

ABSTRACT

Title of Document: “...BAJO EL TUMULTO NO HAY NADA”: FORMAS PARA EL MAL EN LAS LITERATURAS HISPANOAMERICANAS DEL SIGLO XIX.

Esteban Ponce Ortiz, PhD, 2007

Directed By: Dr. Jorge Aguilar Mora, Department of Spanish and Portuguese.

The idea of evil is a cornerstone where different discourses have come into contact. This idea has touched philosophic discourses as well as medical and psychiatric ones, and it is part of the every day speech of ordinary people. The general opinion is that human beings are a defined species whose conscience has the power to more or less locate without difficulty where evil and good exist. Therefore, there is a social need to locate the place of evil, and this need allows the fixation of “that place” within the political and religious discourses. In this sense, evil, one of the most complex concepts, became one of the most manipulated categories at the service of power and the authoritative order. This dissertation deconstructs the fabrication process of evil’s images, and the manipulative Latin America’s fabric of morals trapped on the dialectic process among liberal and conservative political factions. The bipolarities Church - State, individuality - society, or rationality - instinct, among others, are reviewed as a complex set of tensions. Such tensions appeared peculiarly

exposed in poetic works despite their cryptic nature. Poetry is used as a tool to unveil the same phenomenon in non-poetic texts that construct an apparently coherent political discourse. Multiple poetic and literary representations of evil have replicated the foundational narrative that centers on a dilemma for human beings: to choose between individual impulse and the restraint of public morals. Literature in Latin America shows diverse poetic notions of evil, from the orthodox Catholic idea to the materialist denial of the existence of evil. Between these two poles, other approaches arose usually in agreement with political affiliations that nevertheless proved inconsistent allowing for the proliferation of unorthodox positions. The study focuses on selected poetry works by Andrés Bello (“Las fantasmas”), Esteban Echeverría (“El ángel caído”), José Eusebio Caro (selection), Juan León Mera (selection), Rubén Darío (“El coloquio de los centauros”) and José Martí (Versos libres).

“...BAJO EL TUMULTO NO HAY NADA”: FORMAS PARA EL MAL EN LAS
LITERATURAS HISPANOAMERICANAS DEL SIGLO XIX.

By

Esteban Ponce-Ortiz

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
2007

Advisory Committee:
Professor Jorge Aguilar Mora, Chair
Dr. Laura Demaría
Dr. Judith Freidenberg
Dr. Saúl Sosnowski
Dr. Hernán Sánchez de Pinillos

© Copyright by
Esteban Ponce-Ortiz
2007

Dedicatoria

Para Rut

AGRADECIMIENTOS

A Jorge Aguilar Mora por su generosidad. Este trabajo se debe en su totalidad a la agudeza crítica de Jorge, a la respetuosa lucidez con que me ha enseñado a mirar la vida por el lente de la Literatura. No hay exageración en decir que todo este ensayo es un eco, distorsionado por la impericia, de los conocimientos e inquietudes que asimilé en sus clases.

A todos los otros amigos por sus comentarios y críticas. Rut, Mariano, Dolores, Silvia, Carina, Vivian, Henry, Verónica, Rebeca, Cristina y Norman.

A todos mis profesores de la Universidad de Maryland por el continuo respaldo.

TABLA DE CONTENIDOS

Dedicatoria	ii
Agradecimientos.....	iii
Tabla de contenidos.....	iv
 Introducción.....	 1
 Capítulo 1: El liberalismo y su fallida desacralización del continente:	
Andrés Bello y Esteban Echeverría.	31
1.1 La sinceridad como virtud que contiene el caos.	44
1.2 Andrés Bello y sus fantasmas.	55
1.3 Los ángeles caídos de Esteban Echeverría.....	84
1.4 Los naufragios de Mármol, los naufragios de Echeverría:	
Otros ecos de la caída.....	130
1.5 Recuperación liberal de la armonía rota.....	135
 Capítulo 2: José Eusebio Caro y Juan León Mera. Los demonios conservadores y el mal como último bastión de la fe religiosa.	 151
2.1 El escepticismo – el mal. Caro, un más allá de la “fe, la patria y la familia”	 173
2.2 Juan León Mera como totalitarismo moral. Un más acá de la virtud.....	 224

Capítulo 3: <u>Prosas profanas</u> de Darío y <u>Versos libres</u> de Martí, hacia un más allá del bien y del mal	260
3.1 <u>Prosas profanas</u> y “El coloquio de los centauros”, la recuperación del animal	260
3.2 <u>Versos libres</u> y “Homagno”, un proyecto de humanidad	321
Conclusiones.....	362
Bibliografía	375

INTRODUCCIÓN

Así como los escaques en el tablero de ajedrez crean la ilusión de un campo en el que las fuerzas en tensión sobre ellos ejercidas son fuerzas irreductibles, la conciencia tiende a fijarse en una ilusión semejante con respecto al bien y al mal. Con demasiada facilidad nos convencemos de la necesidad de un abanderamiento en blanco o en negro. Devenimos alfiles, porta-estandartes de alguna intransigencia. El ajedrez juega con la verdad parcial de la irreductibilidad del blanco al negro y viceversa, así lo exige su lógica interna; pero si éste requerimiento lúdico se convierte en modelo de estructura moral, los casilleros del bien y del mal pasan a ser escaques en donde se juega la vida en cada movimiento. Como en el juego, la diferencia adquiere un tinte *mortal*; el enfrentamiento de virtud y vicio desplaza a las piezas negras y blancas y se instaura la moral del bien en lucha contra el mal, en la que se arraiga toda estructura de poder y gran parte de la inmovilidad de las potencialidades individuales. La literatura en Occidente se reviste de las tensiones desencadenadas por la ilusión bipolar del blanco y el negro llevada a sus extremos por el discurso fundado en el trascendentalismo cristiano primero, y luego por los mecanismos morales del poder secular burgués generados en el culto pseudo-religioso al orden y al progreso.

La ilusión de blanco y negro y los intentos por romper la fijeza de esa ilusión han tenido en la literatura latinoamericana los rasgos de una peculiar relación con lo sagrado y lo profano. La expresión de estas tensiones se enmarca en las particulares relaciones de Iglesia y Estado en un continente en que la Reforma actuó en ausencia. Las independencias llegaron empapadas de Ilustración pero desnudas de Reforma.

Mientras que la Reforma en Europa puso todo en movimiento, su contrapartida en América Latina, apenas permitió que el nombre de Lutero se filtrara en los sermones y versos que lo satanizaban o le dio algún lugar en la imaginaria infernal contrarreformista¹. De esta manera, el pensamiento ilustrado que entró a América durante el siglo XVIII carecía de la mediación que suponía la Reforma como ejercicio autonómico ante el poder religioso. La sustitución del infierno por el derecho, como mecanismo dogmático regulador de la moral, se produjo en América Latina con una premura libertaria que carecía de experiencia de libertad. Las literaturas que nacieron con las nuevas naciones dejan ver las fisuras de ese pensamiento que intenta conjugar escolasticismo e ilustración, evitando al máximo las mediaciones del pensamiento reformista. Varios elementos paradójicos habrá que considerar al ingresar al mal como objeto de la literatura latinoamericana: la persistencia de la escolástica como modelo de pensamiento; la ambivalente intervención contrarreformista de los jesuitas, que por una parte mantuvieron resguardado al continente de las novedades teológicas europeas; pero por otra, introdujeron muchas de las nuevas ideas filosóficas y científicas que venían de la Europa reformada²; la expulsión de los jesuitas durante el siglo XVIII y la consecuente ausencia-presencia en los movimientos independentistas

¹ Ver “El diabólico e infernal Lutero” en El diablo y lo diabólico en las letras americanas (1550-1750) de Sabino Sola.

² Al respecto habrá que tener en cuenta algunas consideraciones en torno a las disputas entre jesuitas y dominicos, fundamentalmente, en el marco de la enseñanza universitaria en las colonias españolas en América. Disputas que están analizadas en estudios como el del dominico ecuatoriano José Ma. Vargas, Polémica universitaria en el Quito colonial, y a la que se refiere Eugenio Espejo en El Nuevo Luciano de Quito (1779) texto en el que responsabiliza a los jesuitas del retraso cultural de Quito en la segunda mitad del siglo XVIII. Además, analizan el papel de los jesuitas en la Independencia y su “enciclopedismo de raíz religiosa” Mariano Picón Salas en De la conquista a la Independencia, Caracciolo Parra en Filosofía universitaria venezolana, Arturo Roig en El humanismo ecuatoriano en la segunda mitad del siglo XVIII y Jaime Jaramillo Uribe en El pensamiento colombiano del siglo XIX.

y en la consolidación del criollismo; el influjo norteamericano como estado no confesional en el contexto de las nuevas naciones rabiosamente católicas.

En esta investigación me propongo reflexionar sobre las especificidades discursivas del mal moral en varios autores latinoamericanos, del mal entendido como pecado, como transgresión, como ruptura de la norma. Para aproximarme a esas especificidades intentaré previamente centrar mi reflexión en el contexto de cuestionamientos como los siguientes: ¿Es posible rastrear un proceso transformativo del imaginario del mal desde Bello hasta Martí? Pregunta medular que guiará toda la investigación y desde la que emergen necesariamente otras interrogaciones complementarias: ¿Qué implicaban los cambios en esas formas del mal? ¿Qué significados condenadores, libertarios o esperanzadores se pueden configurar desde esas imágenes? ¿Qué lecturas han producido estas imágenes del mal? ¿Cómo leer esas imágenes y las lecturas que sobre ellas se han hecho?

El primer grave problema frente al mal moral y sus imágenes es restringir a un corpus “manejable” el inabarcable espectro de posibilidades. El proyecto inicialmente estuvo orientado a seguir las variaciones literarias en torno a la idea de mal entre la literatura de finales del siglo XIX y las vanguardias del XX. Dada la extensísima tarea que exigía, se consideró dividir el proyecto en dos partes, y trabajarlas independientemente. No obstante, muchas de las reflexiones de la primera parte se proyectan hacia ese ulterior trabajo que vendrá sobre las vanguardias. El criterio de selección básico fue proponer una silueta panorámica que recorriera el siglo XIX y el continente hispanoamericano; por otra parte se buscaron autores sobre los cuales se pudieran crear redes comunes de influencias ideológicas e históricas; finalmente se

consideró la representatividad de los autores dentro de los corpus de sus respectivas literaturas nacionales. El segundo problema era la selección de un corpus de textos específicos que por una densidad mínima generaran un pensamiento estético-moral. Fue sobre esos criterios que surgió la idea de ordenar los capítulos de tal modo que se planteara una suerte de síntesis de las confrontaciones en torno a la moral y la literatura entre las ideas liberales y conservadoras del XIX. Los textos específicos son: el poema “Las fantasmas” de Andrés Bello, adaptación libre de un poema de Víctor Hugo; El ángel caído de Esteban Echeverría; la obra poética de José Eusebio Caro; los ensayos de crítica literaria de Juan León Mera; Versos libres de José Martí y el “Coloquio de los centauros” de Rubén Darío.

Estos textos, servirán como núcleos de una reflexión que por su propia naturaleza no puede limitarse a estas obras y a estos autores, pues siendo las construcciones literarias del mal la preocupación medular, este corpus de autores es más un marco referencial útil para salir desde él a otros textos y otros escritores. Los autores que he seleccionado me parece que ofrecen un amplio espectro de posibilidades para estudiar las especificidades del mal como objeto de la literatura en Latinoamérica. Cada uno de ellos busca un espacio para reflexionar sobre el mal, unas coordenadas para pensar sus límites, su inmanencia, su trascendencia, su banalidad. En este trayecto por la literatura hispanoamericana, creo que se puede perfilar una mirada sobre el movimiento del mal como objeto de la literatura, desde el corazón de la moral convencional burguesa hasta el gesto liberador de un mal ya carente de centro y de antípoda, gesto que rompe con los intentos siempre renovados de controlar la potencia simbólica de un objeto esencialmente proteico. Se trata entonces de seguir los

requiebros por los que la idea de mal se mueve hacia un ejercicio de suspensión del juicio moral sin renunciar a la reflexión sobre esos espacios de transgresión, de exceso, de los momentos de tensión vital que reclaman una valoración. Esto es una renuncia al juicio moral que categoriza y universaliza sin renunciar a la contemplación de los acontecimientos como expresión de diferencias puras.

Parto de la convicción de un perspectivismo nietzscheano en torno al concepto de mal:

A partir de ahora, señores filósofos, guardémonos mejor, por tanto de la peligrosa y vieja patraña conceptual que ha creado un 'sujeto puro del conocimiento, sujeto ajeno a la voluntad, al dolor, al tiempo', guardémonos de los tentáculos de conceptos contradictorios, tales como 'razón pura', 'espiritualidad absoluta', 'conocimiento de sí' ... Existe *únicamente* un ver perspectivista, *únicamente* un 'conocer' perspectivista; y *cuanto mayor sea el número de ojos*, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro 'concepto' de ella, tanto más completa será nuestra 'objetividad'. (Genealogía de la moral 139)

Pero por otra parte esta reflexión en torno al pensamiento sobre el mal se mueve en el marco de un relativismo simmeliano, en cuanto se tiende a una superación del relativismo individualista; una intención de comunicabilidad en términos de Habermas. La idea operativa con que abordo esas formas del mal es la de que sólo un diálogo siempre inacabado en torno a tales perspectivas puede hacer de nosotros, – seres confinados a la palabra- seres semejantes, en un permanente intento de

superación de los límites que esa misma palabra nos impone. Así, la palabra no es la razón de nuestra semejanza, sino la posibilidad siempre mermada de alcanzarla, y esa posibilidad asumida es nuestra única forma de encuentro. El anhelo por ese encuentro es mi perspectiva de bien, dado que carezco de la virtud, la fortaleza o la sabiduría necesarias para un aislamiento absoluto de una sociedad a la que mayoritariamente aborrezco. Me acojo a lo que considero la única forma de hacerme semejante a estos otros seres de la palabra en los que busco mis rasgos como el *Homagno* de Martí.

Subyacen entonces a la investigación que me propongo todas las contradicciones que caben entre el más profundo odio y el más vital amor por esa expresión múltiple de la materia que hace tanto hemos dado por llamar “humanidad”. Convicción radical de que no existe tal cosa como mal o bien, ni moral, ni fundamento válido para la ley que no sea la práctica necesidad de convivencia cotidiana – convivencia que por otra parte puede ser muy poca cosa si no se concibe como comunicación que va más allá de sus convencionalismos-. Esta racional convicción cede con frecuencia a la debilidad de la esperanza y del dolor; sedición de la que no creo escaparon los autores con los que trabajo. La resistencia y la entrega a esas seducciones son los polos entre los que se juega el azar de la vida, considerada ésta como plenitud de existencia, como único valor absoluto al que han de someterse todos los conceptos. Intuyo que si algún lugar es rondado por el mal es el de la verdad objetiva y el de una convicción positiva de reconocer en dónde el bien y el mal se sitúan. Ahí en donde se fija una idea de bien y mal como verdad objetiva (que se asume como comprobable por medio de la razón) o absoluta; ahí, en ese espacio de la conciencia que exige un culpable, ahí se da cabida a una cierta reificación del mal. El

ideal y su ausencia crean el infierno, y para justificar la incapacidad de asumir el azar se permite que los casilleros del mal se cierren en esas representaciones fijas, estáticas; culpabilizadoras y juzgadoras; dogmáticas del lugar del bien y del mal, representaciones que exigen condenas y condenados. En todos los autores seleccionados creo que hay un movimiento para escapar de una idea de verdad objetiva en torno al mal y en general, o por los menos con alguna frecuencia en esa fuga terminan por posesionarse de otra convicción de mal. Los textos que mayor tensión generan en pos de evitar ese posicionamiento son los textos que a mi juicio alcanzan a la vez un más alto grado de elaboración estética. A mi parecer, es justamente el nivel de esa tensión el que les confiere, en parte, un grado de belleza.

Los textos seleccionados son, entre muchas otras cosas, un intento de fuga, o mejor dicho, de superación del *tremendismo* barroco católico ejemplificado en el inmenso cuadro de “El Infierno” colocado a la puerta del templo mayor de la Compañía de Jesús en Quito. Aún en Juan León Mera (seleccionado justamente por su conservadurismo intransigente) hay algo de este movimiento de superación. Las sugerencias de mal de su narrativa contradicen, por lo menos parcialmente, la intransigencia con que juzga en los ensayos las extralimitaciones morales de Hugo y de Byron y de sus emuladores latinoamericanos. Todos estos textos han propiciado una mirada que cambia de signo la negatividad del mal; en diverso grado y forma, cada uno de ellos revela y libera la potencia vital de lo maldito como un modo de reafirmación de la existencia. Las tensiones que sostienen esa “revelación” son el objeto de análisis de la investigación que propongo. Los textos seleccionados ofrecen un espectro suficientemente amplio de reflexiones en torno al lugar del mal y el bien,

particularmente en torno al lugar del mal como bien, del mal como transgresión necesaria, y en torno a la urgencia de hacer estallar la rigidez moralizante que paraliza la vida.

Para instrumentalizar la indagación sobre las peculiaridades del mal como objeto literario en estos textos, intento hacerlos discutir con varios conceptos y propuestas teóricas contemporáneas. La primera de ellas es la de Georges Bataille en La literatura y el mal, una de las más lúcidas especulaciones sobre el lugar y la forma de lo maldito en la literatura, sobre los territorios de la transgresión a la norma, sobre la violencia y la extralimitación de la razón como recursos de liberación y también como principios de nuevos mecanismos esclavizantes. Bataille asume la literatura como ese espacio discursivo en el que la búsqueda fundamental es la de una soberanía que se aplaza permanentemente, pero a la que jamás se renuncia. “La literatura es lo esencial o no es nada” (7) afirma Bataille; y esa soberanía siempre en proceso, siempre por completar es la idea más cercana a una esencia en su pensamiento. La literatura se mueve entonces, sobre la tensión esencial entre esta soberanía y las fuerzas unas veces liberadoras y otras restrictivas que habitan por igual en la virtud y el vicio. Además, en ese ejercicio de fuerzas “la forma aguda de Mal que la literatura expresa... no supone la ausencia de moral, sino que exige una *'hipermoral'*” (7), *hipermoral* en que se reconoce la raigambre nietzscheana. De esta manera la literatura se convierte en el espacio privilegiado para la búsqueda individual de los límites entre bien y mal. La literatura rompe así la rigidez de los escaques en blanco y negro en una estructura que no niega la moralidad pero la pone en crisis, a la vez que no niega la búsqueda del bien, sino que reorienta esa búsqueda a través del mal, del dolor y de la muerte.

La literatura adquiere la cualidad de vehículo de desarticulación de la imagen simplificante del bien y el mal como lucha, meramente, y hace viable la comprensión siempre inacabada, siempre opaca de mal y bien como un juego erótico y terrible. La literatura ingresa en los vacíos de la maquinaria moral y pone en movimiento los elementos que la maquinaria ha desechado en su búsqueda de funcionalidad. El dolor, el goce, la revuelta, la fiesta, el juego, la violencia, entre otras, son categorías que adquieren nuevas virtudes que alteran el rigor mecánico de la moral como institución castradora, paralizante y utilitaria. El dolor manipulado por el poder y la moral para inmovilizar y controlar las acciones, encuentra su revés en un dolor que deviene rasgo, marca, testimonio de la vida. El dolor que se afirma como positividad en la literatura contemporánea no es una oferta de vida futura, es una marca de vida en el presente. Ciertamente que aquí subyace el punto más complejo de esta reflexión. ¿Cómo leer esas imágenes del mal a través del dolor y pretender una mirada estoica que reaccione sin escándalo? ¿Cómo extraer la potencia vitalista del dolor sin dejar que se reifique como mecanismo de control? No creo que haya una respuesta siempre coherente ni siempre “satisfactoria” en el lugar de esas imágenes del mal en que se desnuda un sufrimiento que no es posible evitar o curar. Será necesario complementar las reflexiones de Bataille sobre el mal con la lectura deleuciana sobre los “acontecimientos puros”, tal como él los comprende en su Lógica del sentido, para intentar mantener la tensión que exige la presencia del dolor y no reaccionar bajo los impulsos de la mala conciencia; se hace necesario el respaldo en la lucidez deleuciana para no caer en la pretensión de encontrarle un sentido al dolor sino más bien proponer

la producción de un sentido para intentar liberarlo de la imaginería convencionalizada que lo fija y lo hace denigrante, como lo afirma Deleuze:

O bien la moral no tiene ningún sentido, o bien es esto lo que quiere decir, que no tiene otra cosa que decir: no ser indigno[s] de lo que nos ocurre. Por el contrario, captar lo que acontece como injusto y no merecido (siempre por culpa de alguien), esto es lo que hace que nuestras llagas parezcan repugnantes, el resentimiento en persona, el resentimiento contra el acontecimiento. No hay otra mala voluntad. Lo verdaderamente inmoral es toda utilización de las nociones morales, justo, injusto, mérito, culpa. ¿Qué quiere decir, entonces, querer el acontecimiento? ¿Aceptar la guerra cuando llega, la herida y la muerte cuando llegan? Es muy probable que la resignación sea más bien una figura del resentimiento, él, que posee tantas figuras. (1971, 190)

El enclave generado por la conjunción de mal y dolor, ese cruce de representaciones, frecuentemente deviene origen de la resignación y figura del resentimiento como dice Deleuze. Por eso esta investigación propone una reflexión en torno a los mecanismos con que las maquinarias de moral inmovilizan los intentos de reconciliación entre razón e instinto. Si el poder, la convención o el estatismo tienden a recubrir al dolor con máscaras de mal o en el mejor de los casos a sublimarlo, la literatura, en cuanto apunta a “eso esencial” de que habla Bataille, desactiva la binariedad asignada por la mala conciencia al dolor: consecuencia de un acto moral o camino de redención. Me vuelco pues sobre estas imágenes del dolor, el mal y la muerte en el intento de producir un sentido que libere al mal y al dolor de los rígidos esquemas conceptuales

en que se los ha aprisionado y que nos libere a los lectores de las trampas trascendentes y humanitarias del sentido del dolor, como afirma Deleuze: “...que resuene hoy la buena nueva: el sentido no es nunca un principio ni origen, sino producto” (Lógica del sentido 1971, 98). Intentaré, en consecuencia, producir ese sentido sobre las imágenes de mal, dolor y muerte que nos proporcionan los textos seleccionados, en particular y la literatura latinoamericana de estos dos períodos en general. Se trata de construir un sentido que sobre todo resista a la rigidez de los cuadros en blanco y negro, un sentido que se niega a quedar encasillado por una ley inflexible. Se trata de proponer una mirada a las imágenes del mal no con la esperanza de obtener una nueva enseñanza moral de otro orden, sino desde la convicción de imposibilidad de extraer “enseñanzas”. Se trata finalmente de propiciar una lectura del mal, el dolor y la muerte para extraer de ellas toda la positividad que afirma la soberanía.

Pero si el dolor, o la “herida” como lo llama Deleuze, es la expresión culminante de la integración positiva de los “acontecimientos puros”, el goce es el motivo de todo esfuerzo por producir un sentido de los juegos de trasgresión. El mal y el bien como juego y festividad no dejan de estar vinculados al dolor, pero en este giro vital hay una renuncia a la gravedad del dolor; no se niega el dolor en lo absoluto sino que se revierten los signos de su negatividad sobre la posibilidad jugada del goce. La ficha a la que se juega la *hipermoral* de Bataille es a la del goce que apunta a la soberanía. Goce y dolor dejan de ser antinomias radicales, aunque no dejan de expresar una binariedad complementaria que nunca se reduce del todo. El ejercicio de soberanía de la literatura es transgresión de los límites de mal y bien en las estructuras

tradicionales; y es también una transgresión a los límites del dolor y del goce asignados por esa estructura moral. Así entendida la literatura, sus imágenes de mal, colmadas a la vez de goce, dolor, vida y muerte se niegan a aceptar la existencia como un tablero de cuadros blancos y negros, y reivindican el carácter lúdico en el que se mueven los contrastes, las incoherencias, los desatinos y la lucidez de la conciencia que las genera.

El tablero le comunica así a la vida su carácter lúdico de juego mortal-vital. El juego de lo moral adquiere un valor más justo: jugarse la vida en cada movimiento o jugar con la vida en cada movimiento devienen expresiones menos relacionadas con la sanción (que tampoco desaparece) que con el disfrute. La *hipermoralidad* con la que Bataille lee a sus autores malditos posibilita que cada escaque de la vida adquiera el máximo grado de significaciones en todas sus contradicciones posibles: lo racional y lo irracional; lo humano frente a lo inhumano-humano; lo humano frente a lo inhumano-nohumano. La idea de *hipermoralidad* permite entonces, pensar el ejercicio literario como un gesto de liberación en el que los cauces de las positividades y las negatividades se aúnan en un común desbordamiento. Las imágenes del mal, vistas desde la perspectiva que crea esta reflexión, no son más la alegoría de *la lucha eterna*, en cuanto desactivan la tensión que permite un equilibrio para “ser mejor” al sustituir esa tensión única por un cúmulo de tensiones que ponen en movimiento los elementos de esas imágenes del mal en lugar de fijarlos.

Al gesto transgresor de Bataille por desautomatizar la ilusión de las fronteras entre los cuadros negros y blancos añado el pensamiento itinerante, nómada, de Gilles Deleuze en torno a la naturaleza de la repetición y la diferencia, del sentido y el no-

sentido. Si Bataille cuestiona los límites de los escaques, Deleuze desarma el automatismo con el que se miran como iguales y diferentes los cuadros del tablero. La repetición no es generalidad ni semejanza. La repetición es el acontecimiento de lo insustituible, mientras que todo lo que se funda en la generalidad o en la semejanza posibilita la sustitución. En consecuencia sobre la generalidad y la semejanza funcionan las ciencias y, sobre ellas, se fundan las leyes de los fenómenos. En realidad, los fenómenos jamás son repeticiones; sin embargo, para posibilitar un *simulacro* de conocimiento, se convencionaliza el *simulacro* de las repeticiones³.

Deleuze insiste en la importancia de ser conscientes de que se trata sólo de un *simulacro*, porque las verdaderas repeticiones son acontecimientos únicos, singulares, más bien próximos al milagro: “Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, a favor de una realidad más profunda y más artística” (23). Ese mismo intento de la ciencia por penetrar en la intimidad de los fenómenos para extraer leyes de su comportamiento es el intento de los estoicos que pretendieron encontrar una ley de virtud que, extraída de la naturaleza, pudiera venir a ser norma moral que “convierta en virtuoso al sabio” (25). Los moralistas terminan santificando el simulacro de repetición de actos virtuosos y condenando la repetición de los vicios, y en ese falseamiento de la naturaleza íntima de la repetición, en ese proceso de convertir el *simulacro* de una representación en verdad absoluta, se termina generando un cielo tan

³ Deleuze llega a proponer una sistematización del simulacro como alternativa filosófica frente al sistema de la representación: “El sistema del simulacro afirma la divergencia y el descentramiento; la única unidad, la única convergencia de todas las series es un caos sin forma que las abarca a todas. Ninguna serie goza de un privilegio que otra no tiene, ninguna posee la identidad de un modelo, ninguna la semejanza de una copia. Ninguna se opone a otra, ni es su análoga. Cada una está constituida por diferencias y se comunica con las otras por diferencias de diferencias. Las jerarquías de la representación son sustituidas por las anarquías coronadas; las distribuciones sedentarias de la representación, por las distribuciones nómades.” (Ver Diferencia y repetición 410).

reiteradamente idéntico a sí mismo que sólo produce tedio, en tanto que el infierno queda plagado de diferencias en donde el milagro de la repetición vuelve a ser posible. Gracias al estatismo y la monotonía casi vacua del bien, el mal se llena de positivities y la transgresión de la ley adquiere el valor de la vida: “La tarea de la vida consiste en hacer coexistir todas las repeticiones en un espacio donde se distribuye la diferencia” (16). Volviendo a la imagen del tablero de cuadros negros y blancos, la mirada deleuziana propondría la alegría de descubrir las diferencias de los cuadros que parecen idénticos y la de la posibilidad de repetición que se da en el movimiento que sobre ellos se ejecuta. Este movimiento está cargado de transgresión en cuanto siempre busca la muerte del rey; siempre es el intento por transgredir la norma que protege un poder que no es el mío, imagen paradójica de la transgresión a la ley moral sobre el riguroso esquema de un sistema de leyes. La tensión que se ejerce sobre el tablero es siempre la de dos normas que pretenden imponerse y dos transgresores que quieren evadirlas.

El esfuerzo deleuziano por acceder a una diferencia y a una repetición puras, ajenas a las contradicciones de la representación lógica, y próximas a la potencia orgiástica de la crítica al racionalismo heredera de Nietzsche, ofrece un amplio campo de relaciones conceptuales sobre los cuales mirar las series de imágenes para el mal que produce la literatura latinoamericana. El amplio espacio por el que se desplazan los conceptos nómadas deleucianos invita a pensar el mal y el bien en relación a los mecanismos por los que se instituye el derecho como norma regulatoria de lo bueno y lo malo. Hay tres reflexiones específicas en relación con la diferencia y la repetición puras que creo son de particular beneficio para la investigación que me he propuesto:

las dos primeras son las que se refieren al humor y a la ironía como posibilidades de acceso a la repetición; la tercera, es la reflexión vinculada al devenir animal.

En relación a las dos primeras, la relación con nuestro problema viene dado por la pertinencia que asigna Deleuze al humor y a la ironía en la inversión de la ley moral y en la transgresión del simulacro de la ley natural:

Si la repetición es posible, lo es tanto contra la ley moral como contra la ley de la naturaleza. Se conocen dos maneras de invertir la ley moral. O bien remontándose hacia los principios: se impugna el orden de la ley como secundario, derivado, prestado, “general”; se denuncia en la ley un principio de segunda mano, que desvía una fuerza o usurpa una potencia originales. O bien, por el contrario, la ley es tanto mejor invertida cuando se desciende hacia las consecuencias, cuando nos sometemos a ellas con una minucia demasiado perfecta; a fuerza de casarse con la ley, un alma falsamente sometida llega a infringirla y a gustar de los placeres que se supone debía prohibir. Se lo ve bien en todas las demostraciones por el absurdo, en huelgas de hambre, pero además en ciertos comportamientos masoquistas de ridiculez por sumisión. La primera manera de invertir la ley es irónica, y la ironía aparece en ese caso como un arte de principios, de la ascensión hacia los principios y del derrumbe de los principios. La segunda es el humor, arte de las consecuencias y de los descensos de los suspensos y de las caídas. ¿Hay que comprender, acaso, que la repetición surge tanto en ese suspenso como en ese ascenso, como si la existencia se

recuperase y se “reiterase” en sí misma, en cuanto deja de estar constreñida por las leyes? La repetición pertenece al humor y a la ironía; es, por naturaleza, transgresión, excepción; manifiesta siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, un universal contra las generalidades que hacen ley. (26-27)

Salvando las diferencias con los modelos específicos de esta ironía y de este humor que propone Deleuze en Kierkegaard y Nietzsche, la integración de estas preocupaciones deleucianas en el marco de mi corpus de análisis se hace pertinente. En mucha de la literatura del siglo XIX ¿acaso la inversión de la ley moral no trabaja desde la ironía? Bello, Caro, Mera y aun el mismo Echeverría, herederos de una lamartiniana sinceridad poética, por una parte, y de la angustia quevediana barroca por otra, ¿no trabajan de alguna manera paralelamente al ascenso irónico del que habla Deleuze en relación a Kierkegaard? ¿No hay en ellos un frustrado ascenso al fuero individual, socavado por las necesidades de atender con la misma premura al nacimiento moral de sus naciones? Creo que estas preguntas pueden servir de guías en la reflexión sobre la literatura latinoamericana del XIX o por lo menos en buena parte de ella en cuanto surge bajo la tensión del individualismo romántico y de la necesidad de sustentar los proyectos políticos nacionales. En su momento cada uno de los textos seleccionados opta por uno de ellos como recurso transgresor, pero sin hacer de la ironía o el humor una vía exclusiva de ingreso o construcción de esas imágenes del mal sobre las que trabajaré.

El tercer elemento fundamental de las propuestas de Deleuze es la referencia a la crisis del pensamiento dogmático analizada en el capítulo titulado “La imagen del

pensamiento” de Diferencia y repetición en la que abre su consideración en torno a la “necedad” (“bêtise” en el original francés) considerándola como “bestialidad propiamente humana” (231). La necedad que por un lado es la imagen con la que el pensamiento dogmático (entiéndase la concepción del pensamiento guiado indefectiblemente a la búsqueda de la verdad) pretende reducir la maldad, la locura y la estupidez a meros errores del pensamiento; y por otro lado, la mirada deleuciana que pone en movimiento la comprensión de esa necedad hasta convertir “el mecanismo de la necedad en la más alta finalidad del pensamiento” (237) en cuanto proceso de concatenación de sinsentidos que generan un sentido renovador. La mirada deleuciana sobre la necedad es la positivización de la mirada sobre lo no-mismo, el pensamiento como acceso a la diferencia pura y a la repetición como acontecimiento singularísimo. Desde aquí necedad, locura y maldad devienen desterritorializaciones del pensamiento dogmático pertinentes para este trabajo de configuración de sentidos sobre las imágenes del mal. La reflexión deleuciana sobre los linderos de la razón y lo irracional serán recurso indispensable en este intento por indagar en los mecanismos ocultos tras las imágenes del mal en la literatura latinoamericana.

Por una parte entonces está la *hipermoral* de Bataille con su sentido transgresor y por otra tenemos la ironía, el humor y la necedad deleucianas como categorías propicias a la afectación de la ley moral y de la ley natural como limitantes del pensamiento y de la vida. A estos conceptos añado las cualidades que Bataille atribuye a la literatura como “comunicación” y una comunicación que pide “lealtad”. Bataille comentando la lectura de Sartre a Genet afirma:

La dificultad más grande que Sartre ha encontrado en sus estudios filosóficos es la imposibilidad que encuentra para pasar de una moral de la libertad a una moral común, que vincula a los individuos entre sí con un sistema de obligaciones. Sólo una moral de la comunicación - y de la lealtad- , que funda la comunicación, trasciende a la moral utilitaria. (La literatura y el mal 147)

La única forma que atisba Bataille para poner en relación las individualidades, superando la mera utilitariedad económica o productiva, es la de una búsqueda constante de fidelidad en la comunicación, fidelidad que carece de un régimen exterior que la alimente y que sólo puede fortalecerse desde la convicción íntima y desde la autocrítica constante. La transgresión para Bataille carece de sentido si no genera comunicación. Y así como la transgresión pretende una soberanía imposible, la comunicación también aspira a una socialización imposible. De esta manera, esta búsqueda moral siempre está destinada al fracaso porque es liberar al individuo de una estructura moral que en sí misma está prisionera de la razón productiva burguesa. Sin embargo, en ese reiterado intento se alza la vida y sobre esas fuerzas que parecen disolverse se afirma la existencia que escapa de la nada.

Esta lealtad en la comunicación se enriquece con las consideraciones críticas de Max Horkheimer y Theodor Adorno en Dialéctica de la ilustración y de Herbert Marcuse en Eros y civilización. La liberación del individuo transgresor encuentra sus propios límites en los linderos de la disolución social. La búsqueda de la soberanía carece de sentido sin una respuesta al anhelo de comunicación que hace vivir al hombre en sociedad a pesar de haber perdido los rasgos de su especie. Si la soberanía

no es una renuncia a la sociedad, sólo tiene sentido como dinámica que genera comunicación; en la literatura, el bien y el mal de un individuo soberano (asumiendo que tal soberanía como plenitud es imposible) entra en comunicación con la moral de los otros y en la medida en que haya comunicación, se permite la configuración de una estructura *hipermoral* que supera la moral tradicional y a la autocrítica moral. La *hipermoral* supone entonces un grado máximo de conciencia sobre lo moral y también su rechazo; rechazo porque, si se asume la moral como razón adulta y fija, entonces ya se ha caído nuevamente en la trampa de la moral como tablero de blancos y negros. Por eso la literatura es siempre la “infancia vuelta a encontrar” (Bataille 8). En la recuperación conciente de la infancia, entendida como fuerza volitiva que no reconoce límites, que no niega la existencia de los límites pero los traspasa hasta el gozo, el dolor y la muerte, en esa misma transgresión contradictoria surge entonces la vida con toda su complejidad de placer y dolor.

En ese juego de tensiones se produce la “comunicación” y surge la ilusión de la repetición: descubrir lo que nos asemeja, ese algo común entre mi vecino y yo, entre mi amante y yo, entre el genio y yo, entre el idiota y yo. La “comunicación leal” posibilita que la soberanía no se convierta en una nueva forma de inmovilidad. La soberanía en movimiento se abre a la vida social, contagia y se deja contagiar, rompe las estructuras bipolares y facilita el flujo de lo múltiple, de lo diferente. Surge así el universo de las perspectivas en el que toda verdad es siempre una posibilidad sustituible. Esto hace estallar el esquema de lucha entre el bien y el mal. No hay bien, no hay mal, (“... No hay casa, ni / padres, ni amor: solo hay compañeros /de juego”

diría Jorge Teillier⁴); solo hay perspectivas que cambian de signo a la velocidad con que la conciencia de la soberanía resiste o admite que una verdad se convierta en absoluta. Las condiciones de comunicación y lealtad tienen mucho de contrasentido si aceptamos que somos parte de una especie que se ha extinguido en su propio intento de autoconciencia, pero es justamente en ese lindero en el que Bataille propone el rescate imposible de “lo humano”. “Comunicación” y “lealtad” son pues los presupuestos de un proyecto que se sabe destinado al fracaso y que, sin embargo, se convierte en una forma más de vida entre otras, una opción de asignarle un sentido a la vida.

Con todo lo dicho, se teje un cuadro de tensiones en la conciencia que, por un lado, admite que nada es perdurable y, por otro, se reconoce empujada a encontrar una forma de trascendencia; o, por el contrario, se trata de la conciencia que no admite un sentido último sino que más bien se afirma en el impulso por encontrar el sentido de la vida en su máxima lucidez de cada instante. En el cruce de esas fuerzas en tensión, se generan sucesivamente momentos de lucidez y/o locura, en que me hago especie con ese otro al que siempre desconozco, y que al paso de ese instante de conciencia ya está viajando a ser otra cosa que no fue la que compartió conmigo. Esos instantes de quiebre de la conciencia del yo implican una salida del escaque que me contiene, con ellos rompo los límites férreos de mal y bien que me aprisionan. Esto no significa que puedo prescindir de ellos, pero sí que en la contingencia de eludir su fijeza concibo una posibilidad de moral que no me haga prisionero: una moral-flujo, moral-devenir. Solo así se propicia una tensión moral que no inmoviliza.

⁴ Jorge Teillier, Los dominios perdidos. México: FCE, 1992.

Una lectura de las imágenes del mal sobre este esquema moral de múltiples tensiones, recoloca al mal en su lugar de opacidad, rescatándolo de la siniestra transparencia con que los moralismos pretenden hacerlo aparecer. De ahí la consecuencia práctica por la que a mayor represión moral, una mayor reacción transgresora. Ese esquema de fuerzas múltiples propicia una tensión moral que desplaza al equilibrio de los moralistas. El mirar esos lugares del mal más como una suma de fuerzas en tensión, que como un intento de progreso unidireccional en equilibrio, para alcanzar un supuesto estado de virtud, permite evadir la fijeza de la mirada moralizante. Mal y bien se leen así como fuerzas en necesaria tensión, pero no como lucha, porque esa imagen ha sido ya agotada irremisiblemente por el poder, además de que reproduce la mentira de un estado moral de victoria o derrota. No puede haber victoria entre el bien y el mal, sólo hay una tensión que continuamente cambia de escenario.

El equilibrio, por otra parte, remite a la idea de caída, de pérdida total (la caída teológica); es como la apuesta de todo a un solo juego¹. El equilibrio supone un movimiento unidireccional en el que cuenta más el fracaso evitado de la caída que el objetivo que se alcanza; además de que implica necesariamente un centro que defina las equidistancias. En cambio, la idea de fuerzas en tensión, el concebir mal y bien como pulsiones, deseos que en su tirantez compleja no propician verdades como reglas sino que simplemente permiten el flujo de acontecimientos permite desterritorializar el lugar moral de esas fuerzas. No hay bien ni mal, hay sumas de circunstancias siempre expuestas al azar. Nuestras reacciones más comunes, más vulgares, más automáticas crean los simulacros de bien y mal. Y tanto más automática es nuestra reacción frente

al acontecimiento tanto más dogmático es el simulacro. Las fuerzas que mueven los acontecimientos, que no necesariamente se agreden sino que pujan, son fuerzas que reclaman coyunturalmente un equilibrio, pero éste no supone el fin del juego en cada movimiento, ni se supone que al ceder la tensión se ha perdido algo. Las tensiones exigen movimientos de aflojamiento y reajuste, que se gane terreno y se pierda; también la tensión contiene la posibilidad de un desastre, pero no se constituye sobre ella como eternidad. En concreto, la imagen del mal concebida como la pérdida de equilibrio en ese intento por alcanzar una virtud que nos-haga-otros- mejores-que-ahora-no-somos, es una noción que concibo como paralizante y dogmatizante, en tanto que un pensamiento sobre el mal en un esquema de fuerzas abiertas, cuya orientación nunca puede estar preconcebida, hace mirar el lugar de la moral como un espacio de pensamiento que carece de fijeza. No se evita la posibilidad del desastre y del dolor, como ya he dicho, pero se cambia el valor y el signo a ese dolor.

Es importante esta idea del desastre como posibilidad y no como constante del que se juega la vida en la cuerda floja. Si el pensamiento moral es entendido únicamente como un “esfuerzo de equilibrio”, entonces se convierte en un ejercicio permanente por evitar el desastre de la caída. El desastre deja de ser de esa forma una posibilidad entre otras y se convierte en la constante de la vida, en el trasfondo de fracaso que reiteradamente nos recuerda que hemos fallado al equilibrio (De ahí que auténticamente muchos de los santos cristianos se reconocían como grandes pecadores a pesar de vivir en un estado lejano al de los pecados llamados capitales. Ocurre que la exigencia siempre mayor de su equilibrio hace que crezca también su ansiedad ante la caída). La vida así deviene infierno de culpa y negación de sí misma que exige otra

dimensión para la “verdadera vida”. En un esquema de moral rigurosa, el presente es siempre una sublimación en aras de un futuro no histórico, un cielo ideal más allá de los días del equilibrio en que se sufre por temor a la caída. Esta vida-caída-culpa instauro el espacio-tiempo del dolor que no termina, entonces el mal se ha reificado y se ha fijado, se convierte en un laberinto sin salidas del que únicamente se puede escapar destruyendo la fijeza de los muros del laberinto, es necesario atravesar esos muros de mal positivizándolos, trocándolos en los lugares de la vida y por tanto de la positividad y el bien, como esperanzas que se han de reconocer, perecederas, móviles, nómadas.

Los abismos dejados por los procesos ilustradores entre la racionalidad y el instinto, y evidenciados por la literatura, denuncian la torpeza de una especie que sólo tiene ojos para la tragedia y que deja de relativizar el dolor para permitir que la vida sea tal, y no una muerte con sentido moral pero con intensidades vitales mínimas. La literatura, llamada a ser intensidad o no ser nada, considerada en términos de Bataille, denuncia la torpeza de esa conciencia autoflagelante que se estatiza en un dolor que no genera vida. Por eso, la idea de tensión que permite el flujo de mal a bien o de lo cómico a lo trágico es una imagen más dinámica que la del equilibrio estático o del equilibrio que se concibe sobre un progreso unidireccional con una idea fija de bien que se quiere alcanzar. El desastre en el esquema de fuerzas múltiples en tensión es una de las posibilidades del acontecimiento pero no es la amenaza permanente del que camina en equilibrio para evitar “la caída”.

Algo de esta unidireccionalidad es una marca en la literatura desde Bello hasta Mera, y en éste más que en ninguno de los autores seleccionados para esta

investigación. En ellos el lugar del mal es el de “la caída” que mueve a la culpa y al arrepentimiento. El mal es perfectamente ubicable y el equilibrio es sobre todo un ejercicio de virtud en pos de evitar la caída; fracaso, error que antecede a la culpa y al arrepentimiento. A diferencia de lo que ocurre en Darío y sobre todo en Martí, este equilibrio es sustituido por la noción de fuerzas complementarias, como las que templan un arco; un movimiento de fuerzas que se pulsan a ciegas o en una opacidad que siempre descoloca las coordenadas del bien y el mal.

Creo necesario volver sobre el tema del mal y el bien con el convencimiento de que la esperanza es a la vez el castigo más horrendo pero también el gesto único que posibilita abandonar un circuito de estupidez automatizada en el que se lucha por el bien sin soberanía, ni alegría, ni vida. Los conceptos que Bataille desarrolla en torno al mal y la estructura nomadológica sobre la que Deleuze concibe su pensamiento me mueven a considerar las relaciones morales de bien y mal como una red de tensiones multidireccionales que exige movimiento y, que sólo en este movimiento constante, se facilita un proceso de liberación de la simbólica lucha binaria o del equilibrio que termina por justificar todo estatismo.

Cuando la razón y el derecho, como frutos de la Ilustración, desarticulaban por lo menos de modo parcial la simbología del mal trascendente, los discursos moralizadores sustituyeron al demonio con la simbología del lado oscuro de la conciencia. Sin un Lucifer responsable de lo que disgustaba al pensamiento dominante fue necesario buscar en la realidad inmediata las raíces de lo malo. El dolor se convirtió entonces en el lugar ineludible donde se indagan esas raíces. No es posible una reflexión sobre el mal sin una reflexión sobre el dolor. De hecho la ley se

fundamenta en la “necesidad” de evitar el dolor. En muchos de los pasajes literarios que recorreré durante esta reflexión, el mal aparece asimilado al dolor. El infierno de la imaginería católica desarticulado por el agnosticismo y la razón vierte su potencia simbólica sobre toda manifestación de dolor físico o psíquico. Hay en ese discurso sobre el dolor una doble tendencia: por un lado la del discurso humanitario que procura restringir toda manifestación de dolor y por el otro ese mismo discurso que reifica el dolor como realidad dominante. El discurso humanitario en su insistencia de reducir el dolor viene a ser portador del mal que pretende evitar, en cuanto hiperboliza y “sataniza” toda realidad en contacto con el dolor. El dolor deviene mal y el mal deviene dolor. Lo trágico – patético que todo lo entenebrece copa los espacios hasta imposibilitar ver la vida como algo más que dolor. Y de esta eternidad que se repite haciéndonos creer que no hay posibilidad de diferencia, de este simulacro de repetición, usufructúa el poder en desmedro de la soberanía.

Frente a este dolor-mal, la literatura articula respuestas estoicas o racionalistas como en Bello, Mera o Caro o respuestas más intensamente estetizantes de la vida como lo propusieran Darío o Martí para quienes el bien no es tan solo ausencia de dolor sino el ejercicio de superación de éste, por medio de la refundación estética de lo sagrado. En este recorrido por las formas del mal se plantea una cierta síntesis de toda la revuelta del pensamiento en contra del vacío-trascendente de lo sagrado y el gesto de sustitución rabiosa de esa “garantía” desenmascarada como vacua. Si el mal es el dolor y la muerte; y lo prohibido y lo sagrado son el lugar de resguardo frente a ellos - resguardo que no significa no padecerlo, sino padecerlo con sentido trascendente-, cuando el espacio sagrado se hace insuficiente para dar sentido al dolor, entonces se

produce la revuelta. Ese momento de agitación visto por la mayoría de estos autores como momento de la acción del mal frente a lo sagrado; el desorden concebido como máxima manifestación del mal, entonces es cuando el mal y el bien adquieren la inflexibilidad del escaque en la que no caben dos piezas de signo contrario; es el momento en que la alegría del juego rebelde debe romper con los límites que desnaturalizan el juego, sin perder de vista que esa alegre ruptura encierra siempre la seriedad de un cambio de toda la historia. No importa si el cambio es útil o anuncia progreso o es un paso para atrás, la revuelta ha de significar por lo menos en teoría un cambio de la historia.

Bataille bordea, en La literatura y el mal, algunos de los senderos por los que se produce esa alegre revuelta, este intento de pensar más allá del bien y el mal de los sometidos. Los signos de la revuelta son por otra parte la herramienta de lectura con que Bataille extrae la literaturidad de los textos que analiza. Para Bataille la literatura está en los textos que se superponen a la moral con una *hipermoral* que desarticula aquello que coarta la libertad y deja en movimiento las fuentes del placer: el instinto, el movimiento material. Por supuesto Bataille no ve en esa liberación un fin por sí mismo. En la liberación no se encuentra el estado edénico que justamente se pretende desarticular, sino el infierno en el que se agita todo movimiento que antecede a la caída de los muros de la cárcel. Bataille no cae en la ingenuidad de creer que a la ruptura de una moral, sucede un orden de verdadero bien; sabe que en ese infierno se urden las formas de un nuevo orden que ha de terminar siendo tan opresor como el anterior, y frente al que ha de ser necesario una nueva duda y un nuevo rompimiento.

El pensamiento como juego vital de rebeldías es una síntesis de los motivos de la infancia, el juego, la ruptura, la violencia, lo que se transgrede. La vida comprendida como un juego-serio, pero juego al fin (idea insoportable para José Eusebio Caro y en mayor o menor medida para todos los autores tratados en esta primera parte de este proyecto de investigación). La vida y el pensamiento han de jugarse en la tensión de una seriedad que no se deja anular por la fugacidad de lo lúdico y la alegría del juego que no puede apagarse en la monotonía de lo adulto. Cuando el escaque del ajedrez se convierte en una cárcel, no es la cárcel de la pieza que ocupa ese espacio blanco o negro, es la del jugador-pensador que ha caído en la trampa de ceder la tensión del juego a favor de la vida seria, de la razón adulta, de la muerte como cierre trágico.

Otro aspecto clave de la obra nietzscheana en relación al tema del mal es el que se emplaza entre los nudos de pensamiento que se constituyen en torno a la crítica al racionalismo y la animalidad como espacio de re-territorialización de la cultura. En relación a estos conceptos nietzscheanos confrontaré lo dicho por Horkheimer y Adorno en Crítica de la ilustración; por Deleuze en Lógica del sentido y Diferencia y repetición, por Deleuze y Guattari en su estudio dedicado a Kafka, Por una literatura menor. Lo racional o las representaciones de la racionalidad como diferencial humano están puestas en crisis de una u otra manera en todos los autores referidos. En este aspecto creo que es necesario despejar las falacias que se generan en torno a la oposición naturaleza-cultura, en cuanto se niega la cultura como expresión de la naturaleza y se elimina la posibilidad de comprender lo humano como un fenómeno más, y quizás como el más azaroso de los fenómenos naturales. En el abismo que se

abre en muchas de las representaciones de lo natural como opuesto a lo cultural se termina reduciendo algo de lo uno o de lo otro, o de ambos. El pensamiento trascendentalista-religioso, que hace de la vida en sociedad un paso para alcanzar una existencia de otra naturaleza, termina dándole a la cultura un sentido superior; lo humano-racional-trascendente se superpone a lo instintivo-material. En esa superioridad se establece una jerarquía que reduce lo instintivo-material para incrementar el valor de lo racional-trascendente hasta anular los puentes de conciliación. En cambio, el racionalismo no trascendentalista pretende de algún modo encontrar toda respuesta en la ley natural que explique cómo debería regirse la cultura, con lo que se reduce la cultura a un equívoco permanente de la naturaleza. La cultura en ese cuadro llega a ser la gran irrupción en el orden natural-paradisíaco-no trascendente; irrupción que, en medio de cada traspié, estaría caminando siempre hacia el progreso por la luz de la razón. Sobre la consolidación de esta verdad “común” (doxa) se reafirma la convicción reductora de que la materia se mueve eternamente en una línea de ascenso y retorno a un estado original de perfección. Si partimos, en cambio, de que todo lo existente es naturaleza y que ésta, y la historia que con ella se mueve son siempre azarosas (esto no implica ausencia de orden sino la eterna posibilidad de lo imprevisto, que incluye desastre, dolor y mal en términos de la misma “doxa”), y, aun la idea de dios engendrada por la materia puesta en movimiento cabe en este esquema, entonces se viabiliza una comprensión de la voluntad y la conciencia como resultado azaroso de esa materia en movimiento. La plegaria entonces deviene energía que genera incluso milagros, en un orden en el que la razón admite no tener respuesta para todas las preguntas y debe admitir su incapacidad para

alcanzar conciencia absoluta sobre el cosmos, sus particularidades y sobre sí mismo como objeto y sujeto de su ejercicio razonador.

