998.
- Bachelard, Gaston. Poética del espacio. Trad. Ernestina de Champourcin. México D.F.: FCE, 2000.
- Barthes, Roland. El placer del texto. México D.F. : Siglo veintiuno editores, 1974.
- Bataille, Georges. Lo que entiendo por soberanía. Barcelona: Paidós, 1996.
- Baudelaire, Charles. Oeuvres completes. Vol 10 Paris: Louis Conard, Libraire-éditeur, 1922.
- . Oeuvres completes. Vol 14 Paris: Louis Conard, Libraire-éditeur, 1922.
- . Les fleurs du mal. Paris: Gallimard, 1996.

- . Pequeños poemas en prosa. Trad. José Antonio Millán Alba. Madrid: Cátedra, 1986.
- Beezley, William H. Judas at the Jockey Club and Other Episodes of Porfirian Mexico. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- Beguín, Albert. El alma romántica y el sueño. México D.F.: FCE, 1996.
- Benjamin, Walter. "The flâneur." The Arcades Project. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- . The Origin of German Tragic Drama. London: NLB, 1977.
- . Poesía y capitalismo: Iluminaciones II. Madrid: Taurus, 1998.
- Blanch, Antonio. La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa. Madrid: Gredos, 1976.
- Blanchot, Maurice. El espacio literario. Barcelona: Paidós, 1992.
- Bohen, Max von. Modes and Manners, Vol IV, The Eighteenth Century. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, sin fecha.
- Borges, Jorge Luis. Borges en sur: 1931-1980. Eds. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . This Craft of Verse. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000.
- . Otras inquisiciones. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- . Textos recobrados 1919-1929. Madrid: Emecé, 1997.
- . El hacedor. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- . El tamaño de mi esperanza. Buenos Aires: Editorial Proa, 1926.
- . Inquisiciones. Barcelona: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1994.
- Broch, Hermann. Kitsch, vanguardia y el arte por el arte. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets, 1979.

- Bruns, Gerald L. Modern Poetry and the Idea of Language. New Haven: Yale University Press, 1974.
- Buenaventura, Ramón. "Prólogo." Arthur Rimbaud. Iluminaciones seguidas de Cartas del vidente. Madrid: Hiperión, 1985.
- Bueno, Gustavo. "Imagen, símbolo, realidad: Cuestiones previas metodológicas ante el XVI Congreso de Filósofos Jóvenes." El Basilisco. 9 (1980): 57-74.
- Carilla, Emilio. El romanticismo en la América hispánica. Madrid: Gredos, 1958.
- Carlyle, Thomas. De los héroes. México D.F. : Océano, 1999.
- Cassirer, Ernst. Esencia y efecto del concepto de símbolo. México D.F. : FCE, 1989.
- Chueca Goitia, Fernando. Breve historia del urbanismo. Madrid: Alianza, 1970.
- Coleridge, Samuel Taylor. Biographia Literaria. Ed. J. Shawcross. Vol. I-II. London: Oxford University Press, 1965.
- Connolly, Cyril. The Modern Movement: One Hundred Key Books from England, France, and America, 1880-1950. New York: Atheneum, 1966.
- Cuesta, Jorge. "El diablo en la poesía." Obras. Vol. I. México D.F. : Ediciones del Equilibrista, 1994.
- . "Salvador Díaz Mirón" Obras. Vol. II. México D.F. : Ediciones del Equilibrista, 1994.
- Darío, Rubén. Los raros. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1972.
- . Cuentos. Madrid: Espasa Calpe, 1976.
- . Páginas escogidas. Ed. Ricardo Gullón. Barcelona: Altaya, 1995.
- . Poesías completas. Ed. Alfonso Mendez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1961.
- Deleuze, Gilles. Lógica del sentido. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 2005.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Anagrama, 1993.

De Man, Paul. Aesthetic Ideology. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Derrida, Jaques. "Mallarmé." Trad. Francisco Torres Monreal. en Anthropos, Revista de documentación Científica de la Cultura. 13 (1989): 59-69.

<<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mallarme.htm>>

Díaz Quiñones, Arcadio. El arte de bregar. San Juan: Ediciones Callejón, 2000.

Du Bos, Jean Bastiste. Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Paris: Slatkine, 1982.