El intento de alzar puentes entre lo cultural y lo natural ¿no sería así un gasto que favorece una conciliación en tanto reduce las mediaciones entre la realidad-real y la realidad-ideal? Gran parte del pensamiento de los siglos XIX y XX y de la literatura, particularmente, se ha entregado a la formulación de estos puentes y ha encontrado resistencia en los esquemas de pensamiento que giran en torno a la producción-progreso-trascendencia o en sus subterfugios individualistas que terminan generando un efecto de inmovilidad y de conformismo “productivo”. El mal, desde esta perspectiva, entra en relación con las estructuras de poder, con las fuerzas que anudan manipulación de creencias y manejo del saber con los mecanismos de control que son la culpa, el castigo y la sanción de la irracionalidad. Para pensar esa dimensión del mal y el poder recurriremos a algunas de las categorías pertinentes trabajadas por Michel Foucault en Vigilar y castigar y en Eros y civilización de Marcuse.

La red de elementos teóricos y conceptuales perfilada en esta introducción no pretende ser un conjunto de referencias a los que regreso en el análisis de los textos. Estas ideas son más bien un espacio de reflexión, el núcleo desde el que los textos literarios están siendo leídos. Apenas si aparecen referencias explícitas a los autores de que se ha hablado en las páginas anteriores. Finalmente, muchas de las reflexiones se proyectan hacia la segunda parte del proyecto inicial, de ahí que por momentos algunos autores posteriores a los que se trabajan explícitamente y algunos trabajos literarios vanguardistas participen del marco de la reflexión.

⁵ Deleuze analiza como los juegos humanos permiten una participación limitada del azar, pero el juego divino es el que se realiza siempre sólo sobre el azar. Para romper con la moral dogmática es necesario romper con las reglas que coartan el azar, o mejor dicho que pretenden superarlo por medio de un simulacro de orden que se impone sobre aquel. Ver Lógica del sentido (Décima serie: “Del juego ideal”, 81-90) y Diferencia y repetición (416-417): “Esa manera humana, esa falsa manera de jugar, no esconde sus presupuestos: son presupuestos morales, la hipótesis que allí subyace es la del Bien y la del Mal; y el juego es un aprendizaje de moralidad”.

Capítulo 1. El liberalismo y su fallida desacralización del continente. Andrés Bello y Esteban Echeverría.

“Mi corazón me persuade que la [tesis] contraria es inductiva de un error moral; porque dándole al clima y a los alimentos una influencia tan absoluta como poderosa, ni el vicio ni la virtud serían en el hombre acciones por los cuales merecería castigo ni premio”
 (Diego Martín Tanco,
 “Carta sobre el influjo del clima y los alimentos”
Semanario del Nuevo Reino de Granada)

Moral y materia se cruzan de modo sugestivo en esta carta publicada en 1808 en el Semanario del naturalista y prócer colombiano Francisco José de Caldas. La afectación del clima sobre el cuerpo humano es vista en dicha carta como “manifestación de una intención moral de la naturaleza” (51) que afecta aunque no determina el bien o mal obrar de cada individuo. La preocupación del autor se ahonda por el “desequilibrio” que implica carecer de premios y castigos, más que por razones científicas. Tanco no puede concebir que algo tan azaroso como el clima y los alimentos puedan tener un peso considerable en el comportamiento moral. Más allá de la vigencia científica de la propuesta de Caldas (a quien discute Tanco), importa observar la reacción del colombiano frente a la posibilidad hipotética de que un elemento aparentemente foráneo a la conciencia reduzca el ámbito de la libertad y, con él, el de los merecimientos.

Caldas, en “Del influjo del clima sobre los seres organizados”, hace un acercamiento al ejercicio de vincular moral y leyes físicas, y se inserta en el marco de la aspiración ilustrada por explicar el comportamiento moral a partir de causas

naturales. Esa aspiración incluía también hallar remedios para lo que pudiera calificarse como comportamientos sociales inadecuados. La posibilidad científica de explicar ciertos comportamientos psíquicos a partir de causas físicas demostrables hacía posible relativizar y hasta anular la responsabilidad de ciertos actos y reducía la potestad de dictaminar sobre el bien y el mal a los estamentos sociales que tradicionalmente lo hacían, a su vez el conocimiento científico adquiría autoridad para juzgar sobre asuntos de moral. El afán ilustrado de totalidad pretendía así sustituir la omnisciencia divina que garantizaba una mínima claridad dogmática sobre los límites entre bien y mal. En ese marco surgió en Francia Relaciones entre lo físico y lo moral del hombre (1802) de Pierre Jean George Cabanis y antes la obra de Jean Gaspard Lavater, El arte de conocer a los hombres por la fisonomía (publicada en su versión final entre 1805 y 1809, aunque fue escrita e impresa en versión incompleta 30 años antes), estas dos obras anuncian las dos tendencias primarias que regirán el siglo XIX en cuestiones filosóficas y morales: por una parte la ciencia procurando despejar los “mitos” del dogmatismo religioso y por otra el cristianismo intentando asimilar y asimilarse a la ciencia que la arrollaba.

En América hispánica el conflicto entre escolástica y pensamiento científico se añadía a las tensiones políticas y sociales ya existentes, al tiempo que el continente era recorrido en todas las latitudes por científicos como Lacondamine, Mutis, Caldas, Humboldt y tantos otros científicos. Esas expediciones además significaban el establecimiento de un flujo de ideas que antes habían sido contenidas por el catolicismo colonial. Ese movimiento de ideas removía viejas tradiciones e influía en los cambios del pensamiento moral, ya sea en las tendencias religioso-conservadoras

o en las progresista-liberales, que pronto pasaron de meros posicionamientos morales y religiosos a ser los dos bandos en guerra permanente en todo el continente. El siglo terminará con César Lombroso publicando El hombre criminal, en 1895, el mismo año en que triunfaba en Ecuador la Revolución Liberal. Dos hechos inconexos que están vinculados íntimamente a un problema común: la localización del mal.

El problema del mal era una preocupación que surgía del vacío entre materialidad y conciencia en el ser humano. En ese vacío, que se hace infinitud cuando las percepciones de un mismo fenómeno se convierten en antinomias, nace el mal como incomprensión, como espacio generador ya sea de una falta o de un exceso que destruye algo. Parece que en ese vacío dejado entre la conciencia y la materia prolifera el pensamiento de lo que no se puede reducir, el mal, la fe, el deseo por la razón. En el siglo XIX se produce el cambio con el que se deja de percibir la conciencia como obra de un ser trascendente que instrumentaliza el regreso a la trascendencia; y se pasa a la idea de la conciencia como inmanencia de una materia que se mueve siempre hacia un estado de mayor perfección.

El primitivo cazador que devino domesticador experimentado y, más aún, domador de sí mismo, sabe por las luces con que se ha ilustrado, que nada es tan peligroso para su proceso de autodomesticación que carecer de claridad en torno a lo que hace bien y mal al propio proceso. Cada borrón o cada desvío que perturba la nitidez de una línea que separa los cuadros negros de los blancos en el tablero es recibido casi siempre como señal de peligro y advenimiento de una “caída”. Y en ello radica el temor de Tanco al discutir con Caldas: no le preocupa tanto el origen de lo moral, lo que no puede perder es el orden de premios y castigos que mantiene a los

sujetos dóciles apartados de la “caída”. El sujeto latinoamericano del XIX, dominado por una fe casi sin fisuras en el progreso, despertó con la doble preocupación de liberarse del pensamiento tradicional - autoritario y de “avanzar” en el proceso civilizante: aporía sobre la que se mueve el humanismo de ayer y de ahora. Todo riesgo que ponga al hombre en peligro de una nueva caída es moralmente concebido como un atentado contra la civilidad. “La caída”, ese momento mítico de ruptura hacia el interior de lo sagrado, ese episodio arquetípico que funciona como intento inicial de deslinde entre bien y mal, ese episodio revisitado permanentemente por la literatura y las artes, ofrece una duplicidad que no siempre es recuperada: por un lado está la carga de tragedia, de pérdida, de despojamiento; pero por otro, es la experiencia única del devenir del que antes mil veces se ha renegado. Y la moral recoge del momento mítico sólo la parte de la experiencia que reafirma la negación. Pero en el discurso del ejercicio estético la moral queda ligada a una *soberanía* que nunca se somete al sentido común. El discurso estético como fuerza crítica frente al sentido común de la moral libera a “la caída” de la carga de pérdida, supera en sí mismo la instancia de detrimento y descentra la fijeza con que el sentido social mira a Cosmos en lucha siempre progresiva sobre Caos. Aun en los casos de escritores con un pensamiento más conservador aun en el más reaccionario, las resonancias de “la caída” conservan esa duplicidad⁵.

La inquietud que afecta a Diego Martín Tanco es un gesto de reacción que se reitera continuamente a lo largo del siglo. Frente a las tendencias que procuraban

⁵ Cabe aquí distinguir entre el discurso estético como voluntad primaria de inducir una intensidad, en el sentido de Bataille (*La literatura y el mal* 47-56), frente a los discursos morales (políticos, históricos, religiosos y científicos) que como voluntad primaria pretenden un orden.

consolidar un pensamiento materialista o simplemente frente al impulso ilustrado de llegar a las causas últimas de todos los fenómenos, surgieron una y otra vez expresiones de la misma inquietud. Esa preocupación puso en movimiento las imágenes poéticas que se acercaban a una reflexión moral o específicamente a una reflexión sobre el mal. Ocurre que esta movilidad se da bajo el velo de un rigor político, religioso y moral exigido por la conciencia católica de la época, aun en los escritores que se declaraban no-católicos. Si bien la poesía de Hispanoamérica del XIX pretende marcar una ruta, asumir una voluntad deíctica, convertirse en maestra de las naciones; también, bajo el velo de ese rigor, casi imperceptiblemente pero sin cesar, esa misma poesía, en un movimiento constante procura conciliar, en ejercicios estéticos, los quiebres de conciencia que implicaban los cambios políticos, sociales e ideológicos que estaban en la base de las luchas de independencia, en el fundamento de las nuevas repúblicas y en el conflicto por las herencias que éstas “podían”, “querían” o “debían” aceptar o rechazar de España y Europa.

Por otra parte estaba la doble fuerza que suponía la admiración-temor, ante Estados Unidos. Admiración por el ejercicio de libertad y democracia; y temor, semioculto en el silencio generalizado, frente al esquema de libertad sin iglesia que implicaba el modelo estadounidense. El poema “A Washington” de José María Heredia (1824), el canto XII de Cantos del peregrino⁶ de José Mármol, la estrofa XV de “La libertad y el socialismo” de José Eusebio Caro (1851)⁷ y el breve ensayo “Washington y Bolívar” de Juan Montalvo (1883) son algunos ejemplos de esa

⁶ Versos 478 a 485 en la versión de 1846.

⁷ Otras referencias con respecto al tema se encuentran en el capítulo “Norteamérica como modelo” (105-117) y el apartado “Hispanoamérica frente a Norteamérica” (128-133) en Dos etapas del pensamiento de Hispanoamérica de Leopoldo Zea.

relación ambigua frente a los Estados Unidos. También Esteban Echeverría abordará la defensa de la literatura norteamericana, en “La situación y el porvenir de la literatura hispanoamericana” (1846): ¿Qué nombres modernos españoles opondrá el señor Galiano a los de Franklin, Jefferson, Cooper, Washington o Irving celebrados con sanción universal en Europa y en América?” (Obras 389); y añade: “Verdad es que algunos ramos de la literatura no han medrado en los Estados Unidos; pero eso es porque allí se halla por mejor realizar el pensamiento y llevar a la mejora de bienestar individual y social la actividad de las facultades, que en España y otros países se malgastan en estériles especulaciones literarias.

En otros textos, esa ambigüedad es aun más explícita. En carta a José Fernández Madrid del 20 de agosto de 1829, en que refiere detalles de su llegada a Chile, Andrés Bello manifiesta su desprecio por la imitación de las instituciones norteamericanas:

¡Qué situación la de nuestros países! Y aún no acabamos de desengañarnos de que la imitación servil de las instituciones de los Estados Unidos no pueden acarreamos más que estragos, desorden, anarquía falsamente denominada libertad, y desmoralización militar temprano o tarde ¿Por qué son tan raros el verdadero patriotismo y la ambición de la verdadera gloria? (Obras, 1981, 26: 8).

Esa antipatía declarada hacia los Estados Unidos ya la había manifestado con mucha más acritud, en otra carta a Servando Teresa de Mier el 15 de noviembre de 1821:

Del gobierno [de Colombia] no sé qué decir, porque sigue con su acostumbrada reserva; aunque siempre he sido y soy de dictamen no tienen porqué quejarse de él nuestros compatriotas, y que su conducta

ha sido diferentísima de la que observa esa república maquiavélica, que es de todas las naciones antiguas y modernas la más odiosa a mis ojos (Obras, 1981, 26: 115).

Y sin embargo más tarde en artículos periodísticos publicados en El Araucano, como el publicado el 14 abril de 1832 al glosar un discurso del presidente Jackson, dirá:

La política de los Estados Unidos de América es para nosotros un objeto de grande importancia, por el influjo que necesariamente debe ejercer en la suerte de las nuevas naciones americanas, y por el peso que tendrá siempre en las cuestiones de derecho internacional el ejemplo de aquella poderosa potencia (Obras, 1981, 18: 83).

Y en 1843 terminará por admitir en el *Discurso de instalación de la Universidad de Chile*: “La Europa y los Estados Unidos de América, nuestro modelo bajo tantos respectos...” (Obras, 1981, 21: 10). En medio de la parquedad de Bello en sus escritos en relación a los Estados Unidos, llama la atención este curioso paso, cuando menos aparente, de la desconfianza absoluta a la consideración de modelo. Estas cartas de Bello son un ejemplo de esa doble imagen que la América Hispánica tuvo de los Estados Unidos. Es importante destacar esa tensión, más bien silente en relación con los Estados Unidos, que sólo con Darío y Rodó llegará a ser abierta polaridad de lo latino versus lo anglosajón, porque creo que es uno de los elementos que influye sobre el tema central de toda la primera parte de esta investigación: el modo poético de la preocupación “moral” que se manifiesta en la poesía del XIX desde Mariano Melgar hasta José Martí.

Sobre la ansiedad de libertad, de virtud y de progreso, se dispone un complejo proceso de producción y consumo de imaginarios poéticos del mal. Éstas son las obsesiones fundamentales del siglo XIX latinoamericano y sobre ellas se genera una tensión elíptica que pugna por sustituir lo que fuera la Reforma protestante europea. Es sobre esta ansiedad que se generaba la mirada estrábica y desconfiada con la que la inteligencia latinoamericana buscaba y producía su propio estatuto. Se perdía en la imitación, traicionaba y se traicionaba en la adaptación de sus modelos y en esos “desencuentros”, como los ha llamado Julio Ramos, preparaba, sin retraso alguno, su entrada en la naturaleza esquizo de la mirada vanguardista latinoamericana que romperá el vicioso circuito de esas transgresiones-arrepentimiento. De este modo el XIX latinoamericano y la posterior vanguardia configuran el nudo de interés de este trabajo; y los pliegues del mal en ese nudo se convierten en marcas de una especificidad que es el objetivo medular de todo este texto.

Los pliegues de esa escurridiza concepción del mal moral, expresada en textos poéticos, urden la necesidad de libertad, con la de darle un para qué a esa misma libertad o impregnan de horror o frustración la pérdida de una identidad trascendente en aras de lograr una identidad nacional que pedía renuncias, recuperaciones o adquisiciones cuyos gestores no siempre estuvieron dispuestos a asumir. El esfuerzo por ser americanos exigía la confrontación, pero en las trampas de la conciencia, esa confrontación reterritorializaba el pensamiento moral y las estrategias de manipulación del sentido moral del mal. Las diferentes manifestaciones literarias producidas desde esas preocupaciones morales, tendían aun de modo imperceptible a buscar la soberanía que les permitiera pensar lo moral sin ser discurso

moral, sin ser juicio moral, sin ser coerción moralizante, pero esa tendencia encontraba las primeras resistencias en sí misma. Sobre esa preocupación poética por lo moral ejercieron su influjo, por una parte, la escucha atenta y casi indiscriminada de una amplísima gama de voces confluyentes en el intento de dar solución al conflicto de localización del mal. Y, por otra parte, los esfuerzos de contención de esas voces secularizantes y desestabilizadoras del poder en transición. Las tensiones para redefinir el mal poéticamente (simbólicamente) estaban marcadas por los flujos y las prohibiciones de lecturas, marcas añadidas a la ya múltiple ansiedad de hacer compatibles, libertad, progreso y orden⁸.

Con la Independencia, y la necesidad de las nuevas naciones por dar fundamento a cuerpos legales que conduzcan al sueño del progreso en libertad, la relocalización del mal no podía dejar de estar presente en la poesía de escritores que vincularon estrechamente su ejercicio estético-literario al político. Melgar, Bello, Heredia, Echeverría, Caro, Mármol y Martí son casos ejemplares de una poesía que frecuente con la misma asiduidad la reflexión moral, los intereses artísticos, sociales y políticos. En estos escritores sus poéticas generan o empujan una moral y la moral aviva o retiene una poética.

La peculiaridad fundamental de la relación poesía-moral, en la América Hispana, está atravesada por la tensión que, en la época, ligan la Iglesia con el Estado

⁸ Se ha hablado suficientemente sobre las influencias que las literaturas latinoamericanas del XIX recibieron de los ilustrados franceses, los románticos alemanes, ingleses, franceses y españoles; los discursos positivistas, eclécticos y neo-escolásticos; las corrientes económicas y moralistas inglesas, entre otras. Entre otras obras que constan en la bibliografía final los textos claves del panorama de influencias con que trabajo son: Ideas para un curso de filosofía contemporánea de Alberdi; la introducción a Filosofía del entendimiento de Bello hecha por J. D. García Bacca en las Obras completas, (vol. 3); Sobre las influencias en Echeverría: "Vida y obra de Esteban Echeverría" por José Ma. Gutiérrez Obras Completas pp. 9-52; El pensamiento de Echeverría de Tulio Halperín Dongui; y Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica de Leopoldo Zea.

y con el Individuo. En tanto que en los pueblos en los que había entrado la Reforma pronto se produjo una aparente separación de esas tres instancias, en la América española, la injerencia del catolicismo jerárquico sobre el estado y las conciencias individuales, aunque cuestionada, en rasgos generales seguía siendo casi tan fuerte como en los primeros años de la colonia. Por eso tras la independencia las confrontaciones entre liberales y conservadores fueron un intento de sustitución de la Reforma. La poesía europea del XVIII y XIX, cruzada por las huellas de la Reforma, llegaba a Hispanoamérica con la marca de la “caída”. Esa poesía surgía como el producto de una iluminación al tiempo que anunciaba el caos de la ruptura del orden. Goethe, Byron y Hugo indagaron con su poesía en los límites de las relaciones entre la palabra como ejercicio estético y moral. Pero tras ellos estaban tres siglos de ejercicio crítico. En la América Hispánica la indagación sobre esos mismos límites se enfrentaba a la carencia de Reforma, y quizás en ese limitante se encuentran afincadas sus peculiaridades, que no deben concebirse necesariamente como virtudes o defectos. Los límites a la libertad devienen espacios propicios para los pliegues de una conciencia escindida. Fue éste un fenómeno semejante al que antes se produjera en Quevedo, Gracián o Sor Juana al generar un discurso en que la palabra terminaba cerrándose sobre sí misma para no dejar escapar el misterio de un escepticismo que a un tiempo se insinuaba y escondía.

La condición religiosa de Hispanoamérica imposibilitó una rebelión poética radical frente a la autoridad moral. La literatura de la libertad americana siguió siendo moralizante, devota y púdica en rasgos generales; pero esa misma condición propició una suerte de laberinto barroco en el que nuevamente el terror al vacío originó un

proceso nada dialéctico, ni progresivo de elaboración de imágenes que batallaban por exorcizar las nuevas formas del demonio. Ese proceso, según me parece y analizaré más adelante, se cierra con Martí como el punto culminante de una reflexión poética en torno al mal en la que la noción de divinidad todavía es el sostén último de la unidad del universo. Después de Martí las imágenes del mal se dejarán caer en el azaroso devenir de la materia, “del cenit al nadir” dirá Huidobro. Esa entrada en la materia es el eje de la segunda parte de este trabajo. Ahora me detendré en los subterfugios con los que la literatura del XIX contenía ese “caer” en la materia que tanto alarmaba a Diego Martín Tanco.

En suma, la preocupación moral manifiesta en la poesía del XIX atiende, por una parte, a la necesidad de dar fundamento moral a los proyectos de nación; por otra, a las tensiones entre libertad individual y orden social en un esquema católico vigente aun en mentalidades librepensadoras; tercero, al intento de conciliar el progreso económico y democrático con una libertad de conciencia hasta entonces casi plenamente gobernada por el poder eclesiástico. Bajo este cuadro era impensable la oposición sinceridad-hipocresía que sí se da en la poesía francesa. La poesía hispanoamericana no tiene capacidad de asumir la artificialidad como respuesta ante el conflicto no resuelto de una naturaleza que no es armónica ni necesaria. Toda ella se pliega sobre el valor de sinceridad, aunque cada poeta pone en juego diferentes matices de esa misma sinceridad. La sinceridad es un antídoto frente a “la caída”, un anticipo que purifica las intenciones. En la sinceridad no hay posibilidad de mal: ésta es la máxima de gran parte de la poesía del XIX. Por eso me detengo ahora en el gesto de sinceridad poética antes de entrar en las imágenes de “la caída”.

Hay dos ámbitos generales con los que más frecuentemente aparecen ligadas las imágenes simbólicas del mal en el siglo XIX, con la sexualidad (y por ende, en el contexto, el matrimonio) y con el entorno político. En algún momento se hará un esfuerzo explícito por relacionar los dos ámbitos justamente en el proceso de construir un imaginario poético del mal, es el caso de “El ángel caído” de Echeverría. En el proceso de construcción de símbolos relacionados a “la caída”, aunque el proceso de re-interpretación y resignificación de los símbolos primigenios es muy antiguo, como lo señala Gilbert Durand, en los autores que ahora reviso ya los símbolos de la caída están intensamente vinculados a la sexualidad y a la idea de pecado. En los casos en que no están vinculados a la idea de pecado sí expresan un terror frente a la incontinencia que destruye el orden social. La necesidad de orden ha venido a convertirse en una necesidad sustituta de sentir suelo firme bajo los pies, saber que los fundamentos que dan asidero al sujeto no están hundiéndose, exigencia física sobre la que Bachelard y Durand que lee a aquel, fundan su lectura de los símbolos catamórficos. Esta es la primera reacción frente al temor físico de la caída, el temor físico del vacío que posteriormente devendrá en temor a la muerte y finalmente en temor a la pérdida de virtud:

La troisième grande épiphanie imaginaire de l’angoisse humaine devant la temporalité nous semble devoir être fournie par les images dynamiques de *la chute*. La chute apparaît même comme la quintessence vécue de toute la dynamique des ténèbres, et Bachelard a raison de voir dans ce schème catamorphe une métaphore réellement axiomatique. (Structures Anthropologiques 111)

Obviamente, nuestros autores como autores imbuidos de cristianismo, han otorgado a sus imágenes de la caída toda la carga simbólica que la religión arrastra, aunque como analizaré luego hay en ellos también ya un signo de giro, una muestra de agotamiento de la simplicidad de esa simbolización y se mueven, aunque muy tímidamente, hacia una resignificación del lugar y del sentido de esa caída. Pero en términos generales inscriben su mirada del mal en los términos de la caída cristiana como la entiende

Durand:

On a substitué à la connaissance de la mort et à la prise de conscience de l'angoisse temporelle, comme catastrophe fondamentale, le problème plus anodin de la « connaissance du bien et du mal » qui, peu à peu, s'est grossièrement sexualisé. Cet infléchissement vers la sexualité a été introduit à une époque relativement récente, sous l'influence d'un courant ascétique pessimiste qui semble venu de l'Inde et s'être répandu dans une grande partie du Proche Orient avant que d'atteindre l'Occident. Il se manifeste dans l'orphisme, les écrits milésiens enfin, dans le platonisme. L'Église n'aurait fait qu'hériter par saint Augustin de la phobie sexuelle des Gnostiques et des Manichéens. Cette modification – qui est une banalisation – du schème de la chute originelle en un thème morale et charnel illustre bien la double valence de nombreux thèmes qui sont à la fois « sub » conscients et à la fois indicatifs d'un « sur » conscient, qui est une ébauche métaphorique des grandes conceptions philosophiques (115).

Esto me permite entrar al tema mismo de este capítulo que es la indagación de las peculiaridades de esta construcción simbólica de la caída, en algunos autores claves de América Latina. Me interesa analizar aquí las variantes que adquiere la caída en varios textos poéticos de Melgar, Bello, Echeverría y Mármol. Me detengo en diferentes problemáticas que entraña la peculiar relación que en estos autores cobra la relación mal-caída y también analizaré los mecanismos con los que se quiere exorcizar su presencia.

1.1 La sinceridad, como virtud que contiene el caos.

Mientras el librero Louis-Marie Prudhomme publica en diez tomos la obra de Lavater sobre el conocimiento del alma humana por medio de la fisiología facial entre 1805 y 1809, en Perú, Mariano Melgar está empezando la escritura de una no muy extensa poesía fundamentalmente amatoria. Nada más disparate que estas dos marcas de escritura, y sin embargo en ambas hay una audacia semejante, una común necesidad de identificar la presencia, la proximidad del mal moral. En ambas se intenta configurar un recurso de alerta, a la sociedad en el caso de la primera; al lector o a la amante en el caso de la segunda. Aunque ambas provienen de coordenadas completamente distintas – la una es pretensión científica de encontrar los rasgos físicos del mal y la otra es ansiedad estética por re-significar el fracaso de la experiencia amorosa– en ambas la preocupación moral se convierte en hilo conductor de su propuesta, coincidencia que como apunté antes, de algún modo se repetirá en la América Latina de fin de siglo cuando las corrientes lombrosianas se crucen también con la narrativa de la vanguardia latinoamericana. Lavater, cuya obra se publicó

incompleta por primera vez entre 1777 y 1781, intenta penetrar en al alma humana por medio de las siluetas del rostro y revelar en esas sombras “aquello que la persona oculta” (Stoichita 165) y Melgar en su poesía “Carta a Silvia” ejerce un mecanismo de penetración en la intimidad del otro por medio de la sinceridad propia. Melgar le asigna a la sinceridad un rango de virtud que no sólo transparenta la veracidad del amor, sino que también se convierte en la gran panacea del alma para superar las trampas del mal. Ambos están movidos por una necesidad de totalización, de encontrar una piedra angular que permita un ingreso al conocimiento del todo. El uno desde la sombra del perfil pretende leer la fisonomía moral; y sobre las diferencias entre un modelo ideal y los rasgos de desviación que frente a ese modelo se presentan intenta buscar correctivos morales que anticipen todo desenfreno, toda incontinencia. Melgar, por su parte, desde la idealización de una virtud específica y el consecuente plan de fidelidad a esa virtud, configura una armonía total que imposibilita el caos y la caída.

“Carta a Silvia” (publicada en 1827, 12 años después de la muerte de Melgar) es un texto en que la voz poética una y otra vez regresa sobre el propósito manifiesto en los primeros versos de transparentar la pureza de sus sentimientos a fuerza de “sinceridad”. El texto aparece entonces como vehículo de una verdad que le precede:

Por si logro mostrarte mi firmeza,
 por si, al fin, tus recelos se disipan,
 la historia de mi amor, toda mi historia,
 voy a contarte mi querida Silvia. (v 1-4)

El despliegue de sinceridad que anuncia la voz tiene por objeto remover las “sospechas falsas” y el juicio de infidelidad que “arruina” al amante. Esta constante de sinceridad en la poesía de Melgar, frecuentísima en todos sus “Yaravíes”, se llega a convertir en categoría crítica con la que se valora la obra global del poeta peruano. Martín Adán en el ensayo que le dedica en De lo barroco en el Perú cita al historiador José de la Riva Agüero reconociendo, ya desde una mirada post-romántica, la sinceridad de Melgar como cualidad esencial: “Riva Agüero mismo que confiesa el mal humor y el fastidio que le dan los versos del poeta, confiesa también que éste llega a expresar, aunque raras veces, con acentos sinceros una pasión amorosa, ferviente e idealista” (135). Sobre esta cualidad gira toda la anécdota que ocupa el poema “Carta a Silvia”, porque la voz poética no sólo quiere mostrar con su sinceridad la veracidad de su amor, sino que además quiere hacer manifiesta la insinceridad de Silvia si accede a escuchar las voces mentirosas de “Otros amantes” (v 369-370), de cuyo “engaño” (v 315) (rasgo barroco⁹) brotan únicamente sentimientos impuros como la avaricia (v 457-452) y la lascivia (v 128, 456, 457). En cambio el amor del amante, hijo de la sinceridad, está libre de tales pasiones y es espejo de la virtud que merece el cuidado de la Providencia:

Se cansará de amar aquel esposo
 Que al principio no amó con alma limpia,
 Pero un amor que la virtud desea
 Inmutable es forzoso que subsista.

⁹ Hernán Sánchez de Pinillos afirma que el “engaño” del barroco es una forma de sustitución de la “tentación” de la Edad Media, “Intensidad de doctrina y sentimiento en el tiempo en un poema moral de Quevedo”, Romanische Forschungen 103 (1991), 402-24.

¡Oh amor puro y sincero! ¡Oh dulce fuente,
 Fecunda en gustos, y en placeres rica!
 Tú eres alma de todo cuanto vive:
 Tú los seres mejores multiplicas;
 Tú ablandas la fiereza de los hombres:
 Tú haces santa la estrecha compañía,
 Que la virtud inspira a los humanos:
 Esta es su alma, y tú, amor, eres su vida,
 Virtud y amor he aquí los firmes polos... (v 485-497)

La sinceridad de Melgar está ligada por un lado a la idea barroca de desengaño y advertimiento; pero, por otro, prefigura la sinceridad romántica como cualidad poética que transforma en verdad incuestionable el texto: “Yo sí que digo lo que siento adentro: / Mi pluma escribe lo que el pecho dicta” (v 377-378). La sinceridad se muestra entonces como principio sobre el que se funda toda virtud y todo acto virtuoso, y la poesía como tal en la conciencia del poeta ha de valer en cuanto sea reflejo de sinceridad. De la sinceridad brota la virtud y de ella se alimenta el verdadero amor: “he aquí los firmes polos”, el abismo ha quedado conjurado, toda la tradición cristiana está sosteniendo esta fe poética en la sinceridad.

Melgar constituye, en esta investigación, probablemente el único caso de una voz en la que todavía se percibe una convicción de totalidad, que, aunque amenazada, no está perdida. Melgar es todavía una fe sin resquicios en que la conciencia, sostenida por la fe en la divinidad, alcanza una sólida unidad para sí misma al tiempo que el todo que la rodea adquiere sentido. Ese sujeto espera la realización plena de su

existencia en un más allá hacia el que la totalidad del universo lo conduce. Para ese sujeto sostenido por esa fe la unidad siempre está amenazada por la caída, pero también la caída tiene redención. A esa certeza de salvación, es decir de unidad, se refiere el poema “Qué grande que estupenda maravilla”, donde el mar es reflejo de las cualidades divinas. No hay en Melgar ningún asomo de duda religiosa ni escepticismo metafísico. Es una suerte de inocencia lanzada al puro sufrimiento por la libertad de amar y por patriotismo. La sinceridad de Melgar es la del que posee una fe que aun no ha sido rozada por la razón, ambas todavía están hermanadas como en el más fiel de los escolásticos. Es un artificio, pero que no deja ver sus costuras. La breve obra poética de Melgar es la antípoda del autor que está al otro extremo de este proyecto: Borges. Melgar es un orgullo cándido de la unidad del ser, en tanto que Borges es una vanidad afable y escéptica de la multiplicidad del ser; Melgar es la negación del artificio, en el que Borges se afirma.

El motivo amoroso del poema “Carta a Silvia” marca una doble dirección: por un lado es expresión del surgimiento de uno de los primeros objetivos a los que apuntó el liberalismo moral, el fin de los matrimonios concertados por interés económico, es decir un intento de ir contra la tradición y también de afirmación de la individualidad; segundo, se convierte al fuero interno en el rector de las acciones, confiándole a la sinceridad la infalibilidad de conducir al sujeto a la virtud divina¹⁰. La sinceridad de Melgar, como dije, está más ligada a un sentimiento barroco de desengaño aunque ciertamente se adelanta a los influjos del romanticismo europeo,

¹⁰ Ecos de esta misma afirmación de la individualidad amorosa y de los peligros que conlleva el matrimonio concertado los encontramos a lo largo de toda la literatura romántica latinoamericana: “La guitarra” de Echeverría, y en un marco de reflexión diferente en “La bendición nupcial” de Caro.

influidos que por otra parte estaban cargados justamente de influencia del barroco español. El cuestionamiento de Lamartine en el Prefacio a sus Meditaciones, sobre ¿Cómo podía ser buena la literatura de un hombre malo? refiriéndose a La Fontaine y sus fábulas como la obra de un cínico, y la conclusión de que para escribir poesía buena es necesario ser bueno y la poesía sincera es la de un hombre sincero tiene un peso gravitacional sobre la poesía latinoamericana del XIX. Pero también, al mismo tiempo, este principio entrará en contradicción en Latinoamérica, con el afán romántico byroniano de trasgresión del bien como estatuto y la desconfianza del propio Byron en la correspondencia entre el hombre bueno y la obra buena. La lectura que se hace de ambos románticos en Latinoamérica no distingue del todo el origen completamente diverso del que surge el romanticismo de Byron y el de Lamartine. Byron atenta contra el orden moral burgués constituido en Inglaterra un siglo antes que en Francia; mientras que Lamartine procura animar el restablecimiento de un orden moral sobre el nuevo ordenamiento social y político de Francia que intentaba estabilizarse entre las convulsiones de la Revolución, el Imperio y la Restauración. La reacción poética de Byron es un gesto frente a la norma racional y de ecuanimidad que Lamartine de algún modo está buscando para Francia. Lamartine condiciona la sinceridad poética, Byron la libera. En Byron la tendencia es decirlo todo, hasta la inmoralidad, hasta la irreverencia, hasta la provocación de todo órgano de control y juega irónicamente con la reiteración de una voluntad moralizante. Para Byron la única verdad es la que se encierra en el poema. Lamartine, en cambio, intentará recuperar una verdad de la cual el texto sea reflejo. Estas diferentes concepciones de la verdad poética, no fueron preocupación para Melgar, el convencimiento de Melgar

de su construcción de la sinceridad está todavía intacto de toda duda, pero en Bello, estas distinciones ya ejercieron un efecto corrosivo y tendrá que reposicionar en sus textos la virtud que empieza a debatirse en la duda.

Esa sinceridad, que en el fuero interno se convierte en crisol catártico de todo sentimiento ocupa en la poesía de Bello el lugar de la ley natural, donde bien y mal se transparentan al quedar libres de ambiciones y falsedades. “Alocución a la poesía” y “La agricultura de la zona tórrida” trabajan sobre la reiteración constante de la idea de que recuperar la vida laboriosa, solitaria y primitiva del campo, promueve la regeneración de un orden que se ha perdido en el mundo culto europeo. La pureza de la “Natura inocente” americana (“Alocución” v 51) es el espacio idealizado para que la poesía cante “al mundo las primeras leyes” (v 32), esto es, las de la naturaleza sometida por la sindéresis. Pero no basta en Bello establecer un fuero interno para devolver la pureza a la ley moral; Bello sabe que la irrupción de la historia sobre el continente fructífero y generoso ha roto definitivamente la armonía posible, por eso su llamado no es a la conciencia individual, es a las naciones a retornar a la productividad pre-industrial, pre-moderna del campo:

¡Oh jóvenes naciones, que ceñida
 alzáis sobre el atónito occidente
 de tempranos laureles la cabeza!
 honrad el campo, honrad la simple vida
 del labrador, y su frugal llaneza.
 Así tendrán en vos perpetuamente
 la libertad morada,

y freno la ambición, y la ley templo (“Agricultura” v 351-358).

El proyecto de moral de Bello de inducir a la sinceridad exige un retorno a la virtud en una clave que combina lo bucólico con la epopeya. Aunque ha sido necesario el paso épico, heroico, en el futuro la necesidad que Bello vislumbra es la del retorno a la virtud que sólo se alcanza en un cierto olvido de la cultura. Ese despojamiento cultural es otro modo de proponer y exponer la sinceridad poética:

¿Amáis la libertad? El campo habita,

no allá donde el magnate

entre armados satélites se mueve,

y de la moda, universal señora,

va la razón al triunfal carro atada,

y a la fortuna la insensata plebe,

y el noble al aura popular adora.

¿A la virtud amáis? ¡Ah, que el retiro,

la calma solitaria

en que juez de sí misma, pasa el alma

a las acciones, muestra

es de la vida la mejor maestra! (“Agricultura” v 148-159)

Bello cree poéticamente también en la posibilidad de recuperar una virtud primitiva en la que los límites del bien y el mal se transparenten, en la que Dios manifieste directamente a través de la naturaleza el lugar de la virtud y el del vicio. Y el hombre, visto con ojos roussonianos, bueno por naturaleza, se debe conducir hacia el bien después de purificarse de los males de la cultura. Pronto verá fracasar Bello su

retorno utópico a la ley natural. La libertad política ha vislumbrado su fracaso en la insuficiencia que ella por sí sola expresa; salir de la dependencia de una monarquía ineficiente en lo administrativo y veleidosa en todos sus principios ordenadores, no garantizaba ni orden administrativo, ni orientación filosófica o doctrinal en América. La libertad poética de “la América arrullada por la superstición” (“Alocución” v 691-692), requiere verse sobre los abandonados campos de labores. El pensamiento de Bello se mueve constantemente “al retorno”. Y lo que empezaba como éxodo hacia la tierra prometida termina por ser una nueva “caída”. Frente al caos en el que viven las naciones liberadas, Bello preferirá un sutil retorno a los cauces “arrulladores” de la religión y no proseguir la reflexión sobre una libertad política que se asiente sobre los fundamentos de la conciencia individual.

De Melgar a Bello se ha roto la ingenuidad de la totalidad amenazada, y ante la ruptura, Bello genera una maquinaria inagotable de orden que viabilice la reunificación de la conciencia. Su espíritu ilustrado intenta reunir todo el saber que reconstituya la utopía en proyectos como la Biblioteca Americana y el Repertorio Americano, revistas que en su variedad de tópicos y en su deseo abarcador hablan de la aspiración a la totalidad. Pero al mismo tiempo esa ansiedad ilustrada ya tiene algo de la desconfianza post-revolución frente a la razón, y de una necesidad de retorno al orden, que él mismo había llamado “de la superstición”. En Bello como en otros de los escritores latinoamericanos de la Independencia la prolífica producción contenía un deseo de asimilarlo todo en pos de alcanzar respuestas para cada pregunta. Una de las dudas inevitablemente es la que le acosa en torno a Dios y a las certezas que se amparan en la fe. Las cartas de Bello desde Londres a los amigos de mayor confianza:

Fernández Madrid, Servando de Mier, Olmedo, Iriarte y Blanco White dan testimonio de las dudas en materia política y religiosa, al mismo tiempo que muestran su incansable voluntad por rehuir del vacío que generaban esas mismas dudas. Es asombrosa en Bello la capacidad de exponerse a lo que le aterraba. Algo de eso es lo que le expone a contrariar su necesidad de orden con lecturas que le quitan la calma, como las de Byron y Hugo. No sólo su traducción manida del “Fantômes” de Hugo da muestra de ello, sino también sus frecuentes llamados de atención sobre los excesos de libertad del romanticismo¹¹.

Una complejidad de multiplicidades ambivalentes son las que quedan entre Melgar y Bello, entre los disímiles rasgos biográficos hasta el fortuito encuentro de sus obras en este texto. Los textos de Melgar están marcados con el sello del prócer convertido en leyenda¹²; los de Bello son los del patriota que no tuvo “la gloria” - en términos del XIX -, de morir por la causa que animaba. Hay un juego especular entre la transparencia de los textos melgarianos de publicación póstuma y el esfuerzo de Bello por hacer transparente su obra. El golpe heroico que cierra la distancia entre Melgar y su poesía de algún modo lo rescató de las dudas que sobrevendrían cuando la Independencia mostrara el rostro de la desilusión. El bien y el mal de Melgar se pueden leer claramente separados en el poema “Por fin libre y seguro” (Melgar 49) - probablemente escrito después de la promulgación de la Constitución Española de 1812: “Sepan que expiró el mal y que hemos dado / el primer paso al bien tan suspirado”. El orden “celeste” se hace legible para el corazón sincero que acude al

¹¹ El tema se trata extensamente en “Ensayos literarios y críticos por Don Alberto Lista y Aragón” de Bello en *Obra literaria*, el “Prólogo” de Pedro Grases a la misma edición y *El otro Andrés Bello* de Emir Rodríguez Monegal.

¹² *Historia y leyenda de Mariano Melgar* de Aurelio Miró Quesada.

llamado de “la santa libertad”. La lucha por la libertad es lucha contra el “Averno” y la promesa de un orden constitucional es ya el triunfo del bien sobre el mal.

Simplicidad de una fe transparente que se entrega en un metro y una rima transparentes. “Por fin libre y seguro” de Melgar es casi un coro infantil devoto e ingenuo. En “Carta a Silvia” la fijeza aparente del metro se complejiza en un juego con los ritmos que deja escuchar los sobresaltos anímicos del amante que busca resguardo a la caída en la fuerza de su sinceridad.

Bello, en cambio, tuvo que confrontar su voluntad de sinceridad a la realidad, que contradecía perseverantemente la realización de la utopía. Bello vio tambalearse sus convicciones religiosas, políticas y, en parte, también sus convicciones históricas. “La caída” en Bello adquiere rasgos históricos y frente a eso él sostiene, construye y alimenta la Historia germinal del continente de la que Melgar se hizo parte en un solo golpe de voluntad y desamor¹³. Frente al resquebrajamiento del sueño de totalidad, Melgar se funde inalterable con la historia y crea la ilusión de una unidad casi inseparable entre el sujeto histórico, el legendario y su obra poética; Bello, a su vez, quiere mostrarse también uno, sin fisuras, pero ni su poesía, ni las cartas personales construyen esa cerrada unidad que pretende, tampoco su larga vida y los diversos oficios diplomáticos y políticos que ejerció parecerían favorecerlo en la configuración de tal unidad que ansiaba sinceramente, y quedó en la historia como figura a la que siempre se ha querido revestir de unidad sin tacha (y que ha exigido como contrapartida los textos que hablen del “otro Andrés Bello”). El intento de vivir en un constante equilibrio, cuando las condiciones históricas no ofrecían ningún apoyo para

¹³ Uno de los elementos de la leyenda en torno a Melgar es que motivado por el desamor de Silvia participó vehementemente en la batalla en que cayó batido por las fuerzas realistas.

ello, hace del autor Bello un escritor acosado por los temores de la caída. En Melgar no es posible sentir el vértigo que habría producido en su escritura la posibilidad de fracaso del proyecto de libertad. En Bello todo apunta hacia allí, parecería estar midiendo cada una de las consecuencias de cada una de las caídas posibles. De ese temor a la caída está alimentado el impulso inagotable con que configuró redes para sostener la firmeza de la lengua primero, la posibilidad de la ley luego y por último la difusión de todos los ámbitos del conocimiento y su aplicación práctica en el más variado espectro de proyectos que recomendó, criticó o legisló. Toda la producción de Bello, literaria y vital es en suma una lucha contra sus fantasmas de la caída. Al dolor histórico de un proyecto fracasado Bello le añade el dolor psíquico de la amenaza moral. El mal ya no es una mera figura mítica que acosa a las mentes supersticiosas, el mal deviene presencia histórica que amenaza continuamente y que continuamente se debe conjurar.

1.2 Andrés Bello y sus fantasmas.

“Las fantasmas” de Bello (Obra literaria 63-69), poema publicado por primera vez en el número 11 de la revista chilena El museo de ambas Américas en 1842, es un anticipo, en la práctica poética, de lo que el mismo Bello planteará el año siguiente, 1843, en el “Discurso Inaugural de la Universidad de Chile” como crítica a lo que consideraba los excesos del romanticismo. En este discurso Bello quiere distanciarse de los rigores neoclásicos, ubicarse como lector y promulgador de las fuentes del romanticismo, pero a la vez oponerse a lo que es visto por él como irrupción innecesaria y dañina de la literatura en el sistema de valores y en la

conciencia moral de los individuos de las nuevas naciones latinoamericanas. Parfraseando a Goethe, como lo indica en el Prólogo a la Obra literaria de Bello el crítico Pedro Grases, el poeta venezolano hilvana varios de los ejes temáticos de la reflexión poética romántica, apunta la necesidad de aplicar los principios que de ahí brotan y termina por censurar lo que considera extralimitación del ejercicio poético:

Es preciso que el arte sea la regla de la imaginación y la transforme en poesía. ... Pero creo que hay un arte fundamental en las relaciones impalpables, etéreas, de la belleza ideal; relaciones delicadas, pero accesibles a la mirada de lince del genio competentemente preparado; creo que hay un arte que guía a la imaginación en sus más fogosos transportes; creo que sin este arte la fantasía, en vez de encarnar en sus obras el tipo de lo bello, aborta esfinges, creaciones enigmáticas y monstruosas. Esta es mi fe literaria. Libertad en todo; pero yo no veo libertad, sino embriaguez licenciosa, en las orgías de la imaginación (XXXVI-VII).

En este discurso que, al decir de Grases, contiene la “mayor síntesis del pensamiento de Bello” (XLV), se describe de alguna manera lo que éste hizo al imitar en “Las fantasmas” al “Fantômes” original de Les orientales (128-132) de Víctor Hugo. Subtitulado como un poema a “imitación de las Orientales” del genio francés, el más modesto genio americano logra en este poema al mismo tiempo tributar admiración por Hugo, llevar a la práctica su interpretación de los principios románticos fundamentales y, finalmente, desarticular el peligro ideológico de un texto, que sin ser irreverente, se ubica desde el título en una de las fronteras del dogmatismo

católico. Sin considerar con esto que Bello vea el poema de Hugo como “orgía de la imaginación”, sí me parece que intuye lo peligrosamente que se aproxima a serlo y que, no de forma ingenua, opta por escribir poemas imitando a Hugo, para eludir la responsabilidad y, por qué no, la tentación de traducirlo. Entre las traducciones de Bello que se recogen en las Obras completas no consta ninguna de Hugo, todas son imitaciones. Hay traducciones de Horacio, Petrarca, Dellile, Lamartine, y aun de Byron¹⁴, pero de los poemas de Hugo hace únicamente “imitaciones”. Con “Las fantasmas” Bello introduce en Latinoamérica una lectura de Víctor Hugo despojada de los peligros de la libertad excesiva que él ve en el romanticismo y que prevé como caos amenazante sobre las repúblicas nacientes.

Con Víctor Hugo, Bello parecería tener una reserva que ni siquiera tiene con Byron, el cual aparece en sus escritos de forma continua como referente y modelo de los nuevos poetas latinoamericanos. Bello en su obsesión por construir la identidad del continente intenta demostrar que la poesía de América va a la par de la europea, que no se ha limitado a heredar los referentes españoles. La figura de Byron es por una parte la marca de la contemporaneidad americana con Europa, de la ventaja con que América se adelantaba a la modernidad española retrasada según Bello por su dogmatismo religioso y la incapacidad de asumir la democracia. Pero por otra parte

¹⁴ “Traducciones” de Bello recopiladas en las Obras Completas (1951), vol. 9: Teresa de A. Dumas; Las bellaquerías de Escapín de Molière; Los rivales de Sheridan; Lord Byron de E. Lytton; Biografía de Lord Byron de A. F. Villemain; El grillo del hogar de Dickens; “Orlando enamorado” de Boyardo; “Marino Faliero” y “Sardanápalo” de Byron; “La luz” y “Los jardines” de Dellile; “La ardilla, el dogo y el zorro” (imitación) de Florián; “A la nave” (imitación), “Pide la dulce paz del alma al cielo” y “Fuese Lucilio enhorabuena” de Horacio; “Las fantasmas”, “A Olimpio”, “Los duendes”, “La oración por todos” y “Moisés salvado de las aguas” (imitaciones) de Víctor Hugo; “¿Para qué el odio mutuo entre las gentes?” Lamartine; “Nibelungos”; “¿No es éste el suelo de mi débil planta?” de Petrarca; “Rudens o el cable del navío” de Plauto; “Aleccionado por el alma fuerte” de Pope; “Señales de la muerte” [artículo del Quarterly Review de Londres]; “La corte de amor” de Rossi; “Miserere”; “A la virgen de las Mercedes”; “Jerusalén libertada” de Tasso; “Atesore el avaro” de Tibulo; “Égloga” (imitación) de Virgilio.

Bello no deja de sancionar los excesos byronianos y los peligros que ellos traían para los poetas de América y la moralidad de sus lectores. Esa omnipresencia de Byron se ve en casi todos sus artículos literarios: “Juicio sobre las poesías de José María Heredia” (1827) (Comenta el libro de poemas de 1825): “nos parece percibir un cierto sabor al genio y estilo de lord Byron” (Obras, 1951, 9: 236); en “Poesías de Fernández Madrid” (1829) lo pone como modelo seguido por los poetas de la libertad americana:

El inagotable tema de los modernos poetas liberales, es decir el amor a la libertad, el odio al despotismo, la censura amarga de esa liga infausta de tiranía y fanatismo que oprime y humilla a la Europa, ha suministrado al autor asunto digno de sus inspiraciones. Era difícil que... habiendo respirado esa atmósfera de libertad que cubre a la América entera, resistiese al deseo de señalarse en la carrera en que se han inmortalizado Byron, Moore, Béranger, Monti y Lavigne. (Obras, 1951, 9: 289-98)

En “Leyendas Españolas por José Joaquín de Mora”, refiriéndose a las dichas leyendas afirma: “composiciones narrativas...cuyo tipo presenta bastante afinidad con el de *Beppo* y el *Don Juan* de Byron, por el estilo alternativamente vigoroso y festivo, por las largas digresiones, que interrumpen a cada paso la narración.” (339). Y finalmente están las traducciones: “Lord Byron' por E. Lytton Bulwer” (Bello publicó la traducción de este ensayo en el número 531 de El araucano, Santiago, 30 de octubre de 1840) (637-652) y la “Biografía de Lord Byron por Abel Francisco

Villemain” (653-690) (Publicada en el mismo periódico en varios números entre enero y febrero de 1843).

En la traducción de la biografía de Byron, Bello usa la voz de Villemain como voz vicaria para expresar sus opiniones. La biografía empieza con una alusión a la herencia de la “mancha” que el nombre de los Byron llevaba desde un crimen cometido por el abuelo del poeta y luego por la vida libertina del padre, que robó a una mujer casada y arruinó a la segunda esposa a quien abandonó (659). La admiración literaria que Bello ha profesado por Byron desde 1827 –fecha del primer ensayo en que lo menciona–, es interpolada aquí por el arranque de una biografía que antepone, a toda otra información, la herencia transgresora que venía con el poeta. Es verdad que luego Villemain mantiene siempre un tono bastante objetivo en relación a la obra literaria del inglés. Aunque no deja de tener momentos en los que una voz patriarcal reprende y concede perdón al autor que ha sido sorprendido en falta por su vida escandalosa. Finalmente Villemain representaba el espíritu de la Restauración, con lo mucho que éste tenía de reconciliación cristiana. Villemain y su traductor americano están empeñados en alcanzar para el poeta el perdón que éste nunca pidió por sus acciones. Al narrar la muerte y funerales de Byron, Villemain insiste en cristianizar el contexto de esos acontecimientos, al dar relevancia a la proximidad del domingo de resurrección y ambientar el funeral del poeta en medio de cantos a Cristo resucitado. Sin embargo, señala también cómo el espectro byroniano siguió produciendo males aun después de su muerte, y relata que cuando el cortejo fúnebre llevaba el cuerpo del poeta a su lugar de entierro, pasó por Nottingham, en donde por

casualidad cruzó con Carolina Lamb, la ex amante de Byron, y este solo re-encuentro la enloqueció hasta la muerte. Ésta es la narración de Villemain del episodio:

Esta dolorosa anécdota, que pesa todavía sobre la memoria de Byron, no era lo más a propósito para borrar la desfavorable impresión que su conducta y sus escritos habían excitado; impresión que le sobrevive, y no fue, como se ha dicho, un pique del gran mundo y de la aristocracia, sino la reacción de un sentimiento moral, ultrajado demasiadas veces por el poeta ... Para muchas almas piadosas, Byron era en Inglaterra una especie de mal genio. Esta prevención se mezclaba con el entusiasmo que había inspirado entre las mujeres que habían tenido la felicidad de no conocerle sino por su nombre y sus versos. Las había que rogaban a Dios por él, como Clarisa por Lovelace. En esto Byron llevaba la pena de su orgullo, tanto como de sus debilidades. Había querido parar [expresión del original] la atención por una especie de singularidad altanera y misteriosa. Afectó dar algunas de sus facciones a sus héroes fantásticos para confundirse con ellos y ataviarse de su audacia. Se le creyó sobre su palabra, y se le sospechó de horrores que estaban muy lejos de su alma. Nada prueba en su vida que su corazón fuese corrompido, pero su imaginación lo era bajo algunos respectos. No hizo lo que se complació en descubrir, aunque quizá más de una vez se lo figuró en sus desvaríos como un experimento que se proponía tentar, como una

emoción que hubiera disipado su tedio y sacudido su alma (Bello, Obras, 1951, 9: 684).

Bello introduce aquí como nota al pie de página el siguiente comentario: “Esta aserción nos parece demasiado indulgente después de los hechos que se han referido” (684). Uno de los pocos comentarios que Bello introduce en su traducción es para acentuar el rigor moral con que se juzga a Byron. La acotación siguiente de Bello, sobre el texto de Villemain, es para restar valor a los rasgos de genialidad del poeta que Villemain ha apuntado en relación a la “originalidad” y abundancia en la “diversidad de caracteres”. Bello refuta el comentario:

En todos ellos [los personajes] el poeta afecta unir el vicio con la superioridad. Byron parece decir como el Satanás de Milton, “¡Mal!, tú has de ser mi bien”. Esto hace que sus escritos no ofendan menos al gusto que a la moral, y que les falte el mayor atractivo y la verdadera riqueza del genio, la variedad: rasgo de semejanza que nos presenta con Alfieri, cuya severa regularidad ha imitado en su teatro. (686)

Si ya el texto de Villemain carga la mano sobre el escándalo moral de la vida de Byron, y, además juzga que la insistencia de ir contra la moral limita sus caracteres, Bello en otro comentario añadido al pie de página deja clara su condena, ahora no a la biografía, sino a la obra del poeta, aunque contrariando el punto de vista de Villemain:

Otra aserción con la que no podemos conformarnos. Todo lo contrario de una regularidad es lo que percibimos en los dramas de Byron: grandeza y desorden: profusión de pensamientos fuertes y originales

que por su misma abundancia perjudican a los efectos del arte. (Nota al pie de Bello) (686)

Bello así condena la moralidad de Byron pero recupera su originalidad literaria. Ve un valor en la “profusión de pensamientos fuertes” aunque le parece perjudicial su “abundancia” y “desorden”. Bello no puede tomar frente a Byron la distancia que van a tomar Caro y Mera después del él, sobre todo el ecuatoriano que, aparentemente prevenido por Bello de quien era celoso lector, ni siquiera parece haber leído algún poema del inglés. Pero Bello no puede tomar distancia porque Bello vivió en Londres durante los años en que los escándalos biográficos y las publicaciones también escandalosas de Byron eran noticia cotidiana en Inglaterra. Por eso aunque el juicio moral de Bello sobre Byron es duro, no puede dejar de alabar las virtudes poéticas.

Quizás en esto se marca la diferencia entre Hugo y Byron en la obra de Bello: a Byron lo ve como un autor menos “riesgoso”, en cuanto el personaje-escándalo que es por sí mismo el inglés, genera rechazo en las conciencias morales de unos lectores naturalmente prevenidos para repudiar lo inmoral. Pero Hugo, como figura revestida de ambigüedad moral, parecería representar en la mentalidad de Bello una tentación y un peligro mayor. Como comenta Emir Rodríguez Monegal al referirse a “Las traducciones de Hugo”:

No todo Hugo era del gusto de Bello: El revolucionario por el gusto mismo de la revolución, el poeta sensual y sensorial, el crítico ampuloso e improvisador, el seudo profeta debían necesariamente dejar indiferente a Bello... El Hugo que conmovía a Bello era el de los actos familiares y simples, el de la intimidad del hogar, y aquel otro

también que sabe decir hasta qué punto duele una injuria arrojada por la pasión política sobre un hombre honrado. (329)

La observación de Rodríguez Monegal es acertada y basta ella para justificar las imitaciones que Bello hace de “Moisés salvado de las aguas”, “Oración por todos” y “A Olimpio”. Sin embargo no es suficiente para explicar que el mismo Bello traduzca ni “Fantômes” (“Las Fantasma”) ni “Les Djinns” (“Los duendes”), dos poemas que no entran en el esquema del gusto de Bello ya por la sensualidad latente, ya por el desorden de la imaginación que antes criticaba en Byron. Hay más bien un contrasentido entre el moral rechazo al “poeta sensual y sensorial” y las imitaciones de estos dos poemas que tienen mucho de sensualidad y sensorialidad. Bello está tentado por la poesía de Hugo y por una parte ejercita el asumir toda la novedad métrica y temática que ve en el romántico francés al tiempo que sesga lo que considera moralmente peligroso.

En el ya citado prólogo a la Obra literaria de Bello, se comenta uno de los textos en que Bello desarrolla puntualmente sus temores con relación a los excesos del romanticismo:

Pero al tiempo que señala los riesgos de los neoclásicos, por conservadores y serviles, indica Bello en su comentario a los *Ensayos literarios y críticos* de Alberto Lista (1848), los extravíos de la escuela que se ha querido canonizar con el título de “romántica”; “Ningún escritor castellano, a nuestro juicio, ha sostenido mejor que Don Alberto Lista los buenos principios, ni ha hecho más vigorosamente la guerra a las extravagancias de la llamada libertad literaria, que so color

de sacudir el yugo de Aristóteles y Horacio, no respeta ni la lengua ni el sentido común, quebranta a veces hasta las reglas de la decencia, insulta a la religión, y piensa haber hallado una especie de sublime en la blasfemia”. Siguen, con pretensiones de profundidad, una “neblina metafísica, con que parece que recientemente se ha querido oscurecer no ilustrar, la teoría de la bella literatura. (xxxvi)

La religión, la decencia y los principios que Bello veía desmoronarse en Europa los pone a salvaguardo en este comentario, como lo había hecho seis años antes en su versión de “Fantômes” y como exigían hacerlo las circunstancias a una intelectualidad, que aun a su pesar, se había formado a la sombra de un dogmatismo apenas relativizado. Bello publicó sus imitaciones de Bello entre 1842 y 1844, en la misma época en que polemiza con Sarmiento en torno a la defensa de la lengua y a los trece años de estar establecido en Chile. En esos trece años, Bello había publicado algunos de sus trabajos sobre gramática y métrica castellana, fungido de Rector, de reformador de los planes educativos, de reformador del sistema judicial, de censor de libros (aunque él abogaba por la supresión de la censura), de senador y, como lo había hecho desde Londres, de incansable publicista. En este contexto escribe y publica sus imitaciones de Hugo, después de haber copado prácticamente todos los espacios del orden.

La maquinaria de institucionalidad desplegada por Bello afrontaba al momento la necesidad de asimilar de la mejor manera una influencia que él veía como incontenible. La pausa que Bello intentaba introducir en todo proceso de cambio para evitar los males del desorden, se veía siempre amenazada por el ímpetu

con que otros liberales, como Sarmiento o José Joaquín de Mora, intentaban dar cauce al nuevo dogma de progreso. Publica entonces Bello sus imitaciones de Hugo y además publica en El araucano el Discurso de Hugo al entrar en la Academia (enero 7 y 14 de 1842), según lo señala Rodríguez Monegal (328).

Latinoamérica, sin el germen de duda que la Reforma había implicado para Europa, estaba condenada a caminar entre los limitantes de un pensamiento católico monódico, porque aun los críticos del dogmatismo católico en las nuevas naciones estaban marcados por ese mismo dogmatismo. Es verdad que toda la influencia del escepticismo y del eclecticismo ponía en movimiento en el continente un desgajamiento del catolicismo en una multiplicidad de “catolicismos”, pero esas adaptaciones continuas eran un permanente reacomodamiento que permitía adaptar las verdades científicas o filosóficas a la verdad única de los dogmas fundamentales. La influencia que los deístas y ateos ilustrados habían ejercido durante las luchas de Independencia se matizaba en estas primeras décadas republicanas con las lecturas del socialismo saintsimoniano, de la espiritualidad escéptica de Cousin y del “sentido común” de la escuela escocesa con la que Bello, en particular, tuvo contacto en Londres a través de Hamilton, James Mill y Bentham. En el molde del eclecticismo de Cousin y de la tradición ecléctica jesuítica, todos estos elementos permitieron crear la fachada de un pensamiento secular, que en el fondo seguía atado -por el terror post-revolucionario- al dogmatismo católico que desde Pío VII (1800–1823) hasta Pío IX (1846-1878) condenó una y otra vez las ideas liberales y modernas. Como lo señala Leopoldo Zea, fue posible la independencia política pero la libertad se convirtió en una contradicción: “la libertad en sentido liberal no correspondía a lo que por libertad

se entendía dentro del catolicismo” (Dos etapas 93). La libertad que en el romanticismo europeo se convertía en tema y en principio rector de la creación artística (a esto dedica Víctor Hugo el Prefacio de Les orientales en que está incluido “Fantômes”) en América Latina se convertía en peligro atentatorio contra el sistema moral, ya en crisis, de las naciones remozadas de catolicismo ahora republicano y no monárquico. Visto con algo de perspectiva, el proceso de firmas de concordatos al que tanto se resistía la Iglesia a lo largo del XIX fue, sin que la Iglesia misma lo supiera, el subterfugio con el que logró sobrevivir. Y las mentalidades organizadoras del orden como la de Bello sintieron que ponían cada cosa en su lugar o que lo iban haciendo, y la adaptación del texto de Hugo parece entrar en el engranaje de esa maquinaria de orden.

El asunto de apariciones y fantasmas del poema de Hugo era, además de una moda en la época, una suerte de provocación a una de las tantas prohibiciones del catolicismo decimonónico. Las prácticas espiritistas eran casi un uso cotidiano, una práctica más en que las disposiciones del magisterio eclesiástico no eran observadas por muchos católicos. Es sabido que Hugo fue un practicante asiduo de experiencias espiritistas. El cauto Bello, como hace referencia un artículo¹⁵ dedicado al pensamiento religioso del venezolano, también tenía una cierta tendencia a sentirse partícipe de experiencias “singulares” como el haber escuchado la voz de Cristo, o haber visto una aparición del padre muerto, o recibido un anuncio premonitorio de la muerte de la madre. Pero el propio Bello, movido quizás por la norma ya sea de su racionalismo o de su ilustrado dogmatismo religioso, alerta a los lectores sobre ciertos

¹⁵ “La religión, la filosofía y la historia en los años londinenses de Andrés Bello” de Walter Hanisch Espíndola (128).

cuidados que cabe tomar en torno a este tema. En una nota publicada en su revista El repertorio americano en 1827 (Un año antes de que Hugo escriba su poema y dos años antes de que lo publique) al presentar el libro Cuentos de duendes y aparecidos. (Compuestos con el objeto expreso de desterrar las preocupaciones vulgares de apariciones) recomienda: “somos de sentir que en estas materias no debe ejercitarse la inventiva como contraveneno, y sí el frío e irresistible raciocinio, para los que puedan usarlo; y para los que no, como los niños, un sumo cuidado en los padres, ayos y maestros de que no se les vicie la imaginación desde la edad tierna” (Obras, 1981, 1: 729). Bello aquí no se apoya en las prohibiciones eclesiásticas para dominar el influjo vicioso que desencadenan las historias de aparecidos, sino en la fuerza del raciocinio. En todo caso deja en claro la cautela con que han de leerse cosas de fantasmas. A lo largo de las seis partes que configuran tanto “Las fantasmas” como “Fantômes”, este tópico liminar para la conciencia católica roza amable y persistentemente los linderos del bien y el mal; en el caso de Bello en pos de una sólida verdad que los delimite; en el caso de Hugo huyendo de las verdades que podrían aprisionar la libertad del poeta.

El primer cambio que introduce Bello en su versión del poema de Hugo es la incorporación del artículo “Las” en el título, el uso del sustantivo en neutro del texto francés es reemplazado por la fijeza del artículo femenino, primera separación del poema entre el sujeto de la experiencia y el objeto tentador de la inscripción de un desorden. A esta distancia primera se suma el desplazamiento del yo poético que Hugo había ubicado en la primera línea del poema: *que j'en ai vu mourir de jeunes filles*. En el arranque del poema de Bello la voz está impersonalizada en la lamentación, no de la muerte de las jóvenes, sino del paso de la muerte en abstracto

(*¡Ah que de marchitas rosas / en su primera mañana!*). Este distanciamiento diluye la fuerza de la experiencia directa que implica la primera persona del texto francés. Con ese recurso se debilita la presencia del sujeto en los acontecimientos. Ese debilitamiento es una constante que avanzará metódicamente hasta la reflexión final del texto, en donde un sujeto que apenas se ha identificado con los hechos terminará por dudar de ellos, de su realidad. En Bello la voz poética se incorporará como un yo explícito bien avanzado el poema, en la mitad de la segunda parte: en el verso 54 la voz poética se integra a los eventos como un yo frente a los acontecimientos que hasta entonces han sido impersonales, no vinculados a una experiencia sino a un pasar de la vida casi en tercera persona. Las pasiones, la muerte, el dolor, son así objetos que se miran a la distancia.

Con el distanciamiento que pretende objetividad, y que más adelante asumirá un carácter pedagógico, se disuelve también la presencia de las juguetonas cuadrillas de baile que Víctor Hugo había puesto en la primera estrofa: *Il faut que dans le bal les folâtres quadrilles* (4). El yo de Hugo rodeado, a un tiempo, por el dolor de la muerte y el juego de la danza es sustituido por una voz indefinida que insistirá no en la dualidad simultánea de gozo y sufrimiento, sino en *el gozo fugaz de los festines* (11). De tal manera, se acentúa la fugacidad de las alegrías mundanas en contrapeso con el “costo” inequívoco que será el entregar la vida por una pasión fatua. Así, el sujeto ya no es más una experiencia del flujo vida, muerte, pasiones, duelos, sino un relator objetivo de una enseñanza moral.

Cuando el cúmulo de lo vivido ha exacerbado el ánimo vitalista del sujeto poético de “Fantômes” y parece abandonarlo en el vaciamiento de un pesar que no se

explica, brota la exclamación más potente del yo que en gesto de libertad irrenunciable se lanza tras los fantasmas a lo hondo del bosque. El gesto es doble: saturación de la experiencia de muerte por un lado, y vuelco a una comprensión más feliz del misterio por otro:

Quoi, mortes ! quoi, déjà, sous la pierre couchées !

Quoi ! tant d'êtres charmants sans regard et sans voix !

Tant de flambeaux éteints ! tant de fleurs arrachées ! ...

Oh ! laissez-moi fouler les feuilles desséchées,

Et m'égarer au fond de bois ! (v 31-35)

No es ésta la voz del yo que ya en el primer verso afirma haberlas visto morir, no sin pesar, pero sin el drama capturado en estos versos. Hay aquí una suerte de explosión vital acumulada frente a tanta muerte. La voz enigmática se lanza a buscar en el bosque, tras el desgarramiento de los “Quoi!” y los “Tant!” que se han repetido hasta apurar la reacción del que, hasta ahora, ha sido pasivo pero agitado contemplador. El sujeto entonces pasa de la contemplación al movimiento, en pos de la vía que salve los abismos de las dualidades, sin renunciar a las diferencias. En “Las fantasmas” de Bello, el “yo”, que refiere los acontecimientos, ha sido contenido hasta el verso 53 y aparece tímidamente oculto entre un nosotros. La mirada del yo de Bello aún está vacía porque hasta aquí no ha sido sacudido por las imágenes de vida y muerte real que sí han llenado al yo del texto francés. La plenitud de vida y muerte del poema de Hugo se hace temible vacío en Bello:

¿Y nada dejó la huesa?

¿ni una voz? ¿ni una mirada?

¿tanta llama hecha pavesa?

¿y tanta flor deshojada?

¡Adiós! huyamos a la amiga sombra

de anciano bosque; pisaré la alfombra (v 49-54).

La experiencia de muerte como realidad material hecha de fragmentos de hojas secas está encubierta en Bello por una alfombra, la imagen distrae de lo que en Hugo es símbolo de una realidad que arrastra. La carrera de la voz poética al interior del bosque es un perderse en el flujo del devenir inexplicable que es la vida misma. No es devoción piadosa, ni reflexión pausada, ni pura contemplación trascendente lo que la arrastra a la oscuridad del bosque, es la fuerza de la muerte, como objeto seductor en el que se pierde sin remisión, para hacer de vida y muerte totalidad única. La materialidad del sujeto adentrándose en la materialidad oscura, sin referentes, del bosque, se dulcifica y hasta se banaliza en Bello no sólo con el doble apelativo, *amiga sombra / de anciano bosque* y con la *alfombra de secas hojas* que reemplaza a las hojas deshechas, sino porque además ese yo entra confundido con un nosotros que impide que se pierda. El “nosotros” de Bello es una ambigua resistencia que separa al “yo” de los objetos para que no se pierda en ellos. ¿A quién se refiere ese “nosotros”? ¿Es la voz poética y las fantasmas? ¿Es la voz poética y los lectores? En cualquier caso, es un plural que justamente anula la pluralidad, porque intenta rescatar la unidad a nivel de la conciencia. “Nosotros” es el sujeto de dominio de los objetos externos. La simulación de la unidad plural del sujeto se levanta como un cerco que impide la soledad de éste ante el misterio, no de la muerte solamente, sino de la existencia en su conjunto.

La antropología cristiana de la caída está sustentando el impedimento de la pérdida de un sujeto que ha preferido configurarse en las certezas; asumir la ley que detiene al sujeto frente al pecado y la blasfemia es evitar perderse, es colocarse entre los fantasmas como voz autorizada para educar y guiar, para moralizar y salvar al sujeto. Los recursos con los que en las primeras estrofas del poema se deslinda al sujeto del acontecimiento, permitirán que al final haya una conciencia perfectamente delimitada que juzga con prudencia sobre los actos de los otros y sanciona desde su superioridad moral estas fantasías cercanas a las “orgías de la imaginación”. Frente al *laissez-moi fouler les feuilles desséchées* de Hugo, Bello busca refugio: *huyamos a la amiga sombra / de anciano bosque*. El dejarse llevar en la caída a la materialidad del devenir que se deshace, para dar forma a la experiencia, se convierte en Bello en la guarda protectora de amistad, tradición y naturaleza, que salvan al sujeto de la caída.

La interioridad salvada, no-perdida, sutilmente levanta unas fronteras que separen el ámbito de ensoñación en el que el sujeto no entra en peligro real: *pie vaporoso* (v 56), *luz incierta* (v 59) y el uso de subjuntivo en el verso 55, *De secas hojas, que crujan*, salta a la vista entre todos los verbos en indicativo que ha usado Bello hasta este momento en toda la segunda parte del poema. Colocado en el centro de la segunda parte y rodeado de sugestivas relativizaciones de la realidad que vive la voz poética, el subjuntivo marca un quiebre con la experiencia en indicativo del texto de Hugo. Y para hacer más notorio este creciente atenuarse de la experiencia, en la estrofa que sigue, que en el texto original evidencia la confusión de planos entre realidad y fantasía, Bello introduce oraciones interrogativas en lugar de los versos que en Hugo son afirmación categórica:

¿He sido ya polvo yerto,
 y mi sombra despertó?
 ¿Como ellas estoy yo muerto?
 ¿O ellas vivas como yo? (v 61-64)

La realidad de las fantasmas y la de la voz ya no habitan más un mismo plano, no entran en contacto, porque el sujeto ha levantado un muro que lo guarda de la confusión.

Finalmente Bello cierra la segunda parte colocando la escena en un régimen de fantasía que Hugo había roto. El sueño y la memoria a los que Hugo se refiere en el verso final de la segunda parte son superación de los límites de la muerte, estatuida ya como experiencia de contigüidad desacralizada. Los fantasmas bailan en torno a una tumba, se retiran y dejan, entonces sí, al sujeto soñando y recordando. El poema de Bello dice que al quedar solo el sujeto *reproduce otra vez la fantasía* (v 78). En ese régimen de irrealidad surge la presencia de *Lola: ...jurara/ estarla viendo delante* (v 81-82) dice la voz poética. Aquí en cambio el sujeto que había sido desplazado de toda la primera parte se emplaza como yo soñador, productor de la fantasía. De esta forma se ha desarticulado dos veces a los sujetos que tocan la tierra: antes fue desplazado el yo que presencia la muerte y las alegorías de ésta danzaron ante él sin tocarlo; ahora, la niña, que va a morir durante el baile, deja de ser realidad por su condición de objeto soñado; sueño que en último término va a ser edificante pero que en primer plano es objeto de la tristeza del sujeto poético que la contempla bailando. La mirada del yo sobre la inocente *travesura* de la niña suscita una serie de indicios de su juicio moral. Primero ubica la inocencia de Lola *en una oscura, / solitaria*

galería (v 135-36) y luego, la contempla no arrastrado por la vitalidad de la fiesta, sino doblemente triste por la proximidad de la muerte y por la condición dudosamente moral en que ésta llega:

Pensativo... caviloso...
 y triste no sé si diga;
 en el baile bullicioso,
 el loco placer hostiga;
 enturbia el tedio la delicia, y rueda
 impuro, polvo en túnicas de seda (v 139-144).

No sólo la tristeza con que contempla desde su superioridad moral es condenatoria, también lo es ese *polvo impuro* que cubre las *túnicas de seda*. La mancha de la caída original de la conciencia cristiana está amenazando siempre los objetos puros y bellos.

A la manipulación de los desplazamientos y emplazamientos del sujeto en el poema, como recurso desarticulante de una lectura pecaminosa, se añade el cambio de tono que tiene la voz poética de un poema a otro. En “Las fantasmas” pesa la lamentación y no la aceptación de lo inevitable. En Bello hay una necesidad de construir en el texto una trascendencia, un ir “más allá de”. El poema de Víctor Hugo, en cambio, asume un dinamismo inmanente, contemplación que siempre se contiene a sí misma como devenir azaroso. Las imágenes en Hugo se suceden casi sin detenerse pero no van a ningún lado. El proyecto de todo ese movimiento es mirarse hacia dentro, eternidad e instante sintetizados en un momento caótico en que las fuerzas del universo se atraviesan con las potencias del individuo en medio de una suma de

cruces infinitos e indescifrables. El devenir de Hugo es presente que se vive, el de Bello es futuro que se construye en el aprendizaje moral del pasado. Por eso el poema de Bello articula, sobre el fundamento de la lamentación de lo que ha sido, un esquema didáctico que se proyecta hacia la moraleja final. De esta manera el destino inevitable al que la voz del poema de Hugo se ha entregado en el *C'est le destin* del segundo verso y en la anáfora con *Il faut* (v 4-9) que insiste calmamente en lo forzoso de los acontecimientos y, por último, en el *Oui, c'est la vie* (v 11) que cierra el sentido de aceptación que no se niega a los requiebros del sufrimiento, pero que tampoco se condena a ellos, todo esto es reemplazado en Bello por una negación a entregar al destino la fatalidad de la muerte temprana. Lector de Quevedo y Calderón, Bello empalma como aquellos la cuna y la sepultura, pero los contrarios reunidos no se armonizan para explicar la fatalidad, sino que se unen para advertirnos frente a los engaños del mundo, frente al artificio de las ensoñaciones que pueden perdernos. *¡Niñas! No el placer os tienta* (v 229) terminará diciendo la voz de “Las fantasmas”, todo el poema del venezolano apunta hacia este verso. No podía Bello asumir la conciliación de los contrarios que Hugo había propuesto en un poema que desarticula el tremendismo trágico, para asumir con calma material la fatalidad. En el esquema moral de Bello es necesario que el temor se administre como maestro y una muerte asumida como parte de la totalidad de la existencia no es buena maestra de moral.

Por otra parte en la reunificación de contrarios que plantea Hugo se anula la confrontación cielo-infierno y se convierte en una consecución más cercana a la del día y la noche:

Oui, c'est la vie. Après le jour, la nuit livide

Après tout, le réveil, infernal ou divin.
 Autour du grand banquet siège une foule avide ;
 Mais bien des conviés laissent leur place vide,
 Et se lèvent avant la fin (v 11-15)

En lugar de la blasfema reunión de cielo e infierno, Bello imagina la escena en un cuadro que une lo fatal de la muerte amenazando: *El giro fatal no cesa: / la aurora anuncia el ocaso* (v 19-20) con lo grotesco de la *jovial turba* [que] *empina el vaso* (v 23). Ahí en donde Hugo había tomado distancia del cristianismo para romper los vínculos del destino con una voluntad divina, o cuando menos para sugerir que el destino podía estar por igual en manos del cielo y el infierno, en ese momento Bello, en cambio, introduce en el poema una alegría socarrona que no se repite en ninguna otra estrofa. El aguijón de Hugo lo sana Bello con la sonrisa burlona y triste del que mira el mundo y sus pompas con espíritu superior. No hay alegría real en la mirada sobre *la jovial turba*, hay una sonrisa casi siniestra del puro que prevé la sanción de los incautos. Entre tanto la alegría vital de las “juguetonas cuadrillas” (*folâtres quadrilles*) que se mezcla ingenua en sus pasos con la hierba que ha cortado la hoz, no tiene cabida en “Las fantasmas”, los ámbitos del poema se distinguen claramente en un texto en el que el tono de lamentación y la ubicación del sujeto han zanjado las diferencias de propósito y estilo con su original.

Todo en Bello apunta al ejercicio de ejemplaridad. Cuando Hugo pone sujetos concretos para aproximar la experiencia al lector, Bello los anula para tomar una distancia objetiva y objetivante. Asimismo, cuando Hugo deja perderse a los sujetos en el torrente de la vida, Bello usa la idea de totalidad para hacer de la

presencia de la muerte un instrumento más temible. La hipérbole *Murieron mil* (v 25) magnifica la presencia de la muerte, al tiempo que evita focalizar su presencia como realidad concreta, y evita también particularizar la inquietante presencia de las adolescentes, al incrustarlas en una turba arrastrada por la muerte en la que se incluyen las niñas de *virginal recato* (v 30). En la segunda parte de “Fantômes” Hugo libera un universo en movimiento caotizado por la muerte como parte del dinamismo de la existencia. En ese universo dinámico de Hugo, las adolescentes bailan y mueren mientras el poema avanza sin singularizarlas porque sujeto y objeto están figurando una alteridad dinámica en donde los objetos son una cierta extensión del sujeto y éste de aquellos. El devenir es el único hilo unificador de la continuidad de la materia en la sucesión de sus formas: la hierba, el agua, las jóvenes muertas, sus fantasmas, la bailarina española. En el transcurso del poema Hugo irá singularizando a esas jóvenes con distintos rasgos que las distinguen. Los rasgos que perfila cada verso son contornos, siluetas que se suceden velozmente ante la mirada del yo que es testigo de su paso, cada verso es una silueta diferente: *L'une était rose et blanche; / L'autre semblait ouïr de célestes accords* (v 16-17). Bello acumula en tres estrofas esas imágenes con que Hugo había desplegado una multitud de siluetas y construye con los mismos versos traducidos la oposición antagónica de dos tipos ejemplares: *la de virginal recato* (v 30) y *la que mira al suelo tristemente* (v 33). Entre esos dos tipos queda la distancia que separa la gracia de la condena, la una vincula la muerte con lo celestial y la otra con una mirada atada al suelo, no como lugar único de la existencia sino como ámbito fatal de la caída. El poema original que canta la totalidad de la existencia como suma de opuestos que nunca se reducen, se convierte en “Las

fantasmas” en simulada reconvención evangélica a la pureza; los sutiles distingos que no quieren hacerse patentes, parecen repetir la enseñanza de las vírgenes prudentes que estando prevenidas pudieron entrar al banquete de bodas:

Una, apoyada la frente
 en la macilenta palma,
 mira al suelo tristemente;
 y al fin rompe al cuerpo el alma;
 como el jilguero cuando oyó el reclamo,
 quiebra, al tomar el vuelo, un débil ramo. (v 31-36)

Si Hugo potencia lo casual como motivo de la rama rota, como aquello que ocurre porque “la vida es así”, Bello parece ponerlo como consecuencia del mirar bajo, macilento y triste; el cuerpo roto (decadencia, muerte) es el resultado de un alma que había caído aprisionada en la tristeza (pasiones, pecado). De este modo se evita ese caos indiscriminado en el que la muerte arrastra a las niñas de Hugo y se impone una diferencia del estado moral en el que mueren unas y otras.

Lola también aparecerá signada por una marca moral: *Nunca en su pecho el ardor / de un liviano afecto cupo* (v 91-92) aunque esta positividad, desde el puritanismo de Bello, se empaña de inmediato al decir *aunque inspirarlo sí supo* (v 94). Dialéctica de bien y mal, de salvación y condenación que reemplaza el intento romántico del francés que en una misma estrofa y sin distinción moral hace pasar el dulce ángel de una niña con el oscuro delirio de otra, ambas se desvanecen y espiran, no hay premios, castigos ni enseñanzas. Cuando la voz poética en Bello participa de la fantasía del baile es voz que dictamina el costo por la pasión que Lola había

pagado; de *caro asaz* (v 98) califica al precio de la culpa; porque si el disfrute de los goces juveniles es *solaz* de todos, en Lola es *deslumbradora ilusión que embriaga y enloquece* (v 102). La inocencia de Lola está siempre interpolada por sutilezas morales. Mientras que la niña española de Víctor Hugo muere rodeada de una plenitud de mundo y de goce, la de Bello muere en el límite del juicio.

El baile, como se ha dicho, queda restringido a espacio en el que se ha de hacer manifiesta la virtud que supere la caída. La máquina de control opera una vez más para delimitar el espacio en el que a un tiempo se pone a prueba el equilibrio del sujeto expuesto. Los espacios del baile y la comedia son entonces reterritorializados para el control en cuanto han devenido instancias de prueba, tiempos en que el alma se depura. Algo semejante ocurre en “El ángel caído” de Echeverría, como se verá más adelante. Es necesidad de combinar rigor moral y expansión social parece responder a la necesidad de Bello de adaptar las enseñanzas de Bentham: sobre el *principio de interés* y el de *felicidad*; la búsqueda de placer medido ayuda a evitar, a superar o a olvidar el dolor. Esos espacios de placer controlado se convierten márgenes de emancipación controlada de un placer entendido como “Minimum vital” que permite una liberación de las pulsiones instintivas, pero claro los esquemas moralistas hacen de esos márgenes de liberación nuevos espacios de control. También en el pensamiento de Bentham hay un momento en que el utilitarismo deja de ser la pura descripción casi positiva de los fenómenos de comportamiento y se vuelca a ser un soporte para la ley y por tanto una nueva forma normativa, prescriptiva de los comportamientos.

Finalmente la pasión por los objetos que es deslumbramiento por la vida y por los encantos de la materia en los que la niña sueña y se complace, aparece en “Las fantasmas” con una cualidad característica de la poesía de Quevedo: el cerco. Andrés Bello, lector de Quevedo¹⁶ y traductor de los poetas morales latinos como éste, le otorga al cerco quevediano un aire festivo. La imagen del poeta español que recurrentemente participa en la construcción de un sujeto asediado por la muerte, por el mundo, por el vacío o por el vicio, viene, en este poema de Bello, a convertirse en el asedio de la vanidad que atrae y engaña. Un referente similar en cuanto al tema se puede encontrar en los poemas amorosos de Quevedo en los que amada y amante quedan prisioneros de la maquinaria de la vanidad (“Canta sola a Lisi”). Aquí, en “Las fantasmas”, en medio de un baile - que durante el siglo XIX es el escenario recurrente de la caída moral-, Bello revisita la imagen quevediana:

Y la cercan plumas, blondas,
 canastillas y bandejas,
 mué de caprichosas ondas,
 crespón de que las abejas
 pudieran hacerse alas, cintas, flores,
 tocas de formas mil, de mil colores. (v 115-120)

Ese rasgo barroco refuerza el carácter moral del poema de Bello, aunque presentado en medio de los objetos que hablan de la vanidad del mundo, casi se hace un eco imperceptible, un susurro oculto que sustituye a la prédica moral abierta. La voz

¹⁶ En el tomo 2 de *Biblioteca Americana* (1823) Bello publicó “Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!” de Quevedo; también algunas de las traducciones que hace Bello de poetas latinos coinciden con la lectura de Quevedo de los poetas clásicos estoicos.

poética casi hace un llamado al “advertimiento” del mundo en la figuración de la joven Lola acechada y acechante. La joven inocente, no deja de ser tocada por la sutil malicia de su “travesura”, término que remitido a otro moralista, San Agustín, es el primer indicio de la entrada del mal en el individuo. La profusión de objetos que en Hugo es exuberancia de materialidad placentera que deslumbra, agita y pone en movimiento a todos los seres para que participen de la armonía embriagadora, en “Las fantasmas”, carente de alegría real, todo el baile y sus preparativos pasan a ser el cerco de la muerte del estoicismo quevediano. El efecto que logra Hugo al reconstruir el revés que produce la muerte repentina, se esfuma en Bello que ha construido un plan en el que ésta adquirirá un sentido didáctico. La muerte de Lola en Bello se despliega en tres estrofas, Hugo en el primer verso de la parte cuarta dice “Elle est morte” y con esa breve frase introduce el vuelco repentino con que la vida pasa del baile al duelo sin romper el hilo de la experiencia vital como una sola cosa. Bello separa en tres momentos estrictamente cronológicos las instancias en que quiere distinguir, con la misma estricta claridad, tres planos que no deben confundirse: el del yo que contempla a Lola; el de Lola como fantasía contemplada; y el de los objetos-fantasías que la rodean. Tres planos que en la versión de Hugo están placenteramente confundidos constatando la inmediatez de los opuestos y la totalidad del existir reunificada en los símbolos poéticos. En “Las fantasmas” los límites de la moral católica separan cuidadosamente los ámbitos de la experiencia del poema para que la tragedia insalvable sea motivo de una moraleja y no causa de perdición. El neutro “Fantômes” de Hugo convoca a una vida que se desentiende del todo de la polaridad

bien y mal; las virtuosas fantasmas de Bello, aun en su pecado señalan el lugar diáfano del bien.

Al año siguiente de la publicación de “Las fantasmas” Bello publicó una nueva adaptación de un poema de Víctor Hugo: “Los duendes”. Y nuevamente, en torno a un asunto semejante, Bello ejerció su paternal protección hacia los i-reformados hijos de América Latina. Con pleno dominio del lenguaje y cabal intención de introducir una lectura censurada de Hugo en el continente, Bello adaptó “Les Djinns” también perteneciente a Les orientales. En el volumen Obra Literaria (82) de Bello se afirma erróneamente que la versión original de Hugo se titula “Les Lutins”, sin embargo no existe entre la poesía de Hugo ningún poema con este nombre. Se dice además en la misma nota al pie que del poema original Bello sólo ha tomado “la idea general, algunos pensamientos y el progresivo ascenso y descenso del metro”, lo cual es verdad, salvo que quizás hay que decir también que en el texto de Bello - bastante más extenso-, los demonios de la mitología musulmana o de la escandinava se confunden con los de la mitología del infierno cristiano que no aparece en el original francés. Los demonios de Bello se mezclan en su texto con las exclamaciones populares con que los devotos católicos piden socorro a los santos, la virgen y toda la corte celestial. Con esto, el poema de Hugo, que era más un juego con la fantasía en las fronteras del anti-racionalismo y el anti-dogmatismo, en Bello se hace una oportunidad para restablecer un espacio poético para el cielo y el infierno de la tradición católica. Es obvio que Bello no comparte una fe dogmática con esa visión del infierno. Visión que por otra parte ni en las mentalidades teológicamente más retrogradadas de la época se mantenían como formulaciones serias del infierno

como sede del mal. De todos modos, Bello inscribe sobre el poema de Hugo su voluntad ordenadora. El texto de Hugo le ofrece la oportunidad de cumplir con diversos objetivos al mismo tiempo: consignar su libertad literaria; reorientar la lectura del poeta francés al tiempo que le rinde homenaje; restablecer o ampliar un espacio para la mitología cristiana entre los círculos liberales y reimplantar, poéticamente un espacio para la Iglesia como guarda ante los peligros de la caída, esto es, de los peligros del desorden moral individual y del desorden social.

El juego rítmico del poema de Bello en la primera parte y del final se diluye en el medio cuando pretende dar más seriedad a la amenaza de las huestes infernales y resaltar el poder salvador de la campanada de la iglesia que expulsa a los demonios. Imagen que parecería ser la contrapartida de aquella con la que había terminado el poema “El incendio de la Compañía” escrito con anterioridad. En ese poema, de 1841, las llamas del incendio, provocadas por los infernales enemigos de la iglesia y el alma, silencian el “púlpito”, el “coro” y la “torre”. En contrapartida, en “Los duendes” de 1843 la campanada de una iglesia somete a la caterva infernal:

¡Ah! Por fin en la iglesia vecina

a sonar comenzó la campana...

Al furor, a la loca jarana,

Turbación sucedió repentina.

El tañido de aquella campana

A la hueste infernal amohína. (Obra literaria 86)

Bello jamás negó su religiosidad y apenas si insinúa en algunos textos una crítica propia a la Iglesia católica o al espíritu religioso en general. Sus dudas en materia

religiosa apenas se dejan entrever en la carta que recibe de José María. Blanco White, el 8 de julio de 1821, porque éste responde a algunas dudas planteadas por Bello. Por otra parte sus frecuentes reseñas y comentarios sobre publicaciones dedicadas a la relación iglesia-estado son comunes también en la época de Londres. Obviamente hay una preocupación de Bello por los asuntos de la Iglesia que va más allá de los meros concordatos, pero jamás se dejan ver en sus textos esas preocupaciones más doctrinarias. Tampoco quedan a la vista los procesos sobre cómo Bello está intentando separar el pensamiento moral que fundamenta su “ideología” jurídica de su pensamiento religioso. De este modo da la impresión de que el regreso del venezolano a América implicó un retorno a la idea de la iglesia como fuente de preservación del orden. A distancia del influjo de los liberales españoles en Londres y de los pensadores más progresistas en general, y ante al desorden de las naciones latinoamericanas, Bello desplegó todos los medios a su alcance para reestablecer un orden que permitiera el progreso. La distancia aparente que guardaba con la Iglesia se redujo entonces para sumar esa institución a su proyecto de reordenamiento de la sociedad. Así Bello reúne todos los elementos para reinstaurar un sistema de control centralizado del orden, la moral y la sanción. En el artículo, “Establecimientos de confinación para los delincuentes”, dedicado a la necesidad de un nuevo centro carcelario en Chile dice:

... debe ser un edificio situado en el centro de la república, y cuyo orden interior pueda ser observado frecuentemente por los funcionarios ejecutivos y municipales ... En fin, la pena debe servir a escarmiento; debe arredrar del crimen, poniendo a la vista los

padecimientos que en una sociedad bien regida son su consecuencia inevitable: en una palabra, debe ser ejemplar... (Obras, 1981, 18: 421)

La inquietud sobre el escarmiento criminal de Bello es una extensión de las preocupaciones totalizantes de Bentham, que había diseñado su *Panopticum* en 1791, y del que obviamente Bello tuvo noticia durante la estadía londinense. Bello, el agente liberal, el diplomático de la causa de independencia, deviene origen del “panoptismo” en Latinoamérica. Ese “panoptismo” es la más notoria marca del olvido de las relaciones de soberanía para que prevalezcan las relaciones de disciplina (Foucault 212). Hay en Bello, como producto de su reacción frente al caos una necesidad de levantar en el centro de la sociedad un aparato de control que ponga a todas las conciencias individuales bajo observación. El impulso original de libertad del Bello de la emancipación, como el de muchos otros pensadores de la época, terminó en un retorno a los mismos mecanismos de orden en una apariencia de libertad y humanismo. El sentido común, el bien común y la falsa transparencia del progreso marcaron el retorno a un sistema moral y a una mirada en torno al mal de las que ya se había experimentado el fracaso.

1.3 Los ángeles caídos de Echeverría.

Entre Bello y Echeverría, como entre Bello y Sarmiento, es necesario evadir el artificio pedagógico que los ha separado entre románticos versus neoclásicos¹⁷. El análisis de los discursos de todos estos autores deja la sensación de una continuidad

¹⁷ El tema de la artificialidad de la separación de Bello como neoclásico frente a Sarmiento y Echeverría como románticos ha sido tratado ampliamente en textos como Desencuentros de la modernidad de Julio Ramos, El otro Andrés Bello de Emir Rodríguez Monegal y “Aproximación a la estética de Andrés Bello” de Efraín Subero que expresamente reúne varias opiniones en torno al tema.

programática y el mapa de una diferencia en los recursos con que se pretendía llegar a una meta similar: ofrecer instrumentos de ordenamiento social a las nuevas naciones. En los dos hay una necesidad de moralizar la sociedad, el venezolano lo hace por medio de una literatura de rasgos estoicos en la que se privilegia la exaltación de la virtud que subyuga las pasiones. Echeverría ve una mayor dignidad en la regeneración de la virtud del sujeto que se reintegra al orden social desde la experiencia de la caída. El sujeto de Echeverría tiene que pasar por la experiencia de una suerte de fracaso moral para construir sobre esa experiencia su mejor aporte al bien social. Bello configura en sus textos una red moral que advierte a los nuevos ciudadanos sobre los peligros morales con los que se atenta contra la sociedad, quiere prevenir la caída, evitarla a todo trance. En cambio Echeverría con sus textos propicia la reinsertión del sujeto que ha caído. Parecería no temer tanto la caída como el perderse en los deleites de esa caída. Los textos del venezolano invocan a la restauración de la naturaleza inocente, que él asume propia del habitante de América, en tanto que Echeverría concibe al sujeto forjador de la nacionalidad como al letrado que estando comprometido con el continente no puede dejar de estar tocado por los influjos del pensamiento “civilizado” que llega de Europa¹⁸; por eso es que Echeverría no puede como Bello inscribir su visión del mal desde fuera, a la distancia, sino que lo hace desde la perspectiva del que habiendo sido tocado por el mal busca una restauración del bien.

¹⁸ En el artículo de Echeverría titulado “Revolución de febrero en Francia” se insiste varias veces en esta idea: “Por lejana que esté América, por ignorante y atrasada que la supongan, por más vallas que interpongan los gobiernos retrógrados que la despotizan para trabar su comunicación con la Europa, la América no podrá sustraerse a la invasión de las ideas que ha engendrado la República en Francia ni a la acción de los acontecimientos que nacerán de su seno” (*Obras* 296).

Aunque entre Bello y Echeverría hay varias amistades comunes, no he podido encontrar referencia alguna del uno acerca del otro. Juan María Gutiérrez, primer recopilador de la Obra de Echeverría estuvo en contacto con Bello en Chile y mantuvieron correspondencia; Sarmiento tuvo relaciones estrechas con ambos; el primer biógrafo de Bello, Miguel L. Amunátegui, escribió con su hermano Gregorio algunos artículos críticos sobre Echeverría según lo refiere el mismo Gutiérrez en su “Vida y obra de Esteban Echeverría” con que introduce las Obras Completas (recopiladas y publicadas entre 1870 y 1874). En sus cartas escritas entre 1844 y 1846 Echeverría insiste en la importancia de recibir informes acerca de la crítica sobre su obra en Chile y de la recepción que en ese país tiene la gestión política de los opositores a Rosas. Sin embargo, no parece haber referencias mutuas en los textos de estos dos autores, aunque no sería difícil sospechar que alguna de las críticas de Bello a los excesos de los jóvenes románticos aludiera a la poesía de Echeverría, sin embargo no hay evidencia de esto.

Bello debió leer con sospecha el intento de intensificación romántica de Echeverría; el arranque de patetismo sentimental debió alterar el equilibrio estoico del caraqueño. Si Mariano Melgar se proyecta como la ilusión de la unidad que no se ha quebrado, y Bello como la ilusión del equilibrio en coherencia, Echeverría es la ilusión del anarquismo del sentimiento que paulatinamente tiene que reconstituirse para procurar la coherencia perdida. Bello llega a hacer de la integridad una máscara con la que recubre toda su obra, Echeverría en cambio asume el reverso de la misma máscara, la del sujeto quebrado y recompuesto en un sentimentalismo que ya se conoce a sí mismo. Ambas, como toda máscara, entrañan tras su verdad expuesta, una

oculta, además, su fe en las representaciones no les permite asumir la multiplicidad de voces de la faz que queda oculta, pero tampoco pueden negarla completamente.

Saben que en sus máscaras no se ampara únicamente la ilusión de las representaciones que proyectan, ellos han visto algunas de las marcas, cicatrices, arrugas profundas que escinden la unidad de los rostros que las máscaras ocultan. Rostros que por otra parte no son más que otras máscaras de otros rostros que parecen perderse del todo en ese ejercicio de superposición constante que la humanidad ha hecho de la historia de su proceso de socialización. Entre Echeverría y Bello la diferencia se acentúa en el gesto con que miran lo que queda tras la máscara removida. Mientras que el venezolano asume la imperturbable impavidez que genera, o intenta generar serenidad, Echeverría opta por el rigor aterrorizado del que tiene siempre ante sus ojos al monstruo que lo amenaza. Ambos dejan ver los indicios de esas reacciones como parte de la dramaturgia que exige un posicionamiento moral, pero ambos también quedan atrapados en la unidad que han delineado para sus sujetos divididos. Bello sometió su impavidez, aunque tímidamente, a las pruebas de la duda religiosa, política, histórica y salió de ellas recubierto de la máscara que le aseguraba una coherencia creíble. Echeverría la sometió a la de una escritura que tímidamente exigía soberanía moral.

Desde esos puntos de partida ambos producen un imaginario sobre la caída y el mal. Bello para prevenirlo, Echeverría para intentar superarlo. Aunque, como se irá desarrollando en las páginas que siguen, esa superación no siempre será posible en los parámetros de Echeverría. Si en Bello, como se ha visto en el ejemplo de “Las fantasmas”, prevalece una mirada desconfiada frente a la mujer como origen de la

sensualidad que genera perdición. En Echeverría los personajes “caídos” son hombres y mujeres, pero son sólo los personajes masculinos los que son redimibles de la caída. Las protagonistas de Echeverría en “Elvira o la novia del Plata”, “La guitarra” y “Don Juan” terminan siendo condenadas por la sociedad o simplemente se pierden en el anonimato o en la locura como consecuencia de sus pasiones. A diferencia de los personajes masculinos que trascienden hacia el heroísmo cívico, ya en las luchas armadas en beneficio de la nación, ya en la apropiación del conocimiento ilustrado que florece una vez superada la turbulencia de las pasiones. Curiosamente, María, la heroína de “La cautiva”, que es el único personaje femenino que alcanza una condición semejante, no recorre el periplo de los héroes varones de Echeverría. María es arrastrada en la caída. No hay en ella un acto de debilidad moral que la lleve a la barbarie del desierto. Las fuerzas que llevan a María al desorden no son en lo absoluto interiores a ella. El texto insiste en la pureza de María y sin embargo ella es cuestionada por el amante. A María no le basta con ser heroína, ella debe ser pura más allá de todo desorden social o natural; a ella no se le concede la posibilidad de “caída” como a los héroes varones, y por eso, aunque su pureza se hubiera perdido sin su consentimiento, aunque eso, que no ocurrió, hipotéticamente hubiera ocurrido, sería motivo del repudio de Brián:

Y en labios de su querida

Apura aliento de vida,

Y la estrecha cariñoso

Y en éxtasis amoroso

Ambos respiran así;

Mas, súbito él la separa,
 Como si en su alma brotara
 Horrible idea y la dice
 María, soy infelice,
 ya no eres digna de mí... (Obras 461)

Aun siendo la heroína inocente se exige una autenticación de esa pureza. Sólo en la confirmación de ésta se hace viable la heroicidad femenina. Hay una correspondencia laica entre la mitología emergente de los nacionalismos americanos en formación y los debates eclesásticos que terminarán en la declaración del dogma católico de la Inmaculada Concepción de María en 1852. Ese trasfondo teológico no era ajeno a la voluntad laica de Echeverría por consolidar una moral laica sobre la virtud femenina como condición primaria. Todos los demás caracteres femeninos de Echeverría son “ángeles caídos”, imágenes profanas de Eva nuevamente desordenando el mundo. Esa es la condición irremisible del personaje femenino principal de “El ángel caído”, en cuya primera parte se lamenta largamente la voz poética la pérdida que no tiene ya retorno: “Ángel ayer, tu cielo rememora / Hoy, mujer infeliz, tu culpa llora, / Sólo duelos te guarda el porvenir” (Obras 596). Y al comenzar la segunda parte cuando al referir la escena del “baile” (escenario frecuente de la caída como ya se apuntó en la primera parte de este capítulo) empieza diciendo:

Probó el fruto vedado y de improviso
 Perdió el ángel su bello paraíso,
 La inocencia del alma y el contento;
 Sintió el escozo y abatimiento,

Los insomnios febriles de la vida,
 Y hervir en sus entrañas virginales,
 Con violencia allí desconocida,
 Pasiones y esperanzas mundanales. (Obras 600)

Y continúa varias estrofas el paralelismo entre la caída de Ángela y el pecado original del paraíso. En tanto que a Don Juan lo pinta diciendo de sí mismo:

Busco nuevas emociones,
 Ideas que nadie alcanza,
 Vida, cebo a la esperanza,
 Que no tienen ya raíz;
 Y probando así de todo
 Cuanto la mente concibe,
 Ver si alguna luz percibe
 que lleve a lugar feliz. (594)

Don Juan mira siempre hacia el futuro en busca de restaurar el lugar del ideal que se desvanece en el torrente de las pasiones, pero para Ángela no existe más ideal, su falta es una marca de la que no puede liberarse, ella misma es la imagen del ideal que se ha roto, de la armonía perdida. Ese es el patrón al que se adscriben los protagonistas de los poemas extensos de Echeverría.

La figura de Don Juan, en cambio, es la del hijo pródigo que ahíto de faltas emprende el regreso al lugar del orden. Es el mismo patrón con que Echeverría se proyecta en “Cartas a un amigo”. El sujeto de esas “Cartas” inicia ese fragmentado

relato de sí mismo con un gesto de arrepentimiento que lo devuelve al seno de la madre del que se ha alejado al desoír sus advertencias morales:

Una idea me atormenta: creo haber sido la causa involuntaria de la melancolía que la consume [a la madre]. Los halagos seductores de una mujer me arrastraron a algunos excesos; la ignorancia y la indiscreción propagaron y exageraron estos extravíos de mi inexperiencia; ella los supo y desde entonces data su enfermedad; calla por no afligirme, sin duda, pero yo he creído ver en su semblante mi acusación y mi martirio. (400)¹⁹

Echeverría reitera esa imagen del retorno al orden en varios de sus textos, aunque ni la caída ni el retorno se den siempre bajo los mismos esquemas narrativos. En “La Cautiva”, María arrastrada por la barbarie intenta un regreso a su lugar original, y el poema se consume en ese movimiento de salida y retorno. Como se ha dicho ya, en el caso de María la caída es propiciada por una fuerza exterior que la arrastra y no por un acto de debilidad moral; la caída en ese texto es la barbarie y la ignorancia, ambas, exterioridades para el sujeto poético que narra que define el mal y la caída desde el centro del orden. El programa moral que Echeverría quiere configurar implica una superación del sujeto criollo; esa superación es primero la de las pasiones (el vencimiento de la carne, diría la terminología cristiana), y en segundo lugar es superación del desorden del “mundo”. La virtud del poblador americano debe sobreponerse a la materialidad acosante del mundo. El paisaje de “La cautiva” representa la caída más visible en la materialidad del mundo en los textos de

¹⁹ Esta es la carta 1 según la numeración de la edición de Gutiérrez de las Obras Completas. El tema de la madre reaparece en las cartas 2,3, 4, 6, 7 y 29.

Echeverría; la materialidad en la que el poeta ve perderse la pulcritud de la armonía ideal. El mundo como materialidad, el mundo como naturaleza amenazante más que sublime, esa es la naturaleza de “La cautiva”. A los peligros del mundo y de la carne, como se verá al hablar de “Elvira”, se suma la personificación del demonio, quedando así completa una refiguración de los “tres enemigos del alma” de la catequesis cristiana. A los tres los hace aparecer Echeverría en su obra intentando hacer alarde de un recurso de adaptación de las ideas cultas a las populares. Sin embargo, como ocurrió frecuentemente en la literatura latinoamericana del siglo XIX, el discurso de Echeverría quedó atrapado en la red del imaginario cristiano sin atinar una salida propicia para el pensamiento laico.