Emerson, R.W. Essays. New York: A.L. Burt, sin fecha.

Encyclopédie électronique consacrée à l'épistémologie de la géographie. Hypergéó

2004 - GDR Libergéo. 29 abril 2008 <<http://www.hypergeo.eu>>

Fielder, Leslie. The Art of the Essay. New York: Thomas Y. Crowell, 1969.

Fletcher, Angus. Allegory: The Theory of Symbolic Mode. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1964.

Foucault, Michel. La arqueología del saber. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México D.F. : Siglo veintiuno editores, 1977.

---. Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas. Trad. Elsa Cecilia Frost. México D.F. : Siglo veintiuno editores, 1968.

Fountain, Anne. Martí and U.S. Writers. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2003.

García Ávila, Sergio. Origen, crisis y rescate bancario en México; una retrospectiva del régimen porfirista. México D.F.: Universidad Michoacana, 2007.

Gautier, Théophile. Émaux et camées. Paris: Hachette, 1927.

---. Mademoiselle de Maupin. 1835. Poesies net. 2005. 20 noviembre 2007.

<<http://www.poesies.net/gauthiermademoiselledemaupin.txt>>

Genette, Gérard. Figures I. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

---. Figures III. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

González, Manuel Pedro. Antología crítica de José Martí. México D.F. : Editorial Cultura, 1960.

Guía virtual de la Ciudad de México. GVCM. 2006. 8 julio 2007.

<<http://www.Mexicocity.com/>>.

Gutiérrez Nájera, Manuel. Cuentos y cuaresmas del Duque Job. México: Editorial Porrúa, 1966.

---. Divagaciones y fantasías. Ed. Boyd G. Carter. México D.F. : SepSetentas, 1974.

---. Manuel Gutiérrez Nájera: escritos inéditos de sabor satírico. "Plato Del Dia." Ed. Boyd G. Carter. Columbia, MO: University of Missouri Press, 1972.

---. Obras. Ed. José Luis Martínez. México D.F. : FCE, 2003.

Habermas, Jürgen. The Structural Transformation of the Public Sphere. Cambridge: MIT, 1989.

Hauser, Arnold. The Social History of Art: Renaissance, Mannerism, Baroque. London: Routledge, 1999.

Henríquez Ureña, Max. Breve historia del modernismo. México D.F.: FCE, 1954.

Hiss, Tony. The Experience of Place. New York: Knopf, 1990.

Huidobro, Vicente. Obras completas. 2 Vol. Santiago de Chile: Zig-zag, 1964.

Hugo, Víctor. Cromwell. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

Hume, David. Of the Standard of Taste. Critical Theory Since Plato. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt, 1992.

- Jakobson, Roman. Ensayos de poética. Trad. Juan Almela. México D.F. : FCE, 1977.
- Johns, Michael. The City of Mexico in the Age of Díaz. Austin: University of Texas Press, 1997.
- Johnson, Mark. Philosophical Perspectives on Metaphor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.
- Johnson, Samuel. The History of Rasselas, Prince of Abissinia. London: Oxford U.P., 1968.
- Kant, Emmanuel. Crítica del juicio. México D.F. : Porrúa, 1981.
- . Filosofía de la Historia. México D.F. : FCE, 1987.
- . Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. México D.F. : Porrúa, 1981.
- . Crítica de la razón pura. Trad. Manuel García Morente. España: Tecnos, 2002.
- Lakoff, George and Mark Johnson. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Ledesma, Roberto. Genio y figura de Rubén Darío. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- Lezama Lima, José. Confluencias. La Habana: Letras cubanas, 1988.
- Lugones, Leopoldo. Lunario sentimental. Buenos Aires: Stocker, 1961.
- Mallarmé, Stéphane. Cartas sobre la poesía. Trad. Rodolfo Alonso. Córdoba, Arg: Ediciones del Copista, 2004.
- . Divagations. Paris: Gallimard, 1976.
- . Variaciones sobre un tema. Trad. Jaime Moreno Villarreal. México, D.F. : Editorial Vuelta, 1993.

- Marinello, Juan. "Caminos en la lengua de José Martí". Antología crítica de José Martí. Ed. Manuel Pedro González. México D.F. : Editorial Cultura, 1960.
- Martí, José. Obras completas: En los Estados Unidos. Vol. IX. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963.
- . Obras completas: En los Estados Unidos. Vol. XI. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963.
- . Obras completas: Poesía. Vol. XVI. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964.
- . Obras completas: Cuadernos de apuntes. Vol. XXI. La habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964.
- . Obras completas: Fragmentos. Vol. XXII. La habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964.
- Martino, Pierre. Parnaso y simbolismo: 1850-1900. Buenos Aires: El Ateneo, 1948.
- Marx, Karl. El Capital. México: FCE, 1980.
- McFarland, Thomas. Coleridge and the Pantheist Tradition. Oxford: Clarendon P, 1969.
- McNiece, Gerald. The Knowledge that Endures. New York: St. Martin's Press, 1992.
- Montaigne, Michel de. Ensayos completos. México: Editorial Porrúa, 1999.
- Monteleone, Jorge. "Leopoldo Lugones: el cuerpo doble." Everba Summer 2004. 10 diciembre 2007 <http://www.everba.eter.org/summer04/lugones_jorge.htm>
- Montero, Oscar. José Martí: An Introduction. New York, Palgrave Macmillan, 2004.
- Moreno Villarreal, Jaime. Prólogo. Variaciones sobre un tema. Stéphane Mallarmé. México, D.F. : Editorial Vuelta, 1993.
- Muntañola, Joaquín. La Arquitectura como lugar. Aspectos preliminares de una

- epistemología de la arquitectura. Barcelona: G. Gili, 1973.
- Nietzsche. El nacimiento de la tragedia. Madrid: Editorial Alianza, 1980.
- . “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS 2002. 10 diciembre 2007. <www.philosophia.cl>
- Novalis. Enrique de Ofterdingen. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1951.
- Orsini, Gian Napoleone Giordano. Coleridge and German Idealism. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1969.
- Osorio, Nelson T. Ed. Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte. Madrid: Revista de occidente, 1925.
- Pacheco, José Emilio. Antología del modernismo. México D.F.: UNAM, 1968.
- Paz, Octavio. Convergencias. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- . Los hijos del limo. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1989.
- Perrot, Michelle. Ed. “De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial.” Historia de la vida privada. Vol 4. Trad. Francisco Pérez Gutiérrez y Beatriz García. Madrid: Taurus, 1993.
- Platón. Diálogos. Ed. Francisco Larroyo. México DF: Porrúa, 1980.
- . “La República.” Diálogos. Ed. Francisco Larroyo. México DF: Porrúa, 1980.
- Poe, Edgar Allan. “The Philosophy of Composition.” Selections from Poe’s Literary Criticism. New York: F.S. Crofts & Co., 1926.
- Quintilian. Institutio Oratoria of Quintilian. Trans. H.E. Butler. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959.

- Rama, Ángel. Rubén Darío y el modernismo. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Ramos, Julio. Desencuentros de la modernidad en América Latina. México D.F. : FCE, 2003.
- . Paradojas de la letra. Caracas: Ediciones eXcultura, 1996.
- Raymond, Marcel. De Baudelaire al surrealismo. México D.F.: FCE, 2002.
- Rimbaud, Arthur. Iluminaciones seguidas de Cartas del vidente. Ed. Ramón Buenaventura. Madrid: Hiperión, 1985.
- Rodó, José Enrique. "Rubén Darío: su personalidad literaria. Su última obra." Ariel: Liberalismo y Jacobismo. Ed. Raimundo Lazo. México D.F. : Porrúa, 1972.
- Rojas, Rafael. José Martí: la invención de Cuba. Madrid: Editorial Colibrí, 2000.
- . "Orígenes and the poetics of History". Project muse 1993. Johns Hopkins University Press. 28 abril 2008 <<http://muse.jhu.edu>>
- Romero, José Luis. Latinoamérica: las ciudades y la ideas. México D.F.: Siglo XXI, 1976.
- Rosset, Clement. La anti-naturaleza: elementos para una filosofía trágica. Trad. Francisco Calvo Serraller. Madrid: Taurus, 1974.
- Rousseau, Jean-Jacques. Ensayo sobre el origen de las lenguas. México D.F. : FCE, 2006.
- Rybczynski, Witold. City Life. New York: Simon & Schuster, 1995.
- . Home. New York: Penguin, 1986.
- Salinas, Pedro. La poesía de Rubén Darío. Buenos Aires: Losada, 1957.
- Sánchez-Castañer, Francisco. Estudios sobre Rubén, Darío. Madrid: Cátedra, 1976.
- Sante, Luc. Low Life: Lures and Snares of Old New York. New York: Vintage, 1991.