En “La cautiva” el mal que desencadena la caída del sujeto civilizado se representa en esas fuerzas desordenadas que escapan de la civilidad, en esa materialidad desordenada del mundo de la barbarie que en su vórtice lo arrastra todo, paisaje, armonía, pureza, civilización. “La cautiva” ha sido arrastrada por los enemigos del alma, en una de las representaciones más laicas en el contexto americano, la de los enemigos del progreso. En ninguno de los poemas de Echeverría es tan fuerte como en éste la imagen de la caída en la materia. Porque el paisaje, del que los indígenas son tan sólo una parte, es la expresión más material del mundo en los textos de este autor. El desierto “inconmensurable”, “misterioso” es vastedad sólo abarcable por la mano de Dios, y las “tribus errantes” que lo cruzan “cual torbellino” son “insensata turba” que arranca la paz a “las calladas soledades de Dios”, como se afirma en la primera parte del poema. Sobre esa materialidad caotizada por las fuerzas naturales se vuelcan la racionalidad y la virtud para establecer sobre ella su dominio

de progreso. El intento de dominio no se ejecuta sin la intervención de las pasiones fuertes que deben corresponder en intensidad a las fuerzas naturales contenidas en ese paisaje. Y tales pasiones (la carne), en medio de las fuerzas de la naturaleza, se someten al riesgo de la caída, de ser arrastradas, si no por la violencia de las fuerzas naturales que las superan, por la suya propia devenidas caos por el entorno. Esa medición de fuerzas y correspondencias entre la naturaleza y las pasiones humanas que buscan someterla o fundirse con ella desencadena otras fuerzas azarosas irreductibles a la razón. En la Advertencia a “La cautiva” Echeverría describe esas pasiones como correspondencia que sale al encuentro de aquellas fuerzas de la naturaleza:

Nada le compete anticipar [al poeta] sobre el fondo de su obra; pero hará notar que por una parte predomina en “La cautiva” la energía de la pasión manifestándose por actos; y por otra el interno afán de su propia actividad, que poco a poco consume, y al cabo aniquila de un golpe, como el rayo su débil existencia.

La marcha y término de todas las pasiones intensas, se realicen o no, es idéntica. Si satisfechas, la eficacia de la fruición las gasta, como el rozo los muelles de una máquina; si burladas se evaporan en votos impotentes o matan; porque el estado verdaderamente apasionado es estado febril y anormal, en el cual no puede nuestra frágil naturaleza permanecer mucho tiempo, y que debe necesariamente hacer crisis.

(Obras 451)

Esa misma intensidad de las pasiones que ha llevado a los héroes de “La cautiva” al desierto es la misma que consume a los amantes de “Elvira o la novia del Plata”. “La caída” es entonces la intensidad de la naturaleza, en ninguno de esos casos Echeverría pretende construir voluntades que atraviesen el abismo de esa caída, porque en ninguno de los dos casos le asigna un valor de error moral o pecado, lo cual sí viene a ser explícito en “La guitarra” y en “El ángel caído”. El mal que arrastra a María es ajeno a su responsabilidad. Ella es víctima del mal, de la barbarie del desierto que la ha violentado, del desorden de ese espacio en el que surge y desvanece con la misma facilidad la armonía que insistentemente busca el poeta. Los inevitables efectos de la pasión consumen a todos los personajes de Echeverría, una veces por ejercicio activo de sus pulsiones, otras en la contención pasiva de esas mismas fuerzas. En este punto Echeverría contradice la moral preventiva de Bello que intenta sofocar las pasiones sin conocerlas. Echeverría quiere re-conducirlas, ponerlas al servicio de la nación, del ordenamiento del mundo, pero para eso considera necesario que los personajes asuman la experiencia de la expulsión del paraíso y no sólo el estar advertidos de esa expulsión. También los castos amantes de “Elvira o la novia del Plata” se consumen en los “votos impotentes” con que intentan evadir la fuerza de sus pasiones. Juan María Gutiérrez, comenta así el poema de Echeverría: “tiene por único concepto el triunfo de las fuerzas del mal sobre las aspiraciones legítimas a la felicidad. Lisardo es la virtud y la ciencia encarnadas en un alma joven y viril sedienta de amor” (Obras 26). El orden tiránico que arrolla los sueños individuales, la “ciencia” y la “virtud” es alegorizado en este infierno exacerbado por la pasión contenida de dos amantes:

Del espeso bosque y prado,

De la tierra, el aire, el cielo,
... Con gran murmullo salieron
Sierpes, Grifos y Demonios,
Partos del hórrido averno,
... Hadas, Brujas, Nigromantes
Cabalgando en chivos negros,
... Aves nocturnas y monstruos,
Del profundo turbios sueños,
Precita raza que forma
De Lucifer el cortejo:
Todos, todos, blasfemando
Con gran tumulto salieron,
De infernales alaridos
Llenando el espacio inmenso...
Lucifer con cetro y tiara
Descollaba en medio de ellos
Y los demonios cantaban
Salmos al Rey del averno;
Mientras fantasmas y monstruos,
Formando un círculo inmenso,
Para el sabático baile
Se preparaban contentos. (Obras 448-49)

Este es el entorno del sueño de Lisardo cuando él escucha la voz de los demonios proclamar que el amor y la felicidad son sueños vanos mientras juegan con los corazones de los dos amantes. Los demonios de “Elvira” están ligados a la tradición romántica alemana e inglesa, pero tienen también algo del barroquismo quevediano del “Sueño del infierno”, el aire burlón del juego, entre cruel y satírico de los demonios complacidos en la disolución del esfuerzo virtuoso e infructífero de los amantes castos. En contrapunto con la cita anterior se puede leer la muerte de Elvira y Lisardo como el resultado de los “votos impotentes” que consumen a los amantes sin dejarles nada a cambio. Gutiérrez en su introducción a las Obras alude al contexto histórico en que surge el poema, cuando la represión rosista había empezado su fase más violenta. Pero por otra parte el texto no puede dejar de leerse como una relación de causa-efecto: el infierno está ahí porque los virtuosos amantes lo han creado para salvar su virtud. El temor del infierno contiene la fuerza de esa pasión que siempre va a ser desbordante, en este caso matando a los castos amantes. El poema se cierra con la muerte de Lisardo. Ni siquiera la esperanza de amarse en la eternidad les es concedida a los amantes por el poeta. El final del poema es la muerte, y el ejecutor de ésta ha sido un demonio más interesado en destruir los planes de felicidad de los humanos en la tierra que en buscar una ruptura del plan trascendente. Esta figura específica del mal propuesta por Echeverría está más ligada a la de un hacedor de daños que imposibilita la felicidad del aquí y ahora, a diferencia, por ejemplo, de la demonización de Bello en “Las fantasmas” donde es una oferta de felicidad en el presente la que conlleva una destrucción de la felicidad trascendente.

En el texto de Echeverría hay una voluntad específica de recalcar la destrucción de la pasión presente, el demonio – tirano destruye en primer término la felicidad presente cuya culminación era la aspiración de los amantes. Este primer poema extenso de Echeverría tiene la peculiaridad de no ofrecer futuro para una redención; el juego de imaginación de ese infierno desatado en la tierra, representación del gobierno de Rosas, es una caída de la que los amantes, primero no son responsables y segundo, no tienen redención. Los textos posteriores, más vinculados a la construcción del futuro nacional que a la crítica del presente, no volverán a cerrarse sobre sí mismos como en este caso, en donde el silencio final parecería ser reflejo del silencio y vacío nacidos del escepticismo religioso tan presente en “Cartas a un amigo”. “Elvira” fue escrito en la época en que Echeverría conservaba muy frescas las impresiones de su viaje a Francia, con las lecturas de los románticos europeos muy recientes y también con algo del escepticismo característico de esos autores. Posiblemente las “Cartas a un amigo” son también producto de esa misma época, por la fuerza intimista y la preocupación casi exclusiva al registro de las impresiones subjetivas. Juan María Gutiérrez asume como verdaderas las fechas insinuadas en las “cartas” pero considerando que éstas son una construcción liminal biográfico-literaria sería necesario un estudio específico sobre el tema para determinar con cierta exactitud una datación de ese documento. En todo caso hay un eco entre la mirada de lo infernal y del escepticismo religioso que ronda ambos escritos, y en los dos hay una toma de distancia con respecto a la moderación ilustrada de Bello y sobre todo una clara intención de poner en evidencia las dudas religiosas, gestos que Bello nunca se permitió en un texto público.

“Elvira” lleva la doble marca de la pasión desbordante y de la virtud que la contiene, pero esa continencia no es suficiente para retener el ataque de las fuerzas del infierno que la circunda. La tensión del poema entre la virtud y el deseo termina por liberar literalmente un ejército de fuerzas demoníacas. La pasión amorosa de esos dos amantes nunca convoca las fuerzas positivas o del bien para darles consuelo. El sentido trágico de la separación exige un infierno desatado. El mundo es otra vez el lugar de la caída, el dolor por la pérdida de la armonía edénica. Lisardo y Elvira no tocan el mundo, ni son tocados por él, pasan sin más del paraíso idílico al infierno, idílico también, que sin condenarlos moralmente los expulsa del orden armónico. Al final queda sólo la promesa que se hicieran los amantes de seguir juntos en la eternidad, el fin del texto y el silencio. El infierno creado por Echeverría en “Elvira” es el de una palabra que se excluye a sí misma: el cierre del poema con la muerte de los dos amantes sin que medie entre ellos ninguna palabra. Un orden de interdicción impone silencio en la comunicación del deseo.

Echeverría arriesga la credibilidad de su laicismo político al desatar en el décimo canto de “Elvira” un infierno en el que el demonio no usa máscara alguna: “Lucifer con cetro y tiara / descollaba en medio de ellos” (Obras 448) o al trabajar con la imagen del “ángel caído”. Pero su visión utilitaria de la religión, que lo alejaba de algunos de sus co-idearios unitarios²⁰ parece ser el puente usado para salvar la distancia entre el ejercicio de libertades individuales y el reencauce de las pasiones necesario para dar base moral a la nación. En el intento de poner al servicio de la nación las pulsiones sensuales Echeverría arriesga reinsertar el imaginario del mal

²⁰ “Ideas sobre religión” en El pensamiento de Echeverría de Tulio Halperín Dongui (45-87).

del modelo teocrático anterior, imaginario que algunos sectores del liberalismo se proponían superar. Echeverría por su parte insiste en dar mayor respeto a la religiosidad popular al tiempo que se combate el dogmatismo teocrático que se atribuía a Rosas como herencia colonial:

Según Echeverría, uno de los puntos en que la nueva generación debía apartarse de los unitarios era el de la religión, a la que estos habían otorgado consideración muy escasa y trivial. Mas no eran ellos solos quienes así procedían: 'Las cuestiones religiosas generalmente interesan muy poco a nuestros pensadores, y cuanto más les arrancan una sonrisa de ironía: error heredado por algunos de nuestros amigos'. Así se lamenta en la “Ojeada retrospectiva”, para concluir apostrofando a los 'filósofos' descreídos: 'A vosotros, filósofos, podrá bastaros la filosofía, pero al pueblo, a nuestro pueblo, si le quitáis la religión ¿qué le dejáis? Appetitos animales, pasiones sin freno'.

(Halperín Dongui 45)

De la cita se pueden extraer por lo menos dos elementos claves del proyecto político-literario de Echeverría: primero la intención de satirizar a los inquisidores morales rosistas, y luego, la valoración la necesidad de establecer vínculos de aceptación en medio de las mayorías católicas, en las que poco o nada había cambiado el pensamiento religioso desde los años de Independencia. De esta manera el proyecto liberal, al hacer uso de las imágenes católicas del mal termina apuntalando algo del imaginario contra el que luchaba. “Elvira” es uno de los primeros escritos poéticos en el continente dedicados a demonizar la tiranía. Es

verdaderamente notable que sea un pensador liberal el que restaura tan vívidamente el imaginario del infierno para atacar a los enemigos políticos. En el contexto de las pugnas entre liberales y conservadores que recorrió el continente y el siglo entero, esa práctica demonizadora de los oponentes políticos llegó a ser un mecanismo poético común, que colaboraba en la fijación de una localización del mal. Este ejercicio de demonización manipulado por los grupos liberales fue una de sus más fuertes contradicciones al propugnar por una parte la superación del pensamiento mítico o supersticioso, como lo calificaban, y por otra parte el establecer un vínculo con el pueblo llano en la manipulación de esos recursos que repudiaban.

Entre “Elvira” y “El ángel caído” es pertinente señalar un importante contraste: el primero es un poema que configura una pasiva idealización de la virtud atropellada por el mal victorioso, y el segundo, en cambio, es la propuesta moral de una virtud activa que asume conscientemente la caída y está determinada a superarla. El Don Juan de Echeverría ya tiene toda la carga byroniana del sujeto en acción. Sin embargo el recorrido moral que hacen los personajes de la poesía de Echeverría, justamente por su finalidad pedagógica, carece de la fuerza transgresora que poseen el Child Harold o el Don Juan byronianos. Los personajes de Echeverría asumen la caída, y en el caso de los personajes masculinos también el reingreso en el orden, pero en ningún caso son personajes que se apropien de la transgresión como positividad como ocurre con Byron. Echeverría no permite que los personajes se reconcilien con su naturaleza concupiscente, él desde fuera los comprende y la voz poética asume la naturaleza veleidosa de los personajes, pero ellos mismos están cargados de culpa y necesidad de arrepentimiento. Por eso el “El ángel caído” dedica

tantas estrofas a las imágenes sobre la pérdida de la armonía y la pérdida del estado original. Echeverría juega con los símbolos byronianos pero en realidad no puede asumir el vitalismo transgresor del inglés. Byron reformula la visión sobre el mal, asume la positividad liberadora de la transgresión moral. “El ángel caído” en cambio empieza con la voz de un Don Juan que lamenta la deshonra de una virgen y la caída del ideal que esa deshonra conlleva. De su pasado pecaminoso se deriva un predicador de la virtud que presume de su superioridad moral en relación a sus antecedentes literarios: “De alma, de genio, educación distinta / Es el Don Juan que caprichosa pinta / Mi musa americana independiente” (Obras 602). El personaje de Echeverría es un piadoso secularizado, un hombre virtuoso que ya ha pasado por los años juveniles de pecado y que adulto ya, ha sometido las pasiones al servicio del ideal. De este modo quedan escamoteados los personajes trasgresores de la poesía byroniana. Los personajes de Echeverría quedan vertidos en el mismo molde de rigidez moral que imposibilita que los individuos asuman su responsabilidad sobre el bien y el mal, sobre decidir lo que es bien o mal. En función de la consolidación de la nación se empujó un nuevo esquema de universalización moral en el que sin remover las viejas imágenes se añadió a la rigidez del dogma religioso la del dogma de la ley y el civismo.

En “La guitarra”, escrito en el año 42, pero publicado por primera vez en el 49 en París, y que además es el antecedente de “El ángel caído”, se anticipa ya la recurrencia de esa caída de la que el héroe retorna al orden con la voluntad de servir a la patria en la guerra y en la adquisición de saberes que se pongan al servicio de la nación; en tanto que la amante es sometida al orden por una sanción moralizante

(Celia en “La guitarra” termina enloqueciendo). Echeverría reitera de este modo en los dos poemas un recorrido que va del desorden de la pasión amorosa a la toma de conciencia en contra de la tiranía política. El proceso de toma de conciencia del desorden individual que altera el entorno armónico de los personajes se proyecta sobre la historia de la nación. Echeverría inscribe una positividad en la caída individual como oportunidad de retorno al proyecto social, pero al mismo tiempo sanciona a los frívolos entregados a las vanidades y placeres que nunca llegan como Don Juan en “El ángel caído” o Ramiro en “La guitarra” a tomar conciencia del plano trascendente de la existencia en el trasfondo de las luchas políticas y de la construcción de la nación. Por otra parte en ese trance de reformulación del espacio edénico sobre el ideal de nación, si el hombre encuentra positividad en “la caída” que lo hacen más apto para colaborar en el proyecto de nación, en cambio la mujer, si ha caído seducida por el deseo, queda excluida del proyecto. Echeverría no ve posible regenerar en ella el espacio de idealidad al que se ha de confiar la educación moral y religiosa de los nuevos ciudadanos. El hombre que duda y falla puede reincorporarse al proyecto de nación. Más aún, tiene un conocimiento del mundo ampliado por la propia caída. La mujer, en cambio, al caer rompe la confianza en la firmeza de los valores. Siendo ella albacea de la moral y la religión que no admite dudas ni fraccionamientos, la mujer caída deviene rémora del progreso. Tanto en “La guitarra” como en “El ángel caído” las protagonistas que han fallado en su papel social se transforman en fuerzas desalentadoras del ideal de una patria moral, así se lamenta Luis, el engañado amante de Ángela cuando le confía a Don Juan su agonía:

Débil lidiando contra el mal sin fruto,

El hombre se anonada y queda el bruto;-

El hombre material aunque sensible...

¡Existencia, por cierto, apetecible!

Y la Patria ¿do está? Bella quimera

De la dichosa juventud primera,

Farsa horrible hoy no más; vacío nombre

Para engaño y traición.

Ni patria, ni hombre.

Tiranías doquier de nulidades. (Obras 690)

La tiranía contra la que Don Juan se revela, superando su propia materialidad, es consecuencia del desorden introducido por las pasiones no sometidas de una mujer.

El mismo trayecto que va de la pasión amorosa al virtuosismo patrio aparece también como rasgo de las “Cartas a un amigo”; además lo sugiere también Gutiérrez en los apuntes biográficos sobre Echeverría y aparece en una carta de 1836 en la que el propio Echeverría alardea de su fama de Don Juan:

Malísima noticia me da usted. Yo huyo de la reputación y ella me persigue siempre y por todas partes. Cuando tenía 15 años, unos amoríos de la sangre, un divorcio y puñaladas en falso, escandalizaron medio pueblo, el cual en desquite, sin duda, clavaba sobre mi atomística persona sus escrutadoras miradas. Cuando contaba 18, conocíanme muchos por carpetero, jugador de billar y libertino. En Francia era yo, para los que me conocían, joven de ceso y esperanzas... (Obras 432)

Sobre esos dos polos se bosqueja un cierto patrón que delimita los “bordes” de la caída, los límites del mal, los nudos donde Echeverría polariza los núcleos de tensión de su percepción del mal. Hay un arco que va desde el sentimiento íntimo de atracción amorosa y el deseo sensual hasta el ámbito público en el que la individualidad ha de rendirse ante el bien común. Parecería que el autor intenta construir los dos ámbitos en los que la conciencia debe procurar su máximo esfuerzo, el conocimiento de sí mismo y el del proyecto social al que se ha de ofrendar la vida. El sujeto masculino que aporte a la construcción de la patria, debe -según el plan de Echeverría- emerger del conocimiento de sus pasiones y desde allí es posible ir a la “perfectibilidad” en la sociedad. El texto en que con mayor claridad expone Echeverría su concepción de tal “perfectibilidad” es el ensayo dedicado a la “Revolución de febrero en Francia” (Obras 293-308). Este trabajo sintetiza las ideas sobre las que se funda el convencimiento por el progreso sucesivo y es el punto de llegada de ese arco que arranca con el conocimiento de las pasiones individuales. Una vez sintetizadas una evolución de las ideas sociales desde Descartes hasta Saint Simon, Echeverría plantea la necesidad imperativa del cristianismo como marco de ese “progreso” que, en el futuro, debe conducir hacia el “paraíso terrestre”, en términos de Saint-Simon (300). La utopía de la realización de los ideales de igualdad, libertad y fraternidad han de darse únicamente en el marco de la ley única del cristianismo del amor universal, que hasta ese momento había sido mal comprendida:

Ese principio no es otro que la ley divina de la unidad y de la comunión de todos los hombres, mal comprendida hasta ahora. Por esta causa el mal ha reinado y reina sobre la tierra. Por eso la familia,

la patria y la propiedad han engendrado la esclavitud y el mal para la mayor parte del género humano, lejos de contribuir al bien y perfección común.

Pero la humanidad para emanciparse del mal adquiriendo el conocimiento de esa ley divina que ha puesto el bien de todos y de cada uno en la unidad y en la comunión de todos los hombres, ha necesitado tiempo; ha sido necesario que pasase por todas las pruebas... La historia no es otra cosa que esa educación sucesiva del género humano. (Obras 304)

Para Echeverría esta evolución permanente del principio fundamental de la unidad y comunión de todos los hombres debe arrancar en el conocimiento de las pasiones individuales. Pero en esta síntesis teórica de ese proceso, Echeverría se olvida del individuo concreto, olvida esas pasiones individuales como si la superación histórica de la comprensión fundamental conllevara por sí misma la superación individual de las pasiones. Como ocurre en todos sus poemas largos, cuando Echeverría intenta ingresar en las opacidades del deseo, el hallazgo de la no-armonía lo hace girar hacia una idealidad sin base real. En este esfuerzo de comprensión del proceso histórico de occidente Echeverría intenta buscar un medio de dar unidad a una serie de elementos que no logra sintetizar y para salir al paso de esa síntesis recupera la necesidad del cristianismo como elemento unificador. El romántico está buscando formas de justificar la existencia de las instituciones que socavan la soberanía del individuo y el patriota práctico está intentando consolidar un piso para la nación después de Rosas. En los últimos años de su vida, decepcionado de la política Echeverría intentará un

retorno a la recuperación del espacio literario como espacio de reflexión de lo moral; pero ya todos sus textos estarán marcados por esta impronta de conducir a sus personajes a la salvación del ideal patrio después de periodos de purgatorio en que han debido reconocer su indolencia de juventud. El propio ensayo de Echeverría es de algún modo su propio purgatorio en el que expulsa su reflexión propia de las ideas morales para quedarse únicamente con lo dicho por los teóricos europeos. En la obsesión por derribar a Rosas y convertirlo en la figura del mal, Echeverría procura dar un marco teórico en el que se sostenga su visión del abuso de las instituciones tradicionales. Pero la libertad de la que habla es meramente retórica porque ya no existe el individuo de las pasiones que es con el que trabaja, aun maniqueamente, en sus poemas:

Esa comunicación necesaria del hombre con sus semejantes, con el universo y con Dios, sin la cual no vive sino de un modo latente, es el derecho imprescriptible del hombre: su reconocimiento constituye la libertad humana.

De esta triple manifestación de la virtualidad del Yo humano, resulta la propiedad, la familia, la patria o el Estado, manifestaciones también necesarias de la comunión del hombre con sus semejantes y el universo. Porque el hombre no vive por sí solo, ni para sí solo, sino también por lo que no es él, y para lo que no es él.

.....

...

Pero la familia, la patria, la propiedad, pueden absorber al hombre, tiranizarlo, coartando o violando su derecho a la comunión con sus semejante, con el universo y con Dios.- De ahí la tiranía por una parte, y la esclavitud por otra; de ahí el mal para el esclavo y el crimen para el tirano; de ahí la guerra entre el opresor y el oprimido.

Esto ha sucedido en los pasados tiempos. El hombre ha sido sucesivamente esclavo, ora de la familia, ora de la patria, ora de la propiedad, y no ha llegado todavía a posesionarse de la plenitud de su derecho de hombre.

¿Por qué ha sucedido esto? Porque se ha desconocido o violado la ley divina de la comunión del hombre con sus semejantes y el universo, y de la solidaridad de todos los hombres. (Obras 302)

Publicado a los pocos meses de la caída de la monarquía democrática de Luis Felipe y en el momento mismo en que los obreros protestan en París, el artículo de Echeverría completa el arco del escritor romántico que parte de la subjetividad en busca del ser social. Echeverría quiere salvar la elipsis entre individuo y sociedad, ese es el objetivo de su reescritura de “la caída” y del “paraíso”. Y para colaborar en la construcción del nuevo orden que redime al caído produce todos sus textos políticos y morales.

El retorno de Echeverría desde Francia en 1830 marca el momento en que se condensa esa voluntad de síntesis entre lo individual y lo social. Como testigo de lo que concibe como un “retroceso” histórico de la nación (Popescu 28) –la tiranía de Rosas, Echeverría se empeñará en articular un mecanismo de síntesis que favorezca

el restablecimiento del orden político y con éste la armonía. Esa síntesis arranca por el esfuerzo de localización del mal para erradicarlo, luego habrá que superar “la caída” en el mal y finalmente facilitar el progreso general. Y para lograr lo primero era necesario proyectar una imagen del mal que pudiera ser vista por todos en el mismo lugar y de la misma forma, todos debían ver cómo y por qué había que erradicarlo. La figura de Rosas, los círculos más próximos a éste y la situación de Argentina como consecuencia de ese gobierno devienen así en sus textos el ámbito de localización del mal. El crítico Popescu toma los versos que siguen, de una parte inédita de “Insurrección del Sur” como uno de los muchos ejemplos que se podrían extraer de Rosas visto como el mal²¹:

Es que endiosado el bárbaro egoísmo
de su poder segura
reinaba la maldad y la impostura
.....
Sangre doquier, reliquias funerales
y una lepra de males
que en porvenir remoto aunque inocentes
gimiendo sentirán los descendientes. (Popescu 29)²²

El texto definitivo que no conserva esta estrofa guarda para Rosas y sus defensores los apelativos: “fiero Minotauro”, “monstruo”, “aborto de la anarquía”, “suplicio infernal”, “sayones del infierno”, “ídolo bestial” y además relaciona esta infernal

²¹ Otros ejemplos sobre la demonización del gobierno de Rosas se pueden leer en: “El regreso” y “En celebridad de Mayo” de Los consuelos.

²² Popescu reúne en un apartado que subtitula “El retroceso” varios fragmentos de Echeverría en que describe la situación de la Argentina al momento de su regreso.

barbarie a los vínculos que establecen continuidad entre Rosas y la colonia: "...ese que acata los viejos errores / Do España fundaba su vano poder" (Obras 503).

También Tulio Halperín Dongui recoge varios fragmentos de "Avellaneda" en los que esa localización del mal queda fijada a las inmediaciones del poder de Rosas.

Uno de los fragmentos más insistentes en lo monstruoso y luciferino es ésta estrofa de la quinta parte en el Canto III:

A una especie de bestia o Minotauro,
 forma de toro y de demonio y de hombre,
 monstruo tal vez de cópula sin nombre,
 vio a orillas de un gran río, y en el centro
 de una grande ciudad, recluso dentro
 de un informe edificio, parecido
 a una cueva infernal, donde circuído
 de terror y misterio, parecía
 urdir con el demonio entre tinieblas
 trama alguna maléfica y sin nombre
 en el lenguaje familiar del hombre. (Halperín Dongui 39-40)

Como comenta Halperín Dongui este "vago horizonte demoníaco" (40) configura una naturaleza tal de maldad que supera al lenguaje humano, que lo distancia del mal común de la humanidad para darle un carácter de símbolo. El círculo infernal de Rosas es el espacio de lo que se hace imposible de asir con palabras. Pero esa es únicamente la máscara del poeta hiperbolizando ese lugar del horror. De hecho el poeta crea ese espacio del mal, lo crea con palabras y lo convierte en el lugar de

repudio desde donde se reemprende la búsqueda del ideal. Puesta toda la negatividad sobre la figura histórica de Rosas, Echeverría concibe la posibilidad de una reformulación del ideal para una nación caída en la barbarie, en la satisfacción de pasiones bajas y en la acumulación feudal de riquezas improductivas. Ese es el universo de Rosas y para revertirlo Echeverría propone el conocimiento de sí mismo desde la caída.

A diferencia de Bello para quien la caída no tiene la virtud regeneradora que le asigna Echeverría, la reformulación del ideal exige casi como un imperativo la experiencia de las pasiones. La experiencia de la caída está excluida de la obra de Bello, él presagia su peligro y lucha por conjurarlo, pero Echeverría pone la caída en el inicio mismo de sus largos poemas, haciendo de ella el lugar de arranque de toda proyección de crecimiento: “Elvira” comienza exponiendo una tensión erótica que está vedada para esos amantes virtuosos; “La cautiva” empieza con la descripción del desierto poblado por las tribus de indios que irrumpen en la armonía; “La guitarra” con el canto seductor del amante; “Insurrección del Sur” con el lamento por el desamparo que sufre la patria caída; el plan en prosa del “Peregrinaje de Gualpo” empieza también con el recuento las experiencias de juventud, “los desengaños del mundo”, y habiendo visto lo deleznable y efímeras que son las ilusiones y los placeres (Obras 330); y obviamente “El ángel caído” lamentando la pérdida del ideal en la concupiscencia de la joven frívola. El proyecto poético, moral y político de Echeverría puede leerse como una búsqueda de redención social que libere al individuo de una eternidad de azar en la que continuamente la armonía se rompe. No puede como Bello retomar la máscara de una unidad sin quiebres. Echeverría asume

la historia de la humanidad como caída y sale en busca de una redención. Así la escritura que Echeverría hace de la caída es siempre un paso hacia la redención dejando a la literatura presa del circuito de lo sagrado dominante. La soberanía del individuo queda aprisionada en los rieles sociales: familia, patria y propiedad, de las que habla él mismo ha dicho ser las primeras cárceles del individuo (“Revolución” Obras 302). Así los intentos de seguir a Byron en un proceso de indagación moral desde el ámbito de la individualidad, terminan por ser en Echeverría un nuevo bosquejo de la donación de la libertad del individuo al ordenamiento de la sociedad y el bien común.

La voluntad moralizante de ambos autores, Bello y Echeverría, hace de su escritura un lugar de paso entre el individuo y lo social. Ambos condicionan su poesía a las exigencias de la realidad a diferencia de Hugo o Byron que con sus textos comprometen a la realidad, le exigen una reacción. La producción literaria de los dos americanos, adscrita a la fundación moral y política de las naciones del continente renuncia a la impugnación crítica para relocalizar el ideario del mal sobre las mismas imágenes aunque desde distintos puntos de partida. Así, los conatos por abrir un espacio diferente para la soberanía de la escritura rehuyen a los refugios más seguros que les brinda el discurso de la moral y de la historia. Ésta es la marca de casi toda la literatura latinoamericana del XIX, ese entrar y salir de la escritura sin habitarla. Bello y Echeverría asumen de Hugo y Byron los elementos más formales pero no pueden como ellos producir su propia moral, generar tensiones morales. Ni Bello ni Echeverría asumen el reto de proponer una literatura que sea parte de la realidad y se conforman con reproducir las fronteras morales que los limiten. ¿Qué escritores del

XIX en Latino América asumen su escritura como el lugar de la realidad, sin necesidad de un puente que los extraiga? ¿Machado de Assis? ¿Darío? ¿Martí? ¿Algunos modernistas? Los capítulos siguientes de este trabajo retomarán algunas de estas preguntas. Este problema no es una digresión del interés primario de este capítulo, porque la relación que de una u otra forma establecen estos escritores entre la realidad y sus textos, como unidad separada pero adscrita a ella, esa relación es la que localiza y reproduce una idea de mal. Cuando escritores posteriores inscriben sus textos en la realidad como parte de su materialidad, entonces comienza también a diluirse la necesidad de localización del mal o, cuando menos, se relativiza los límites morales. Los cambios en la relación texto-realidad implicarán una movilización y una complejización del pensamiento y de la representación del mal.

Esta digresión sirve de ingreso a un problema que plantean “Las cartas a un amigo” de Echeverría, pues esas cartas sugieren un intento fallido de residir en la textualidad, de hacer de la escritura una materialidad habitable y, en cuanto tal, por hacer de esa materialidad habitable el lugar de una experimentación, del sujeto y su escritura. “El diablo es que el mal hábito y las miserias que nos rodean han quebrantado mis propósitos” (Obras 433), dice en una carta de 1844 a Juan María Gutiérrez haciendo referencia al abandono en que ha dejado “El ángel caído” para dedicarse a escribir los textos más eminentemente morales y cívicos: “Mayo y la enseñanza popular en el Plata” y el Manual de enseñanza moral, encargado ese mismo año por el Gobierno de Uruguay. Esta queja por no poder dedicar el tiempo que quisiera a los textos poéticos es una constante en sus diálogos epistolares, como

lo confirma lo dicho al General Melchor Pacheco y Obes en carta del 6 de abril del mismo año 44:

Comprendo muy bien que Ud., por deber y posición, mire con indiferencia y aún repruebe todo acto y todo pensamiento escrito que no se reasuma en la guerra. Pero permítame le diga que yo, artista solitario y caprichoso, a nadie tengo que dar cuenta, ni del pensamiento que mueve mi pluma, ni de la inspiración que hace vibrar las cuerdas de mi lira. Harto respeto y consideración tributo al sentimiento público y a las exigencias de la situación no publicando nada de lo que escribo, ni llamando como muchos otros la atención con producciones no sólo inconducentes, sino frívolas y mezquinas. A este precio prefiero que me olviden. (Páginas 75)

El General uruguayo, comprometido en la resistencia a Rosas, y comisionado en París por ese mismo motivo ve con desconfianza patriótica la producción de versos en ese específico momento. Echeverría en cambio busca un espacio para la creación literaria en medio de las responsabilidades históricas justamente para poder asignarle un sentido simbólico a la historia. Instado por Pacheco a escribir en contra de Rosas, en esta carta Echeverría manifiesta la inutilidad probada del periodismo para vencer a Rosas y defiende su actividad poética y con ello la soberanía de la literatura, aunque en la misma carta añade: “Confesará Ud. al menos que mi proceder es lógico, y que hay tal vez más altas miras, más patriotismo en trabajar en silencio con el fin de engrandecer la literatura de mi patria, que en asumir, sin conciencia, el papel de foliculario charlatán” (Páginas 78). Añadido con el que de algún modo se rinde algo

de su voluntad poética en función del engrandecimiento de la patria. La verdad de la historia termina por imponerse sobre la verdad literaria, y, la moral poética de Echeverría que está intentando liberarse de la moral de la historia, se entrega para ser sometida.

Seis años más tarde, en abril de 1850, escribe a Félix Frías: “Nunca se me ha ocurrido que entre nosotros podría ganarse nada escribiendo, y mucho menos escribiendo versos. Sólo la deplorable situación de nuestro país ha podido compelerme a malgastar en rimas estériles la sustancia del cráneo” (Páginas 93). Este comentario, que parece destinado a responder a la proclamación pública que Sarmiento hiciera en 1849, refiriéndose a Echeverría, sobre “la muerte del líder y militante político” (Demaría 23) y “la supervivencia inútil del poeta”, marca por un lado la desconfianza del poeta en que su trabajo literario tenga ingerencia alguna en el cambio político que buscaban sus compañeros de Generación y, por otra parte, el contradictorio sentimiento de que sólo por el estado mismo de la nación “ha malgastado en rimas estériles” el pensamiento. La carta a Frías no guarda siquiera el deseo patrio de engrandecer las letras de la nación. El impulso de publicar, que es el motivo por el que escribe a Frías, es casi, un acto de inercia. Sin embargo al final de la misma carta termina animando a Frías: “Trabaje, amigo mío, prepárese para el porvenir, porque el reino del mal no puede ser eterno” (Páginas 95). Echeverría tiene una posición problemática frente a la escritura y esta carta a Frías escrita ocho meses antes de su muerte, parece cerrar sobre sí el enigma de los quiebres de esa voluntad literaria.

Los años de estudios en París, de 1825 a 1830, coincidieron con los años de publicación de los manifiestos románticos de Víctor Hugo: edición definitiva de Cromwell, 1827; reedición de Odas y baladas, 1828 (las ediciones anteriores fueron del 22, 23, 24 y 26, cada una con su respectivo prefacio); Las Orientales, 1829; y, el estreno de Hernani, 25 de febrero de 1830. El debate en torno a la libertad literaria era en esos años tópico ineludible para un estudiante en París y no cabe duda de que Echeverría, a su regreso a Argentina, está sumido en la determinación de escribir con esa misma libertad que ha leído en Hugo y en los otros románticos; está abocado a buscar esa misma soberanía para su escritura, pero parecería que ese deseo de soberanía termina sometido por las condiciones exteriores. Al contrario de Hugo, Echeverría no supedita el entorno a la realidad del texto sino que somete el texto literario a la exigencia del entorno. No se trata aquí en lo absoluto de comparar el grado de libertad poética entre los dos escritores; la importancia está en tratar de ubicar los cruces de tensiones a los que se expone Echeverría cuando con su reflexión literaria pone en movimiento el lugar de los valores en la Argentina y en el continente. Cuando Echeverría está empezando su indagación poético- moral y busca sus propios límites de bien y mal en la construcción de su Don Juan, los conflictos nacionales más el reclamo de Pacheco, Sarmiento y otros, le salen al encuentro. Echeverría no llegó a ver publicado “El ángel caído” pero sí lo hizo con todos sus textos políticos y patrióticos como Dogma socialista o el Manual de enseñanza moral. En el dilema ético de Echeverría, finalmente la acción política, directa o indirectamente terminó llevándose la preocupación inmediata del autor y la

preocupación estética se supeditó a aquella, a pesar de las declaraciones explícitas que hace por defender su indagación de un carácter estético.

“Cartas a un amigo” señala un fallido contrapunto de esa responsabilidad patriótica con que Echeverría somete su escritura a la configuración de una red que sostenga para la nación un ideario de bien común. Esas “Cartas” señalan una trayectoria individual de búsqueda de los límites morales que se inscribe en una intencionalidad puramente literaria. Quizás esos textos son el espacio en que su escritura alcanza un máximo de soberanía. Y aun, en medio del patetismo exacerbado que lo hace de difícil lectura para el gusto de nuestra época, no deja de ser interesante en cuanto participan de ese deseo de ruptura del molde social, único medio para hacer posible una lectura moral que vaya “más allá del bien y del mal”. En las “Cartas” no se reconoce ninguna marca de responsabilidad social, ni tampoco una sensibilidad pedagógica, aunque sí hay una extremada voluntad de construir la imagen de un sujeto que sintetice el alma romántica con todos los elementos que esto implicaba. Y es en esa intención en la que Echeverría, intentando proyectar la máscara de un modelo literario, delinea con mayor claridad el trayecto de su fallida subjetividad extrema.

El texto empieza por crear la imagen del joven “extraviado” entre los quince y dieciocho años, espejo de los héroes descarriados de Byron, y en el que van a tomar forma los héroes del propio Echeverría y aun la silueta biográfica del propio poeta. No importa la intención que haya tenido Echeverría cuando escribió esos textos Juan María Gutiérrez les atribuye valor histórico y autobiográfico, con lo cual esos textos eminentemente literarios terminan por imponerse sobre la realidad. La figura histórica

de Echeverría ya adquirió unos rasgos asignados por ese falso espejo de sí mismo que son las “Cartas”. No ha sido posible encontrar pista alguna sobre las fechas en que se escribieron, pero el aliento romántico tan intenso sugiere que deben ser textos producidos o en los años de París (1825-1830) o en los años inmediatos al regreso, en Argentina. Como Byron, Poe, Hugo o Baudelaire, Echeverría intenta inscribir un gesto de rebeldía que lo arranque de la tradición (literaria, política, filosófica) pero a diferencia de esos escritores que no regresaron a la tradición sino que encontraron en la escritura el lugar para quedarse y desde el cual participaban de la realidad y transformaban la tradición, Echeverría se queda en un camino intermedio entre la literatura y las reformas sociales. Al final de la vida está saturado de los asuntos políticos y añora un tiempo inexistente en el que sólo se hubiera dedicado a escribir poesía y obras de “fantasía” pero, por otra parte, se rebela contra la inutilidad de la poesía escrita ante lo que considera la “lamentable situación de la Argentina”. El retorno entonces, aunque es el tiempo en que intentará desplegar todo el aprendizaje romántico que trae de Europa, va a ser más que ninguna otra cosa, un retorno al orden. Retorno que progresivamente lo distancia del proyecto inicial de ese sujeto de las “Cartas”. En 1847 en una carta a Juan María Gutiérrez dice: “El diablo es que la política a cada paso me interrumpe, me desvía de la región poética y me lleva a revolcarme con todos en la pocilga de los intereses, de las pasiones y de las miserias comunes” (Páginas 90). Y como ya se dijo antes, reitera en varias cartas su deseo de dedicarse más a la poesía y menos a la política.

El periplo que sugieren las “Cartas” empieza con la ruptura del orden en esa desatención de los consejos de la madre (el orden) y termina volviendo a ella en una

visión o sueño en que ella lo rescata de la caída en el vacío. Entre la ruptura con la madre, al inicio, y el regreso a la narración de ese joven poeta de sí mismo, reúne todos los elementos que en último término le posibilitarán una salvación. No importa tanto si esa salvación es trascendente o histórica, es la producción de una salvación del vacío, al que el poeta se ha acercado por las lecturas, por dejarse llevar por el desinterés y el desabrimiento que trae el haber probado ya todos los placeres de la vida. En el retorno a la madre y al orden el poeta conjura el mal, la multiplicidad y el azar. El poeta con ese retorno le devuelve unidad y orden al mundo. Las “Cartas” plantean fundamentalmente cuatro momentos o cuatro núcleos narrativos que se alternan y superponen. Los cuatro núcleos narrativos son: la culpa, el refugio en la armonía, la ruptura de la armonía, y el terror al vacío.

El primer núcleo es común a los textos poéticos de Echeverría, el lugar en que se inscribe la culpa es el lugar de la caída. El sujeto de estas cartas también empieza su narración de sí mismo desde la aceptación de un comportamiento del pasado que en el presente es el motivo de la agonía y muerte de la madre. La voz del narrador siente que ha provocado esa muerte con sus extravíos sensuales, así lo expresa en la segunda carta:

Anoche lo pasé en vela a su lado, y por la mañana me retiré a descansar; pero al poco rato me hizo llamar. ¡Ah, que escena tan desolante! Arrojeme sobre su cuerpo casi yerto, lo regué con mis lágrimas, imprimí mil y mil besos sobre su frío rostro y pareció animarse como con un éter vivificante al respirar mi aliento; recogió todas sus fuerzas y articuló estas palabras: Hijo, yo me muero; la

Providencia me llama a su seno... Ya mi hora va a sonar: tú quedas solo en el mundo... No te olvides de mis lecciones... Eres joven; no te dejes arrastrar por tus pasiones... El hombre debe abrigar aspiraciones elevadas. (Obras 401)

Este primer núcleo narrativo se repite en varias de las primeras cartas en términos semejantes. Después de la muerte de la madre, la narración del mismo motivo se realiza sobre el recuento que hace el narrador de los bienes que había perdido con ella y de los males con que él pagó esa bondad. Esta conciencia culpable acarrea una cierta desesperación frente a la que el narrador convoca a la madre como auxilio en su desilusión.

El segundo núcleo es el de la recuperación de la armonía interior en la naturaleza y en que empieza a ver los signos de una presencia que sostiene todas las cosas y les da sentido:

La naturaleza no presenta ni variedad ni contraste; pero es admirable y asombrosa por su grandeza y majestad. Un cielo sereno y transparente, enjambres de animales de diversas especies, paciando, retozando, bramando, en estos inmensos campos, es lo que llama la vista y despierta y releva la imaginación. (Obras 404)

Y detrás de esa naturaleza en la que se lee el orden: “Descubrir la mano omnipotente que rige [al universo] ¡Qué vuelo tan sublime toma entonces la fantasía, cómo se llena de gozo a medida que penetra y mira faz a faz los maravillosos arcanos de la creación” (405), el redescubrimiento de lo sublime, la fantasía, la melodía; lo inmenso y lo diminuto, la armonía de la música, y la guitarra como símbolo de esa

armonía, todos estos elementos devuelven al narrador un sentido de vivir, pero son exterioridades que se diluyen en la conciencia agitada casi exclusivamente por la emotividad (ver cartas 9, 10, 17 y 19). La materialidad y el ideal renacen de la conciencia de una culpabilidad como ocurriera con los personajes de los poemas, pero el reordenamiento de esa totalidad de materialidad e ideal se quiebra una y otra vez en la agitación emotiva que rehuye de todo dominio de la razón.

Pero en un tercer núcleo de situaciones surge la duda sobre esa armonía de la naturaleza (carta 8), basada en los acontecimientos en que situaciones desagradables o seres que le parecen horribles borran lo sublime: se asombra frente a una nube de hormigas voladoras que opacaban la claridad del sol (carta 13), o descubre una laguna llena de peces muertos y unos polluelos de cuervo que vomitan alimañas: “Lodazal inmundo de la muerte”; “Así, amigo todo parece que conspira en la naturaleza a la destrucción. Los elementos inertes y etéreos están en guerra continua con la naturaleza animada. Ésta sostiene la lucha, y sucumbe o triunfa momentáneamente. Todos los seres procuran mutuamente su destrucción” (carta 14). La vida del hombre se presenta como una continuidad fatigosa y, en ese resquebrajamiento del sentimiento armónico surge el acoso del vacío (cartas 15, 16, 18, 21 y 22). Este núcleo de la narración reúne todas las manifestaciones del dolor y frente a eso el narrador reclama a la Providencia por permitir tanto sufrimiento “¿Por qué deja pues al mal enseñorearse del mundo y pasear su hoz inhumana en medio de los hombres? ¿Necesita por ventura su cólera, para aplacarse, tantas víctimas, y tantas víctimas inocentes? ...” (carta 22). El poeta que va al campo en busca de la armonía termina descubriendo que tal armonía no existe, que la creación no siempre es buena, que, a

sus ojos, hay cosas que nos son buenas y; bajo ese desconcierto, el narrador siente que todo es vacío. Entonces, siendo azaroso todo, el sentido de la existencia se pierde.

Finalmente el cuarto núcleo es el del narrador ante sí mismo viendo su terror al vacío. Pero no sólo se expresa aquí un horror ante el sin sentido del universo, sino además el pavor del sujeto ante el desenmascaramiento de su autoengaño, el sujeto que ve el mundo como es no resiste admitir lo que encuentra y se quiebra la unidad de sus facultades. Consecuentemente hay una desintegración o multiplicación de la conciencia fraccionada. Surge un fantasma como indicio de esa multiplicidad, ese fantasma como alter ego condena al narrador a la clarividencia del mundo como es, y la revelación de esa verdad de un universo fraccionado se expresa como otra forma de caída:

Anoche querido amigo, anoche yo dormía: un fantasma vino y llenó todas mis facultades: un velo fúnebre cubría su semblante tétrico y descarnado. Sus cóncavos ojos despedían mil flechas que traspasaban mi corazón. El pavor heló toda mi sangre; su visita me devoraba; levantó al fin su ronca voz y me dijo: tú duermes, insensato, tranquilamente, pero llegará la hora en que te sea demandada cuenta de esos reposos; llegará el día en que cada uno de los pesares que ocasionaste a tu madre, cada lágrima de las que la hiciste derramar, entrará con el peso de una montaña en el plato de la culpa. La balanza se moverá entonces y el plato de la redención subirá al cielo y el plato del pecado se hundirá en el abismo. Infeliz del gusano que duda que llegará el día en que los justos sean remunerados según sus obras y los

impíos según sus iniquidades. Estas voces me aterraban, desperté y levantéme dando gritos como un furioso. (Obras 413-14)

Aunque el sueño se disipa, la voz del fantasma sigue gritando en su cabeza acusaciones de matricidio. El narrador arguye esta contradicción en su defensa: “Mi agitación se calmó un tanto y poco a poco mi sangre tomó su curso ordinario, mi fantasía se despejó y vi que todo era un sueño. Así los pálidos destellos de la conciencia ofuscan la razón y nos hacen ver mil terríficos fantasmas” (414). ¿Cómo podría la conciencia (totalidad que siempre está construyéndose y disolviéndose) volverse contra una de sus partes? Hay aquí la inscripción de una falacia lógica y de una negación a ver el mundo como es. Entonces surge la doble necesidad de retorno al bien perdido y de instaurar una figura del mal que lo prevenga de un nuevo alejamiento. El texto de Echeverría abre en esa sentencia un largo paréntesis que se cerrará con Rosas como nueva imagen del mal y del terror. Dentro del paréntesis quedan todas las multiplicidades del autor a las que él, como sujeto aterrorizado frente al vacío, intenta recomponer y hacer cobrar sentido:

Cuando algún espectáculo imponente de la naturaleza viene a conmoverme y a dar pábulo con emociones terribles y violentas a mi fantasía, me reconcentro en mí mismo, y me entrego involuntariamente a mis cavilaciones sombrías. Esta tendencia de mi imaginación a analizar y desear todos los objetos y ver el fondo de las cosas, me pierde y me hace infeliz. Un velo mágico y misterioso encubre la naturaleza moral. Desdichado del que ose levantarlo, porque se revelará a sus ojos atónitos el esqueleto horrible y las formas

monstruosas y descarnadas de la realidad. El hombre no nació para conocer la verdad porque ella repugna a su naturaleza. (414)²³

Y de allí pasará a la idealización del gaucho que no sufre pues no quiere saber nada de lo que hace infeliz al hombre: “pasa su vida sano, robusto y satisfecho” mientras el sujeto del conocimiento, el de la conciencia, el letrado que sueña culpas y caídas, añora el campo en donde la imaginación lo eleva. Pero ya entonces ha olvidado el soñador que la naturaleza, azarosa, algunos episodios antes le había mostrado que la armonía que buscaba en ella sólo estaba en su deseo de encontrarla y no en la naturaleza misma, ya para entonces el sujeto ha olvidado a los polluelos vomitando alimañas y las hormigas ocultando el sol.

Esos cuatro momentos por los que atraviesa la voz epistolar de “Cartas a un amigo” casi nunca aparecen, uno u otro exclusivamente en cada carta. Sino que esas tendencias se combinan. Tampoco son etapas de un proceso ascendente u ordenado, corresponden más bien a estados de ánimo que se mueven agitados algo azarosamente. Hay en Echeverría una voluntad de inscribir en esas cartas su alma romántica, de generar el marco de escritura y lectura para su propia obra, de producir una suerte de manifiesto para sí mismo. Y en ese manifiesto quiere hacer expresa una necesidad de mutabilidad, quiere escribirse y ser leído como sujeto que en su afán de desenmascaramiento, de asincramiento, está empujado a ver el mundo como es y no como “debe” ser. Sin embargo, parecería que hay un momento en que esa voluntad de mutación topa un límite. Cuando la realidad se revela como algo terrible, insoportable, el nuevo sujeto de Echeverría, que ya es multitud, se vuelca a la

²³ carta número 24.

búsqueda literaria de la fantasía y de lo sublime, en pos de una armonía o unas analogías que la realidad no refrenda, o refrenda sólo parcialmente. Es decir el juego literario de Echeverría se convierte en la medida de su propia resistencia a la verdad de que el mundo es sólo una perspectiva y que esa perspectiva intransferible a la experiencia de Otro es más “sublime” y más fantástica en cuanto menos mediaciones de orden social la sostienen. Las “Cartas” son la representación fragmentada de un máximo intento de individualidad ideal, individual para pensar el mundo, porque aunque el sujeto de esa narración no prescinde del orden y de las sanciones, e incluso sus intentos de transgresión son más un juego mental que una acción positiva (recuerdo de los placeres sensuales, la duda sobre una existencia trascendente y la tentación de suicidio), el sujeto está llevando al extremo el conjunto de sus facultades, al punto en donde se quiebran y exigen un retorno a un marco más seguro. En donde es posible afirmar una verdad comunicable y no tiene que asumir en soledad una verdad que no se comunica y sólo se experimenta.

Este proceso en el texto, como ya se ha dicho, no es lineal, las sucesivas imágenes del mar en calma o de la tormenta mar adentro (tan propias del romanticismo), las alusiones a la intuición de lo sublime, y el subsiguiente olvido “del mundo y de los hombres” (carta 27), el deseo de conocer todos los misterios y la posterior renuncia a todo el saber, todos esos elementos se alternan en ese sujeto que en último término se queda con el recuerdo de la madre (el orden): “Ella ocupa todas mis potencias, me sigue por todas partes, la veo en todos lugares, me sonrío en mis sueños y es el ángel tutelar de mi vida” (421). Este es todo el contenido de la última carta, con ella se cierran las “Cartas a un amigo”. El periplo iniciado en el

reconocimiento de la culpa ante la madre se termina frente al orden que ella ofrece y guarda, ese ángel no-caído, pero que tampoco tiene autonomía alguna del sujeto que la construye, ella es el guardián de los pensamientos caotizantes que alterna el mundo de ese sujeto en formación que, no en vano, es confundido por Gutiérrez con la persona de Echeverría. No, no es Echeverría, pero sí es el sujeto ideal, como Echeverría está pensando a los jóvenes liberales de su generación.