- Sarlo, Beatriz. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- Scherer, Jacques. Grammaire de Mallarmé. Paris: Éd. Nizet, 1977.
- Schiller, Friedrich von. La educación estética del hombre. Trad. Manuel Morente. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1943.
- . Poesía ingenua y poesía sentimental. Trad. Raimundo Lida y Juan Probst. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1941.
- Schlegel, Friedrich. Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms. University Park, PA: Penn State University, 1968.
- Schopenhauer, Arthur. El mundo como voluntad y representación. Trad. Eduardo Ovejero y Maury. México D.F. : Editorial Porrúa, 2000.
- Serres, Michel. Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo. Trad. María Cecilia Gómez B. México D.F. : Taurus, 2002.
- Sequeiro, Diego Manuel. Rubén Darío criollo o raíz y médula de su creación poética. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1945.
- Sostaric, Sanja. Coleridge and Emerson: A Complex Affinity. Diss. University of Heidelberg, 2000. Dissertation.com. 17 de octubre de 2007.
<<http://www.dissertation.com/book.php?method=ISBN&book=1581121997>>
- Staël, Madame de. De la littérature. Paris: Flammarion, 1991.
- . Alemania. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947.
- Stanton, Anthony. Inventores de tradición. México D.F.: FCE, 1999.
- Stevenson, Robert Louis. Virginibus Puerisque. New York: Cosmopolitan Magazine, 1881.

- Tablada, José Juan. La feria de la vida. México D.F. : Ediciones botas, 1937.
- Thibaudet, Albert. Historia de la literatura francesa. Buenos Aires: Losada, 1957.
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Torre, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965.
- Torres, Edelberto. La dramática vida de Rubén Darío. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- Urbina, Nicasio. Ed. Miradas críticas sobre Rubén Darío. Managua: Fundación Internacional Rubén Darío, 2005.
- Veblen, Thorstein. Teoría de la clase ociosa. México D.F. : FCE, 1971.
- Verani, Hugo J. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. México D.F. : FCE, 1990.
- Videla, Gloria. El Ultraísmo: estudios sobre los movimientos poéticos de vanguardia en España. Madrid: Gredos, 1971.
- Vitier, Cintio y Fina García Marruz. Temas martianos. La Habana: Biblioteca Nacional, 1969.
- Wellek, René. Historia de la crítica moderna (1750-1950). Madrid: Gredos, 1962.
- Wilson, Edmund. Axel' S Castle. New York: Modern Library, 1996.
- Wittgenstein, Ludwig. Observaciones. México: Siglo XXI, 1989.
- Wordsworth, William. The Complete Poetical Works of William Wordsworth. Cambridge: Houghton Mifflin Co, 1904.
- Yurkievich, Saúl. Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barcelona: Editorial Ariel, 1984.

Zambrano, María. Filosofía y poesía. México D.F. : FCE, 1987.

GUSTAVO FIERROS

66 Pearl St. #306 Denver, CO 80203
gustavo.fierros@du.edu

EDUCATION:

Ph. D. in Spanish American Literature, University of Maryland at College Park
[defense date: 04/24/08]
Dissertation Advisor: Dr. Jorge Aguilar Mora
Dissertation Title: *Pasión por el método. Poéticas del modernismo y la vanguardia.*

MA in Spanish American Literature, University of Maryland at College Park
[2002]

Foreign Language Acquisition Pedagogy Course, University of Maryland
[2001]

BA in Journalism, Carlos Septién University, México D.F. [1985-1990]

AWARDS:

Ángel Rama Fellowship (University of Maryland) [2001-2002, & 2003-2004]

National Council of Arts Fellowship (México D.F.) [1997-1998]

PUBLICATIONS:

Books:

Memorial de la aventura. México: CNCA, 2001. 1-198.

Gato encerrado. México: ERA (in process) 1-98.

Prologues:

Tres novelas de Balzac. México: CNCA Clásicos para hoy, 2000. 1-10.

Los contemporáneos por sí mismos. Miguel Capistrán ed. México D.F.: CNCA Lecturas Mexicanas, 1994. 1-4.

Short stories:

“Casanova”. Pic nic (literary and cultural magazine). México D.F., August, 2005. 66-86.

“Plomizo”. Ojo de Buey. Spanish Program Literary Magazine, U. of Maryland, 2005. 80-101.

“Jimmy”. Jimenez-Porter Writer’s House Magazine, 2005. 62-76.

Articles (selection):

“Sombras sueltas de Luigi Amara”. Letras Libres. December, 2006. 80-83.

“A propósito de una novela de Álvaro Uribe”. Letras Libres. February, 2002. 74-83.

“Las librerías de viejo”. Essay, Paréntesis. February, 2001. 20-28.

“Acerca de la pérdida del Titanic”. Reforma. March 14, 1999. 18-23.

“Antología de nuevos narradores mexicanos”. Letras Libres. May, 1999. 89-91.

“Borges y él”. Gaceta del Fondo de Cultura Económica. June, 1996. 43-53.

“Viajes narrados”. Vuelta. March, 1994. 70-78.

Literary Translations:

“El juicio Scopes”, by H.L. Mencken. Letras Libres. (Spanish edition). August, 2007.
38-43.

CONFERENCE PRESENTATIONS

“Pasión por el método”: Poéticas hispanoamericanas

[2007]

LASA conference/Montreal, Canada

“Jimmy, a short story”

[2005]

Graduate Student Literary Conference/University of Maryland, College Park

“Jimmy, a short story”

[2003]

George Mason University/Viena, VA

“Caminata en una librería de viejo”

[2001]

Graduate Student Literary Conference/University of Maryland, College Park

“Clásicos para hoy”

[2000]

Book Festival/Universidad de Jalapa, Veracruz.

“Otros mundos representados”

[1998]

5th Book Festival, Narrativa joven, Universidad del claustro de Sor Juana, México D.F.

“Literatura y periodismo joven”

[1998]

Universidad Anahuac, México D.F.

“Esguince de cintura, la obra de Margo Glantz”

[1996]

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México D.F.

WORK EXPERIENCE:

Spanish Language/Latin American Culture lecturer, University of Denver [Sept. 2007-present]

Spanish Language Instructor, University of Maryland
2006]

[2001-

Spanish Language Translator, State of Maryland Department of Human
Resources/Social
Services Administration [2004-2005]

High School Global Literature Instructor, Preparatoria de la Ciudad de México
[1999-2001]

Literature Instructor, Universidad del Claustro de Sor Juana, México D.F. [1997-
1998]

Literary Editor, General Direction of Publications of the National Council for Cultures and
Arts,
México D.F. [1993-
1996]

COURSES TAUGHT:

Latin American Culture and Civilization [Sept.
2007-present]
Intermediate and Introductory Spanish Grammar and Conversation
[2001-present]
Contemporary World Literature
[1999-2001]
Latin American Literature and Politics [1997-
1998]
“The Essay as a Form” [1997-
1998]

LANGUAGES:

Spanish: native speaker
English: superior fluency in reading, writing, oral communication
French: superior reading fluency, intermediate written and oral communication.

REFERENCES:

Dr. Jorge Aguilar Mora
Distinguished Professor
Department of Spanish & Portuguese
University of Maryland
2215 Jiménez Hall
College Park, MD 20742
301-405-6446
jorgeam@umd.edu

José Emilio Pacheco
Distinguished Professor
Department of Spanish & Portuguese

University of Maryland
2215 Jiménez Hall
College Park, MD 20742
301-405-6448
berny1939@yahoo.com

Manel Lacorte
Associate Professor
Department of Spanish & Portuguese
University of Maryland
2215 Jiménez Hall
College Park, MD 20742
301-405-8233
mlacorte@umd.edu

Juan Carlos Quintero-Herencia
Associate Professor
Department of Spanish & Portuguese
University of Maryland
2215 Jiménez Hall
College Park, MD 20742
301-405-6450
jcquinte@umd.edu