La sucesión de borrasca y calma hace que el sujeto busque remedios, en los libros, o en el ejercicio físico o en la contemplación. Así pasa de una actividad a otra buscando un lugar en que encuentre al mismo tiempo sosiego y clarividencia, en esa búsqueda va apropiándose de herramientas para construirse y se despoja de otras:

Acabo de recibir mis libros: he separado algunos poetas y los demás pienso regalarlos a la biblioteca pública... Los escritores de esas ciencias son unos pedagogos insoportables: quieren tratar a los hombres como a niños y les dicen con tono magistral y un compás en la mano: este camino has de seguir para ser feliz; este sentimiento has de tener para no dejarte ofuscar por las pasiones y errar la senda; este pensamiento ha de ser el ídolo de tu mente si quieres ser siempre virtuoso y feliz; y cada uno aferrado a su infalible sistema divide en categorías el corazón humano y le señala la senda del bien y de la virtud. ¿Y a cuál, entre tanto atenerse para no errar? A ninguno porque todos nos han dado los desvaríos de su imaginación por reglas infalibles de moral y de filosofía. ¿Y a qué sirve tanto fárrago de doctrinas? A llenar de dudas el ánimo, a desmoralizar al hombre y

poner muchas veces a la razón en guerra abierta con los sentimientos espontáneos del corazón. Estoy convencido que el más simple campesino sabe más sobre moral que el más sabio filósofo: es verdad que él no explica ni analiza sus sentimientos; pero es feliz ignorando cómo siente y cómo piensa ... Las reglas y los preceptos violentan las inclinaciones naturales y convierten, a menudo, los sentimientos más pacíficos en pasiones frenéticas y fatales. (416-17)

Todos los Echeverrías parecerían caber en este párrafo, el que pide libertad para las “inclinaciones naturales”, el que desprecia a los moralistas, el que retorna a la moral natural y en ello cae en la misma trampa que desprecia, el que repudia los caminos para ser virtuoso y feliz pero anhela ser virtuoso y feliz. Hay un Echeverría que se engaña con la espontaneidad del corazón y otro que se aterra de las pasiones frenéticas y fatales. El vértigo que le genera el paso de uno a otro de esos extremos y la incapacidad de resolverlos en una unidad, en una totalidad que lo conforme, lo dejan ante un abismo infernal y frente al intento de suicidio (carta 29). Al paso de ese nuevo intento transgresor saldrán voces celestiales y la madre y lo llevarán nuevamente del abismo a una nueva reconfiguración de la armonía de las esferas:

Son las doce de la noche. He sufrido en dos horas tormentos infernales. Una especie de vértigo se amparó de mis sentidos y ofuscó mi razón. La idea de la muerte se enseñoreó de todas mis potencias: en vano ya forcejeaba por desasirme de ella: con mano poderosa, ella me apremiaba, me arrastraba hasta el borde de la tumba y señalándome su

abismo me decía: pusilánime, aquí está tu reposo, un golpe solo y serás feliz.

Tomé mis pistolas, apliquémelas al cerebro; y ya iba... cuando una voz exclamó como bajando del cielo: “detente”... Las armas mortíferas cayeron de mi mano y mi cuerpo desmayado dio con ellas sobre la tierra. Entonces, amigo, la eternidad se desplegó ante los ojos de mi fantasía... el cielo ... y allí, allí legiones infinitas de espíritus celestes y de justos entonaban en coro el hosanna eterno en alabanza de las glorias de Jehová, con voces que resonaban aún en los ámbitos más recónditos del universo y con armonías que hacían retremblar y saltar de júbilo a las esferas. Allí estaba mi madre: miróme con sonrisa dulce y cariñosa y me dijo: la vida terrestre es un peregrinaje penoso y corto para la virtud; pero la vida celeste es la eterna recompensa de sus trabajos y tribulaciones. El don precioso de la existencia no te fue otorgado para que dispusieses de él a tu antojo, sino para que lo empleases en obras grandes y generosas hasta que llegue el día en que te sea pedida cuenta. Vive, hijo como has vivido y hallarás algún día la felicidad, si no en la tierra, en la morada de los justos; conserva puro tu corazón como hasta aquí, y algún día recibirás el galardón destinado a la virtud.

Salí de mi letargo, mis sentidos se recobraron y mi corazón está tranquilo como nunca. (418-19)

El sueño fantasmagórico de Echeverría le trae la salvación. No es como en “El sueño” de Jean Paul Richter en el que Cristo trae sólo el silencio del universo cuando él busca al Padre: “Il n' y a point de Dieu”; ni como el “Cristo de los Olivos” de Nerval que lamenta: “Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!”; o el silencio de la naturaleza en el “Nocturno” de José Asunción Silva cuando el poeta le ha preguntado sobre su sentido y la naturaleza ha callado. Echeverría experimenta la ruptura de cada forma armónica como un paulatino abandono de Dios. Cuando ya todas las respuestas a sus preguntas caen reiteradamente en un abismo, entonces el poeta fuerza la visión celestial de la madre. En ella, simbolizada como el sujeto del orden, porque no tiene caída, se restituye la posibilidad de la esperanza y de darle sentido al dolor y las contradicciones. Sin ella sólo quedaría el vacío o aceptar la realidad como totalidad de la que ninguna conciencia puede dar cuenta, como unidad de la que no existe una conciencia suma. El texto resuelve el dilema de modo que hasta el personaje queda extrañado de la mutabilidad que en él se produce:

¿Qué mudanza tan repentina es esta? No puedo explicármela ¿Serán, amigo, ilusiones fugaces como todas las que han alentado hasta aquí mi vida? Que importa: el náufrago que lucha fatigado con las aguas debe asirse de la primera tabla que se le presente aunque luego las olas turbulentas y encrespadas lo envuelvan de nuevo en sus tumultuosos remolinos. (Obras 421)²⁴

La alusión al motivo del naufragio es una forma de repetición de la misma escena de retorno a la calma ofrecida por la madre. La salvación del naufragio, de esta manera,

²⁴ Esta carta tiene el número 32 en la edición de Gutiérrez.

pasa de una filiación romántica-liberal a una representación más del ideario católico del pecado y la redención.

Los naufragios que Byron puso de moda en “Child Harold” y “Don Juan”, no tenían huella alguna de sentido trascendente, aunque implicaran una forma de crisis no hay en ello un sentido religioso-trascendente (Landow 185-186). Byron potencia el sentido de aventura y transgresión que implica superar el naufragio, su travesía está más vinculada a la idea del hombre entregado al devenir de las fuerzas de la naturaleza y por otra parte la materia acogiendo el vitalismo de un personaje que se entrega a la vida en el mundo, en la materia. Los naufragios del inglés son marcas de la vida puesta en riesgo, y no prevén una salvación que redime al sujeto de una caída, al contrario la superación de un naufragio es casi siempre el espacio para una nueva transgresión moral. En el Don Juan byroniano la secuencia del naufragio está antecedida por un gesto trasgresor del personaje -los amoríos del adolescente con Doña Julia- y lo sucede otra trasgresión –la seducción de la casta hija del pirata. No hay en los naufragios de Byron una reconsideración de las violaciones pasadas del orden. En tanto que en Echeverría el naufragio es una nueva imagen de la caída que prevé de antemano contrición y salvación. Es más un patetismo extremado con el que Echeverría quiere obtener registro de su alma romántica que una experiencia poética con significado vital, de toma de contacto con el mundo. Echeverría, a pesar de estar en el más ensimismado de sus textos sigue alzando puentes entre los textos y la realidad, insiste en hacer del texto y la realidad dos cosas separadas, aunque obviamente quiera ponerlas en contacto. El texto no es para Echeverría el mundo, es más bien la herramienta con que se adquiere algo del ideal con el que se reordena el

mundo. En todo caso hay un gesto de soberanía literaria en Echeverría, que termina por replegarse y reinsertarse en el orden dado del mundo conservador y el impulso transgresor tomado de Byron no pasará de ser un conato de liberación, al contrario, como hiciera Bello con el texto de Hugo, Echeverría instaura una lectura sesgada de Byron. Heredero de esa lectura será José Mármol, que en la misma coyuntura de lucha en contra de Rosas escribe Cantos del peregrino en los que se lee la misma voluntad de ubicar el lugar del mal en la figura e inmediaciones de Rosas.

1.4 Los naufragios de Mármol, los naufragios de Echeverría, otros ecos de la caída.

De la misma manera que Echeverría, José Mármol pretende conciliar en sus “Cantos del Peregrino”, reelaboración libre de “La peregrinación de Child-Harold” de Byron, la búsqueda de una conciencia individual con la de una conciencia nacional que fuera sustancialmente diferente de las europeas. El Peregrino de Mármol empieza su canto enunciando la simpatía que transmite la transparencia de sus sentimientos:

Sigámoslo. En el mar doquier existe
 como las sombras de la tarde triste;
 un no sé qué de dulce simpatía
 nos roba su letal melancolía. (v 11-14)

La “dulce simpatía” que pone la voz poética en el Peregrino es la transparencia de sus “tristes pensamientos”. Desde ahí empieza por establecer una distancia entre Europa y América. Frente a la Europa en que la historia ha terminado (v 251-300) está América

(v 300-448) como tierra prominente en paisaje, riqueza, juventud democrática que brillará pronto (v 322). América adquiere, bajo la mirada “transparente” del Peregrino, la cualidad de espacio traslúcido en el que se augura el porvenir de la poesía (v 401); como en la “Alocución” de Bello. Y quizás con más fuerza que en Bello, Mármol insiste en avalar la pureza de intenciones del Peregrino en su actitud devota: “con el alma ante Dios arrodillada (v 8); “Fijos en Dios sus altos pensamientos” (v 134). Sinceridad y devoción configuran esta voz profética que vislumbra la armonía que ha de llegar para América cuando el hombre con sus acciones deje de interrumpir el plan divino:

No son dorados sueños de mi alma americana;
son leyes que promulga para los pueblos Dios,
escritas en las cosas donde la mente humana
estudia y desenvuelve profética la voz. (v 319-322)

En el Canto VI el mar deviene espejo en el que la noche se refleja. Como tal el mar se constituye en espacio privilegiado para que el Peregrino pueda leer las correspondencias entre lo celeste y lo terrestre: “Rutilan las estrellas / y el mar a todas ellas / las duplica en su frente majestuosa” (v 96-98), y luego se pregunta: “¿Qué relación existe entre este mundo triste / y vosotras, alegres y radiantes? (v 129-131). La pregunta elude la afirmación categórica de una convicción romántica que era doblemente sancionada por el catolicismo: primero por ser creencia de pueblos paganos y segundo por ser discurso próximo al de racionalistas que buscaban en las leyes del universo una ley común que gobernara las relaciones sociales. Sin embargo, ahí está el devoto peregrino preguntando a las estrellas por el destino de los hombres

en general y por el de Rosas en particular. El Peregrino quiere reconocer las estrellas que gobiernan el destino de los tiranos para maldecirlas (v 147-152).

La armonía de esa contemplación estelar se llena de preguntas que nunca reciben respuesta. Al silencio de las estrellas el peregrino responde con una “Oración” que glorifica y pide perdón a Dios. Ese gesto reinstala el presente histórico con el momento mítico de la caída original; fija el lugar de la culpa (el del tirano) y suplica por el retorno a la patria (espacio edénico). Esa armonía, que siempre es artificio del lenguaje, deviene objeto “sincero” en el que se pretende trasluzcan el lugar del bien y del mal. Pero la voz no habla del silencio de las estrellas, se niega a revelar la ilegibilidad de los signos desde donde ella lee esos lugares del bien y del mal. Contra ese devotismo que instaaura una verdad manida en la transparencia de poema y poeta, ajena a la parquedad en búsqueda de Lamartine, reaccionarán otras voces como las de Manuel Acuña, José Martí y aun por momentos la del mismo José Eusebio Caro, en medio de su inquebrantable fe en el cristianismo se volcará hacia sus propias incoherencias con un deseo positivo de encontrar respuestas, no con un gesto retórico que ya prevé la respuesta a una pregunta. Este mecanismo retórico, por el que el criterio del creyente anticipa en la pureza de su fe la verdad que sostiene, no es deseo de adquirir un nuevo entendimiento de algo sino más bien un ejercicio de reafirmación en un juicio que ya está fijo. A lo largo del siglo XIX esta práctica se dio en los bandos conservadores y liberales; en ambos lados hubo quien asumiera ser el intérprete del “auténtico” cristianismo y desde esa convicción ya no había discusión de por medio, pues tal afiliación ya garantizaba la posesión de la verdad y con ella el lugar del bien y el mal.

En el Canto XII la voz poética parecería volcarse sobre la naturaleza humana para dejar en ella la responsabilidad de definir los linderos de la moral, hacerla responsable de sí:

El mal está en el hombre no en las cosas;
 y eso que llaman en el mundo estrellas,
 hado, fortuna, suertes veleidosas,
 son invenciones de la mente bellas
 con que las almas cubren afanosas
 los errores y vicios de sus huellas.
 La fortuna es el hombre, y el abismo
 de sus males, también el hombre mismo (v 945-952).

Aquí ya no hay armonía, ni correspondencias que salgan al paso de la responsabilidad humana; esta renuncia a las explicaciones que pudiera encontrar en las estrellas mueve la mirada del sujeto sobre sí mismo para que asuma responsabilidad de su ser en el mundo. El sujeto de Mármol por un momento toma conciencia de que no hay otro principio sobre el cual regirse que no provenga del hombre mismo, e insiste: “No hay fortuna ni estrella para el Plata. / son sus hombres, no más, sus propios males, / está en su alma la llaga que los mata” (v 953-955). En esa soledad el hombre adquiere responsabilidad histórica, no hay bien ni mal que provenga de otra fuente que no sea la conciencia. El sujeto de Mármol se vuelve de la búsqueda trascendente al inmanentismo que debe encontrar en sí todas las respuestas. No cabe para el Peregrino la posibilidad de que sus preguntas carezcan de respuestas, para él es necesaria la localización de una fuente que justifique la totalidad.

Finalmente se restituye la conciencia de caída frente al bien supremo, con lo cual se reinstala la imposibilidad de fundar una moral, al tiempo que se encuentra la explicación trascendente al dolor y la respuesta sobre lo que se ha de cambiar para recuperar un estado de gracia:

Ausentes de sus rayos divinales
de la fe y la virtud, en noche ingrata
se pierden de las sendas fraternales,
y todos marchan de distinto modo:
falta la religión y falta todo. (v 953-960)

Quando parecía responsabilizar al hombre de manera secular, vuelve la religión a ser el principio de la moral. La Argentina desamparada de la mano divina ha quedado imposibilitada para encontrar un principio moral que la rija y por eso padece la dominación de un tirano. En esos dos versos se percibe la misma simplicidad devota con que trece años antes el Papa Gregorio XVI escribía las encíclicas *Mirari vos* y *Sollicitudo ecclesiarum* de 1836, con las que condenaba las ideas modernas sobre la libertad de conciencia y atribuía los males del siglo a los desvíos de la fe verdadera. Hay en los “Cantos del peregrino” una conjunción de voces que claramente sugiere el intento ecléctico de reducirlo todo a un discurso que, fundado en el principio de necesidad de religión, todo lo adapta a los fundamentos doctrinales de aquella. Así se encuentran aquí el tono admonitorio del papa Gregorio, la voz de la sinceridad de Lamartine convocado ya en el epígrafe (“Patrie, Je consacre a ton nom ou ma morte ou ma gloire.”) y la travesía por la libertad del Harold de Byron. La conciliación de estas dos vertientes del romanticismo, entre las que chocan específicamente las

posturas en torno a lo que implica la sinceridad poética de Lamartine y el artificio poético de Byron, conjugadas además en el molde de un catolicismo devoto, no podía generar sino una poesía de valores, pero nunca una poesía crítica o reflexiva sobre esos mismos valores. Los naufragios que sufre el peregrino de Mármol tienen previsto el recurso de salvación, como los de los navegantes de Echeverría. La armonía estelar que parece hundirse en cada conato de naufragio, se rearma por un simple movimiento de las preguntas y de los modos de formularlas.

1.5 Recuperación liberal de la armonía rota.

El liberalismo latinoamericano de las primeras generaciones republicanas se vio forzado a encontrar soluciones pragmáticas para el desorden dejado por las guerras de Independencia. Desde diferentes entornos ideológicos todos buscaron reordenar el caos y no podían ver las positividadades que se planteaban en ese caos. No había distancia para verlas. La concepción del mal como desorden se fijó en el ámbito del pensamiento. El progreso podía referirse a todo, pero había ciertos temas que no debía tocar. Sobre estas coordenadas comunes, Bello y Echeverría formaron parte de ese gran concierto de voces que participaron en la reorganización trunca del continente y más trunca aún de los sistemas de valores que querían levantar. Entre los dos autores hay una diferencia que me parece la más importante en esa línea. Bello es el polígrafo que pretende abarcar con su escritura, y desde un amplio ejercicio de funciones públicas, todas las posibilidades del conocimiento. Su obra parecería extenderse como una continuidad en la que miles de objetos son sometidos al orden

de la voluntad del sujeto que “entiende”. En la obra de Echeverría, en cambio, es imposible pretender esa continuidad, porque en principio esa obra se formó con fragmentos que en gran parte siguieron siendo fragmentos a la muerte del autor, o con textos acabados que por diversas razones permanecieron en espera de publicación. La obra de Echeverría es una muestra de su voluntad por recomponer una y otra vez una armonía que se ha experimentado como rota, y esos fragmentos que hacen parte de sus obras son como una muestra de ello. La mirada de Echeverría encuentra indicios de la fragmentación de la unidad armónica por donde va, y en los textos deja marcas de esa constante pérdida de fe en la mano capaz de dar unidad a lo existente. Como reacción, el poeta intenta recomponer esa coherencia armónica perdida, y lo declara en una de sus cartas al decir que ha optado por no preguntar porque ya conoce las respuestas a sus preguntas. Son respuestas que no satisfacen su necesidad de un todo. No quiere aceptar una realidad que se le ha mostrado “aterradora”. A cada hallazgo de que la naturaleza y el mundo no son armónicos, Echeverría contrapone un nuevo intento de configuración de esa cualidad para el universo. Quizás “La guitarra” es el texto en que mayor insistencia pone en restablecer la armonía perdida.

Si Melgar en su “Carta a Silvia” había dejado intacta la función de la sinceridad, Echeverría, en “La guitarra”, empieza por introducir un gesto de desconfianza ante la posibilidad de ésta. Su actitud es ambigua, en cuanto nada dice sobre la sinceridad de la voz poética, pero empuja a sus personajes a una permanente evaluación de su sinceridad. Asume como principio rector el transparentar las pasiones humanas pero, al igual que Byron, no requiere una sinceridad del poeta para

llegar a tal transparencia²⁵. En Melgar, la voz poética tiende a levantarse sobre una confianza piadosa, confianza sin espacio para la duda, confianza en que la transparencia del alma dará como fruto un ser virtuoso, reflejo opaco pero reflejo al fin de las cualidades divinas. En Bello merma esa confianza radical, sobre todo en los poemas fundacionales: en “Alocución a la poesía” y “A la agricultura de la zona tórrida” ya se entrevé que el poeta exige la mediación de una labor histórica de las nuevas naciones para recuperar el ideal armónico. Ese gesto histórico de la bucólica y laboriosa pacificación restituiría un cierto estado de pureza del continente, perdido con la conquista. Además, el plan de esa recuperación contenía la prevención de los nuevos desórdenes; la moralización del continente era una exigencia para evitar nuevas caídas. En Echeverría se hace manifiesta la imposibilidad de tal armonía en la sinceridad. No niega la virtud de la sinceridad pero intuye la imposibilidad de su consecución. Las acciones humanas que irrumpen una y otra vez en los designios cósmicos para alterarlos hacen imposible no sólo la armonía en sí, sino también la sinceridad como recurso para alcanzarla. En el quinto poema de la primera parte de “La guitarra”, Celia entre sueños confiesa al amante:

Celia decía: –“Huye, cese
 Por piedad de tu instrumento
 Esa hechicera armonía
 Que en mí derrama un incendio...
 No puedo amarte, mi esposo...
 ¿Lo veis, lo veis, con qué ceño

²⁵ “Carta a José María Fonseca” del 16 de noviembre de 1829 en Páginas autobiográficas (49).

tan iracundo me mira
porque yo amarle no puedo?
Mi corazón desdichado
Por siempre al amor ha muerto...
El himeneo me liga...
A otro hombre yo pertenezco...
¡Oh si yo pudiera amarte!
¡Qué dicha! El amor que siento,
Este amor que sofocado
Es de mi vida el infierno,
Tuyo sería; sería...
Tuyo cuanto yo poseo...
¿Con qué gusto y qué delicia
te estrecharía en mi seno?...
mis halagos, mis caricias,
mi vida... ven que me muero...
Escucha... mi esposo, el lazo
Sacrosanto de himeneo,
El deber, la virtud, mira!...
Son obstáculos eternos
Que entre tú y yo se interponen...
¡Dios mío!... ven que me muero! (Obras 480)

Los circuitos de armonía se van quebrando en el poema una y otra vez desde los primeros hasta los últimos versos de todo el texto. En este fragmento la irrupción de la obra humana (el matrimonio no fundado en el amor) ha roto la armonía celeste. Esta ruptura se produce en una dirección doble. Primero la armonía es violentada por una normativa que se ampara en la tradición: los matrimonios concertados. Los vínculos matrimoniales fundados en intereses económicos, sociales y políticos son atentatorios contra el amor “sincero” y por tanto contra la armonía. El amor “sincero”, debe llevar la marca de la naturaleza y, con ella, la de Dios; un matrimonio como el de Celia es una ruptura de la armonía. Pero por otra parte, la armonía se quiebra porque el amor “sincero” en el poema brota en circunstancias que lo hacen atentatorio contra “la virtud y el deber”, que son obstáculos eternos. De este modo, la armonía se rompe por el matrimonio concertado y por la pasión violenta del amor sincero que agrieta el límite moral. El intento de purificar el sentimiento en su origen divino ya no es suficiente para restaurar la transparencia inicial con que arranca el poema: “El cielo era sin nubes: centelleaban / con resplandor incierto las estrellas / en el diáfano velo de la noche” (v 1-3). Contexto en el que Ramiro suspende la “mente en la armonía de las esferas” (v 16). El “bien infinito de la idea” (v 20) se ve interrumpido por “La armonía fugaz de una guitarra” (v 25). La guitarra es y no es figuración del orden celeste, su presencia marca el inicio de un desorden moral y civil, y es también la ocasión del hallazgo del amor sincero. Esa duplicidad paradójica habla de la ruptura de la unidad de conciencia en una nación que intenta establecer un orden jurídico secular que no entorpezca al orden trascendente. La

ruptura de las cuerdas de la guitarra señala la disonancia entre ese conflicto de principios.

Las cuerdas de la guitarra, que se rompen por primera vez súbitamente en el poema VI de la primera parte, sólo refuerzan la presencia de una ruptura que ya venía anunciada en los primeros versos. La posibilidad de armonía se quiebra. La guitarra queda únicamente como símbolo del ideal que no se alcanza y del que únicamente Dios puede dar cuenta. La guitarra con las cuerdas rotas es un eco de la reacción del sujeto invalidado para unificar la totalidad quebrada. La voz poética termina por volverse hacia Dios en espera de una justificación que haga legible la contradicción de una armonía que se quiebra por una falta, pero también por la ley moral contra la que atenta esa falta. Para la voz poética de la historia marca el fin de una clara delimitación entre bien y mal, entre cielo e infierno, la pasión casta de los amantes: “envidia de los ángeles” (lo cual es otra ruptura de la armonía celeste) desconcierta no sólo el orden moral sino la concepción armónica del universo. En el poema II de la cuarta parte, cuando ya el amante reflexiona sobre los hechos del pasado, todo el desconcierto es puesto nuevamente en Dios: “¡La vida! Sin duda, Dios / con algún fin me la diera, / pues a cuanto creó impusiera un destino y una ley”. Toda armonía se ha destruido ante los ojos de la voz poética, las representaciones en crisis han puesto en movilidad todos los símbolos prototípicos de mal y el bien; lo satánico, lo maldito, lo infernal se desplazan y confunden sus fronteras con lo edénico: “Aquel ángel que fascina / como serpiente aún durmiendo” (v 83-84); “Y despierta o durmiendo verla hacía / el infierno con todos sus martirios / el edén del amor con sus delicias (v 47-48). Sin embargo, al final, Dios resuelve todo ese universo de contradicciones. A

pesar de todo, la preocupación del poeta no está por supuesto en lo que Dios pueda resolver, el gasto del poema no se ha hecho en esa confianza en lo divino que apenas si se refleja en unos pocos versos, el gasto del poema se hace en las estrofas que se despliegan insistentes en torno a las preguntas que fortalecen la duda.

El primer poema largo que Echeverría publicó después del surgimiento de la Asociación de la Joven Generación Argentina (1838) es “La guitarra”, escrito en el 42 y publicado recién en el 49 en una revista de París. Entre el 38 y el 42 sólo había publicado el “Código de la Asociación Argentina” (1839), y había empezado a escribir “Insurrección del Sud” (1839) y “Avellaneda” (1841), pero retoma esos poemas varios años más tarde. Entre el 39 y el 40 escribió “El matadero”, que no se hará público sino después de su muerte²⁶. Esa fragmentación de los textos de Echeverría, de la que algo se ha dicho ya, se deja ver también en la cronología entrecortada de las fechas de escritura y publicación. Es que la herida del “retroceso” –Rosas-, imposibilita salvar el vacío que él percibe entre la realidad argentina y el mundo ideal, de ahí que sus textos lleven la cicatriz de esa misma herida. “La guitarra” es la primera obra de imaginación publicada por Echeverría que intenta resolver esa escisión. “El matadero”, el relato en que Echeverría resuelve la separación entre política e imaginación, es no sólo para él sino para sus compañeros de lucha un experimento excesivo. Juan María Gutiérrez, editor de la primera publicación, llegará a afirmar que no era un texto destinado a publicarse sino la versión en prosa de un posterior poema. De ese modo Echeverría dejó consignada en “La guitarra” una voluntad que alcanzaba su máximo despliegue en “El matadero”.

²⁶ Cronología de Obras escogidas de Ayacucho (311-314).

Los devaneos amorosos de los amantes de “La guitarra” se resuelven en el compromiso político, gracias al cual el amante escapa de los peligros morales. No se puede dejar de ver en la figura del amante la del propio Echeverría, renunciando a la indagación crítica en torno a la ruptura del ideal de armonía para entregarse a la lucha política. La acción directa de Echeverría sobre la historia que se convierte en traición a su propio proyecto literario le deja más que un profundo asco por la política, la culpa por el deseo de escribir una literatura que se distancie de esa realidad y una violencia reprimida que se insinúa en esta carta y se desborda en “El matadero”:

... Nada de política: estoy empachado con ella. Me da náuseas cuanto veo y oigo. No es poco alivio poder distraerse, apartar la vista de tanta inmundicia y sangre, haciendo excursiones poéticas. Después de haber renunciado por tanto tiempo a la poesía, estoy casi tentado por desahogo, por desesperación, por no sé qué... a engolfarme todo entero en ese mundo ideal. Vale más eso que revolcarse en la pocilga blasfemando y gruñendo como uno de tantos puercos... (Páginas 93)

De los autores que se ha hablado en este capítulo es Echeverría el que deja ver una brecha insalvable entre el ideal patriótico y el poético. Las circunstancias en que cada uno tuvo que lidiar con el sueño de la nación son diferentes y no interesa aquí analizar los detalles de esas diferencias (ya se ha hecho referencia a algunos de ellos), pero es paradójico que el autor que en sus textos dejó un testimonio del sacrificio literario que representaba la lucha política sea también el que menos satisfacción obtuvo de esa misma lucha. Echeverría no logra reparar la máscara que unifique los fragmentos en los que ha quedado la voz del poeta y la del ideólogo político.

La vía de aproximación analógica de Echeverría se rasga justamente en el punto en que la voz poética de sus poemas narrativos abandona el discurso sobre el deseo para dejar que se imponga el discurso del deber. Y el deber en ese momento era derribar a Rosas. Para Echeverría, el lugar del mal tangible está en Rosas, las representaciones del mal deben conducir a él, por eso los últimos versos de “La guitarra” fuerzan el poema a cerrar con una referencia a “los imbéciles y bárbaros tiranos” que gobiernan la patria. Pero la referencia a Rosas, que es en último término el motor que genera el mundo de imágenes de Echeverría, queda en los versos finales como un añadido que no corresponde al poema. Esto ocurre porque si bien la tiranía de Rosas estaba en el origen de su reflexión poética sobre el mal, Echeverría había ido más allá del entorno político inmediato o intentaba ir más allá. Al final del texto, hace girar violentamente a su personaje hacia una conversión política de compromiso, y así el poema adquiere un ribete panfletario. Igual cosa ocurre en “El ángel caído”, donde también al final aparece la tiranía de Rosas como antítesis de los valores del personaje arrepentido de su banalidad anterior, y la lucha contra el tirano queda como el sentido último de su existencia. La lucha por la patria se vuelve una lucha por una libertad más estrecha. En su afán por proyectar sobre Rosas todo el imaginario de la caída y del mal, clausura su independencia reflexiva. Cuando Echeverría abandona el mundo político en la poesía se desengaña del ideal y, al final de cuentas termina regresando a la realidad dada, a su presente como un lugar de destierro en el que se refugia del vacío que le deja la experiencia de ruptura de la armonía trascendente.

El proceso de transferencia moral que produce Echeverría, con el que pretende que el “Dogma” cívico sustituya, o cuando menos se emplace, en el mismo campo de

imágenes que el dogma cristiano, es un camino que toma los símbolos cristianos y los traslada a sus textos en contextos laicos. Mientras, por otra parte, en el imaginario sagrado superpone el imaginario de la patria. En su Manual de enseñanza moral, Echeverría afirma: “porque el amor de la Patria para ser fecundo, debe tener el carácter de una religión nacional” (Obras 231), y más adelante en el mismo texto añade: “Y como sin tradición no hay creencias, y sin creencias no hay base de criterio moral, ni político, ni orden social posible; – resulta que debemos buscar en la tradición de Mayo los principios engendrados de nuestro credo social” (Obras 234). La voluntad fundante establece el momento histórico de la Revolución independentista de Mayo como el de pureza original, y tras el momento de caída y gobierno del mal -la tiranía de Rosas-, la restauración del paraíso patriótico. Sobre ese esquema básico Echeverría pretende desplegar en su obra un abanico de virtudes y otro de errores morales que se emplacen sobre los espacios creados para la positividad y la negatividad en esa nueva mitología que sostendría el origen de la Patria. Este esquema funciona perfectamente en “El matadero”. La saintsimoniana confianza en el porvenir adquiere en “El matadero” su máxima potencia, porque el lugar del mal y del error está maniqueamente dispuesto. Para caminar hacia el progreso (es decir darle forma y vigor a la nación) hay que caminar en contra del “mal” ubicado en el matadero, que es la suma de su mirada sobre el federalismo. Pero cuando Echeverría se interna en los pliegues de la conciencia individual en “La guitarra” o en “El ángel caído”, el lugar del ideal se hace inasible y los burladores de castidades vuelven forzados la mirada hacia el mundo político argentino. Los personajes que habían discurrido absortos por el lugar de la armonía, del ideal y de las

pasiones, los personajes que se habían aproximado al problema de un sujeto fraccionado hasta llegar al desconcierto de no encontrar sustento para la armonía, regresan la mirada hacia lo que para Echeverría es un mal ubicable por todos, es una forma de mal radical, un ejercicio de demonización que anula la posibilidad de una individuación ética para masificar la moralina.

Ninguno de los presupuestos románticos le son suficientes a Echeverría para unificarse. no le basta la sinceridad de Lamartine. Sus afanes patrióticos por construir las bases morales de una nación no empatan con los ideales byronianos de libertad individual. Echeverría, como Mármol, trata de unir los ideales de libertad política con los de libertad individual en la reproducción de los elementos simbólicos de la poesía de Byron. Pero no leen a Byron en su camino a la liberación de Grecia como el poeta que ha quebrado con cinismo las falacias de la moral burguesa. Byron no acude a Grecia para hacer de ella una nueva nación, al contrario, Byron acude a dar libertad a las ciudades estado que fueron matrices de una forma de libertad artística y de pensamiento. En su búsqueda de libertad, Byron trasgredía la ley y el estado porque en ellos veía las formas de su represión. Echeverría y Mármol toman la imagen del poeta en pleno naufragio y lo rescatan para construir la legalidad de una nación caída en el caos. Ambos empujan a sus personajes a la búsqueda de una libertad que ya de antemano está manida por una responsabilidad política. Lo fascinante de los poemas de Echeverría es que hacen visibles los pliegues de una conciencia cristiana que se aproxima a sus propios límites, los tienta, amenaza cruzarlos y se repliega. Las revoluciones americanas estaban apurando un proceso que en Europa había arrancado trescientos años antes con la Reforma y, como entonces, la conciencia aterrada de lo

múltiple, dócil a la unidad a que está acostumbrada, se quiebra en pliegues inaccesibles en donde todas las contradicciones buscan resolverse.

En el marco de esos pliegues se inscribe la lectura que el XIX latinoamericano hizo de Byron y Hugo, tomando de ellos lo más exterior y reorientando radicalmente los temas y sobre todo el pensamiento poético-moral. Esta práctica común de casi todo el siglo XIX latinoamericano arrancó en estas aproximaciones iniciales de Bello, Echeverría y otros, que de modo semejante, recubrieron los textos de los dos europeos: Juan Bautista Alberdi, Miguel A. Caro, Ricardo Palma o Rafael Pombo²⁷, por mencionar algunos de los autores que tradujeron la obra de Hugo; o el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda y José Mármol que tradujeron a Byron. Estas traducciones merecerían en algún momento ser estudiadas en conjunto para abrir el debate en torno a esos pliegues que produjo la contracción del catolicismo americano frente a la necesidad de una readaptación que le permitiera ser parte de la vida de las nuevas naciones.

Esos pliegues formados en el flujo de ideas que corre por los textos poéticos hispanoamericanos del XIX se enredan en las complejidades de una mirada que teme siempre quedar prisionera en todos los espejos, pero que teme también el vacío posible de no llegar a ser. Todos estos autores pretenden liberarse de España y Europa, pero no pueden prescindir de ellas al momento de instaurar la realidad *otra* que buscan. Se encuentran aquí las influencias románticas y el eclecticismo católico, encuentro en el que se origina la vacilación de expresar con “sinceridad” la duda o enmascararla. Los dobleces y las incoherencias se multiplican en un momento en el

²⁷ José Antonio Soffia y José Rivas Groot (eds). Víctor Hugo en América (traducciones de ingenios americanos).

que los pensadores menos dogmáticos, los más liberales, optan por respaldarse en las verdades remozadas del cristianismo, antes que asumir las consecuencias finales de las indagaciones a las que les habían llevado sus dudas. Echeverría en una carta desde París (1826) a su hermano José María se lamentaba de la fuerza con que los jesuitas se habían recuperado en Europa: “Los jesuitas hacen grandes progresos en Francia. Se quiere restablecer el antiguo derecho de primogenitura en la herencia de los hijos. El nuevo mundo marcha a la par de la civilización, mientras el antiguo agobiado por los frailes retrograda” (Palermo 33). No logra ver Echeverría en ese momento que justamente él está formándose en el mecanismo ecléctico que en el futuro será el principio de la resurrección de un catolicismo agonizante. Los procedimientos de dominación moral cambiaron sólo de nombres y mecanismos, pero sustancialmente siguieron siendo los mismos en América Latina gracias al *aggiornamento* que el propio Echeverría adquiriría en Francia.

El descenso de las alturas ideales a la profundidad de la materia que parecía anunciarse en las preocupaciones científicas de Antonio José de Caldas, mencionado en el epígrafe con que empezó este capítulo, devino convicción de fe que debía inmovilizar la razón. La literatura y el pensamiento de la América Hispánica del XIX optaron por acogerse al espiritualismo lamartiniano y con él de una forma u otra repetían su convicción:

Je suis persuadé que, si la brute elle-même, le chien, le cheval, le bœuf, l'éléphant, l'oiseau, pouvaient parler, ils confesseraient qu'il y a au fond de leur nature, de leurs instincts, de leurs sensations, de leur intelligence obtuse et servie par des organes moins parfaits que les

notre, un sentiment ténébreux, occulte, de cette existence d'un être supérieur et primordial d'ou tout émane et à qui tout revient, une ombre de la divinité sur leur être, un pressentiment lointain de cette idée qui remplit les mondes et pour laquelle seule les mondes ont été faits: l'idée de Dieu !.... (Lamartine, "L'Athéisme" 4)²⁸

De la misma forma los poetas latinoamericanos creen o quieren creer que desde ese ejercicio de sinceridad se salvarán las diferencias que impiden la realización del proyecto histórico de las nuevas naciones. La necesidad de reencontrar a Dios o de establecer los principios suficientes para una nueva imagen suya motivarán buena parte de la literatura de la segunda mitad del XIX y también del XX, pero la insistencia en esa búsqueda traerá también en su momento otras formas de relación con lo trascendente como representación más allá de la fe religiosa en esa trascendencia.

Ni la sinceridad de Melgar, ni el equilibrio de Bello, ni la armonía recompuesta de Echeverría transformaron de manera notoria el imaginario del mal heredado por América de la época colonial. Y sin embargo, estos autores manifiestan también una necesidad de relocalización de esas imágenes del mal, una relocalización de los espacios mítico-sagrados en ámbitos seculares, como representaciones de la

²⁸ El artículo de Lamartine "L'Athéisme dans le peuple" fue publicado el 15 de Octubre de 1849 en la revista Le Conseiller du Peuple dirigida por él mismo. Al año siguiente el artículo fue traducido al inglés y publicado independientemente en Boston (ver referencia en la bibliografía). Muchas de las ideas de Dios de Echeverría y de los autores románticos de la época están inspiradas en los textos de Lamartine aunque no siempre hagan referencia directa a esos textos, especialmente en Harmonies poétiques et religieuses (1830), habría que comprar también cuidadosamente la figura de la madre en "Cartas a un amigo" con la de "Le tombeau d'un mère" en ese conjunto de poemas de Lamartine. La tendencia por "rehacer" la figura de la mujer como depositaria del futuro de la sociedad, de una nueva "redención" es clave en la configuración del pensamiento posterior y de las repercusiones a nivel de religiosidad popular de ese pensamiento. Y por otra parte, aunque Echeverría se esfuerce por hacer de su "Ángel caído" una versión del Don Juan de Byron, no sería improbable que tenga más influencias del poema "La chute d'un ange" de Lamartine.

necesidad de una protección frente a lo visto como maldito: el caos, el incumplimiento reiterado de la ley, la ingobernabilidad, la insurgencia, la tiranía.

Bello y Echeverría comparten en su atracción por Byron y Hugo no únicamente el deseo de renovaciones rítmica y temática sino, fundamentalmente, la intensidad de los dos europeos en su indagación de los límites de lo humano. El lugar y la forma de lo humano no serán más algo dado. Los dos autores latinoamericanos comparten la atracción por explorar los bordes de la conciencia como diferencial humano. Esta indagación traía consigo múltiples problemas adyacentes que implicaban para la escritura una posibilidad casi experimental. La palabra adquiría en aquellos tiempos una suerte de cualidad empírica para experimentar con las facultades, los sentimientos y las reacciones ante lo impredecible. Los límites morales que se imponían sobre las conciencias latinoamericanas y la condición de inestabilidad política, fundamentalmente, impidieron que la producción de textos de los latinoamericanos alcanzara la libertad con que soñaba, pero a su vez, esas mismas limitaciones hicieron que, como en el barroco, las obras literarias buscaran unos escondrijos en los que la conciencia individual no quedara al descubierto en el ejercicio de sus búsquedas. Buena parte de la ilegibilidad que Sarlo y Altamirano (“Prólogo” XVI) adjudican a los textos poéticos de Echeverría, quizás la ilegibilidad radica en esta suerte de barroquismo propio del siglo XIX hispanoamericano. Mucha de la literatura de ese siglo quizás adquiere otras posibilidades de lectura bajo la perspectiva de un deseo de libertades que carecía de libertad. Tal deseo era más la atracción por un objeto extraño al que no le correspondía en absoluto la transparencia que se le quería asignar. Los pensadores liberales pronto descubrieron la

imposibilidad de remover de sí mismos unas barreras conceptuales afincadas en una tradición que ya era pátina que recubría el continente. Muchos de estos autores que discutieron con el escolasticismo filosófico o el conservadorismo político o la tradición católica en general tuvieron que girar una y otra vez sobre sí mismos en intentos por resolver las incongruencias entre lo propuesto y las posibilidades reales de efectuarlo.

Capítulo 2. José Eusebio Caro y Juan León Mera. Los demonios conservadores y el mal como último bastión de la fe religiosa.

“Los deberes [...] para Caro [...] eran los datos de una ecuación matemática que, llegado el caso, él resolvía infaliblemente.”

“Recuerdos necrológicos” [1855]

En el baile de máscaras,
la que menos turba pero más engaña,
es la del que busca la beatitud.

Los intentos de los escritores liberales por secularizar las imágenes del mal quedaron atrapados en meros retoques de las viejas imágenes católicas. Con los liberales, esas representaciones tradicionales del mal recibieron un cierto aire de independencia. La anti-trinidad de “mundo, demonio y carne” (los “enemigos del alma” de los catecismos católicos) adquirió una apariencia de bandera del libre pensamiento; y aunque, muchas de las veces, ese abanderamiento era sólo la cobertura de modas pasajeras en las que subyacían las mismas antiguas estructuras moralistas, en otros casos, era la máquina que propiciaba novedosas interpretaciones sobre el sentido del mal y el poder de su manipulación. Entre las modas de libre pensamiento y las pretensiones metódicas por fijar las coordenadas del mal, la premura de los liberales por “reformular” el catolicismo tradicional que sustentaba los cimientos de las nuevas naciones encontró su movimiento de “contrarreforma” en el

nacimiento de los partidos conservadores. El surgimiento de los movimientos políticos convencionales implicó un entramado de complejas relaciones que cruzaban dos tendencias básicas: la búsqueda de una máxima amplitud de libertades individuales frente al intento de un máximo control del orden social. La especulación sobre los alcances de la idea de libertad necesitaba negociar un espacio de reconocimiento con la jerarquía eclesiástica católica y también con las bases populares del catolicismo.

Bolívar, desde el inicio de las luchas de la independencia, se empeñó en obtener el reconocimiento de Roma al nuevo régimen republicano; en primer lugar, como estrategia diplomática que disuadiera a España de abstenerse de reclamos sobre las colonias, y luego para fortalecer la unidad de la región bajo las insignias de una común profesión de fe. De ahí que una de las primeras gestiones encargadas a Andrés Bello establecido en Londres fuera la de abrir los vínculos diplomáticos con el Vaticano. La misión de Bello entre otras cosas iba dirigida a la obtención de nombramientos de nuevos obispos para el continente que reemplazaran a los obispos que se oponían a la Independencia²⁹. Por otra parte, dadas las tensiones entre sectores criollos y españoles del clero, el galicanismo tuvo gran acogida en un buen número de religiosos y laicos que veían en la fundación de iglesias nacionales el único mecanismo de evitar la intervención política del Vaticano. Bello, además de ser parte de esa primera misión diplomática, fue un constante promotor de publicaciones relacionadas con el galicanismo y el sentido que debía tener la unidad de la Iglesia, de

²⁹ Ver Enrique D. Dussel, "Agonía de la cristiandad colonial" en Historia de la iglesia en América Latina; Pedro de Leturia, Relaciones entre la Santa Sede e Hispanoamérica tomo 2 y "Acción diplomática de Bolívar ante la Santa Sede" Razón y fe (Madrid) 70 (445) y 71 (179); José María Groot, Historia Eclesiástica y civil de la Nueva Granada volúmenes 4 y 5.

ahí que varios comentarios bibliográficos publicados en Londres y en Santiago de Chile estén dedicados al tema de las relaciones Iglesia – Estado, específicamente (Ver Obras completas [1981] 18): “Verdadera idea de la Santa Sede por Pedro Tamburini” (721); “Ensayo sobre las libertades de la iglesia española en ambos mundos”(723); “Examen crítico de los discursos sobre una constitución religiosa considerada como parte de la civil por Gregorio Funes” (728); “Manual del párroco americano por Justo Donoso” (744).

Las tensiones, alianzas y rupturas entre los poderes del estado y la Iglesia fueron durante todo el siglo XIX el conflicto más constante e influyente en todos los ámbitos de la vida independiente. Los esfuerzos por trasladar la moral desde las doctrinas católicas a un agente práctico de socialización encontraba trabas, no únicamente en la fidelidad al catolicismo, sino también en la inercia también doctrinaria con que muchos de los manifiestos liberales socavaban sus propias bases, como lo observaron en Dialéctica de la ilustración Horkheimer y Adorno:

La esencia de la Ilustración es la alternativa, cuya ineludibilidad es la del dominio. Los hombres habían tenido siempre que elegir entre su sumisión a la naturaleza y la sumisión de ésta al *sí mismo*. Con la expansión de la economía mercantil burguesa, el oscuro horizonte del mito es iluminado por el sol de la razón calculadora, bajo cuyos gélidos rayos maduran las semillas de la nueva barbarie. Bajo la coacción del dominio el trabajo humano ha conducido desde siempre lejos del mito, en cuyo círculo fatal volvió a caer siempre de nuevo bajo el dominio. (85)

Hay que admitir, sin embargo, que el proceso de Ilustración de América, excepto en el norte anglosajón, no llegó a disfrutar de otro beneficio práctico en el proceso desmitificador que el de tener la alternativa de poder liberarse de él. La superación del mito no produjo cambios jerárquicos ni económicos que modificaran nada sustancialmente. De esta manera el proceso de retorno al mito fue mucho más acelerado y la conciencia de ser parte de una nueva barbarie mucho más decepcionante.

Uno de esos episodios que muestran la tensión entre poder político e iglesia es el relacionado con la “Misión de Monseñor Muzzi” en Chile y Perú entre 1823 y 1825. La misión pontificia llegó a América, por invitación de Bernardo O’Higgins, con la intención de recomponer las relaciones entre el estado chileno y la Iglesia. Pero las intenciones del prócer chileno fueron insuficientes, pues al tiempo en que la misión llegó a Santiago, gobernaba ya el presidente de tendencia liberal Ramón Freire. El grupo de eclesiásticos fue recibido con indiferencia y la misión pasó desapercibida por Chile, según lo señala Enrique Dussel. Uno de los miembros de esa misión fue el sacerdote Giovanni M. Mastai-Ferreti, futuro Pío IX, que de esa manera tuvo el primer contacto con las disputas entre liberales y conservadores. Ya siendo Papa (1846-1878) escribió dos de los textos claves de la condenación eclesiástica a las ideas modernas: la encíclica Quanta cura y el Syllabus de errores ambos de 1864. Estos documentos condenaban todas las enseñanzas consideradas anticatólicas: el panteísmo, el racionalismo, el socialismo, el comunismo y otras formas de pensamiento desprendidas del liberalismo.

Pío IX fue también protagonista de las luchas finales entre los Estados Pontificios y la Italia unificada por el liberalismo; y también de la declaración oficial de los últimos dogmas del catolicismo (el de la concepción sin pecado de María y el de la infalibilidad papal). En defensa de este Papa y de su poder temporal escribió, una carta abierta a los gobiernos católicos del mundo el presidente del Ecuador Gabriel García Moreno³⁰, en cuyo proyecto teocrático participó activamente Juan León Mera. Manuel Gálvez, en su biografía de García Moreno, dice citando a otro biógrafo francés: “El Ecuador es el único país donde el *Syllabus* ha tenido fuerza de ley'. Y por esto se le ha llamado a García Moreno 'campeón del *Syllabus*'” (427). El dato no es nimio en lo absoluto. Mientras en Europa, el desplazamiento, en apariencia definitivo, del poder temporal del Papa reordenaba el núcleo de la occidentalidad, en el corazón de América, un ecuatoriano, el mayor de los ultramontanos, restablecía en su gobierno teocrático la más antigua dinámica del poder. Esos son algunos de los enclaves históricos sobre los que se desarrollaban las disputas entre liberales y conservadores, que fueron a su vez el marco inmediato en que se configuraban las máscaras literarias con que se revestía a la idea de mal a lo largo del siglo.

Las diferentes vertientes del pensamiento liberal latinoamericano bien se podrían clasificar a partir del grado de su apego o ruptura con el catolicismo como institución temporal y como rector espiritual y moral de los católicos. A falta de análisis exhaustivos sobre las diferentes formas de liberalismo político y moral en

³⁰ “No habiéndose oído hoy la voz de ninguna de las potencias del antiguo continente y siguiendo oprimida Roma por las tropas de su majestad, el Rey Víctor Manuel, el gobierno del Ecuador, a pesar de su debilidad y de la distancia a que se halla colocado, cumple con el deber de protestar, como protesta, ante Dios y ante el mundo, en nombre de la justicia ultrajada y sobre todo, en nombre del católico pueblo ecuatoriano, contra la inicua invasión de Roma” (Ponce 121).

América Latina, me limito a aplicar los términos de liberales y conservadores, en el sentido que ya se ha señalado: como marca de dos tendencias básicas que operaban sobre una rápida y constante movilidad: la tendencia crítica de favorecer las libertades individuales y la línea opuesta que la resistía y respaldaba un rígido ordenamiento social fundado en la tradición. Es difícil marcar con justicia los grados de apego o distanciamiento en medio de esas dos tendencias. No se trata aquí de reformular los conceptos de liberalismo y conservatismo, pero es necesario especificar que esas categorías son restrictivas al momento de ingresar en algunos textos o al pensar sobre las acciones o ideas de autores como José Eusebio Caro y Juan León Mera, que a pesar de haber sido fundadores de los respectivos partidos conservadores de Colombia y Ecuador, fueron, al menos en una primera instancia, liberales entusiastas, y como veremos más adelante, aun en los momentos en que se enfrentaban más implacablemente con sus opositores liberales, afirmaban ser los portadores de verdaderas expresiones del liberalismo.

Los procesos de negociación política exigían marcar distancias aun ahí donde la realidad demostraba similitudes de intereses. Los liberales eran con frecuencia más católicos que los propios católicos, y los católicos querían presentarse más auténticamente liberales que los más radicales de aquellos. Éste era el proceso en que se administraban los nuevos modos de credibilidad que exigían las nacientes democracias: cada uno de los bandos opuestos quería apropiarse de algo de lo que al otro lo hacía atractivo entre las mayorías. Los liberales querían reorientar la aparente unidad que se afincaba en las comunes raíces religiosas y los conservadores intentaban *aggiornar* sus principios tomando máximas liberales. Así se creó un

proceso de radicalización de las diferencias entre unos y otros que termina por utilizar la idea de mal como mecanismo demonizador del oponente. Y fue en ese empeño por hacer del otro una representación del demonio en donde dejaron buena parte de sus esfuerzos los autores que conforman el corpus de este trabajo. Los continuos intentos por ubicar a los enemigos políticos en una diametralidad opuesta con la que no había posibilidad de contacto fue una práctica constante. Importaban menos las diferencias reales que encontrar elementos de contraste que hicieran a un grupo diferente del otro, y no sólo diferente sino único como alternativa en una lógica binaria que exigía tomar posturas radicales. Ahondar las apariencias de lo diferente para en el fondo ocultar la inmovilidad de lo mismo era la estrategia política y quizás la trampa en la que aun los más lúcidos pensadores del continente cayeron.

El juego de la democracia naciente exigía unas máscaras de bien y mal que facilitaran la captación del apoyo de grupos que sostuvieran los poderes políticos establecidos, a veces bajo el estandarte de una nueva elección divina y a veces bajo el de las libertades individuales. En ambos lados era necesario marcar una línea y reafirmar un lugar del bien y uno del mal y los dos bandos argumentaban ser los habitantes del primero para asignar a los otros la ocupación del segundo. José Eusebio Caro es insistente hasta la confusión en su esfuerzo por atribuir el adjetivo de liberal para los pensadores católicos progresistas, y lo hace en el tiempo en que está fundando el Partido Conservador (cfr. “El partido conservador y su nombre” y “La libertad y la virtud” Obras escogidas 171-188); por eso insiste en llamar “rojos” a los oponentes y no liberales. En cambio en los escritos de su hijo Miguel Antonio Caro ya el término liberal llevaba la carga de una plena disidencia del catolicismo, esto a

pesar de que el individuo que se autocalificara de liberal no se sintiera necesariamente en oposición a la Iglesia. Miguel A. Caro en un artículo de 1871 afirma que en “la escuela liberal” “están afiliados los incrédulos, los apóstatas y los católicos de poca o mala fe” y “es hoy en el mundo lo que fue una vez el arrianismo: una herejía amenazante que se ha apoderado de los gobiernos” (*Obra selecta* 245). El recorrido sinuoso y no siempre discernible que el término liberal hizo en el continente marcó, con su movilidad, unos lugares específicos desde los cuales se definió el mal moral, se le imaginó como objeto poético y se le dieron diferentes morfologías. Las formas que encontró entre los pensadores de tendencia más conservadora, aunque no fueron las más novedosas, como se puede esperar, fueron quizás las más complejas por lo laberíntico del trayecto que hicieron para apropiarse de ciertos aspectos del pensamiento liberal, para asimilarlo y confrontarlo desarmado en una marginación estratégica habitual del discurso del poder. El liberalismo se marginó en gran parte al asumir la demonización y el conservatismo se entronizó en el poder por medio del discurso del “proscrito”, aprendido de los liberales y llevado al extremo de la proclamación de mártires en el seno de la Iglesia.

Por otra parte, en medio de los fuegos cruzados entre las clases cultas por pensar, definir, localizar y dominar la idea del mal, estaban también las interpretaciones populares del mismo mal. Éstas últimas introdujeron con frecuencia matices menos radicales en el modo de imaginarlo. Las leyendas, por ejemplo, funcionaban en ciertos casos como mecanismos de desactivación del rigor teórico con que las clases cultas abordaban la idea de mal. Muchas de esas expresiones populares que ironizaban y jugaban con las representaciones religiosas del “enemigo” o “el

malo” eran más efectivas para desactivar la maquinaria del control moralizante que los discursos racionalistas de los liberales, los cuales terminaban por caer en sus propias trampas de superioridad moral que traicionaban los principios de libertad que defendían. Por supuesto no siempre las expresiones populares del mal y del demonio, como su representación más característica, estaban libres de los rasgos dogmáticos que el sistema religioso propiciaba. Muchas de las expresiones populares llevaban también un alto sentido de lección pedagógica y de sanción moral.

En las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma, por ejemplo, se reúnen varias narraciones en las que se personifica “al demonio” de un modo tal que la historia termina cuestionando el lugar del mal y su funcionalidad moral. “Don Dimas de la tijereta” (3), “Donde y como el diablo perdió el poncho” (189), “La misa negra” (242) y “Creo que hay infierno” (279) son algunas de las historias que pueden mencionarse como muestras de lo dicho. En estas historias los procesos demonizadores son cuestionados por la cultura popular al hacer explícitas ciertas contradicciones o al ironizar en torno a lo inocentes que son los mecanismos del demonio en comparación con ciertos comportamientos humanos. El ingenio humano con que el funcionario Don Dimas vende su alma al diablo y la recupera por un recurso legalista es quizás el mejor y más frecuente de los ejemplos de la burla al agente de la moral católica. De esa manera las expresiones populares sobre el mal funcionaban como catalizadores de las construcciones cultas y denunciaban el arcaísmo psicológico con que se dominaba a las grandes masas a las que por otra parte se decía querer educar. Estas manifestaciones marcaban una relativa distancia con los extremos secularizantes o piadosos con que el pensamiento criollo se aproximaba a la idea de mal.

Las leyendas recopiladas por Palma representan la voluntad estilística de producir una literatura mestiza que saca ventaja de la máscara de lo popular para empujar una desmitificación del mal o para cuestionar su concepción culta. No es del todo ajena la influencia de las expresiones populares en las variaciones de la producción literaria de las clases dominantes a los autores que se abordan en este capítulo, y adquiere un interés específico si se considera que Juan León Mera fue el primer intelectual ecuatoriano en valorar la poesía popular y en reflexionar, desde su perspectiva conservadora, sobre algunos de los elementos morales de esa poesía en el estudio con que introdujo su Antología ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano. En este trabajo Mera recorre el carácter de sanción moralizante de buena parte de esa poesía y apunta también que ha evitado conservar un “gran número de versos ofensivos a la moral” (Antología esencial 154). Aunque Mera se niega a poner en el volumen todos los textos que ha recopilado por razones morales, sí logra identificar el carácter mediatorio de esa poesía entre posturas morales que se presentaban como alternativas únicas de sociabilidad:

El retrato moral del pueblo está en sus coplas... Es necesario no menospreciar la musa popular, y se debe recoger y conservar sus frutos, escogiéndolos por supuesto, porque de seguro son útiles por muchos conceptos... Especialmente en el sistema republicano el pensamiento y el corazón del pueblo, sus derechos y deberes, sus costumbres y aspiraciones, son partes muy principales en la urdimbre de la vida civil y política. (Antología esencial 168)

Desde dos vertientes muy diferentes, José Eusebio Caro y Juan León Mera fueron los primeros autores de tendencia radicalmente conservadora que dejaban dos aportes importantes para el desarrollo del pensamiento moral en el continente, el primero como metódico lector del positivismo y el segundo con el interés por la poesía popular como objeto de estudio académico y fuente de comprensión de ciertos procesos sociales. En medio de todas las contradicciones y desencuentros que estos esfuerzos produjeron se percibe la marca de una movilidad de pensamiento que no fue rasgo común entre los intelectuales de su época. Esos gestos de apertura y movilidad se generaban en medio de dos extremismos. Por una parte estaban los liberales que pretendían eliminar todo rastro de la Iglesia Católica Romana, desconociendo todo vínculo de tradición; por otro, los conservadores que procuraban que la Iglesia siguiera siendo parte de un estado teocrático de donde provenía toda fuente de autoridad y toda verdad.

El proceso de secularización que se inició con los primeros años de Independencia fue seguido por el surgimiento de una ideología conservadora que hasta entonces, por haber sido parte del “status quo”, no había requerido de una justificación ideológica. Al verse revertidas muchas de las formas de pensamiento dominantes en el periodo colonial y al vislumbrarse la posibilidad de que el liberalismo resquebrajara la unidad religiosa de cada nación, surgieron los partidos conservadores como salvaguardas de la tradición moral y de un ejercicio político y económico conforme a las enseñanzas de la Iglesia y sus mandatos³¹. De este modo, el nacimiento de las agrupaciones políticas conservadoras es más que otra cosa un

³¹ Ver José Luis Romero y Luis Alberto Romero “El pensamiento conservador latinoamericano en el siglo XIX” en Pensamiento conservador.

gesto de reacción semi-laica, semi-secular para contrarrestar los efectos de las tendencias liberales animadas mayoritariamente por logias masónicas o por las agrupaciones experimentales que surgieron en algunos lugares del continente. Es necesario apuntar algunos factores específicos que marcaron por ausencia o presencia las condiciones de ese surgimiento en la región Andina meridional. Mientras en México, Brasil y el Cono Sur durante las décadas de los 30 y 40 surgían proyectos utópicos fundados en las teorías de Saint Simon y Fourier³², y los proyectos revolucionarios liberales en Uruguay y Brasil eran animados personalmente por Garibaldi entre 1836 y 1848, en cambio en la América Meridional y en Centroamérica, los procesos del liberalismo se despojaban de la incipiente fundamentación teórica que habían adquirido y se volcaban hacia un liberalismo más demagógico, militarista y centrado principalmente en el anticlericalismo como piedra de toque de la disputa con los conservadores.

Buena muestra de lo dicho es lo que ocurrió en la República de la Gran Colombia (Venezuela, Colombia, Ecuador), en donde Francisco Santander con el “Plan de instrucción pública” de 1826 estableció el estudio de Samuel Bentham y de Destutt de Tracy con la intención de crear una base legislativa nueva que no partiera de premisas escolásticas³³. Veinticinco años más tarde, en la Nueva Granada, separada ya de la Gran Colombia, el proyecto liberal se reducía a captar el poder, cerrar conventos y expulsar a los jesuitas. Bentham y De Tracy eran prácticamente nombres de pancarta liberal o antiliberal pero la reflexión de sus doctrinas, la

³² Ver Carlos M. Rama “El utopismo socialista en América Latina” en Utopismo socialista.

³³ Ver Jaime Jaramillo Uribe, El pensamiento colombiano en el siglo XIX; Alberto Echeverry, Santander y la instrucción pública; Diego Pérez Ordóñez “Bentham y la difusión del benthamismo en Hispanoamérica” en El Quiteño Libre, el más espectacular periódico de oposición a la República.

utilitarista y la ideológica, no eran parte ni de los programas de estudio ni del discurso político de los generales liberales que disputaban el poder en la década de los 50. Entre el 25 y el 50 las disputas que provocaron las guerras “De los conventos” (1839) y “De los Supremos” (1840-1841) marcaron el cierre de la propuesta educativa de tendencia liberal y la afirmación del militarismo anticlerical en Nueva Granada. Es el momento en que Caro, formado dentro del “Plan” santanderiano, participa en esas guerras a favor de los conservadores y se convierte en el paladín del conservatismo. En el 49 los liberales obligaron al Congreso a elegir al caudillo Hilario López como presidente. El mismo año y con procedimientos semejantes, en Ecuador el general José María Urbina produjo la salida del presidente interino (M. Ascázubi), manipuló la elección de Diego Noboa y a los pocos meses lo removió para tomar la presidencia. No fue coincidencia que a dos años de diferencia, en el 50 en Colombia y en el 52 en Ecuador, los jesuitas fueran expulsados por los gobiernos liberales de López y Urbina. Venezuela corría una suerte semejante cuando a fines de los 40 la dinastía de los Monagas se encumbró en el poder.

En esas luchas por el poder los discursos liberales sufrieron un generalizado proceso de pérdida de fundamentación teórica al tiempo que las facciones conservadoras se apropiaban eclécticamente del discurso liberal. De alguna forma, el conservatismo se quedaba así con lo mejor del espíritu ilustrado de los liberales y éstos en cambio se cubrían con una pátina de militarismo populista. El pensamiento liberal quedó prisionero de su fobia anti-religiosa. Y frente a la presión moral de los conservadores por establecer los límites del bien y el mal, el discurso liberal terminó por convertirse en una variación del conservatismo. La tendencia a una formación

crítica de la moral tradicional, que se inició formalmente con Santander y que tuvo un mínimo eco en el “Decreto orgánico de enseñanza pública” de Vicente Rocafuerte en el Ecuador emitido en 1836, se convirtió en una secuela de asonadas militares caudillistas. De diferentes formas, los dos bandos terminaron por reafirmar la dificultad de encontrar salidas al moralismo constrictor del centralismo católico que intentaba imponerse sobre cada conciencia. Tanto por las vías de la religiosidad acrítica como del anticlericalismo radical se promovió el fortalecimiento de la idea de moralidad universal necesaria. En consecuencia unos y otros se empeñaban en plantear fórmulas que re-universalizaran ese bien y ese mal. Los conservadores veían con plena claridad la necesidad de retorno a la doctrina católica de obediencia al Papa; los liberales proponían que se desplazara el mismo cuerpo moral a un cristianismo personalista cuya censura debía trasladarse de la exterioridad a la interioridad de cada individuo. Así pues, este absurdo moralista intentaba erigirse únicamente sobre la voluntad de un control estatal de la estructura jerárquica católica.

Las guerras entre liberales y conservadores se extendieron en el Ecuador hasta 1912 con el asesinato del general liberal Eloy Alfaro y en Colombia hasta 1903 con el fin de la “Guerra de los mil días”. Todas estas disputas políticas y guerras militares supusieron la proliferación de corifeos liberales y conservadores que a partir de la imagen “atroz” de los oponentes políticos delineaban unas máscaras literarias para el mal. Pocos autores se detuvieron a proponer una reflexión de mayor profundidad que el mero intento propagandístico. En los términos en que se planteó la discusión sobre el lugar del mal en ambas naciones, lo liberal quedaba reducido a la propagación de doctrinas inmorales y propiciatorias del caos social y de la desunión de las naciones

que antes habían estado unidas por unos “sólidos” principios morales; en tanto que los conservadores eran vistos por sus oponentes como los enemigos del progreso y de la libertad, como los encubridores irrestrictos de la corruptela clerical y los defensores dogmáticos de las doctrinas católicas.

En torno a esos rasgos se construyeron los perfiles de unas ideas de mal que coparon los espacios públicos y privados y todas las expresiones culturales. La clave de la demonización del otro se afirmaba en un juego de dualidades simples en confrontación permanente, así era posible que el mal se hiciera nítido a uno y otro lado. No parecía importar si la percepción del otro era real o no, importaba más el hacer que pareciera real, hacer que la máscara del otro se convirtiera en una oposición dual de la propia. De este modo se fortaleció un cotidiano ejercicio de negación de la palabra del otro; un ejercicio reiterado de comunicación en la negatividad. Una comunicación para la consolidación del mal, la fijación de la idea de que el mal pre-existe a la subjetividad, y que se hacía tangible en las experiencias cotidianas de la guerra y del desorden. En la certeza de posesión de la verdad se reafirma una convicción de saber en dónde está el mal y cuáles son sus raíces. Liberales y conservadores se convencían de que la cruzada por la destrucción de la doctrina opuesta era la destrucción del mal; ambos grupos alimentaban la expectativa de que expurgada la patria de “esas” doctrinas del oponente se vería el florecimiento de las instituciones y el progreso.

La convicción de la posesión de una verdad indiscutible es el origen de la rigidez moral en que se plantea el juego de valorización de bien y mal del siglo XIX latinoamericano. Los pensadores del continente apenas se detuvieron a revisar los

matices de los criterios de verdad que manejaban, asumiendo la existencia de una “verdad trascendental” escrita en el universo. Aunque la categoría de verdad trascendental fue criticada a lo largo del siglo, en realidad jamás se logró una superación de la necesidad de una verdad única que al no ser legible debía ser impuesta. Se resquebrajó la fe en una verdad revelada y administrada por una jerarquía, pero no se logró romper la necesidad de hacer de la verdad una unidad cerrada. La forma de la verdad que dejó la ilustración era la misma del cristianismo pero variaba en los mecanismos que se debían aplicar para obtenerla. Por eso no se lograba leer el poder manipulador que encerraba el Genio del cristianismo (1802) de Chateaubriand, obra en la que la tarea “universalizadora” del aporte civilizador cristiano es el máximo bien recibido por Occidente.

Ni liberales, ni conservadores juzgaron que la positividad de “lo civilizatorio” implicaba el costo de un sometimiento a una autoridad que administraba el criterio de verdad y que su poder universalizador-civilizatorio justamente se resquebrajó cuando se criticó la autoridad de esa administración de la verdad. Con la civilización cristiana se restó, en las sociedades que eran absorbidas por ella, la capacidad de lidiar con lo múltiple, con la diversidad que rompía su idea de universalidad. El siglo XIX latinoamericano marcado por la disputa entre cristianos, y entre cristianos-católicos cuyo sentido de verdad estaba supeditado a las enseñanzas de la Iglesia, estaba signado por esa imposibilidad de salir del esquema fundamental de la verdad única. En esa necesidad de posesión de la verdad, liberales y conservadores combatieron por la infatuación de ser poseedores de la verdad que les localizaría en la zona del bien y de la belleza. Los juegos demonizadores de unos y otros eran una

expresión más del empeño cotidiano e inútil de los individuos por reducir la incertidumbre y por hacer de la verdad algo inteligible. Era un acto de donación de la voluntad individual en beneficio de un bien mayor, el común, el de la sociedad entera. La aplicación del criterio de “justo medio” de Guizot venía a ser el justificativo adecuado para mostrar y ocultar los intereses criollos, para contener las reformas que venían exigidas por una nueva forma de gobierno en la que justamente el principio de autoridad se había quebrado sin la prevención de su sustitución. Ahora el justo medio guizotiano y el retorno a las fuentes culturales del cristianismo original propiciaban los mecanismos para enmascarar los principios de libertad que se habían propugnado.

El juego de representaciones sobre la verdad y el mal era el antecedente necesario al pronunciamiento de leyes concretas y de normativas de comportamiento para un contexto convulsionado. Las pretensiones liberales de introducir transformaciones en el modo de ser del cristianismo católico (la libertad de conciencia, la libertad de cultos, el matrimonio civil, el divorcio, la suspensión de las jurisdicciones eclesiásticas, etcétera) eran los productos finales de esa maquinaria de renovación moral que por una lado hiperbolizaba el temor ante una sociedad que se deshacía, y que por otro lado rearmaba con nuevos elementos de orden, la aparente fragmentación “caótica”. La maquinaria del pensamiento moral producía fisuras en la unidad del criterio de verdad de la Iglesia como maestra de la sociedad, pero buscaba los mecanismos de remediarlas y producir un nuevo orden con apariencia de unidad total.

La historia eclesiástica del siglo nos muestra a través de sus documentos el esfuerzo de la Iglesia por ir sellando esas fisuras. Desde Pío VII, el Papa que fue

varias veces prisionero de Napoleón y que a la caída de éste restableció la orden jesuítica que había sido disuelta en el siglo anterior, hasta León XIII que a finales del siglo se muestra empeñado en asimilar para la Iglesia los principios de protección de los obreros que habían nacido en las teorías socialistas, todos los Papas del siglo tuvieron que acudir continuamente a bulas, encíclicas y sermones para condenar las ideas modernas y las corrientes de pensamiento liberal y materialista.

La confrontación de verdades demandó que la Iglesia aplicara condenas y excomuniones constantemente y que sus ministros las promulgaran en los púlpitos y en los textos de moral. Pedro Schumacher, un obispo alemán que vivió varios años en Ecuador y Colombia durante el periodo de las luchas entre conservadores y liberales, dejó varios documentos testimoniales de la reacción eclesiástica frente a las nuevas ideas políticas y morales, uno de los cuales es La sociedad civil cristiana según la doctrina de la Iglesia Romana. Texto de enseñanza moral para la juventud de ambos sexos. Este breviario moral de Schumacher es un catálogo de la retórica demonizante del discurso eclesiástico que ofrece continuos ejemplos del ejercicio condenatorio de las ideas liberales: ¿Qué católico podría dudar todavía de la perversidad del sistema liberal cuando el Representante de Dios en la tierra nos dice que los que siguen el liberalismo son “Imitadores de Lucifer”, de aquel ángel rebelde que se alzó contra Dios y le dijo “no serviré”? (VI). Una vez fundada la condena en la infalibilidad pontificia, Schumacher extrae la conclusión única que puede producir un pensamiento dogmático: “...después de haber leído, escoged la bandera que deberéis seguir, pues quedaros en campo neutral no es posible, “no querer defender a Cristo peleando, es

militar en las filas del enemigo... Entre la sociedad de Dios y la junta de Satanás no hay partido medio...” (VII).

El mismo Schumacher tiene otra obra titulada ¿Teocracia o demoniocracia? ¿Cristo o Lucifer? ¿Quién vencerá? publicada en Friburgo en 1897. Este texto está dedicado a analizar los estragos causados al catolicismo por la Revolución Liberal de 1895, comandada en el Ecuador por Eloy Alfaro. Schumacher fue expulsado del Ecuador al triunfo de la Revolución y de camino a Alemania se refugió en Pasto, ciudad colombiana fronteriza con Ecuador que había sido el punto de origen de la “Guerra de los conventos” en 1839 y que al tiempo de su paso tenía por obispo a Ezequiel Moreno y Díaz, con quien el obispo alemán compartía la tendencia anatemizadora. También Moreno y Díaz escribió pertinazmente contra los liberales colombianos y también contra los ecuatorianos, de modo que fue necesario el reclamo del más moderado obispo ecuatoriano Federico González Suárez para contener las intromisiones del obispo español en Colombia sobre asuntos políticos del Ecuador. El obispo Díaz fue convertido en santo en 1992 con motivo del V Centenario del Descubrimiento en 1992. Aunque la gestión anti liberal desplegada por estos obispos y la Revolución liberal ecuatoriana son posteriores a los textos de Caro y Mera que analizaré en las páginas siguientes, el tono de las reconvenciones de Schumacher y el título de su libro reflejan el tono inquisidor de buena parte de los eclesiásticos que excepcionalmente pudieron evitar la disputa irracional con los liberales.

Por su parte, los liberales radicales, convencidos al modo de Voltaire de que la disolución de los jesuitas era el paso previo a la disolución de la Iglesia, les negaban a éstos el ingreso a sus países, los expulsaban si ya habían sido admitidos, e insistían

ciegamente en el acoso a la Iglesia, a la que atribuían todos los males de la sociedad. El general colombiano José María Obando, héroe liberal acusado de la muerte de Antonio José de Sucre, y protagonista clave de las intrigas de la política colombiana entre los años de la Independencia y 1861 en que murió asesinado, en carta dirigida a Santander en 1839 comenta los hechos que han producido la “Revolución de los conventos” y anticipa la nueva vorágine que dividirá a Colombia en lo que será la “Guerra de los supremos”. En esa carta sataniza a los conservadores y los responsabiliza del caos circundante:

Lleno de pena escribo a usted esta carta. Ya sabrá usted por dos postas que se han mandado al gobierno, la novedad de Pasto; fruto amargo de los católicos favorecidos por la torpeza y debilidad de Márquez. [Presidente conservador] La rebelión de Pasto invocando el fanatismo es la cuchilla que va a destruir la república. Esta pólvora infernal está derramada en toda la república; quién sabe si la que se anunció tramada en Bogotá se verá ahora alentada con el grito de Pasto. Gracias al ministro diplomático de Roma y a todos los godos que levantaron la cabeza fingiendo sostener el gobierno de nuestros sacrificios que ellos han combatido siempre y escogitado (*sic*) ahora el modo más sutil e imperioso para destruirlo. (Obando 1: 296)

Más allá de los hechos objetivos en que buscaban ampararse las demonizaciones, ya liberales o conservadoras, terminaron por amplificar el discurso católico de “guerra entre bien y mal”, de un militarismo sagrado; y de la consecuente fecundidad de “la sangre de los mártires”.

Como ocurriera en Francia y en Europa en general se logró recrear el escenario idóneo para actualizar la era de las catacumbas y del cristianismo primitivo. La realidad y la fantasía de la persecución religiosa que arrancara en el continente con las Independencias, y en Occidente con la Revolución Francesa, terminó por restablecer un imaginario del tiempo de las catacumbas. Quizás nunca alcanzó mayor sentido lo dicho por Tertuliano: “La sangre de los mártires es semilla de nuevos cristianos”, y el liberalismo latinoamericano generó justamente aquello que intentaba suprimir, tal como ocurriera en la Revolución Francesa³⁴. El lugar del martirio se constituyó así en el lugar del bien incuestionable y la dialéctica de martirio y resurrección volvió a tener sentido teológico en el marco de una literatura idónea que fomentaba la piedad por ese cristianismo perseguido. En 1809, Chateaubriand había publicado Los mártires, una de las primeras relecturas, post revolución francesa, de la victoria del cristianismo primitivo, luego le siguieron Fabiola del Cardenal Wiseman en 1854 (Año del Dogma de la inmaculada), Ben Hur en 1880 y Quo Vadis? en 1896. La maquinaria conservadora de reacción ante los cambios sociales articuló hábilmente al proceso demonizador el de construcción de un nuevo calendario de mártires. Por otra parte, a esa conjunción de voces que reincorporaban al mundo moderno la mitología infernal y también los héroes victoriosos de las huestes

³⁴ En Religion and Revolution in France (2000) de Nigel Aston se dice: “Indeed, by comparison with pre-Revolutionary times, many refractories seem to have encouraged dubious popular religion practices and connived in the creation of new sacred spaces and the saints to go with them [...] This clerical latitude is explicable in a time of repression and persecution, when martyrs – often children and women- were not hard to find. The honoring of their example was for the survivors a means both of reaffirming their religious commitment and of gaining supernatural assistance in preserving it. Moreover, refractory clergy were seldom in one place long enough either to discourage such practices or to have them dismantled, even if they were so inclined. They would become a characteristic of the early nineteenth century French Church. So, would other devotional practices which repression encouraged, and especially the Sacred Heart” (229 -230). Ver también el capítulo “Il trionfo della Santa Sede?” (499 ss.) en Rome et la Révolution Française (2004) de Gérard Pelletier.

maléficas se sumaban las noticias de apariciones, milagros y sucesos extraordinarios que atraían la atención de los católicos y enervaban el racionalismo liberal. El caso más directamente vinculado a lo dicho es el de una litografía de la Virgen abriendo y cerrando los ojos en un colegio de jesuitas en Quito en 1906, justamente en medio de las reformas liberales que estaban siendo implementadas por Eloy Alfaro³⁵.

Este era el amplio espectro de confluencias que incidieron en el pensamiento y en los textos de José Eusebio Caro y de Juan León Mera, y en los lineamientos que cada uno le imprimió a su particular concepción del conservatismo. No todas esas expresiones de la reacción católica frente a la modernidad calaron de igual manera en ambos y ciertas condiciones específicas harán que cada uno de ellos aunque defensor de las doctrinas católicas, lo sea en modo bien diferente. Curiosamente, Mera en sus ensayos críticos será implacable con lo que considera ciertos excesos liberales que descubre en la poesía de Caro. El catolicismo construido por Caro es mucho más “ilustrado” que el de Mera, quien se funda más en la tradición y en la devoción popular. Por ello, como se verá más adelante, Caro se empuja a sí mismo al límite de la duda y el diálogo con otras formas de cristianismo, mientras Mera, en cambio, es la expresión de un catolicismo sin quiebres, pre-moderno, casi medieval. Ambos ejercieron un poderoso influjo en el pensamiento de sus respectivos países, el colombiano dinamizándolo, el ecuatoriano reduciendo al mínimo todo distanciamiento de la fe tradicional y todo influjo externo a la tradición.

2.1 El escepticismo – el mal. José Eusebio Caro (Ocaña, Colombia 1817-1853). Un más allá de la fe, la patria y la familia.

³⁵ Ver Gioconda Herrera “La Virgen de la Dolorosa y la lucha por el control de la socialización de las nuevas generaciones en el Ecuador” (1999).

Quizás más que muchos otros autores del siglo XIX y ciertamente mucho más que los estudiados aquí, Caro es un autor del que sólo tenemos textos sin obras; en vida no publicó ningún volumen ni poético, ni filosófico, ni político. Su obra es un proyecto en elaboración en el que a momentos hablan más los silencios que las palabras. Caro reaccionó frente a la nación fragmentada intentando rehacer su unidad desde una voluntad política de orden conservador. Es decir, desde la convicción de restituírle a la Nueva Granada independiente la tradición que afirmara su unidad moral y cívica. El dilema era cómo restaurar esa tradición sin restaurar el dogmatismo que esa tradición exigía. En el intento por dar respuesta a esa pregunta José Eusebio Caro buscó soluciones disímiles, múltiples, esquizoides. Toda su obra es un combate contra los demonios del escepticismo subyacentes de un modo u otro en las tendencias de pensamiento en las que se formó. Caro tiene como meta el desterrar de Colombia toda forma de pensamiento que conduzca al escepticismo, pero desterrarla sin dogmatismo, en el ámbito del debate público. En ese proceso llegará a ver en el cristianismo estadounidense un modelo de pluralidad en donde se sintetizaban las positivities civilizatorias de la doctrina al tiempo que se evitaba el dogmatismo centralista católico. Además estaba animado por un progreso que él constataba como una realidad y no era únicamente un deseo para el futuro. Pero Caro nunca quiso sustituir el catolicismo, aunque buscaba medios para lograr introducir en esa tradición la necesidad de entender la multiplicidad en la unicidad, sin que esa apertura se convirtiera en una victoria de las fuerzas anticlericales. Caro tenía urgencia por ver resuelto el problema de la sociedad y por eso en algunas de sus cartas se encuentra la

expresión del que ha descubierto ya la clave del enigma; en un ensayo, en una carta, en una idea súbita veía la silueta de soluciones definitivas.

Teóricamente, en sus manuscritos afirmaba el convencimiento de que el progreso de la humanidad era devenir inevitable, la sociedad perfecta llegaría a pesar de las acciones individuales de los seres humanos. En la práctica, el pánico que le generaba la posibilidad de cualquier forma de desorden le hacía buscar asideros que le garantizaran la unidad, la idea de que el mundo era un todo con orden. Estas complejidades de Caro provocaron que el conservatismo colombiano que administró la entrega de sus textos lo presentara siempre de tal forma que se ocultaban sus quiebres y se dejaba a la vista del público únicamente su máscara antiliberal. Pero ese procedimiento no fue exclusivo de los estudiosos de Caro y de quienes tenían a su cargo el cuidado de sus manuscritos, sino que fue también una forma de fidelidad a lo que hizo el propio Caro en vida con sus ideas. Su catolicismo enrarecido por el escepticismo al que le condujeron las lecturas de los años universitarios siempre estuvo al borde de una apostasía que se rearmaba en nuevos credos pseudo-positivistas, pseudo-protestantes, e igualmente cuando veía resquebrajarse la unidad teórica del positivismo se aferraba violentamente a las certezas de la fe heredada. En su práctica poética descubrirá el poder de la palabra para defenderse de las amenazas del escepticismo acosante. Caro nunca teorizó sobre la función de la poesía en la sociedad, asumía como un hecho dado que la literatura estaba al servicio de la verdad que propiciaba la unidad y el progreso. Había en Caro una multiplicidad esquizoide que a momentos lo inclinaba a una cerrada intolerancia y en otros lo hacía un metódico relector y reformador de su propio discurso.

Esa multiplicidad del pensador que intenta superar continuamente sus propias conclusiones dejó la huella de una serie de fragmentaciones ideológicas. Jaime Jaramillo Uribe en su trabajo El Pensamiento colombiano en el siglo XIX divide en cuatro momentos las diferentes tendencias del pensamiento de Caro: el primero de benthamismo y de la ideología sensualista de De Tracy; después la superación de estos autores con las lecturas de Saint-Simon, Comte y Bastiat, hasta llegar a lo que Jaramillo califica “el pensamiento político más realista y equilibrado” bajo la influencia de Tocqueville, Stuart Mill, Balmes, De Maistre y De Bonald (181-82). Al final de la vida, en los últimos días de exilio en Estados Unidos -según Jaramillo-, Caro vuelve a una postura romántica utópica. En realidad parece más bien que en Caro las ideas están siempre en movimiento, y más en los últimos años de su exilio. Esto explica la dificultad de trazar una secuencia cronológica como pretende Jaramillo. Se puede hablar de unas tendencias dominantes que por períodos otorgaban mayor relevancia a ciertas ideas mientras que la influencia de otras disminuía, pero la lectura de los textos políticos en contrapunto con los textos poéticos, los fragmentos filosóficos y sus cartas personales y públicas sugieren más bien la idea de una dialéctica continua³⁶.

³⁶ La más amplia Bibliografía sobre José Eusebio Caro es la hecha por Simón Aljure Chalela. Presenta una lista completa de los poemas y artículos que Caro publicó hasta 1853 en revistas y periódicos. En 1873 Miguel Antonio Caro publicó Obras escogidas en prosa y verso volumen que incluye unas pocas páginas de los manuscritos filosóficos de Caro. Con motivo del centenario de la muerte se inició la publicación de los manuscritos por iniciativa de Simón Aljure Chalela quien tenía intención de hacer una edición de la obra completa de Caro. El mismo año 53 se publicó el Epistolario, al año siguiente los Escritos filosóficos; en 1981 el Instituto Caro y Cuervo publicó la edición facsimilar de las pocas páginas de Filosofía del cristianismo y adjunto se añadieron las versiones manuscritas de los poemas. También en 1981 Aljure Chalela publicó Escritos histórico-políticos (aunque estos textos no corresponden a los manuscritos inéditos pues es una recopilación de artículos periodísticos y cartas públicas); y en el 2002 se publicó la edición de Mecánica social, el más eminentemente positivista de los textos de Caro y en el que trabajó desde 1836 hasta su muerte.

En un intento de agrupar los textos poéticos en pequeños conjuntos en los que se hagan más visibles las tendencias dominantes del pensamiento de Caro, he visto tres grupos que se pueden identificar con más o menos claridad: el primero, los poemas sobre la muerte, el vacío y el escepticismo; el segundo, la poesía amorosa, como medio de superación del escepticismo; el tercero, los textos de tendencia más positivista. Más que tres momentos fijos son tres tendencias que aparecen continuamente; en líneas generales los del primer grupo tienen fechas entre 1838-1840, los del segundo entre 1839 y 1841, y los del tercero entre 1843 y 1851. En este último grupo se encuentran los poemas más extensos en los que se hace manifiesta la voluntad socializante, los más importantes son: “Bendición del feto”, 1843; “La bendición nupcial”, 1843-1846; “El bautismo”, 1845; y “La libertad y el socialismo”, 1851. Hay una voluntad ascendente que se sugiere en ese proceso y esa tendencia ascendente señala a su vez la tensión opuesta que es contra la que está luchando siempre Caro, esto es, la superación del nihilismo y de la ansiedad que le produce el vacío.

Ninguno de los textos de Caro plantea una postura radicalmente escéptica; la expresión del escepticismo es más una actitud, un modo de relacionarse con la divinidad, con el infinito. Es una forma del lenguaje que sugiere la duda, que pregunta y deja los silencios sin respuesta vagando por los versos. Hay algunos poemas en los que esa duda se convierte en angustia y sobre ella Caro hace legible su forma de comprender el mal. Ese escepticismo, a veces vago, arraiga en la experiencia temprana de la muerte del padre, experiencia que coincide con el inicio

de sus estudios filosóficos con el teórico liberal Ezequiel Rojas en el Colegio de San Bartolomé.

Las marcas de ese escepticismo, que parecería nunca llegar a ser una total pérdida de fe ni tampoco un abandono del catolicismo, se inscriben en “El huérfano sobre el cadáver” (Poesías completas 31-32). El poema es una lamentación sobre la materialidad inerte que se hace inaccesible para la voz poética y que deja abierta, como una herida, la incertidumbre del “nunca más”, ¿eco del *nevermore* de Poe? “El cuervo” de Poe se publicó en 1845 y el poema de Caro no tiene fecha de composición, se publicó por primera vez en la antología El parnaso granadino de 1849. El terror fundamental de Caro es el de la conciencia diluida en ese nunca más: “el cuerpo calla, / calla y nunca hablará”, y sobre cada una de las funciones corporales la voz del huérfano pone la marca del “nunca”:

¡Oh ya no volverán nunca a abrazarme!

¡Oh padre mío de mi infancia amigo,

Nunca ya volverás a consolarme,

Nunca a llorar ya volverás conmigo. (Poesías completas 31)

La insistencia por recorrer la imposibilidad de repetición de las acciones mínimas intensifica no sólo el dolor de la voz sino que sobre todo amplifica la infinitud de ese vacío del nunca.

Hay otro poema de 1840, “Después de veinte años” en el que el hijo buscando “la sombra” del padre, concluye que la existencia de aquel está trasfundida en la suya misma. El vacío y la conciencia que se diluye reaparecen a lo largo de toda su poesía y en contrapunto surgen también los mecanismos para superar ese vacío; en este caso

la recuperación del padre primero en los fantasmas que sugieren la existencia en forma misteriosa y luego en una suerte de reencarnación del padre habitando otros cuerpos:

Y un pensamiento extraño me ha venido,
 Que ni sé si me aflige o me consuela:
 Y es que vives aún, ¡oh padre mío!
 Y andas con otro nombre por la tierra
 Que estás resucitado y trasfundido;
 Que en otro ser te mueves, hablas, piensas;
 Que ese soy yo que somos uno mismo;
 Que tu existencia ha entrado en mi existencia. (Poesías completas 45)

La pugna por superar el terror del “nunca más” viabiliza la posibilidad de que la historia sea una y continua, y de ella solamente Dios pueda tener el registro absoluto.

La mirada de Caro regresa siempre a la contemplación de éste vacío-incógnita que le plantea la muerte, y la sombra protectora del padre reaparecerá con insistencia, no sólo en los poemas de ese primer momento escéptico, sino que en la poesía amorosa la idea de la amante, con frecuencia, se presenta como sustitución del padre muerto, o como una forma de llenar el vacío dejado por el padre. En “El ciprés”, el árbol es el objeto-símbolo de su necesidad de unir la experiencia fenoménica de la muerte con la eternidad:

Árbol sagrado, que la oscura frente,
 Inmóvil, majestuoso,
 Sobre el sepulcro humilde y silencioso,

Despliegas hacia el cielo tristemente;
 Tú, sí, tú solamente
 Al tiempo en que se duerme el rey del mundo
 Tras las altas montañas de occidente,
 Me ves triste vagabundo
 Entre las negras tumbas,
 Con los ojos en llanto humedecidos
 Mi orfandad y miseria lamentando. (33)

Todo el poema reafirma la soledad en que se produce el encuentro de la conciencia y la materia; “la sombra del padre” se manifiesta en los fenómenos que constituyen el árbol como experiencia funeraria-sagrada de la voz poética: hojas, búho, viento, la suma de ellos es el fenómeno en soledad con la conciencia: “Tú, sí, tú solamente...me ves triste vagando”. La insistencia del poema en remarcar la mirada del árbol como la única refractaria de la de la voz poética intensifica la voluntad de la conciencia de personificar literariamente el objeto árbol al tiempo que hace más notoria la ausencia de Dios. La conciencia en su recorrido por los fragmentos de la materia organiza una totalidad, y aun hace de la materia un principio de búsqueda del ideal, el árbol uniendo la tierra con el cielo se hace tributario de las cualidades que le facilitan al sujeto la construcción de un significado del acontecimiento muerte. Nunca como en este poema Caro estará tan cerca de asumir la soledad de la conciencia y la entrega al devenir:

Tú mi sepulcro ampararás piadoso
 De las roncadas tormentas;

Y mi ceniza entonces agradecida,
En restaurantes jugos convertida,
Por tus delgadas venas penetrando,
Te hará reverdecer, te dará vida. (34)

Hay en “El ciprés” una proyección de eternidad en la materia, pero no una conciencia que se eterniza en esa materia. Ese sosiego calmo sólo se repetirá en “En alta mar”, como se verá luego. En cambio la necesidad de proyectar un futuro que dé sentido a la suma de las experiencias, necesidad en que se funda la idea de Dios omnisciente, esa necesidad reaparece continuamente como la marca más frecuente de toda su obra, no sólo de su poesía. Y la sola posibilidad de inexistencia de esa conciencia plena ya queda localizada como el lugar del mal. De este modo la única forma de experiencia que tiene la conciencia, esto es, la de los fragmentos, la experiencia fenoménica, ya es asumida como forma del mal. En “Desesperación” es posible leer esa ansiedad por pensar la eternidad como asilo que rescata al sujeto fragmentado de la materialidad insignificante del sepulcro. Si esa eternidad fuera sólo un espejismo entonces el sujeto debería buscar el suicidio para eliminar el tormento que implica la zozobra continua que genera la duda. “Desesperación” es el deleite-castigo de una conciencia que sin eternidad se siente convocada por la nada y no por la existencia. Los encabalgamientos constantes de ese poema dan forma a la reiterada caída de la nada sobre la nada, y en esa reiteración eterna de caídas en el vacío, la nada adquiere por acción especular un sentido semejante al de la conciencia eternizada. En oposición a “El ciprés” este texto es quizás la máxima expresión de nihilismo que se puede encontrar en Caro:

El sepulcro me aguarda: en vano, en vano
 Lucho y relucho al borde del abismo;
 Que en mi afligido corazón se enclava
 La dura mano del fatal destino.
 Cubierto ya de tempestad oscura
 Muéstrase el cielo; y ronco en su mugido
 El trueno que amenaza mi cabeza
 Rueda en los senos del excelso Olimpo. (36)

En los giros constantes en que se mueve la idea en este poema toman forma muchas de las contradicciones del nihilismo-creyente, del nihilismo recubierto por una fe trascendente que se hace cerco para impedir el acoso del vacío como fuerza tentadora.

La estrofa siguiente, en que se pinta el sepulcro como “tempestad oscura” que aguarda, es invocación a Dios para que anticipe la muerte y también el castigo por la ofensa del suicida. Pero la conciencia acosada por la desesperación no razona de manera lógica y un nuevo giro borra de la escena a Dios para contemplar el infierno interior construido en la satisfacción de las pasiones. Un giro más y esa voz enajenada da razones por las que ha de apurar el suicidio: la desesperación no podrá seguirlo más allá de la muerte y entonces la eternidad surge como un vacío saludable que da asilo al suicida:

¡No! En la callada eternidad no sopla
 El huracán del reino de los vivos;
 Sus dilatadas soledades nunca
 Barrió el dolor con fúnebres vestidos.

¡Escóndeme en sus senos! La honda llaga
 De mi insanable corazón, alivio
 Sólo allí encontrará; sólo su inmensa
 Concavidad me servirá de asilo. (37)

En el último giro de ese arrebatado romántico el suicida es recibido por el padre muerto en el vacío de la concavidad, que de esa manera, deja de ser vacío y vuelve a ser eternidad redentora, porque el objeto del dolor y del anhelo que abría la llaga se convierte en la conciencia de eternidad anhelada que da sentido al sufrimiento histórico.

El Caro que escribe ese poema, probablemente entre los 17 y 19 años, no parece estar ironizando cuando en el verso final del poema, antes de cruzar con el padre la eternidad, pide como último deseo poder llorar sobre su propio sepulcro que de lo contrario estará eternamente abandonado; así el dolor que por un instante había sido superado, pasa de la temporalidad a la eternidad. Es difícil concebir al matemático Caro en este ejercicio de escritura surrealista rompiendo constantemente con la lógica, perfectamente verosímil por lo demás en la voz de un suicida romántico. En el intento de aproximación a esa conciencia atormentada por un dolor y una culpa infinitas, en este arrebatado “desesperado”, Caro deja las marcas de sus preocupaciones metafísicas. Es como un intento por leer en un solo golpe de vista todas las posibilidades de la historia en proyección hacia la eterna reiteración de la angustia por el vacío, no con el entusiasmo literario que ofrece esa posibilidad de jugar con la fantasía, sino como necesidad de cubrir el vacío dejado por el deseo de perpetuación de la conciencia.

La idea-secuencia, muerte del padre - vacío – desesperación, reaparece en varios de los poemas escritos entre 1835 y 1840: “Aparición”, “Presentimiento”, “A un niño”, “Mi juventud”, “¡Eterno adiós!”, “Después de veinte años”. En algunos textos de la misma época se insinúa una voluntad de superación del nihilismo por medio de la voluntad amatoria que termina en la configuración de la mujer “ideal”: Delina, a quien estarán dirigidos la mayoría de poemas fechados entre el 40 y el 41. En esos poemas amorosos, el paso de la noción del terror ante el vacío toma dos vertientes mayores y en no pocos textos, una tercera; que aún siendo menos frecuente es importante: la primera, que ya se ha mencionado, es “Delina” como ideal que llega a remediar, llenar, curar, la “honda llaga”; la segunda, es la de una nueva proyección de la eternidad cuando la muerte lo separe de “Delina”, que como se verá adelante ya no es una proyección hacia el vacío porque el proyecto social llegará a dar un sentido más pleno al futuro; y la tercera, la del desamor: el desencuentro amoroso que reabre el vacío sin sentido. De diversas maneras, el tema del vacío está siempre presente en la poesía de Caro; es como un centro de gravitación alrededor del que gira todo el tiempo.

De la conciencia del mundo como es, azar sin plan, avistado en “El ciprés” como cúmulo de signos que se escapan, que piden significado, hay un salto al regodeo en el dolor eterno de “Desesperación” y de allí, en la figura de “Delina”, vienen a rescatarlo las ideas dominantes del mundo como deber ser: “fe, patria y familia”³⁷. Si el mundo está amenazado por el mal del vacío, que es el de la duda que aterra, Caro empieza a escribir el cerco que lo guarde de ese mal. “Eterno adiós”

³⁷ El volumen de Poesías completas de Caro, preparado por Lucio Pabón Núñez, lleva un Prólogo titulado “Caro, poeta de la fe, de la patria y del hogar” (9).

(1838) es el texto en que de una manera más global se reúnen los elementos de este periplo, y uno de los que más insistentemente reclama la existencia de lo único que la idealización poética no puede reproducir sin evitar el mito del Dios uno o la poesía del nirvana, la conciencia total. En ese poema Caro confronta la posibilidad de la ruptura del ideal amoroso como caotización del universo que había sido reordenado sobre su fundamento. El argumento que propone a la amada el frustrado amante es la contemplación de la eternidad y de la conciencia en que se registra la totalidad:

Un instante vendrá, yo no sé si de horror o alegría,
 Cuando la humana innumerable gente
 Toda a entrar así volverá de Dios en la mente
 De do salió; y entonce, amada mía,
 Como dioses seremos los hombres sin noche ni día;
 Y absortos en el Ser indeficiente,
 Huirá por siempre en él de mí tu frente...

¡Ay! ¡adiós para entonces, adiós para siempre, María! (170)

Dios es el nombre de esa costumbre de exigirle al universo que lleve cuenta de las acciones humanas. La estructura isométrica del poema da cuenta de la armonía quebrada no sólo por el desamor, sino por la amenaza del vacío que se reinstala junto al sujeto.

En “Eterno adiós”, el tema amoroso es, en último término, secundario, pues no es sino la ocasión de poner al sujeto en posición de elegir entre el vacío y la totalidad y es quizás éste uno de esos momentos en el que Caro pierde de vista el mundo “como es” y prefiere optar por el mundo como ideal arrastrado por su propio

mito. Aquí está la negación por dar un paso hacia la aceptación de lo ideal como otro producto de la materia-humana. Cuando el abismo del desamor reabre la herida del vacío, la voz poética asume por momentos que el “horizonte” que contiene a la conciencia se diluye y la pierde una vez abierto, pero se resiste y niega el devenir apelando el eco de los lamentos que escucha fuera de ese horizonte, eco porque es la propia conciencia enmascarada la que lamenta:

¡Oh! ¡y este horizonte encantado es mi ser, soy yo mismo!

Y fuera de él, tras su confín postrero,

Oigo gemir sin cesar de la humana miseria el abismo,

Como en su torre el mar el prisionero!

Oigo a los hombres, sin Dios, no entendiéndose, en gran desespero,

¡Nada! Gritar, y ¡Acaso! y ¡Ateísmo!

Y oigo otra voz que desde el ser primero

Baja a aliviarnos, ¡la voz del viejo, inmortal cristianismo! (167)

Desde el sujeto de la voz poética que se entregaba a correr con la savia de “El ciprés” a éste del retorno a la eternidad cristiana, nada externo ha influido el cambio de perspectiva. Más parece que es esa conciencia anhelante de reunir el todo la que se mueve de una perspectiva a otra para poner en crisis su propia verdad. Es quizás bajo el influjo del retorno mítico que algo de la flexibilidad de Caro se pierde en los textos posteriores. Quizás en el rigor con que la conciencia quiere darse garantía de que obtendrá al premio de la visión del absoluto es la causa última de todo el rigor moral y de toda fijación de mal y bien. En el caso de la poesía de Caro, de aquí en adelante la reflexión poética va a ser sustituida por un discurso político de intolerancia frente

al escepticismo y en concreto al liberalismo, que según Caro forzaba a la Nación al abandono de la fe.

El poeta que escribe una nueva armonía asimétrica en esos versos irregulares y de una inquietante extrañeza rítmica, buscará en sus cartas públicas la sanción del pensamiento crítico que conduce al nihilismo. Sin embargo, en la voluntad de revisitar la experiencia del vacío, asume una tendencia doble. Por un lado, fija la totalidad en una omnisciencia. Sin embargo, en su afán por asumir la diferencia de las perspectivas que alimenten esa omnisciencia del Dios del poema, produce un sujeto en permanente movimiento:

Dentro del cerco tan solo miro mi propia existencia:

De mi memoria miro el negro arcano,

El libro a medio-abrir, do, yo no sé de quien una mano

De lo que fue me pinta una apariencia.

Miro como un sueño aéreo mi edad de inocencia;

El padre ido por quien lloro en vano;

Mi huerto aquel, mi hogar, mi abuelo anciano,

¡Todo fue, todo! ¡Y todo guardado quedó en mi conciencia! (168)

Esta conciencia que pretende el registro de la totalidad va a propiciar en Caro una tensión permanente con el flujo del devenir que es en último término el derrame de la conciencia, la muerte. Caro admite el riesgo de vivir en esa tensión como riesgo individual, pero no lo concibe como mecanismo social. Es la conciencia del padre de naciones que asume el flujo del devenir histórico aunque públicamente lo contiene.

En 1837, un año antes de escribir “¡Eterno adiós!”, Caro había defendido las tesis utilitarias de la teoría moral de Bentham en examen universitario y al año siguiente, en 1839, empezó a escribir el manuscrito de Filosofía del cristianismo, que abandonó para retomar los escritos de Mecánica social iniciados en 1836. Lo importante es que no hay una linealidad segmentada en el pensamiento de Caro, como se ha pretendido mostrarlo. Aún más, él mismo pretendió mostrarse públicamente por lo que consideraba un “mayor bien” en términos sociales, dentro de la escala de bien positivo que él había formulado en sus manuscritos, en el esquema de un capítulo titulado “Del orden jerárquico del bien y del mal” (Escritos filosóficos 100). Así se produce una de las hendiduras complejas que hieren el pensamiento del católico Caro y del positivista Caro: ¿cómo hacer público ese “orden jerárquico de bien y mal” en el que la categoría ausente es Dios y en el que la suma bondad de Dios se presenta como categoría metafísica de la que el hombre no puede tener experiencia? Por otra parte ¿cómo proponer un nuevo orden jerárquico de valores sin dejar de ser católico-liberal? La cuestión de Caro era cómo extremar las libertades individuales sin que ello signifique destruir el marco de moralidad dado por el catolicismo y cómo hacerlo sin que se le confunda con las ideas de los liberales radicales. La situación de la Nueva Granada en las décadas del 30 y 40, como se ha visto ya, eran aptas para radicalizar las diferencias y no para leer en las coyunturas los matices que hacían diferente el pensamiento de un individuo a la del tumulto que lo rodeaba. El movimiento de Caro se dirige principalmente a silenciar la violencia que él percibe originada por los liberales, pero es un movimiento subrepticio dentro del conservatismo para renovar la tradición.

En el marco de esas intransigencias surgen los textos de José Eusebio Caro. Ahí se nutren sus lecturas, y desde ahí lee también Caro los acontecimientos históricos que le exigen máscaras que repudien la ambigüedad, por una responsabilidad pública, por un sentimiento de deber patrio. En 1839, cuando se produce la “Guerra de los conventos” Caro ve la necesidad de asumir esas máscaras que reduzcan la ambigüedad. Quizás la primera fue la del héroe que se enlistó para participar en las campañas contra el general Obando y los radicales, y la segunda la de la defensa y gloria de los mártires cristianos. Según testimonio de su hijo Miguel Antonio, cuando el padre recibió un homenaje por la participación militar en la “Guerra de los supremos” contra los “rojos”, decía: “¿Qué mérito es haber sido soldado en una época, en un país en que tantos han sido mártires?” (M.A. Caro Estudios 28). Al asumir los conservadores la “persecución” como consecuencia de su acto de fe, la enajenación colectiva de liberales y conservadores quedaba satisfecha; unos quedaban enardecidos por ser el motivo de odio religioso y otros de ser los extirpadores de las supercherías de la religión. Unos afirmaban ofrecer a la sociedad el bien de su ejemplo, otros el de su racionalidad inflexible. Y montados en los polos de sus respectivas intransigencias descargaban sobre “el otro bando” la responsabilidad del desorden general. Ese juego de dualidades era una máscara que en ambos lados facilitaba la negativa a asumir responsabilidades sobre los errores políticos, económicos y sociales, y por otra parte dificultaba la producción de pensamiento, pues en cuanto más se polarizaban las posturas había menor oportunidad de ofrecer nuevas soluciones a los problemas del continente, en general, y en torno al lugar del mal y el bien específicamente. Sin embargo, a pesar de que

Caro participó de ese discurso público de demonización de los “rojos” no se produce en él el efecto de fijación de esos lugares del mal y el bien que su propio discurso propiciaba; el pensamiento de Caro está en movimiento intentando alcanzar una mejor comprensión de su conservatismo, de hacer que esa postura política haga traslucir el “bien mayor” que él considera la sujeción a los principios de la moral cristiana.

La polémica con los “rojos” en su obra periodística, filosófica y poética está marcada por la insistencia a no renunciar para sí al atributo de liberal, y por eso se negó tenazmente a llamar liberales a sus oponentes; asumía que ese adjetivo era, o debía ser, particularidad específica del conservatismo. Caro no sólo intenta despojar a sus opositores de la bandera demagógica que implicaba ese nombre, sino que quiere establecer los puentes que unan la doctrina y la moral cristiana con los principios básicos de lo que considera auténticas expresiones de liberalismo. El cristianismo decía, como Chateaubriand, era el mayor promotor de civilización; y como Lamennais, de civilización y libertad. Si los “rojos” perseguían al catolicismo, concluía Caro, no podían ser defensores de la libertad y sentenciaba: “¡La libertad! Los rojos no pueden fundarla”, “No tienen autoridad moral para fundarla” (Escritos histórico-políticos 77).

En su poema “La libertad y el socialismo” propone su visión utópica de la libertad. Una libertad marcada por un rigor abominable, dominada por una suerte de estoicismo que casi anula toda expresión emotiva. El poema tiene cuarenta quintetos de cuatro endecasílabos y un heptasílabo final, sin variaciones rítmicas y con una rima consonante (ABAAb) pedagógica y espantosamente perfecta. Los quintetos

argumentan sobre el por qué la libertad de los “rojos” es falaz, y, con monótono rigor, discurre por las cualidades que en su utopía ha de tener la libertad. Este poema, del año 51, es el último que escribió Caro y parecería que hay una voluntad de ahuyentar la belleza, de evitar toda conmoción, es un juego cerebral de orden en el que toda manifestación del azar está proscrita. La máxima expresividad del poema está en la acumulación de signos de admiración de las estrofas 34 a 36 en las que deplora la libertad que viene sin orden, que transgrede la moral y que produce terror:

¡Del orden inversión abominable!

¡Por guardia de la hacienda el más ladrón!

¡Por juez de la inocencia el más culpable!

¡Por paz la esclavitud! ¡por ley el sable!

¡La fuerza por razón!

¡Eso es el socialismo! ¡El socialismo

Que, su fealdad queriendo disfrazar,

El, hijo de ambición y de ateísmo,

De libertad se atreve y cristianismo

La estirpe a reclamar!

¡Ese es el socialismo! ¡Hoy atavía

con falsos nombres su genial horror.

Su nombre Galia supo darle un día;

Su nombre dice más que tiranía;

Su nombre es el terror! (Poesías completas 222)

Desorden y terror, son las expresiones que extraen la única emotividad del texto y sancionan la obtención del poder de López en Colombia y los levantamientos parisinos del 48. En una nota manuscrita Caro añade la traducción de un fragmento de un Dr. Channing, estadounidense, en la que justifica el fracaso de la Revolución Francesa por la ausencia de Dios y de sentimientos de inmortalidad:

'La mayor parte de los predicadores de la libertad francesa se habían deshecho de cuantas convicciones ennoblecen la mente humana. El lazo que une al hombre con Dios se apresuraron a romperlo, declarando que no había un Dios en quien confiar en la gran lucha por la libertad. La inmortalidad del hombre, esa verdad que es la semilla de toda grandeza, era sólo para ellos el objeto de sus sarcasmos' (citado de Observaciones sobre la vida y carácter de Napoleón Bonaparte. Poesías completas 224)

Esta cita sintetiza perfectamente el pensamiento de Caro. Sin embargo, los versos no dejan ver nada del proceso de configuración de ese pensamiento en el que hay un flujo mayor de intensidades y de incertidumbres. “La libertad y el socialismo” es el envés de la búsqueda literaria que Caro proponía en cualquiera de sus poemas de finales de los años 30. El proceso de compromiso político y moral, que se puede localizar desde al año 40, lo llevó de la reflexión en flujo que busca una forma expresiva que convoque al pensamiento a este documento panfletario en el que se exhiben ideas que deben asumirse y no ideales que pueden pensarse. “La libertad y el socialismo”, si bien recoge datos interesantes del pensamiento político y moral de Caro, es probablemente el más pobre de todos su textos poéticos.

En cuanto al intento de apropiación del término “liberal” fue, por una parte, una de las formas de manipulación política y de su enmascaramiento tradicional, pero por otra, fue también el producto de un auténtico intento de asimilación de ideas heterodoxas para el conservatismo colombiano de la época. No siempre Caro resuelve sus contradicciones, pero sus textos manifiestan la actitud de un pensador que permanentemente está buscando la perspectiva que le falta; no admite el discurso de los “rojos”, pero intenta asimilar de él todo lo que es adaptable a sus propias convicciones. Caro es, sí, el opositor de los “rojos” y es también el defensor de “la patria, el hogar y la fe”, pero por momentos es mucho más que el puro estoicismo inmóvil con que recubre su figura pública para rescatar la tradición. La complejidad de ciertos trayectos de su pensamiento y la amplitud de miras para salir del coto conservador fue poco frecuente entre los intelectuales de su época. En su afán integrador de múltiples corrientes, Caro confundió a sus más cercanos seguidores que llegaron a desconfiar con razón de la integridad católica de sus ideas. Su insistencia en defender la libertad de cultos y, dentro de ese marco, en asumir la defensa de los jesuitas era para otros conservadores una contradicción flagrante. En “La libertad y el socialismo” hizo patente su admiración por el modelo de libertad del cristianismo estadounidense y la del utopismo positivista en que el proyecto de progreso del hombre en la tierra era la meta última del ejercicio de bien positivo. En la conjunción de ambos proyectos veía Caro la máxima expresión de libertad:

El hombre, nunca al hombre degradando,
Rey de sí mismo y de sus cosas rey,
El fin del hombre y el fin de Dios llenando,

La ley del hombre santa reflejando

De Dios la santa ley,

¡Eso es la libertad! ¡la que he previsto

Entre los raptos de mi ardiente edad!

¡La que en la tierra de Franklin he visto!

¡La que me ofrece en sus promesas Cristo!

¡Esa es la libertad! (Poesías completas 218)

La libertad que contempla se aparta no sólo de la propuesta por los “rojos” sino también de la de sus compañeros católicos de tienda política.

Si bien ha cambiado la forma y el tono de la expresión, la constante entre el “¡Eterno adiós!” y “La libertad y el socialismo” es el invencible terror al desorden, al azar, a admitir que el ordenamiento dado al universo por cualquier proyecto social es susceptible no sólo de la fragmentación sino del desorden hasta el caos.

Paradójicamente, el mayor aporte de Caro a su propia utopía está en el azaroso desorden de su obra dispersa entre los poemas publicados en revistas y periódicos y los manuscritos inéditos; en la tensión engendrada entre unos y otros; en la tensión entre los textos públicos y los privados y en la tensión de los primeros poemas donde la opacidad es generadora, más que en los textos donde la transparencia del discurso se hace dictamen. Pero ese rasgo intransigente se afirma cuando Caro fija el lugar del mal en el desorden que él asume generado por los “rojos” y entonces desde la fijeza del cerco prorrumpe en la demonización de los liberales, y en la fijación de unas dualidades que él mismo vislumbra como engañosas simplificaciones.

En su artículo “La libertad y el partido conservador”³⁸ (1849), Caro, además de reclamar para el recién fundado partido los progresos liberales de varias leyes nuevas, llamaba la atención sobre la manipulación demagógica de las bipolaridades a la que los liberales querían reducir la historia reciente de la Nueva Granada:

... la nación ha estado siempre dividida, partida en dos siempre, pero siempre de distinto modo. Los partidos jamás se han reproducido porque la cuestión ha sido siempre distinta, distinta esencialmente. Los partidos no se han reproducido, porque las causas de la división no se han reproducido, han ido variando. Realistas e independientes, centralistas y federalistas, bolivianos y liberales, conservadores y rojos: no puede decirse por nadie que los conozca, por nadie que los haya estudiado, que los posteriores no han hecho más que continuar a los anteriores, que los últimos, con diferencia solo del nombre, son los mismos que los primeros.....

¿No es, pues, evidente que cuando los rojos llaman hoy a los conservadores godos o bolivianos, que cuando se llaman a sí mismos liberales o federalistas, no hacen otra cosa que seguir en esto su sistema de sofisma, de charlatanería y de mentira, queriendo alucinar a los incautos con denominaciones vacías hoy de todo sentido, queriendo resucitar las pasiones de los grandes partidos extinguidos, y ocultar así a la masa de la nación la cuestión nueva, la cuestión de hoy,

³⁸ Citado en José Eusebio Caro. *Escritos histórico-políticos* ed. José Aljure Chalela. El artículo se publicó originalmente en “La Civilización” de Bogotá el 5 y 6 de septiembre de 1849.

la cuestión verdadera? ¿Cuál es, pues, esa cuestión? Ya lo hemos dicho: esa cuestión es la cuestión moral; hoy vamos a demostrar, no sólo que es esa, sino que no puede ser otra. (55-56)

Caro ve la complejidad que encierra esa sucesión de binomios en oposición y delata algo de la falacia que ocultan, pero la denuncia como si hubiera sido un recurso usado únicamente por los liberales. Además plantea el problema de la nueva binariedad como una oposición moral, y así atribuye la nueva división de toda Colombia al bipartidismo moralidad versus inmoralidad, con lo cual cae en la dualidad que está criticando. Finalmente en tono demagógico anuncia que superada esta última causa de diferencias la nación no tendrá ya más motivos de desunión:

Y esta cuestión será la última. Porque cuando esté definitivamente resuelta, seremos y estaremos independientes, constituidos, libres y morales. Nuevas cuestiones habrá, pero no de las que dividen a la nación en grandes partidos sino en meras opiniones individuales.

.....

Y esta última lucha sobre esta última cuestión no acabará hasta que el partido conservador haya acabado completa, absolutamente con el partido rojo, es decir, que lo haya desacreditado tan completa, tan absolutamente, que pierda hasta la audacia de manifestarse, sí, hasta que lo haya desacreditado tan completa, tan absolutamente como lo están hoy entre nosotros, gracias al cielo, el realismo o el absolutismo. Pero mientras el partido rojo domine o aspire a dominar, mientras se atreva siquiera a manifestarse, no habrá paz, ni tranquilidad estable, ni

libertad verdadera, porque la existencia política de ese partido es incompatible con la libertad, con el orden y con la paz; y la lucha seguirá, porque el partido conservador es inmortal como la moral misma, y el partido rojo debe desaparecer como el delito y la licencia.

(Escritos histórico-políticos 59)

Si bien critica la falacia de esas polaridades, por otro lado extrema el efecto de esa misma dualidad que ha negado antes, hasta el exceso de afirmar que en la disolución del partido opositor está el fin de la desunión de Colombia. Cuando Caro reduce el problema a una ecuación binaria en la que hay que eliminar uno de los elementos para rescatar la verdad del otro, hace explícito el rasgo más característico de las luchas políticas del siglo. Los defensores de la pureza conservadora de Caro usan citas de este artículo para exaltarlo como el prototipo del conservatismo, pero quizás la mayor riqueza de Caro está en la capacidad de escapar en otros textos de esa máscara pública para repensar su propio discurso, lo cual nunca implicará el reconocimiento de la razón de los otros, sino un replanteamiento hacia adentro de los propios errores de percepción.

Se debe señalar aquí que Caro, a pesar de la intransigencia con que quiere silenciar a los “rojos”, explícitamente afirma que el descrédito de éstos debe producirse en un ejercicio de discursos que delaten sus contradicciones y no por medio de conspiraciones militares, con lo cual, está criticando a los conservadores que intentaban recuperar el poder político haciendo uso de los mismos recursos que reprochaban en los liberales:

... de ninguna manera significa que deba conspirarse contra él [el partido rojo] mientras domine ni que deba exterminárselo proscribirsele mientras sea dominado, sin que, dominador o dominado, debe desacreditarse sin descanso, hasta que se le haga cambiar de máximas, cosa difícil, o hasta que se le haga perder la audacia de manifestarlas y practicarlas, cosa que sí es posible para una opinión pública, enérgica y sana. (Escritos histórico-políticos 61)

El rasgo liberal de su confianza en el debate público lo hace pensar que, positivamente, los errores que él ve en los argumentos de los rojos se superarán o al menos se silenciarán en el campo de la libre expresión, con lo cual nuevamente sanciona a los conservadores que pretendían recortar los derechos de libertad de expresión para salvaguardar las verdades de fe. Así lo afirmaba ya, en otra carta pública de 1842, dirigida a los conservadores, “Sobre los principios generales de organización social”, en la que exponía sus ideas de cómo debía ser el cuerpo legislativo de Colombia: “¡Deja que el pueblo juzgue para que al fin aprenda a ser justo! ¡Déjalo que dé millares de malas sentencias, para que al fin aprenda a darlas buenas ...” (Obras escogidas 131). Caro afirma aquí que la corrección y el silenciamiento de los errores doctrinarios de los rojos deben producirse por el debate público, aunque la reflexión que genera los cambios en la opinión se produzcan sólo en el fuero de la conciencia, convicción tres veces fallida del que cree poseer la verdad, del que cree en el automatismo de la comunicabilidad y finalmente confía en una gracia exterior que guiará el raciocinio hacia la verdad única. Esta triple coincidencia “milagrosa” es el azar, al que Caro teme como origen de toda fatalidad.

Es común encontrar en los textos de Caro esta idea de confianza en que el porvenir traerá una verdad o un cambio a partir del deseo de obtener esa tal o cual cosa. Así por ejemplo imprecaba al ateo a buscar a Dios bajo la convicción de que la buena fue provocaría la revelación de lo que para él era una verdad:

¡Ateo! ¡Ateo de buena fe! ¿quieres llegar a la idea de Dios?

¡Recuerda que es lo que no puedes concebir como destruido, recuerda que es lo que existe por todas partes, recuerda lo necesario, recuerda lo eterno, recuerda lo infinito, ¡y recordarás a Dios! (Escritos filosóficos 131)

La “buena fe”, los “deseos sinceros” han de traer indefectiblemente un aceleramiento de la realización del proyecto final de sociedad que está puesto en marcha por el simple movimiento que conlleva la creación.

Esa creencia positiva de Caro, por temporadas, entraba en crisis. Estando en el exilio en Nueva York, el 12 de junio de 1851 escribió una carta a Blasina Tovar, su esposa. Esa carta es uno de los más fieles testimonios de esos períodos pesimistas de Caro. Entre el artículo “La libertad y el partido conservador”, que había sido escrito durante los primeros meses del ascenso liberal al poder por las acciones de los generales Hilario López y José M. Obando, y la carta a Blasina, media la desesperanza de Caro por considerar que no hay corrección en los errores de los liberales y por sentir demostrada la fragilidad de su utopía moral de una nación movida por la búsqueda virtuosa de la verdad. Su confianza en el espíritu democrático y en la libertad política también se muestra fisurada:

Yo estoy convencido de que la Independencia nos fue funesta desgraciadamente, no podía evitarse: era ya imposible que los españoles siguieran gobernando la América. Pero nosotros tampoco podríamos gobernarlos a nosotros mismos; no hemos podido; nuestra paz ha sido siempre una paz insegura y falsa, nuestro progreso, nuestra prosperidad, nunca ha estado en otra parte que en “La gaceta”. Y cada día será peor, el germen de inmoralidad, de corrupción de López, no hay fuerza ya bastante poderosa que lo estirpe. La República parece si la siguen gobernando los rojos... (Epistolario 156)

La catarsis de Caro frente a la impotencia que le produce la fragilidad de sus propias esperanzas es también un reclamo a la “cobardía” de los conservadores que no son capaces de enfrentarse en la tribuna pública a los abusos de los liberales, pues de hacerlo así, los errores de éstos se harían visibles para todo el pueblo. Llama la atención esta mirada casi apocalíptica de Caro, que se refrenda en otro párrafo aún más desesperanzado:

La Nueva Granada, amor mío, cada vez va a ser más inhabitable. Aquella gente es demasiado abyecta para que pueda ser libre. La ignorancia que reina en el país es general y profunda. En cuanto a inmoralidad no hay extranjero que haya estado en Bogotá, no hay hombre que haya pasado por allí después de haber conocido otros países, que no diga que en ninguna parte ha hallado una juventud más desenfadada y pervertida. (Epistolario 155)

Llama la atención porque era en esa época cuando más intensamente trabajaba en los manuscritos que pretendía publicar como “La paz social” (Mecánica social) y “Meditaciones sobre la ciencia del bien y el mal”, textos en los que prevalece el talante optimista y confiado en el progreso de la humanidad que se bosqueja en los manuscritos y otras cartas de apenas unos meses antes. Esta desesperanza de Caro deja ver un rasgo característico de los espíritus moralistas convencidos de que la altura de su virtud está siempre por encima de la corrupción de las mayorías que los rodean.

El intento de sustituir la esperanza fundada exclusivamente en la fe religiosa por una que se sostenga en razones positivas se convierte en una permanente amenaza, en la zozobra continua por una historia que contradice día a día el progreso supuesto. De esto surgen los constantes saltos de un máximo optimismo al pesimismo total. La fragilidad de ese optimismo no se remite a su artificialidad, sino a la convicción de que un argumento racionalizado es insuficiente para ordenar las voluntades de los otros. Caro pierde de vista que su racionalización de bien y mal es hallazgo individual empíricamente inaplicable porque las variables que genera el azar son irreductibles a una ley positiva. Sólo cuatro meses antes, en diciembre de 1850, en otra carta expresaba el optimismo positivo que la anterior contradecía:

En los Estados Unidos voy a hacer imprimir un cuaderno intitulado “La paz social” cuyos materiales estoy reuniendo y que haré repartir profusamente en la Nueva Granada. En él expresaré todas mis ideas con perfecta libertad, estoy seguro de que esas ideas son las destinadas

a triunfar definitivamente en este país y aún en el mundo entero,
 porque son la justicia pura sin rodeos ni ambages. (Epistolario 121)

Esa esperanza de hallar la fórmula de la “justicia pura” es en suma la forma de bien de Caro, es su forma de evitar la completa desesperanza. Caro no encuentra un modo de aceptar la realidad como es, necesita pensar en un estado ideal de progreso y sentir que la sociedad se encamina hacia allí. Su voluntad sólo se mueve dentro de un engranaje social y si no le asigna un objetivo al movimiento de ese engranaje la existencia es vacía. Por eso continuamente se inclina a construir defensas que mantengan esa esperanza como único mecanismo de existencia y de perfectibilidad: la esperanza de colaborar en el desarrollo de la sociedad perfecta, que ha de llegar a pesar de la “abyección” de sus miembros, era sólo un cerco de contención del mal: el escepticismo.

En su afán de convicción Caro pierde la perspectiva de que su voluntad por ordenar es un artificio cerebral y no un fundamento trascendente; y es el reencuentro cotidiano con esa artificialidad el que hace aún más intensa su sensación de fraccionamiento del todo. En “La gloria y la poesía” se refrenda la cotidianidad de la tensión entre resistencia y devenir, en este caso, pero el tono de la voz poética muestra una calma aceptación de la vida como experiencia de esos saltos entre el deseo y la desesperanza. La voz poética contempla pasar el amor, la muerte, las cosas, los seres animados, las ideas, la sociedad y en dos estrofas la totalidad y el fraccionamiento se concilian:

Esto pensaba yo paseándome solo una tarde.

Su disco el sol en occidente hundía;

Yo me detuve a ver cómo poco a poco se moría
 Esa alta llama que en los cielos arde.
 ¡Fuese! y díjeme: Huyó sin que nada lo impida o retarde,
 Cual otros mil incógnito este día;
 Y huirá lo mismo la existencia mía,
 Cual mil más, sin que de ella en la tierra un rastro se guarde.
 Y esta triste imagen turbome y quitome la calma.
 Pensé en mi padre... ¡todos lo olvidaron!
 Sólo algunos hombres, trayendo del canto la palma,
 Salvos de olvido el tiempo atravesaron.
 ¿No podré yo, pues cantar cual ellos cantaron?
 Mas recordé que inmóvil, muda, calma,
 Aunque mis ansias más lo provocaron,
 Siempre a dar melodías hallé resistida mi alma. (Poesías completas
 130)

La delicada disonancia con que Caro construye este poema le da forma a un instante de síntesis en que la tensión, sin desaparecer, se asume sin convertirla en eternización del dolor. Los endecasílabos intercalados entre los versos de distintos metros asumen el azaroso ritmo de lo existente entregado lo mismo a la gloria que al fracaso, al olvido que a la memoria. Vivirlo todo sin rechazar ninguno de los fragmentos, la ansiedad y la calma, el escepticismo también, pero sin resignación. En las experiencias de escepticismo se consolida la noción de que el mal está ahí, en la pérdida de esperanza, en pocos textos se refleja esta armonía en la esperanza

desconfiada. El cerco de la “melodía” para salvarse en la memoria es una posibilidad abierta a conjugarse con los demás elementos del azar y no un deber imperativo. Así el vértigo del escepticismo no deja de turbarlo pero no es un infierno nihilista.

En esa tensión por mantener la esperanza está todo lo escrito por Caro, pero en los fragmentos en que logra fugarse de la fijeza del “deber ser” es en donde encuentra su mayor fuerza poética. Es en textos como “La gloria y la poesía” donde escapa de la cárcel que le asignó el juicio conservador: “Poeta de la fe, de la patria y del hogar”, trinidad estática de la simulación que configura una hornacina en que se venera la imagen paralizada del autor, cuando lo mejor de su conservatismo es la movilidad con que busca fugarse del cerco que él mismo levanta. En el entramado en que se unen las diferentes facetas de Caro (el poeta de convicciones cristianas, el estudioso del utilitarismo moral, el político conservador, el romántico moderado y el filósofo positivista casi secularizado), la mayor lucidez para figurar poéticamente el mal está en los momentos en que se entrega a la especulación en torno al lugar de mal y bien como flujo opaco. Cuando los textos dictaminan y sentencian hay un máximo de claridad con un mínimo de fuerza, esos textos son los que aprisionan la figura del poeta en la “fe, la patria y el hogar”. Lo más significativo de su escritura se localiza en los textos de tránsito desde la ortodoxia conservadora hacia sus márgenes, y es “En alta mar” el momento poético en que ese tránsito alcanza su máxima expresividad.

Caro, agudo lector de los ilustrados de tendencia sensualista, sabe que si no se construye una progresiva comprensión de la materialidad como valor, no se puede dar el salto de la fe convencional a la fe en la humanidad del positivismo y en el silencio que implican sus manuscritos guardados, como textos siempre re trabajados pero

siempre inéditos, como textos que se resistían a ser públicos, Caro intenta levantar un puente que acerque al individuo no dogmatizado o des-dogmatizado a un proyecto social que exigía fortaleza individual. Caro comprende también, en la contradicción planteada por el liberalismo persecuidor del catolicismo, que la des-dogmatización no se produce por decreto. La conquista de una libertad no-dogmática y social debía emprenderse desde los elementos comunes de la tradición y no desde la dispersión de la novedad que sólo aumentaba la fragmentación, y en esa fragmentación Caro no lograba distinguir individuos más libres ni sociedades más fuertes. Era necesario entonces un proyecto de reparación del sujeto fragmentado que impulsara desde el corazón del conservatismo una salida al encuentro de lo exterior al conservatismo. Así se comprende mejor el intento de conciliar lo conservador y lo liberal, conservar la unidad para alcanzar la libertad. Evitar la experiencia violenta del vacío trascendente era un intento de evitar el nihilismo improductivo. El integrar todos los elementos en un proyecto en movimiento constante era asumir el riesgo de caer ya en el nihilismo dogmático, ya en el fanatismo libertario.

Entre las mareas de ese riesgo se construye “En alta mar”, en donde el sujeto que navega recompone los fragmentos del universo haciéndose su centro, y al mantener esa recomposición les da unidad trascendente en la mano del creador. Esta unidad es todo menos el estatismo de la fe antigua, es la fe que exige movimiento, que exige una voluntad de mover la creación hacia esa unidad. El sujeto debe lanzarse hacia la materialidad, y la muerte con la esperanza fuerte de salvar el vacío nihilista. El primer verso del poema es la reafirmación de la vida en movimiento y acción hacia la muerte, el poema empieza anunciándolo:

¡Céfiro! ¡rápido! ¡lánzate! ¡rápido empújame y vivo!

Más redondas mis velas pon: del proscrito a los lados

Haz que tus silbos susurren dulces y dulces suspiren,

Haz que pronto del patrio suelo se aleje mi barco. (Poesías completas

102)

El proscrito de Caro, no sale como el de Byron hastiado de placeres, ni emprende como el de Echeverría un periplo para refundar la patria, el proscrito de Caro se aleja del suelo patrio para recrear al Padre, para resucitarlo. El descentramiento que pide anhelante la voz poética del primer verso es exclamación de la necesidad de distancia de la tradición sofocante, el ritmo aceleradísimo de cinco esdrújulas no puede ser más expresivo de esa necesidad. Busca la experiencia material del mar para encontrar en ella la vida hasta en la muerte. Caro ha desplazado la contemplación estática de la muerte del abismo estático, común en otros poemas suyos, por la contemplación dinámica de un ir hacia la muerte en la vida. Las palabras ya no son aquí un puro espejo de la intimidad, las palabras son el lugar del movimiento que conduce no ya al vacío nihilista, sino al centro de todo lo que existe, centro que está en la misma voz rodeada por la infinitud del mar: “Hoy en torno mío tu cerco por fin desenvuelves / ¡Cerco fatal! Maravilla en que centro siempre yo hago”. El sujeto nuevamente haciendo centro y cercado por la muerte que ha dejado de ser un vacío desesperante; en el acto de salir hacia ella la ha vencido. No hay terror en el enfrentamiento porque el sujeto sabe que lo que genere en ese mar es obra de su mano, ya no es él objeto de una creación. El sujeto reconstruido en el centro de las cosas es el primer paso para salvar el abismo del sinsentido. El todo existe por él, de otro modo solo hay

fragmentos; no existe para él porque no hay donación, quien podría haberlo hecho si el poema es explícito en la soledad material en que busca la armonía al abandonar “el techo paterno”. La salida de esa tierra fija, estable del padre no elude el dolor, y la materialidad de ese dolor que es flujo sólo encuentra consuelo en el reencuentro de la materia en movimiento. “Solo tú y el espacio”, la inmensidad del océano es eco de la voz que se afirma sobre sus sentidos en la soledad de la materia, y de las percepciones sumadas va a surgir el pensamiento que cierra el cerco:

Yo por la tarde así, y en pie de mi nave en la popa,

Alzo los ojos, miro, sólo tú y el espacio.

Miro al sol que, rojo ya medio hundido en tus aguas,

Tiende, rozando tus crespas olas, el último rayo.

Y un pensamiento de luz entonces llena mi mente:

Pienso que tú, tan largo, y tan ancho, y tan hondo y tan vasto,

Eres, con toda tu mole, tus playas, tu inmenso horizonte,

Solo una gota de agua, que rueda de Dios en la mano. (102)

No hay Dios que se revele en la naturaleza, es Dios quien brota resucitado del pensamiento lúcido del que se ha entregado a la materia. Entonces sí recupera en el sueño la patria y la historia. El todo se crea en un acto de lucidez poética en versos largos e irregulares que quieren cubrir la blancura vacía de una eternidad que carece de sentido si no lo adquiere en el descentramiento en tensión de la conciencia sobre las cosas y sobre sí misma. Y al final nada más que la muerte, “terrible y solemne”, Dios no espera, Dios se queda en el mundo de la materialidad poblada de ideas, el poeta lo ha resucitado y se retira:

¡Oh! ¡morir en el mar! ¡morir terrible y solemne,
 Digno del hombre! Por tumba el abismo, el cielo por palio.
 ¡Nadie que sepa dónde nuestro cadáver se halla!
 Que echa encima el mar sus olas y el tiempo sus años. (103)

Escrito en 1839, “En alta mar” refrenda lo que bosquejará un año después en Filosofía del cristianismo, cuyo primer apartado está dedicado a la “Refutación del escepticismo, o de la doctrina que duda de toda la existencia”. Negar la duda es salvarse en términos de Caro y tanto la voz poética de “En alta mar” como la del filósofo cristiano del manuscrito tienen por objetivo una travesía que los reafirme en la credulidad. Al comienzo del poema, la súplica al viento para que mantenga hinchidas las velas, es también para que no sea más que susurro y suspiro. Caro puede pensar ese universo reconstituido en el artificio de su mano, llega a entregarse satisfecho a la muerte en esa armonía poética, su imposibilidad, su límite es el de la agitación vertiginosa de la zozobra. El vacío y la muerte han sido superados en la contemplación de lo sublime producto de mano humana, pero sabe que en la zozobra ese espíritu en máxima tensión por mantener una coherencia se deja llevar por el olvido de este pasaje de creación para poder salvarse en un Dios anterior a Él. Él es Dios y como tal le ha de llegar el momento en que tendrá que ser desmitificado si la sustitución deviene fijeza que impide pensar, entre tanto la devoción a esa palabra profética exige un culto.

En los resquicios del intento por reunir todas las diferencias en un sujeto coherente, ahí es en donde está lo mejor de Caro, no en los momentos de su plana ortodoxia conservadora que son los de la zozobra de la patria, la fe y la familia,

estacas en que se ata para no perderse en la verdad que contempla con agudeza. La tensión de buscar ser hacia fuera sin dejar de ser, de ser hacia el futuro pero desde el presente y con verdadero amor por el pasado es el esfuerzo esquizoide que pide la vida y es la tensión que perfila Caro en las intensidades de sus textos. La tendencia crítica y el escepticismo contenido, la fe en su utopía y los desvanecimientos pesimistas, la intención de fundar la fe en la humanidad salvando a un tiempo la fe religiosa, son los polos permanentes de esas tensiones, en las que por momentos radicaliza el discurso que acto seguido se flexibiliza y vuelve a salir en intento de no quedar prisionero de una falsa posesión de la verdad. En los Escritos filosóficos el artículo titulado “Las dos doctrinas universales” (109-12) hace explícito el reconocimiento de la inutilidad del discurso teológico para el “progreso social y moral” (111) y admite luego que cometió “el error fundamental de suponer conciliables la doctrina teológica y la doctrina positiva” (112) que en ese momento considera la más apta para perfeccionar la sociedad.

El primer hijo de José Eusebio Caro, Miguel Antonio, a quien dedicó “La bendición del feto”, antipoético y positivista título que el propio hijo sustituyó en su edición de las Obras escogidas por el título “A mi hijo primogénito”³⁹; Miguel Antonio Caro, admirador de Balmes, De Maistre y de Gabriel García Moreno impulsó un retorno a los gérmenes más tradicionales del hispanismo como fuente de una cosmovisión superior. En la última década del siglo llevó adelante el acercamiento

³⁹ La primera edición póstuma de los poemas de Caro que hasta entonces se conocían fue la hecha por José Joaquín Ortiz, Poesía de Caro y Vargas Tejada (1857), en esa publicación es sustituido el nombre del poema. Según nota al pie en Poesías completas (206) el hijo corrigió a mano el nombre del poema en su ejemplar, pero al publicar él el volumen titulado Obras escogidas mantuvo el nombre cambiado y no el original. Según la Bibliografía preparada por Aljure Chalela el poema había sido publicado antes con el título original en El día, enero 7 1844, 3; en El parnaso granadino (1848).

con los liberales no radicales que llevaría a Colombia, junto con Rafael Núñez, al periodo de pacificación conocido como la Restauración. Fue vicepresidente de Núñez primero, presidente encargado entre 1892 y 1894 y Presidente electo hasta 1898. Con Miguel A. Caro se inició el periodo que se conoce como la “hegemonía conservadora” que duró hasta 1928. En este contexto se ve con mayor perspectiva el recorte de ciertos elementos de la figura de José Eusebio Caro que eran incómodos para el partido fundado por él mismo. En el ensayo que dedica Miguel Antonio al estudio de su padre en 1873 se descubre la intencionalidad de encubrir esta permanente fluctuación del pensamiento de Caro: asumirla hacia fines del siglo XIX implicaba una serie de contradicciones para el Partido conservador. Miguel Antonio Caro que felicita la prohibición eclesiástica de leer a Bentham (“Ha hablado la Santa Sede; la cuestión está terminada” (Pensamiento conservador 61)) elude todo comentario a la persistencia de su padre en la lectura y aplicación del positivismo que también para entonces ya había recibido sanciones eclesiásticas. El hijo señala la temprana afiliación de su padre a las ideas de Bentham bajo el influjo de Ezequiel Rojas y la ley educativa de Santander, pero se niega a mencionar toda vinculación al positivismo. Miguel Antonio Caro pretende dividir la figura de su padre en dos momentos bien definidos: uno de juventud en que pierde la fe y se distancia del catolicismo y otro en el que regresa arrepentido a una orientación ortodoxa:

Una librería puesta a su disposición por un amigo, le proporcionó el amargo placer de leerse (1837) lo más malo que ha salido de las prensas francesas: las obras de Voltaire y muchas de los enciclopedistas contemporáneos o discípulos de aquel: Holbach,

Volney, Condorcet. Este último, padre de las modernas utopías basadas en el principio de la perfectibilidad de la humanidad, hizo fuerte impresión en el ánimo de Caro. Agréguese a esto que había estudiado legislación e ideología por Bentham y Tracy. Perdida la clave de la fe, trataba en vano, con largas cavilaciones, de hallar camino seguro a su razón (Estudios 18-19)⁴⁰.

Miguel Antonio Caro escamotea la lectura de Comte y prefiere hacer alusión al entusiasmo de juventud de su padre por Bentham y De Tracy, autores que habían perdido vigencia para la década de los 70. Parecería, más bien, que José Eusebio Caro jamás se distanció del todo de su cristianismo, como se hace creer, aunque sí marca evidentes distancias con el catolicismo de su época. En eso radica la mayor extrañeza de sus textos: en la violencia esquizoide con que prueba sus propios límites y busca fundamentos racionales para el cristianismo, y en la insistencia por ligar el positivismo a la tradición cristiana. Todos los manuscritos filosóficos y aun muchos de sus poemas están marcados por el positivismo comtiano. En el ensayo de Caro, el hijo, titulado “Bastiat y Bentham” escrito en 1872, un año antes del ensayo sobre su padre, queda explícita la sanción del colombiano al sociólogo francés, evidenciando así aún más el intento de encubrir el marcado y constante influjo del positivismo en los textos del padre:

Bentham es hoy entre nosotros lo que fueron ayer y en otros países
hombres como Voltaire, lo que son hoy, también en otros países,

⁴⁰ Ver Jaime Jaramillo Uribe “Entre la utopía y el estado tecnocrático. El pensamiento político y social de José Eusebio Caro” en El pensamiento colombiano en el siglo XIX. Jaramillo, aparentemente para sintetizar las tendencias de Caro también hacer un recorte simplificador de las tendencias por las que transcurrió este autor.

hombres como Böhner [sic: Büchner] o Augusto Comte. Si hoy se estudiasen entre nosotros las obras de Renan, por ejemplo, su condenación resonaría en los púlpitos y por la prensa. Pero vamos muy despacio: estamos parados en Bentham y Tracy, y por eso contra Tracy y Bentham resuenan especialmente, aquí en Colombia, los anatemas de la Iglesia.

(Pensamiento conservador 60)

El tema no es fútil si se tiene en cuenta que la imagen de Caro ha sido recortada continuamente y que la publicación de las Obras completas del autor anunciadas por Aljure Chalela hacia 1970 no se han concretado hasta el presente.

Otro comentarista, en el “Prólogo” a los Escritos filosóficos, apunta la amplia multiplicidad de intereses de lecturas de Caro, pero las conduce también hacia un momento de arrepentimiento y conversión en el que Caro renuncia a esos influjos en un “irrestricto” retorno a la doctrina católica. Nada más falso que eso, Caro públicamente sancionó y rechazó las ideas de Bentham pero nunca hizo algo semejante con las ideas positivistas:

... profunda impresión que ejercieron sobre su talento las teorías positivistas de Augusto Comte, y, en su juventud, las doctrinas sociales de Bentham y la de los sensualistas ingleses. Sabemos cómo, por ellas, se desvió momentáneamente de sus creencias católicas, a las cuales hubo de volver con adhesión irrestricta y total un poco más tarde. (Escritos filosóficos 21)

Pero el ocultamiento de la lectura positivista de José Eusebio Caro no fue realizada únicamente por los conservadores colombianos del XIX y del XX, sino también por los pensadores progresistas del XX, pues en los trabajos más amplios que se han hecho sobre el positivismo en Latinoamérica, que son los de Leopoldo Zea, tampoco aparece ninguna mención sobre la primera lectura sistemática de Comte en América Latina hecha por Caro⁴¹. El asunto de la recepción del positivismo de Caro no es únicamente una cuestión de reivindicación de su pensamiento sino que, como señala Esther Vargas en la “Introducción” de Mecánica Social, es un asunto de interés para la mejor comprensión de algunos aspectos del presente:

Es posible aventurar la hipótesis de que la comprensión sobre los partidos políticos colombianos –tanto en sus relaciones como en sus diferencias- llegue a un momento de aclaración cuando se comprenda cómo la recepción del positivismo enrarece el ambiente de lo que llega a ser el conservatismo, pues, es uno de sus fundadores donde este pensamiento y método tienen un primer asentamiento. (38)

Este enrarecimiento del pensamiento de Caro explica también porqué Juan León Mera lo juzga con tanto rigor “ortodoxo”. Mera en Ojeada histórico crítica aludirá el poema patriótico de Caro “El himno granadino” y “Adiós” como anti-modelos de las representaciones de lo sagrado. Este desencuentro entre los dos fundadores del conservatismo de ambos países andinos explica en parte los diferentes trayectos de las tendencias literarias en ambos países.

⁴¹ En lo que a mí respecta la primera noticia del positivismo de Caro la tuve en un curso “Poesía Latinoamericana del XIX” dictado por Jorge Aguilar Mora y he refrendado esa información en el texto de Jaime Jaramillo Uribe (132) y en la ya citada Introducción de Mecánica social.

Si Caro manifiesta los rasgos de movilidad del conservatismo, Mera estará marcado por una tendencia al tradicionalismo más cercana a la de Miguel Antonio Caro, ambos más propensos a un cierre más radical sobre el catolicismo. En Mera la única referencia que se encuentra al positivismo es un llamado de atención a Enrique Lagarrigue por invitar a Juan Valera y a Emilia Pardo Bazán a convertirse al positivismo. Mera celebra la negativa de los españoles y después de ironizar trivialmente sobre la escuela de Comte afirma sentencioso: “lo positivo es ser católico” Ojeada histórico crítica (625-627). Marca del enclaustramiento del conservatismo ecuatoriano que alcanzará en García Moreno el punto máximo de ostracismo católico.

Jaime Jaramillo resume en estos términos la importancia del vínculo positivismo y cristianismo, que Caro buscó con tanta insistencia y que Mera juzgó con enojo:

Unir cristianismo y ciencia en aquella época no significaba otra cosa que unir progreso con religión, orden con revolución técnica y económica, es decir, afiliarse a la consigna que había dado Augusto Comte a sus prosélitos: orden y progreso. El cristianismo, o en todo caso el elemento religioso, era considerado como el factor cohesivo y ordenador en la sociedad moderna, sociedad dotada de un dinamismo extremado en el orden político, y sobre todo en el económico y técnico, de manera que el mundo moderno, especialmente después de la Revolución Francesa, consistía en unir las dos grandes fuerzas de la historia europea, integradora la una, transformadora la otra, o, como

formalmente se enunciaba la contraposición en la obra de Comte, la una estática y la otra dinámica. (182)

Estas fuerzas que señala Jaramillo en Comte son las que ponen en movimiento no sólo los textos de Caro sino su gestión pública y también su vida privada de la que continuamente extrae motivos de reflexión poética orientada a la fusión de una moral laica con el orden que veía como saludable del catolicismo. Esta doble tendencia tan presente en Caro podríamos llamarla hoy “nomádica”. En la poesía cristiana, donde surge la angustia frente al porvenir depositado en la fragilidad de la fe trascendente están los versos más sugerentes, más vitales, más cargados de poesía. En cambio, los textos más positivistas, donde aparecen marcas de ese nomadismo, son los más pobres en ritmos y más rígidos métricamente. Y es que los poemas de la angustia cristiana ofrecen la riqueza de la incertidumbre creativa, mientras que los más positivistas tienen una falsa certeza que pretende traslucir la verdad. “Libertad y socialismo”, el más positivo de todos los poemas de Caro, pretende la severidad de una fórmula. En el poema dedicado “Al Dr. N. R. Cheyne”, el ejercicio indagatorio sobre la muerte y el sentido de la moral produce este falso diálogo entre el poeta y el científico sobre la vida como una herida que solo se sana en el instante de la muerte:

¡Oh! No te enojés, no, con el poeta.

Si él no puede el decreto revocar.

Si él no puede arrancarte la saeta,

Tampoco viene a emponzoñarla más.

Su misión, cual la tuya, es de consuelo;

El sabe que en el valle de dolor,

Ni todo gozo es bendición del cielo,

Ni toda pena es maldición de Dios.

Tú sabio, simple yo –los dos cristianos –

Ambos sabemos que ante el Sumo Ser

Que pesa en su balanza a los humanos

Prueba es el mal y tentación el bien. (Poesías completas 74)

El “consuelo” que ambos han de llevar es cuestionamiento católico al utilitarismo moral de “gozo y pena”, cuestionamiento falaz porque el católico busca también una utilidad en su virtud; pero por otra parte señala también la imposibilidad de hacer legible la moral teológica porque los criterios divinos son confusos para el hombre: “prueba es el mal y tentación el bien”. Entre los parámetros de moral más inmediatos, intenta no sólo poner sus dudas sino también los argumentos por los que la virtud no es inútil. Cuando el texto aborda la “herida” sin tocarla, se aproxima, mira en su interior y duda, el verso adquiere extrañeza expresiva, pero pocas estrofas después, cuando pretende demostrar positivamente la inmaterialidad del alma, el poema toca el infierno de la mala literatura: “Si ese cerebro pesa cual pesaba, / Si solo falta el pensamiento en él, / ¡Oh si ese pensamiento aquí no acaba / ¡Sufre! y espera en tus dolores Cheyne”. En una edición del poema hecha en Madrid, se publicó adjunto una serie de elucubraciones sobre físicas con que Caro comentaba esta estrofa, reflexiones sobre la naturaleza de la materia y el espíritu. El punto es que, cuando su verso se convierte en el espacio de demostración científica o historicista de la verdad, alcanza un rigor y una carencia de brillo que probablemente habría sido comparable a un himno religioso si lo hubiera escrito. Si la poesía de Caro, en la que

subsisten las preocupaciones religiosas, es sugestiva y propicia lecturas se debe a que renuncia a ser dogmática. Cuando Caro pretende el hallazgo de una verdad entonces su poesía tiende a la inmovilidad que le da esa certeza, ya sea positiva, ya sea religiosa.

En “La bendición nupcial”, escrito entre 1843 y 1846, está el más ambicioso de los poemas de Caro y en el que logra su mejor síntesis poética de los impulsos teístas y científicistas. Cada una de las doce partes del poema usa un metro diferente en este texto que recoge todas las preocupaciones de Caro: las relaciones entre el fragmento y la totalidad, la conciencia, la unidad de la historia, la libertad, la ley, el bien o el mal y Dios reuniendo la totalidad de las experiencias como conciencia unificante. En la primera parte, construida sobre extensos versos pentadecasílabos, la voz poética hace inventario de la naturaleza. Los versos larguísimos parecen querer abarcar el todo. En la segunda parte del poema, los endecasílabos retratan la memoria humana intentando reunir su historia. La figura del profeta que persigue atrapar toda la historia humana en un instante de visión es la expresión de lo que Caro concibe como la marca esencial de la humanidad. La tercera parte viene a sintetizar en Dios esa ansiedad de todo lo común a la materia y a la conciencia. Caro hace síntesis en versos dodecasílabos, proponiendo una relación especular con las doce partes del poema y con la idea de perfección que los pitagóricos atribuyen a esa cifra:

Sin ese socorro del cielo bajado,
 ¿Quién todas su especie pudiera abarcar?
 ¿Quién, di, lo presente, futuro y pasado,
 En una mirada pudiera juntar?

Aquél solamente que inmóvil existe,
 Que ve el universo rodar a sus pies,
 Que sólo sin tiempo ni espacio subsiste,
 Que sólo el primero y el último es. (Poesías completas 187)

En la tercera parte se construye la totalidad, la unidad plena, la conciencia perfecta que Caro necesita para superar lo que él ve como semi-vacuidad sin el contorno de la conciencia eterna. En el centro mismo de esa suma perfecta está también Luzbel, tentando la unidad:

¡Visión soberana de Dios viva gloria,
 Que eterna ilumina su eterna unidad,
 Do escrita completa fulgura la historia
 De toda existencia, de toda verdad!
 ¡Luzbel, no me tientes...! ¡tu orgullo estupendo
 No venga a asociarnos jamás a los dos...!
 ¡Aparta, maldito! ¡ que a veces comprendo
 Tu inmenso pecado, tu envidia de Dios! (188)

El mal como fuerza desintegradora, oposición que disemina que tentando los límites del cerco, arrebatada la fe con la desesperanza. Las otras partes del poema hacen un recorrido por la búsqueda moral del hombre, el intento por hacer de la virtud el enclave en que la conciencia se defiende del escepticismo.

Por la incertidumbre del porvenir y la impotencia ante el azar, Caro pone el conjunto de las facultades humanas al servicio de la virtud. Y entonces teje motivos teológicos y positivos con los que construye una propuesta moral que, sin eliminar la

incertidumbre ante el futuro afirma la esperanza en una norma de conducta en la que Caro piensa no hay posibilidad de error: actuar siempre con una intención de bien. Se trata de un eco moderno del “ama y haz lo que quieras” agustiniano. Pero ya en este momento la ley de Caro no es más el intento de ley positiva, pues el actuar humano se orienta al premio trascendente que consiste en ser parte de la conciencia del absoluto y ya no es más necesariamente el “mayor bien social” de la ley positiva. Por otra parte la postura moral asumida en “La bendición nupcial” se reafirma en la ilusión del “amor al prójimo” como ley y no como intensidad. Este mandato al designar unas “zonas de mal”, de desorden, de pasiones prohibidas, de extremos vuelve a convertirse en el molde hueco de una sociedad “buena” por dictamen. La ley cristiana de la caridad, tiende así, a la fosilización del pensamiento moral en el que la norma exterior dictada por la tradición se impone sobre una inconciencia aterrada de la mera posibilidad de cualquier cambio. Y la falacia de definirse como seres convocados al amor termina por destruir el proyecto de sociedad cimentado en esa falacia.

Caro está empeñado en reformar el catolicismo con una silente y constante presión desde el interior; lo empuja hacia un modo de universalización diferente al de los procedimientos dogmáticos. Propone una nueva aceptación de todo valor que sea asimilable al cristianismo primitivo, en lugar de imponer “a priori” la universalidad del cristianismo. Caro ejercía la máxima tensión posible en una conciencia conservadora de mediados del siglo XIX latinoamericano, en el intento de provocar todas las tensiones antitéticas posibles entre las fuerzas moralizantes del catolicismo,

del cristianismo no católico y del positivismo, negándose a admitir, al menos públicamente, la imposibilidad que Comte ya había señalado:

No existe, pues ninguna alternativa duradera entre fundar por fin la moral sobre el conocimiento positivo de la Humanidad, y dejarla descansar en el mandamiento sobrenatural: las convicciones racionales han podido apoyar a las creencias teológicas, o más bien sustituirlas gradualmente, a medida que la fe se ha ido apagando; pero la combinación inversa no constituye, ciertamente, sino una utopía contradictoria, donde lo principal estaría subordinado a lo accesorio.

(Discurso sobre el espíritu positivo 128)

El “Discurso” de Comte, publicado en 1844, es anterior a la contradicción parcial que suscitó la fundación de la Religión de la Humanidad, cuyos principios aparecieron reunidos en el Catecismo positivista de 1852. Caro en sus manuscritos filosóficos llegó a la misma conclusión de Comte sobre la imposibilidad de unir la moral positiva y la teológica. Pero dada la fuerza y generalidad del universalismo católico en el continente y considerando que la universalidad era cualidad imperativa para el arribo del estado positivo, Caro insistía en el intento de introducir los principios del positivismo en el catolicismo y hacer que el catolicismo se hiciera universal de un nuevo modo, esto es, con la “aceptación” de sus variantes cristianas protestantes. Caro no lograba ver la denuncia que el propio Comte hacía ya de una Hipocresía colectiva en el deseo de unir en la moral común las tendencias contradictorias del pensamiento crítico y del dogmático:

Para concluir de apreciar las pretensiones actuales de la filosofía teológico-metafísica, de conservar la exclusiva sistematización de la moral usual, basta considerar directamente la doctrina peligrosa y contradictoria, que el inevitable progreso de la emancipación mental la ha obligado a establecer respecto a esto, consagrando en todo, bajo formas más o menos explícitas, una especie de hipocresía colectiva, análoga a la que se supone muy desacertadamente que fue habitual entre los antiguos, aunque no haya alcanzado nunca más que un éxito precario y pasajero. No pudiendo impedir el libre desenvolvimiento de la razón moderna en los espíritus cultivados, se ha tratado así de obtener de ellos, en vista del interés público, el respeto aparente de las antiguas creencias, a fin de mantener en el vulgo su autoridad, que se juzgaba indispensable. Esta transacción sistemática no es de ningún modo particular a los jesuitas, aunque se constituya el fondo esencial de su táctica; el espíritu protestante también le ha impreso, a su modo, una consagración aún más íntima, más extensa y, sobre todo, más dogmática: los metafísicos propiamente dichos la adoptan tanto como los mismos teólogos. (Discurso sobre el espíritu positivo 130-31)

Comte, desde una perspectiva conservadora, anunciaba y denunciaba la hipocresía sobre la que de ahí en adelante se sostendría el sistema moral si no se establecía una división clara con los principios universalistas religiosos. Caro intuyó también algo de esa ruptura en sus años de exilio en Estados Unidos. En una carta del año 51 afirmaba:

El carácter de los norteamericanos de hoy es muy distinto de los americanos del tiempo de Washington y Franklin; y una de las cosas que más han contribuido a esta triste depravación es la existencia de esa abominable facultad que hace abyectos a los que poseen porque pueden perder, codiciosos e insolentes a los que aspiran porque pueden acomodarse a costa de otro, e inmorales a todos. (Epistolario 170)

En la misma carta reflexiona sobre la libertad que ha caracterizado a los pueblos que han sido comerciantes, y concluye que ellos son aptos para la democracia porque antes habían sido industrioses y que la fórmula contraria había tomado mucho tiempo en consolidarse en los pueblos latinos. Caro no logra ver que en el rechazo de los principios utilitarios se había negado la salida al menos parcial de la hipocresía de la virtud católica y que si había algo que funcionaba en la moral del cristianismo múltiple de Norte América era la conjunción de esa pluralidad de interpretaciones evangélicas en conjunción con un fuerte espíritu utilitario. Las décadas posteriores y toda la historia de la consolidación del capitalismo harán visible la “hipocresía colectiva” fundante de la que hablaba Comte. De hecho, la falacia de unidad de la moral cristiana y la del “orden y progreso” se constituyó en el nuevo mito de una “humanidad” utópicamente hermanada en ese progreso. El mito dio pie al nuevo dogma: las naciones ordenadas crecían, las naciones desordenadas se rezagaban. El neo-cristianismo estadounidense encontró así la fórmula de su progreso, el enriquecimiento volvía a ser la marca de una nueva alianza de orden con la divinidad. Frente a ese mito triunfante, en cambio, quedaba la quebrada moral de los pueblos latinos inhabilitados para dar un nuevo sentido ni simbólico ni práctico a su

cristianismo. La reacción del catolicismo ecléctico frente a esa demostración “positiva” del triunfo del progreso anglosajón, una vez más, fue un gesto demonizador. De ahí en adelante, la demonización del norte será más importante que el pensamiento crítico moral.

El conservatismo de inclinaciones positivas “liberales” de Caro se puede sintetizar en esa inclinación a ampliar el marco de pensamiento del catolicismo desde su interior, desde la práctica política de su defensa que se afina en la convicción de que el catolicismo proveía la única institucionalidad que podía funcionar como universalizadora de un proyecto común. Al orden prodigado por la institucionalidad del catolicismo Caro quería asociar su contemplación de la sociedad perfecta como advenimiento deseable para toda la especie y a ello se dirigía su definición de bien y mal desde el esquema positivo:

Meditaciones sobre la ciencia del bien y del mal, y ensayo de una síntesis general de todas las ciencias sociales o sea exposición de las leyes naturales en virtud de las cuales el bien absoluto se va desarrollando en el mundo y en la historia en medio del conflicto de los intereses relativos. (Escritos filosóficos 73)

En una carta de agosto de 1852 comenta acerca de la intención de publicar este texto: “El objeto de esta obra sería demostrar cuál es el Estado definitivo a que va encaminándose la especie humana, y cuáles son los medios que deben emplearse para apresurar su advenimiento (Epistolario 206-207). La índole teísta de los textos filosóficos de Caro, escritos durante los años de Estados Unidos motivaron el rumor

de una conversión al protestantismo, como se puede ver en una carta a la esposa y en dos cartas que recibió de su amigo Mariano Ospina:

Respecto a esa obra que te dijeron ... que yo estaba escribiendo con el objeto de probar que debe adoptarse en la Nueva Granada el Protestantismo, sólo puedo decirte que ni he escrito tal obra ni jamás he pensado en escribirla. Ese es uno de tantos chismes y mentiras que rojos y beatos en la Nueva Granada dan curso y satisfacción a su espíritu de embuste y charlatanería... Estoy escribiendo un libro cuyo plan tengo ya formado pero que nada tiene que ver con el Catolicismo ni Protestantismo. La obra en caso de publicarse se titulará “Meditaciones sobre la ciencia del bien y el mal”... (Epistolario 206-207)

Mariano Ospina Rodríguez, quien fue con Caro fundador del Partido conservador y años más tarde presidente de Colombia, al menos en dos cartas de noviembre de 1850 (343) y de septiembre de 1852 (357) le hace comentarios a Caro sobre esa misma preocupación. Ese espacio liminal que Caro optó ocupar para su pensamiento moral fue leído en su época, y hasta muy recientemente, como una forma de traición a la moral del catolicismo. Esa marca de “sospecha” es la que da a Caro su peculiaridad específica dentro del pensamiento conservador del continente y en su modo de pensar el mal y de poetizar sobre él. La maquinaria textual de Caro es generadora de las mismas máscaras del mal en que se funda la conciencia mítica primitiva, pero Caro, ilustrado, crítico y católico, pone en movimiento sus inquietudes para intentar asumir desde sus límites las conclusiones de ese constante pensar en movimiento. Esa

movilidad deja acentuada la imposible de una unidad subjetiva, y los rasgos esquizos de su voz pueden leerse en las inscripciones de terror ante el vacío cristiano del Dios en retirada y la convicción positiva del pensador que quiere asignarle valor al mundo no trascendente del que tiene experiencia. Y entre las dos tendencias confrontadas por momentos se tiende la intención constante por construir un cerco que lo salve del terror al cambio que él confunde con vacío. Caro escribió todos sus textos en lo que parecería la máxima tensión posible que pueda resistir la cordura. No pudo superar el terror de ver desarticularse el orden del mundo que él concebía pero fue en medio de ese terror un incisivo cuestionador del proceso de instauración de la moral burguesa capitalista, que por otra parte él mismo auspiciaba.

2.2 Juan León Mera (Ambato-Ecuador, 1832-1894) - totalitarismo moral de un más acá de la virtud.

A Juan León Mera en el Ecuador se le concede, además de la primacía literaria durante el siglo XIX, compartida con el polemista Juan Montalvo, la de ser uno de los mayores representantes ecuatorianos del romanticismo plástico: los paisajes de Los Andes logran cierta conmoción en el contraste del abismo y la altura. Ese contraste está minimizado por un constante exceso de luminosidad; insistencia de Mera por transparentarlo todo, por pretender que la oscuridad no existe. En el volumen titulado Antología esencial se incluyen varias muestras de su irregular obra pictórica, una de ellas es la reproducción del cuadro “Cristo sobre el Valle del Palora”. Este cuadro de grandes dimensiones se exhibe en la sede de la Municipalidad de Ambato y es una síntesis perfecta de lo que ocurre con la obra entera del escritor

ecuatoriano. El cuadro es una amplia panorámica de Los Andes centrales del Ecuador; un dilatado valle reúne un limitado verdor que apenas varía de parcela a parcela. La luz meridional invade cada rincón, las sombras no existen, no hay matices. El cielo mismo, un celeste que tiende hacia la blancura, y hasta lo traslúcido, ocupa la mitad superior del cuadro. Las alturas de Los Andes han perdido toda grandeza bajo un cielo que sugiere una inmovilidad sin devenir. En el centro del cuadro un Cristo ingenuo, desproporcionado, extiende los brazos sobre el paisaje como intentado dar a éste una calma que, en realidad, jamás se perdió. Casi parecería que la uniformidad del mundo trascendente se volcara sobre la tierra amenazándola con robarle toda diferencia. Los Andes imponentes de otros paisajes del propio Mera se someten aquí al ordenamiento de la pureza moral con que todo es asumido por ese monocromatismo sin diferencias, sin repeticiones, sin posibilidad histórica porque es eternidad sin movimiento.

La lectura de los ensayos de crítica literaria producidos por Juan León Mera, reunidos en Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana, es un paso ineludible por las máscaras del mal de las literaturas de América. En Mera se produce la más nítida expresión de beatitud católica del siglo XIX latinoamericano, y los ensayos de este libro son el documento más fehaciente de esto. La beatitud con que Mera abotaga sus escritos no implica de modo alguno que sean ingenuos, o no completamente ingenuos al menos. Así lo vio Abdón Ubidia en su artículo dedicado a la inocencia aparente de Cumandá⁴², la obra más conocida del escritor ecuatoriano. Ojeada histórico-crítica se publicó por primera vez en Quito en 1868, el mismo año

⁴² Abdón Ubidia. “Cumandá: ¿Una novela inocente?”. Palabra suelta 9, 1990, 15-17.

en que, en París, se publicaban Los cantos de Maldoror de Lautréamont, antípoda moral, geográfica y literaria de la obra del ecuatoriano. Si Mera hubiera podido leer la obra del francés habría tenido que inventar vocablos para poder adjetivar la literatura luciferina de su contemporáneo. Quito, Ambato, Atocha, ese eje de tres marginalidades del margen (la redundancia es intencional) por donde circuló la vida entera de Juan León Mera, eran en esos años (1860-1875) el escenario del más teocrático y anacrónico de los proyectos políticos de América Latina; era el período de los gobiernos de Gabriel García Moreno de quien Mera fue amigo, colaborador y bardo. Mientras el libro de Lautréamont implicaba una de las más virulentas reacciones frente a la consolidación de la falsedad moral y social de la sociedad burguesa del Segundo Imperio, el libro del ambateño nacía a la sombra del renacido catolicismo francés, y como un lejanísimo eco de esa burguesía a la que Lautréamont despreciaba. No es fácil suponer a cuál de los dos habría afectado más violentamente la lectura del otro, pero la contemplación de la sola imagen nos da una idea de la distancia infinita de esos dos universos sociales que, sin embargo, giraban en torno a la definición del mismo objeto: el mal.

Ochenta años después de la Revolución Francesa, la Francia del Segundo Imperio resonaba en el teocrático sistema educativo que García Moreno había establecido en la República ecuatoriana. Varias órdenes religiosas en un programa en el que nada quedaba suelto tenían la responsabilidad de reestablecer la educación católica en todo el país y en todos los niveles educativos. La maquinaria ideológica católica desplegada por García Moreno no tuvo parangón en el continente ni durante el siglo XIX ni en el XX. Esa reaccionaria máquina de catolicismo, a pesar de su

marginalidad, tuvo un peso influyente en el refortalecimiento de la unidad católica en América. Y toda la fuerza de esa máquina de retrogradación era, por una parte, el proyecto de educación y cultura en el que participaba Mera, y por otra, el marco absolutista que se imponía sobre la ya dogmática formación católica en que Mera había crecido.

La infancia del ambateño transcurrió en medio de los avatares del nacimiento de la República. Por estar Ambato en el centro mismo del país, frecuentes fueron las ocasiones en que Mera escuchó y vio el paso de las tropas liberales y conservadoras, una y otra vez, atacando o defendiendo el militarismo floreanista conservador que controló la nación entre 1830 y 1845. Educado por la madre y la abuela, Juan León Mera fue un autodidacta que nunca asistió a establecimiento educativo alguno. Afirman los biógrafos de Mera que en la juventud tuvo inclinaciones liberales, y como miembro de la Asamblea Constituyente de 1861, cuando empezaba el periodo garciano, defendió proyectos de ley en contra de la pena de muerte y a favor de la libertad de prensa. En la década de los años 50 Mera seguramente leyó o escuchó hablar de los exaltados artículos de García Moreno publicados en El Zurriago, El Vengador y El Diablo.

Los nombres mismos de esos periódicos fundados por el propio político explican en parte, por qué dos veces durante esa década tuvo que viajar a Europa exiliado. El viaje de García Moreno tiene importancia para entender a Mera, para tener una idea del modo en que un pensamiento ya dogmatizado por las enseñanzas religiosas tempranas, recibe en su edad adulta el sello definitivo del que sin temor a equivocarse se puede llamar el más fanático de los católicos del siglo XX de América

Latina. Manuel Gálvez en su biografía de García Moreno afirma: “Lo que le sorprendió sobre todo en Francia... fue el retorno de las ideas religiosas... en Europa en donde el catolicismo renacía con una devoción no comparable a la rutinaria devoción americana” (110).

Por otra parte, a García Moreno le impresionó notablemente la consolidación de Francia como nueva fuerza imperial a partir del afianzamiento de la burguesía capitalista. De ahí que en diciembre de 1859, García Moreno, al ver dividido el Ecuador bajo cinco gobiernos independientes, propusiera al Emperador de Francia, por intermedio del Encargado de Negocios en Quito, hacer del Ecuador un protectorado francés (Espinosa 3). Las fuerzas dislocantes que dividían a la frágil República eran semejantes a las de las confrontaciones entre liberales y conservadores en la vecina Colombia. Por lo demás, en esos conflictos internos más de una vez los liberales de un lado cruzaron la frontera para luchar contra los conservadores en el país vecino y viceversa. En el marco de las demonizaciones mutuas, García Moreno llegó a ser una de las más polarizadoras figuras del siglo. Santo para muchos conservadores y demonio para todos los liberales, García Moreno nunca concitaba la indiferencia.

Al catolicismo personal de Mera y a la influencia inevitable de García Moreno, se debe añadir las resonancias de las condenas eclesiásticas que en su ansia de ubicuidad colmaban las encíclicas papales y los sermones de domingo. Dos de los más influyentes documentos pontificios dedicados a refutar las ideas del pensamiento moderno fueron publicadas el mismo año en que nació Mera, 1832; esos documentos son la encíclica “Mirari vos” y la carta apostólica “Sollicitudo Ecclesiarum” del Papa

Gregorio XVI. Los dos textos condenaron explícitamente la libertad de conciencia y la libertad de prensa como producto de una “malicia sin freno, de una ciencia sin pudor, de una disolución sin límite” (Mirari Vos # 4). Esas eran las lecturas que nutrieron por décadas los sermones de iglesia y las arengas antiliberales en los foros públicos. A lo largo de la vida de Mera se publicó una extensísima lista de documentos eclesiásticos condenando las ideas modernas. Otros dos textos claves de esas condenas coinciden, en cambio, con el ingreso de Mera en la vida política del Ecuador en la década de los 60, quizás los dos más importantes documentos de la resistencia católica a la modernidad, la encíclica Quanta cura y el Syllabus de errores escritos por el Papa Pío IX en 1864.

En ese marco cerrado de la doctrina católica surgió la obra entera de Mera y desde su centro, él sataniza reiteradamente la influencia de Goethe, Byron, Hugo y Lamartine. Jamás emite juicios directamente sobre ninguno de estos autores, los hace frente a la lectura de los emuladores de aquellos en Ecuador y América; no sancionó a Bello y a Echeverría por la aproximación a esos autores, pero sí lo hizo por ejemplo con José Eusebio Caro. Como crítico Mera continúa la tradición aprendida del fraile Vicente Solano. Considerado el primer crítico literario ecuatoriano, Solano, admirado por Mera, marcó la pauta con que éste condenaría todo influjo literario de tendencias liberales. Esa fórmula crítica que combinaba nociones literarias con la retórica eclesiástica condenatoria se hace explícita en el artículo de Solano titulado “Las causas que han corrompido a la Europa” (Antología de prosistas ecuatorianos 2: 207). Con Solano, Mera coincide también en las pocas lecturas críticas que se dejan ver en

los textos: el historiador católico César Cantú⁴³ y el crítico Louis Aimé Martin⁴⁴. De éste último Mera cita en la Ojeada histórico-crítica el siguiente fragmento:

'Abrid las mejores obras de nuestros días, estudiad nuestra literatura, que ciertamente no carece de fuerza ni de talento, pero que, encenegándose en la materia, ha perdido su incumbencia regeneradora. Asquerosas figuras os rodean, dramas espantosos os oprimen, os halláis en un mundo fantástico, víctimas de los suplicios y de los verdugos. Ni una mirada para el cielo, ni un sentimiento para el corazón. Al ver todas estas formas humanas que el crimen pone en movimiento, parece el Alberic del Dante recorriendo las calles de Génova; después que su alma ha bajado al infierno. Esto no es la vida, esto no es la muerte; es un cadáver animado por un demonio; tal es el tipo de nuestras producciones literarias, tales los héroes de nuestros dramas y nuestras ficciones. No parece sino que el objeto del arte es el espanto y el disgusto'.

Mera comenta esta cita tomada del publicista francés, aplicando su contenido al daño moral que el influjo de esas tendencias implican para América:

Estas pinceladas de Aimé Martin pintan bastante bien el carácter de la escuela literaria que ha cundido en Europa, que va infestando la América, y que los ingenios sensatos deben impugnarla y rechazarla

⁴³ César Cantú, historiador italiano.

⁴⁴ Louis-Aimé Martin fue el editor de varios autores franceses, amigo y editor de Bernardin de Saint Pierre y autor del libro: Education des mères de famille; ou De la civilisation du genre humain par ses femmes. Solano cita esta obra en la que se critica la labor del clero en la educación moral de las mujeres en Francia. En cambio Mera citará a Martin en la Ojeada como modelo moralizante de la literatura francesa. Lamentablemente Mera no cita la fuente de la que extrajo la cita de Martin.

sin descanso, como a peste que contamina y mata la moralidad de las costumbres, y la espiritual y civilizadora filosofía del cristianismo.

(389-90)

La caída en la materialidad, tal como está expresada en estos fragmentos, es elemento que hace reaccionar al estro demonizador de Mera a lo largo de los diecinueve capítulos de Ojeada histórico-crítica. La reacción conservadora de Mera se funda en principios mucho menos filosóficos o teóricos que los de José Eusebio Caro. Mera en realidad manifiesta continuamente su desprecio por los filósofos contemporáneos. Esa diferencia básica del punto de partida de uno y otro conservador explica, en buena parte, cómo de un contexto tan similar surgieron dos planteamientos conservadores tan diversos. Caro piensa en el conservatismo como mecanismo de ordenamiento sobre el que la sociedad ha de moverse hacia un conocimiento científico de su entorno y de sí misma; Mera parte del centro de la fe católica y al dirigir su pensamiento, ya sea a la poesía quichua, o a la poesía popular o al paisaje americanista, lo hace para cubrir esos objetos de interés con la uniformidad de su dogmatismo.

De esta diferencia básica se desprende la extrañeza total que pautó la distancia entre ambos. El colombiano, positivamente preocupado por lo social, en la práctica literaria no manifiesta nunca un interés por lo concreto, por los pobladores reales de Colombia; y tampoco le provoca en absoluto el entorno natural o las voces de las personas que habitan la tragedia histórico-social que él quiere superar. Esa distancia entre el ideal y la realidad concreta sobre la que el ideal pretendía actuar es parte del fracaso de su proyecto. En cambio, la preocupación religiosa de Mera, se manifiesta

como práctica humanitaria de lo concreto, de compromiso con el entorno inmediato, en buena medida como mecanismo de defensa. Reasimilar la materialidad del paisaje, reasignarle una marca de trascendencia era su recurso para sostener una fe religiosa sin quiebres. La idealidad, menos racionalizada y más devota de Mera, lo empujaba a refrendar en lo exterior la convicción de que Dios seguía ahí. Gracias a eso incursionará en el mundo indígena, en las manifestaciones populares y en el esfuerzo por construir, con profundas contradicciones, una representación de lo americano. De ahí que Mera anticipe en parte el realismo, pero justamente desde la perspectiva opuesta de donde parte el realismo social. Porque Mera está preocupado por asegurar que esos elementos de la realidad sean “cristianizados”. Leídos en contrapunto el esfuerzo crítico inquisidor y la necesidad de registro de la pluralidad de esa realidad concreta se hace más ostensible la voluntad de someter al orden justamente los espacios en los que bullía la disconformidad con ese mismo orden. Todo en Mera es volver al interior del cerco religioso, llevarlo todo allí, a la “interioridad” de la nación hispánica y católica a salvo de lo externo contaminante.

Este retorno a la “interioridad” era un eco a la llamada que hiciera Bello en “Alocución a la poesía” de volverse al campo después de las luchas de Independencia, de regresar a un entorno productivo que eludiera la mirada del progreso al estilo europeo y que buscara en su interioridad las respuestas a un modo de ser propio de individuos y naciones. Pero en Bello la propuesta estaba quebrada en la base porque su fe era una máscara de orden, era la pretensión de que el escepticismo europeo no lo había tocado. Mera, que no ha salido física ni mentalmente del Ecuador-hispánico y que percibe como caos los cambios sociales y

como agresión turbadora todo influjo de la exterioridad al catolicismo, promueve un retorno sumiso e infranqueable hacia la muralla interior. En varios de los textos del volumen Poesías, Mera convoca a la inspiración de la musa, pero le pide venir en forma y contenido americanos: “Venga el cántaro rojo / De irregulares formas, / Y de licor indiano / Preñado hasta la boca, / Y lléname tres veces / mi calabaza tosca” (1858, 16) y al final después de hacer las libaciones por la musa terminará saludando al indio inventor de la *jora*, nombre del maíz con que se hace la bebida sagrada de los Incas. Curiosamente, el católico furibundo que reescribe una leyenda en la que se mata a un luterano por sacrílego (exterioridad amenazante), continuamente está buscando puentes para fundir los elementos de la religiosidad prehispánica con el catolicismo. En esa superposición Mera apenas deja espacios para que lo no-cristianizado se levante como realidad dialogante, en vez de ser sólo otredad entregada dócilmente a la asimilación.

La primera edición del volumen de la poesía de Mera se publicó el año 58 y cuatro años antes ya había empezado a escribir su poema “indiano” La virgen del sol. De este modo el primer esfuerzo literario de Mera fue ya ese intento de aproximación al mundo indígena. Y si bien es verdad que esa aproximación fue fallida y quizás tenía más de “mea culpa”, como dijo Agustín Cueva, refiriéndose a Cumandá, no se puede negar en ella la primera mirada mestiza de la República al margen, dentro del margen. La urgencia de americanismo se explica sobre todo en el marco de cerrar el cerco de las influencias exteriores con la creación de un ser propio no necesitado de auxilios externos. Algo de eso se ve en el refugio creado por la voz poética de “El poeta indiano”:

Yo soy el vate indiano que tengo en las orillas
 del ambateño río fijada mi nación;
 sé los misterios todos y sé las maravillas
 de genios y de fadas de ignota creación;
 en el murmurio dulce de mi adorado río
 me envían, si les pido, su grata inspiración,
 y entonces se enardece sensible el pecho mío
 y doy al vago viento mi indígena canción. (Poesías, 1892, 29)

El borde del río como margen que contiene la residencia de la voz es también el portador de las “creaciones ignatas” que son convertidas por el poeta en canto ilusoriamente indígena. Como Bello, Mera es consciente de la urgencia de fortalecer una identidad que no oscile al vaivén de los intereses exteriores y sabe también que esa identidad sólo puede levantarse sobre el cerco que ampare la esencia de esos elementos integradores: lengua, religión y sentido de pertenencia. En “A la misma” [Cemila] Mera contempla cómo la furia de un rayo divino ha “partido” el árbol que “tentó” tocar el cielo. Ante esa imagen de la sanción divina y el fraccionamiento de la naciente cultura nacional la reacción de la voz poética es la búsqueda de un refugio. El distanciamiento de la divinidad, bajo el influjo de esas voces exteriores que no eran parte de lo indiano-cristianizado, exige un cerco que salve al sujeto católico. El poema que era canto de invitación a la musa, se convierte en su captura; la voz poética le ofrece resguardo para protegerse de la naturaleza, que en el poema se llena de contradicciones como emisaria de la divinidad, pues ya no es el lugar de encuentro con la musa, sino la representación de la ira de Dios de la que poeta y musa deben

protegerse. Nuevamente la necesidad de un cerco se inscribe como marca recurrente del poeta que en todo ve el peligro de la desintegración. Los versos que siguen indican el gesto del poeta de ofrendar a la musa un acto de restitución. La confianza unívoca de Mera recuerda a la voz poética de Mariano Melgar, pero Mera está escribiendo sus poemas 40 años más tarde que éste, cuando el sueño de América como nación única es ya una quimera, en buena parte por la imposibilidad de conciliar modernidad y catolicismo. Sin embargo, Mera parece imbuido de la misma confianza que el peruano de la unidad del continente, pero desde la condición de una restauración que sólo puede darse en el distanciamiento de la exterioridad perniciosa:

Cemila, ¿ves ese árbol / Partido por el medio, / Sin sabia que lo anime,
/ Desnudo y ceniciento? / Su frente majestuosa / Soberbia quiso un
tiempo / Romper las pardas nubes, / Tocar el alto cielo; / Pero este
airado un día / Mostrose turbulento, / Cruzado de centellas, / De negras
nubes lleno, / Y un rayo retumbante / De resplandor siniestro, / Quemó
sus verdes hojas, / Partió su tronco grueso. (1858, 16)

El talante de Mera, dogmático, censor, piadoso y límpido hasta la contradicción, ha de leerse en la perspectiva de quien intentando desarticular el acosante laberinto de las ideas modernas le añade un giro anacrónico. Su desesperado intento por sostener el orden del mundo para prevenirlo de lo que él veía como una caída definitiva exigía resguardos. El primero de ellos era el imposible intento de restauración de la univocidad del lenguaje. El medio literario para alcanzar ese objetivo era la recuperación de las formas poéticas anteriores al barroco, del clasicismo cristianizado; formas literarias en las que se debía imprimir la inocencia de la

naturaleza americana (el mundo indígena, el quichua y la cultura popular como parte de esa naturaleza). Todos los poemas en que convoca a la musa usan heptasílabos, “el más utilizado” de los metros neoclásicos, a decir de Antonio Quilis (53). En ese metro, Mera procura producir una belleza basada en “la verdad de lo real y existente o en lo posible y verosímil” (147), como lo prescribe La poética de Ignacio de Luzán. De ese corpus ilustrado que ordena y nomina Mera extrajo su principio de verdad americanista en el sentido naturaleza virgen que no ha sido tocada por las mentiras de la civilización europea; de ahí surgen también las contradicciones implicadas en forzar esa verdad. Nacido cincuenta años después que Bello, Mera asume un neoclasicismo básico desde el que resiste toda fantasía atentatoria del orden. Se podría decir que Mera intentaba producir más bien una especie de “neorenacimiento criollo” en el que, sin negar la exuberancia americana, se la sometiera al equilibrio de una fe simple, más que de una racionalidad refractante como la de Bello, Echeverría o Caro.

La diferencia clave en Mera con relación a esos autores y también en relación a Darío y Martí es que en él no se puede encontrar un momento de quiebre; no hay fingimientos, ni duplicidades, sólo una plena credulidad que apenas si llega a plantearse el escepticismo como problema propio. En esa misma fe transparentada están las limitaciones estéticas con que constriñó su propia obra y en la que encarceló la literatura ecuatoriana por varias décadas. La cárcel limitante de Mera era la de una literatura que quería volcarse al entorno pero con una enorme maquinaria de defensas: no ser impía, no ser antihispánica siendo americana, no ser fantástica, no ser sensualmente pecaminosa, etc. Mera construye así una poesía de versos immaculados,

en los que nada pueda ser reprochable, ni moral, ni retóricamente. Una poesía que pretende no ser deslumbrante porque busca el brillo “natural” de lo que existe; en un retorno al mimetismo puro. Ni siquiera la fe que busca restablecer logra resonancias sugestivas, porque es una fe de simplicidad piadosa. De esto se desprende la gran cantidad de poesía religiosa de devocionario que escribió. A Mera le importa menos la originalidad que la fidelidad a sus coordenadas creativas: el pensamiento teocrático, la virtud sumisa, la caridad paternalista y un fervoroso intento de descomplejizar el pensamiento para afianzar la fe. Ante el “árbol partido” por la furia divina, Mera invita a la poesía a guarecerse en una sencilla “enramada”:

Una enramada haremos
 que nos defienda y guarde
 con su agradable fresco
 allí Cemila mía del vino más añejo
 la rebosante copa
 los dos apuraremos. (Poesías 1856: 16-17)⁴⁵

La fragilidad del cerco de Mera, que no es un complejo entramado de ideas, ni una complicada reestructuración del sujeto para ampararse de la modernidad avasallante, tiene mucho de la debilidad engañosa con que se impone el cristianismo, mucho de ese rasgo liminal en que lo cristiano sutilmente se convierte, sin que sea posible percibir cómo, de violentado en violencia. Es el imperceptible tránsito del resentimiento nietzscheano: el esclavo sometido a su terror por el vacío se convierte

⁴⁵ Este poema titulado “A la misma” [Cemila] está en la primera edición de Poesías impresa en Quito en 1858, pero no es parte de la segunda edición impresa en Barcelona en 1892. Algunos de los poemas publicados en esa primera edición, como los de la colección titulada “Indianas” pasaron a formar parte del extenso poema-leyenda La virgen del sol o del conjunto de poemas titulado “Melodías indianas” que se publicaron por primera vez en 1862.

en ordenador legalista del sistema moral. Los textos de Mera forman el cerco propio de una pasividad que termina por imponerse a la sombra de otros agentes de violencia que en su producción textual quedan sometidos al ejercicio de las virtudes cristianas. Hay una complejidad imposible de resolver en la coherencia extremada con que Mera busca el resguardo de una socialización que se tambalea en el centro de un discurso “ingenuo”, ya en los poemas “neorenacentistas”, ya en el canto de sus mártires católicos (“El héroe mártir” dedicado al asesinato del presidente García Moreno en 1875 y “El martirio y la iniquidad” al asesinato del arzobispo Checa en 1877), ya en la convocatoria a los conservadores a abandonar “todo fanatismo, posición terrorista u obstruccionista frente al cambio” aduciendo que esas posturas no tienen que ver con “la genuina escuela conservadora”. Esos tres momentos señalan también las tres basas de su discurso moralizante: la restauración estética, la religiosa y la política.

Antes de la muerte de García Moreno, Mera sometió su blando ejercicio moralizante al inquebrantable y furibundo carácter de aquél. Una vez desaparecido García Moreno y ante la necesidad de un nuevo reordenamiento del país, que sustituyera a la violencia generalizada que desencadenó el gobierno del general Veintimilla, Mera asumió un protagonismo político más conciliador. En 1885 consignó en La dictadura y la restauración en la República del Ecuador lo que sería el ideario del partido conservador. En ese texto convocaba así a sus coidearios a retraerse a un comportamiento más idealmente católico y no dejarse arrastrar por las pasiones desencadenadas por la política:

...a la escuela conservadora genuina, a esa escuela que busca y acepta todas las libertades fundadas en los principios católicos emanados de

la Razón divina y sancionados por veinte siglos; a esa escuela que quiere la república fundada por el ejercicio de todos los legítimos derechos del pueblo y sustentada por la práctica leal de todos los deberes; a esa escuela que quiere constitución y leyes nutridas de justicia; a esa escuela que proclama el principio de autoridad, sin el cual los códigos más justos y sabios son letra muerta y la libertad mentira; a esa escuela amiga de la verdadera civilización y del progreso de todo lo bueno y útil, de todo cuanto sirve para mejorar la condición humana en la tierra sin olvidar su destino eterno fuera del mundo: no a la escuela conservadora fingida por los liberales para buscar por este medio nada honroso la mengua y el descrédito de sus contrarios: escuela de fanatismo, de oscuridad, de terror, de retroceso, y que no existe sino en la mente de los que la han inventado y de muchos que los siguen a ojos cerrados-liberales, sin saber qué cosa es liberalismo, enemigos del conservatismo sin conocerle ni por el forro.

(216)

Esta arenga parecía destinada más a señalar a sus codoctrinarios el modo “auténtico” de hacer política como católicos que a defenderse frente a los liberales que acusaban a los seguidores de García Moreno de fanáticos, oscurantistas y retrógrados.

Desaparecido el poder teocrático tirano, el poder que fue justificado por Mera, y sin que hubiera visos de una personalidad con la fuerza necesaria para sustituir a García Moreno, Mera propició la conciliación de las tendencias conservadoras hacia dentro y la conciliación con los católicos liberales. Esta conciliación se sustentaba en el

acuerdo básico de condenar la violencia generada por los radicales y materializada específicamente en los asesinatos del presidente y del arzobispo de Quito. Cuando el cerco con que pretende resguardarse de la caotización del mundo pasa del discurso poético “naturalista” a los discursos más puramente políticos, necesita mucho más que la sencilla “enramada” para mantener la unidad del sujeto. Y dadas las limitaciones en que se mueve su ejercicio poético, Mera renuncia el ejercicio poético, que con tanta severidad critica en la Ojeada; opta por formas literarias menos riesgosas y por un discurso moralizante mucho más directo en artículos periodísticos, fábulas y ensayos histórico-políticos. La sencilla “enramada” del refugio natural, debió ser sustituida por una aparataje defensivo mucho más complejo.

Quizás por esa misma ingenuidad Mera extrae de la edición final de sus Poesías ese texto de la “enramada” y en cambio en toda su obra crítica se dedicó a levantar un sólido muro que resguardara a los lectores de las perniciosas influencias de la literatura liberal. Así, la obra de Mera quedó prisionera del intento de simplicidad poética, por una parte, y en el interior de una muralla crítica que prevenía de toda lectura corrosiva o desesperanzadora. La segunda edición de la colección de sus Poesías de 1892, incluyó unos pocos poemas en los que se dejan ver algunos matices más de su credo en el amurallamiento ideológico; como se verá más adelante. En la conjunción de esos dos esfuerzos (el de producir una poesía que americanizara la fe de Gonzalo de Berceo y, por otra parte, el interés de borrar las influencias nocivas, esto es, todo lo que no sea enteramente católico), en esa conjunción escribe el poema titulado “La muerte de las flores” (1866). Este poema está tocado por el “Fantômes” de Victor Hugo, ya que es una relectura de “Las fantasmas” de Bello,

escrito treinta años antes. Obviamente Mera no hace referencia alguna al texto de Hugo, ni siquiera al de Bello. “La muerte de las flores” logra reproducir algo del dinamismo del original en el juego métrico de cuatro bloques estróficos de 18 versos cada uno (ocho de ocho sílabas y diez de cinco). Además, para imprimirle mayor movilidad, usa frecuentemente esdrújulas y agudas que pautan la expresión de los sucesivos quiebres de la primavera avanzando hacia la muerte. La sucesión de florecimiento y muerte se acelera por momentos bajo el control atento de la mirada moral que no permite a la reflexión fugarse a desordenadas fantasías. La meditación sobre la muerte temprana y la fugacidad de la vida se reviste de sentimiento moral de control de la intensificación:

¡Ay, flores! Cuando contemplo
 vuestra suerte malhadada,
 siento el ánima postrada,
 siento cruel aflicción;
 pues finar como vosotras
 he visto, de muerte heridas,
 prendas tiernas y queridas,
 tesoros del corazón!

Y luego...luego
 a las que aún restan
 ya acaso aprestan
 los hados rígidos
 su fin también!

Cuando otras flores
 vistan los prados,
 tal vez trocados
 sus restos pálidos
 en polvo estén! (Poesías 1892: 151)

En el centro mismo de la cadena de octosílabos, la incorporación de un verso agudo que no logra completar la estructura métrica marca la herida “incompleta” de la voz poética. El verso de siete sílabas desequilibra el ritmo dejando un silencio que recoge las posibles frustraciones de las que el poeta moral no va a hablar; el silencio de la sílaba faltante deviene la marca de la imposibilidad expresiva del poeta de la fe íntegra. La sílaba faltante sería trivial si ocurriera en otro verso que no fuera aquel en que apenas perceptible se quiebra la conciencia del poeta dogmático y se deja ver el origen del temor al mundo que le rodea. El verso-marca de ese mínimo quiebre expresa su pesar frente a la muerte: “siento cruel aflicción”. El cierre en aguda hace todavía más notoria la ausencia de la sílaba faltante; ese desfallecimiento frente a la muerte exige apurar el final para mantener el control del silencioso juego intertextual que ya en esa sílaba ausente se manifiesta pecaminoso. Cabe la posibilidad de leer el verso con una diéresis en la palabra “cruel”. Ese recurso métrico completaría el conteo silábico pero no anularía el efecto de un vacío recubierto por un artificio. Con cualquiera de los dos análisis métricos el verso señala el lugar de esa herida que Mera se esfuerza por disimular.

En la segunda parte del conjunto estrófico los versos de cinco sílabas aceleran, en la alternancia de versos agudos y esdrújulos, el advenimiento de la muerte de las

flores que subsisten. El apremio rítmico de esta piadosa reformulación del poema de Hugo convoca a la prontitud con que se han de extraer enseñanzas morales: en este caso, que la contemplación de la muerte fuera de la gracia divina conduce a la ansiedad: “¡Cielos, piedad! / La que a estas flores / la vida quita, / suerte bendita! / hiérame y término / dé a mi ansiedad!” (152). Nuevamente un juego rítmico de esdrújulas ha intensificado el instante de la muerte en el penúltimo verso, dándole una inusitada preponderancia a la herida que se abriera ya en el único verso incompleto del poema. Si bien Mera no da referencia alguna a la familiaridad de este poema con el de Hugo o con el de Bello, no cabe duda que está inspirado en uno de los dos, y aunque la intención poética es una edificante contemplación de la muerte, los dos versos claves del poema intensifican la angustia que pretende aliviar. Aun rehuendo de todo el entorno de fantasía que encarna el original de Hugo y también la ya moralizante versión de Bello, y aun evitando detenerse en el tema con la morosidad que lo hicieran los otros dos poetas, Mera, a pesar de sí mismo, termina por abrir en el poema la llaga de la angustia frente a la muerte; angustia que justamente no existe en el texto del francés en donde se logra asumir la vida, la muerte, el dolor y el placer como unidad indiscernible que se vive en plenitud.

Una de las pocas creaciones poéticas en que Mera se permite una minúscula duda, por el terror ante la muerte hace de ella la mayor de sus transgresiones. Dos versos admirables se le escapan para dejar en el poema una honda marca que parece no repetirse en el resto de su obra. El silencio de esa sílaba faltante en el verso en que se expresa la “angustia” es el centro de gravedad de todo el universo poético y crítico de Mera. Para mantener el equilibrio de ese mínimo vacío métrico Mera escribe toda

su obra dedicada a ser testimonio de fe sin fisuras y cerco que contenga toda tendencia a la duda y a la materialidad.

La fe de Mera nunca se remeció, gracias en gran parte a esa capacidad de eludir las preguntas que movían a la sociedad entera que le rodeaba. Frente a unas sociedades trastornadas por las transformaciones que implicaron un juicio histórico al dogmatismo, Mera optó por la orgullosa reafirmación de su fe: “Gracias a Dios, en materias religiosas no he dudado jamás, y he conservado mi fe católica inquebrantable” (Poesías 1892: 6), eso declaraba en el prólogo de la segunda edición de la Poesía. El mundo occidental saltaba de su quicio pero todo era responsabilidad del infierno, como lo señala su poema “Consuelo”:

¡Oh terrible agonía
del espíritu enfermo y destrozado!...
pero no triunfará la fuerza impía
de aquel monstruo infernal, pues de mi lado
no el ángel se separa... (1892, 173)

Continúa el texto con una reiterada acción de gracias por ser parte de esa lucha contra las fuerzas del “monstruo infernal”. La voz poética de “Consuelo” pretende ser contrapartida de la imagen poética del ángel caído en donde se declaran las bondades de la voz de consuelo que fortalece la fe y garantiza “la dicha cierta” en oposición a las fugaces promesas del mundo. Cuando el poema logra un mínimo escape hacia el intento de hacer de Dios la belleza, pronto la conciencia recupera la voz al orden para que cante la belleza del mundo ordenado por la moral: “La beldad ilusoria / a la real belleza cedió el trono / ... / Amor de hijo y esposo y padre tierno / mi ser ocupa todo.

¡Oh grande dicha!” (174). Si la poesía amenaza pensar en el ideal, entonces ya es “beldad ilusoria”, maquinaria de deseo que debe ser sometida a las coordenadas del orden moral, ese es el constante auxilio del ángel de consuelo que preserva al mundo de la caída.

La contrapartida crítica de la poesía piadosa es la cacería de versos impíos o sensuales, o de influencias foráneas que deslucen la pureza y moralidad del lenguaje. Ahí donde no hay custodios guardianes que corrijan las inclinaciones pecaminosas de los poetas debía estar un crítico católico que enderezara la inmoralidad. Mera remonta la búsqueda de esas influencias negativas sobre la poesía hasta dar con las huellas culteranas de la poesía colonial en la Presidencia de Quito. No le niega valor estético a toda la poesía barroca, sólo a los rasgos culteranos y a los excesos grotescos de Quevedo. Sin embargo, a pesar de que no condena de tajo todo lo barroco, la opacidad del lenguaje que hacía adorno de sí mismo y complejizaba “innecesariamente” el discurso era, para la austeridad de Mera, estipendio inútil pagado a la vanidad. La poesía de Mera buscaba la diafanidad sin pliegues; debía ser plena transparencia que hiciera presente a Dios. Como consecuencia, en relación al poeta quiteño del siglo XVII Antonio Navarro juzga: “...escribía versos, mas así serían de pésimos, pues nacían de un ciego adorador del padre del mal gusto y la extravagancia, de Don Luis de Góngora” (Qjeada 39); a Gracián lo califica como “sello al sepulcro del buen gusto” y condena como “abortos” los esfuerzos por simularlo del guayaquileño Jacinto de Evia. De éste ultimo objeta también la mezcla de mitologías y enseñanzas sagradas diciendo: “Y tanto más extraña parece esta jerga culterana, cuanto la canción tiene un objeto religioso que se ha

tratado de desenvolver en una alegoría en la que están bárbara y ridículamente mezclados los nombres de deidades mitológicas con los santos misterios del cristianismo” (42).

Alaba la Poética de Luzán que en 1737 criticó los excesos de Góngora y Quevedo. Las continuas referencias a Luzán en los primeros capítulos de la Ojeada, refrendan en la opinión del zaragozano sus propias reticencias a la claridad y a los juegos de fantasía de los poetas barrocos. Además cree justo el criterio con que Luzán reprende las libertades que se tomaron esos poetas. Que el texto de Luzán fuera escrito 130 años antes que sus ensayos críticos, y que además Luzán estuviera reprendiendo a poetas muertos entre 1627 y 1658, esto no era importante para Mera. Él alude a los comentarios de Luzán como correctivos a poetas vivos; efusión propia del talante moralista que termina por pintarlos como creadores de un infierno verbal:

Bueno es que haya circunspección y blandura cuando se juzgan las obras de jóvenes principiantes, para quienes son más provechosos los consejos que las reprensiones; pero Góngora, Quevedo y sus secuaces, de talento distinguido y diestros en el manejo de todos los resortes del arte, son no obstante los ángeles rebeldes de la poesía, que tratando de hacer innovaciones violentas e imposibles ... cavaron el abismo en que se hundieron arrastrando consigo cuanto abarcó su grande al par que funestísima influencia. En sus obras están las raíces del mal, y el prestigio de sus nombres y el ejemplo de esas obras se extendieron desde el último tercio del siglo XVI hasta mediados del XVIII. (Ojeada 50)

“En sus obras están las raíces del mal”, la frase de Mera no puede menos que tener una alusión que va más allá de los daños de la lengua. En su cacería de demonios, Mera atribuye al desorden lingüístico producido por los poetas barrocos ser la fuente indirecta de los desórdenes morales del XIX. El correctivo que él intenta aplicar es el retorno a la pureza perdida de los versos de Francisco de Herrera o de Francisco de Rioja (50).

El retorno a una pureza poética lo entrapa. El coto estrecho con que limita a la poesía termina por asfixiar la suya propia. En un poema semi-jocoso titulado “La musa perdida”, la voz poética y la musa lamentan la ausencia de Olmedo y Bello. La extensa lista de causas de la ausencia inspiradora se despliega en 84 cuartetos y el propio poeta queriendo ser irónico termina justificando la pobreza del poema en el motivo que le dio origen (Poesías 1892: 433). Ni poética ni irónica, la indefinición de su proyecto literario no es el de la incertidumbre. Es el de una suma de certezas que terminan por paralizar todo intento de juego, de sensualismo o de racionalidad crítica.

El verso incompleto que Mera inscribió en el ya citado “La muerte de las flores” ejerce fuerza no sólo sobre su propia poesía entregada a la negación, sino que se levanta como la voz censora que advierte de los peligros del escepticismo.

Comentando un poema titulado “La eternidad de la vida” del también ecuatoriano Julio Zaldumbide sentencia:

En esta poesía predomina una consoladora idea religiosa, la esperanza de la vida que se prolonga tras del sepulcro; vida eternamente feliz que tanto consuela a todo cristiano corazón; y por lo mismo no habríamos

querido nos deje entrever el poeta su escepticismo religioso. (Ojeada
272)

Los más de los juicios críticos de la Ojeada histórico-crítica de Mera son para descalificar todo intento creativo que manifieste algún rasgo de impiedad, duda religiosa o cualquier aproximación al pensamiento materialista. Los temores de Mera son la contrapartida del vacío inscrito en aquella sílaba ausente de “La muerte de las flores”. Toda la obra ensayística, todos los proyectos educativos y políticos de Mera llevan la marca de ese verso incompleto. En el capítulo 17, titulado “Vicios principales de la poesía americana en la actualidad especialmente en el Ecuador”, deja ver la fuerza intransigente y contradictoria del control sobre la libertad creativa, y la fijeza moral inherente a ese control. Aunque extensa, la cita siguiente es imprescindible para hacerse una idea de la maquinaria de control generada por una de las voces literarias más importantes del pensamiento criollo ecuatoriano:

...si se canta la ambición desenfrenada, la crueldad y los campos ensangrentados por la guerra civil o injusta, se ensalzará el mal, se alentará el crimen, se mofará la desgracia de la patria, y el poeta se presentará como un druida inspirado por el infierno, que no como el sacerdote de la armonía iluminado por un santo destello del Olimpo. Póstrase la musa en el sepulcro donde yace la inocente virtud o el honrado infortunio, y riegue flores y llanto en abundancia; mas no vaya a lamentarse y a mentir sobre el féretro en que ha caído un infame carcomido por los vicios. No, no iguale nunca al bueno con el malo, y contétese con ver la tumba de éste con el respeto que merecen los

muertos, no con la veneración debida a los monumentos consagrados a la virtud y al justo mérito. Cántense en fin, de la manera posible las maravillas de Dios los prodigios de la fe, los consuelos de la dulce esperanza, los beneficios de la heroica y sublime caridad; pero no se emplee el talento poético en arrancar la virtud del corazón, en verter ponzoña en él, en despedazarle, en hacerle presa de la espantosa desesperación, en hacerle probar un tormento del infierno. ¡Qué! ¿no bastan las desgracias de la mísera humanidad, para que los poetas quieran hacerla de peor condición todavía? ¡Pobre humanidad! Siempre encuentra en sí misma el mal que la persigue y destroza ... El ataque a la parte moral del hombre es más pernicioso y cruel que cuantas guerras han ensangrentado el mundo; al través del humo de los combates se ha visto muchas veces brillar la luz de la civilización de un pueblo; tras la desolación del espíritu causada por vosotros ¿qué ofrecéis a la sociedad, poetas escépticos y blasfemos? ¡Ah! vosotros quisierais producir todos los días un nuevo *Werther* para tener el gusto de contemplar la desesperación y el suicidio, como resultados magníficos de vuestro ingenio. ¡Cuán noble, cuán humanitario, cuán civilizador es el oficio que dais a la literatura! (Ojeada 387-88)

El tono apocalíptico hace explícita la tendencia de pensamiento por la que toda forma de pensar que difiera a la suya es una amenaza a la totalidad. En estas líneas críticas, asume su forma el mal como Mera lo concebía. El catolicismo exacerbado de Mera, en una época en que la moderación del discurso se interpretaba como pertenencia al

bando enemigo, produjo varios ecos poéticos de este furor satanizante al estilo de Joseph de Maistre.

Uno de esos poemas está dedicado a una leyenda tomada del historiador jesuita Juan de Velasco. El poema se titula “El luterano”, cuyo personaje como es de suponer tiene sólo características negativas, carece de doctrina alguna, es sólo la sombra de una voluntad de destruir al catolicismo y de ofender a la Iglesia. En la última de las cuatro partes del poema, el extraño mendigo comete un sacrilegio al pisotear una forma consagrada. Como el hecho se produce en medio de una festividad religiosa, el pueblo entero se vuelve contra el sacrilego, y lo lincha. Termina el poema con la descripción del milagro que corroboraba la satisfacción de la divinidad con lo ejecutado: “Y es fama que el cielo allí / obrar un milagro quiso, pues la maldecida sangre / No manchó el sacro recinto” (Poesías, 1858, 43).

Es verdad que el poema corresponde a los años en que Mera se veía a sí mismo como liberal, época muy anterior a los ensayos críticos. Sin embargo ambos se corresponden perfectamente en la intransigencia total frente a los “enemigos” de la Iglesia. Hay que apuntar que en la segunda edición de Poesías del año 92 no incluyó este texto, aunque en esa edición, como se ha visto ya, no faltaron ocasiones para hacer mención de las fuerzas desbocadas del infierno. Es obvio que ni el propio Mera veía en esa leyenda al “sacerdote de la armonía iluminado por un santo destello del Olimpo”. Pero ni aun en los poemas que él considera dignos de ser publicados en su segunda selección es fácil encontrar a ese poeta. Probablemente porque las contradicciones en que entra el conservador católico con el poeta que espera “el

destello Olímpico” implicaba una suma de conflictos de conciencia que apenas si permitieron al autor escapar de la muralla defensiva que él mismo levantó.

Todos los frentes le planteaban conflictos morales a Mera: la aproximación a lo pagano, a lo sensorial, al escepticismo –no propio, sino el de otros. Él mismo quedó prisionero en la ausencia de la sílaba que hace girar todo el universo de temores del poeta. También la naturaleza americana, que era su objeto poético máspreciado, encierra, más que disfrutes, trampas, temores, enredos posibles. Quizás Cumandá es, en este sentido, el más elaborado producto de un dogmatismo cauteloso para el que todo es un peligro asechante; el pecado y las fuerzas del desorden ocultas en la naturaleza. En este sentido Cumandá es un eco absoluto de La cautiva de Echeverría, aunque la obra del argentino administra con más plena conciencia el desorden de las potencias naturales del desierto. La Providencia de Mera está mucho más en control de los acontecimientos que acercan y separan a los incestuosos, más de lo que está en La cautiva para rescatar a la heroína del desordenamiento armónico. La naturaleza de Echeverría es la que convoca a la virtud de la heroína para que resplandezca el ideal; la de Mera, es el marco no de una caída, lo cual sería degradante de la virginal pureza americana, sino de una redención en la que nada se resuelve sobre los límites de la tierra. Toda la salvación de los personajes es un más allá de esa naturaleza confusa que en su belleza exterior está tendiendo sólo trampas. Ese terror a la materialidad, siempre vista como tramposa, deja escapar otra contradicción en un poema titulado “A un arroyo en los Andes” en el que las cuartetas de octosílabos siguen el curso del arroyo desde el origen celeste en su carrera hacia el abismo: “Corre, al abismo te lanza; / ¿qué anhelas? ¿qué esperas, di? /

¡Ay, arroyo! La esperanza / es mentira para ti! (Poesía, 1892, 157). El poema plantea la promesa de un valle poblado de serenidad y color, pero la suerte fatal del arroyo es el no llegar a esa promesa que está más allá del abismo, porque en su agitado flujo ya lo ve el poeta destinado a quedarse en el “oscuro abismo” que media: “corre, corre, apresura / tu término y precipita, / pues sin amor ni ventura / es la existencia maldita”. La “condena” alegórica se repite en “La borrasca y el marino” (130-132) en donde el tópico byroniano se convierte en el impío reclamo del marinero que maldice la borrasca frente a un destino que ya lo ha desamparado. Para ese réprobo no hay más que zozobras: el pecado, la muerte en su sentido de desesperación y la condena. La alternancia sub-estrofas de alejandrinos y de octosílabos con que se da forma a la “borrasca” es uno de los momentos poéticos en que más arriesga Mera el control del yo poético que considera a la distancia, la del que está a salvo, la condenación del marinero.

Esa distancia de la voz poética con respecto al marinero impío se refrenda también en el ensayo sobre los “vicios de la poesía”, en que Mera se asume salvo de los riesgos en que ve sumidos a los escritores que seguían las tendencias “modernas”. Al mismo tiempo, Mera explicita su repudio del materialismo acosante y las tendencias poéticas en que se remueven las barreras entre los asuntos celestes y los de la tierra:

La literatura moderna atilda a la antigua el materialismo que le dominaba:

– Incapaz de salvar los límites de lo corpóreo y visible, le dice, te quedaste encerrada en el mundo como el peje en un estanque; deificaste

las pasiones carnales del hombre, buscaste el deleite en la sensualidad, ignoraste el destino del alma y te fue desconocido todo lo ideal. Yo pertenezco más a las regiones del espíritu, y por eso tiendo mi vuelo hasta lo infinito, y arrebató al hombre a espacios llenos de luz y de dicha que nunca soñaron Grecia ni Roma. Tú representaste la carne, la parte perecedera y miserable de la humanidad; y yo su alma, simbolizando su destino eterno lejos de la tierra y tras las sombras de la muerte. – Cierto: ¡qué diferencia entre las dos literaturas! Pero la filosofía descontentadiza y tétrica que ha contaminado con al acíbar de la duda, hasta la poesía, va volviendo ya las nuevas letras de peor condición que las antiguas...

(Ojeada 389)

En este monólogo, el crítico entra en contradicción cuando quiere ver como esencia de la literatura moderna la superación del materialismo de la antigua e, inmediatamente, atribuye a la “filosofía descontentadiza y tétrica” la responsabilidad del cambio de esa naturaleza. En el fondo, la incapacidad de responder a la filosofía moderna es porque Mera la sabe nacida en el centro mismo del cristianismo, como todos los otros aspectos que se alaban como progreso en El genio del cristianismo. El autor ambateño pierde la coherencia de su discurso anti-moderno en el esfuerzo por asignarle a esta literatura la virtud de una superioridad espiritual que no sabe en donde localizar: si la atribuye a la tendencia más conservadora del romanticismo europeo siente que está traicionando su americanismo, si la atribuye a las novelas de Fenimore Cooper es reconocerle méritos a la libertad anglosajona y protestante, si lo admite en Echeverría es reconocer en el liberalismo la ventaja creativa de la que

carece el pensamiento conservador. De todos estos autores hace alusiones en el capítulo 19 de Ojeada histórico crítica reconociendo en ellos virtudes literarias, pero como buen católico que desea re-universalizar la antigua fe sin rechazar del todo los beneficios de la ilustración, no puede dejar de contradecirse en el intento y termina por citar a de Maistre condenando a Voltaire en su esfuerzo por denostar la violencia desencadenada por el espíritu impío de la Ilustración (Ojeada 498).

Mera evita en estos ensayos literarios poner en relación los criterios estéticos con otros referentes políticos e históricos con los que trabaja, y en la renuncia a esos vínculos hace explícitas sus contradicciones: ser católico sin ser hispanista, ser al mismo tiempo defensor de las ideas monárquicas de De Maistre pero asumiéndose republicano; ser defensor del “genio del cristianismo” instaurador de civilidad aunque Chateaubriand animó la invasión de España en 1823 para restablecer el poder absoluto de Fernando VII. Esta separación de ciertos aspectos básicos de los discursos era una de las estrategias de la crítica literaria de Mera para controlar los peligros de la literatura como objeto social dinámico. De ahí que vea con pesimismo el giro de una literatura que va más allá de la pagana antigua, pues no solamente canta los placeres, sino que atenta contra las fuentes de la moralidad. Mera repudia la fuerza crítica de la palabra poética:

¡Soberbio cambio! Y luego si queréis libertaros de estos tormentos, remontando el espíritu para allá de la vida material, según las consoladoras doctrinas del evangelio, veréis cómo se ríe sarcásticamente la neoliteratura y os enseña por todas partes la mentira campante, las ilusiones deshechas como flores al soplo del huracán, el desengaño

desconsolador; nada para las lágrimas, nada para la virtud, nada para el vicio y los crímenes más atroces. ¡En la vida del mundo miserias y maldades, y después de la vida, vacío ... nada ... nada! El escepticismo del día es pues de peor carácter que el materialismo de los tiempos gentilicios. (389-90)

Y al referirse a la obra poética del autor liberal y amigo suyo, Miguel Riofrío, juzga innecesaria y errada la intención de buscar constantemente correspondencias entre lo celeste y lo terrestre. No niega que a veces existan, pero cree que no es necesario forzarlas como lo hacen los poetas alemanes: “confundiendo las cosas que tocan al espíritu con las que atañen a la materia” (287). Además con relación al mismo autor le escandalizan los “riesgos” que toma Riofrío al escribir sobre el vacío:

A nuestro ver, lo infinito no está vacío, cuando el espíritu se remonta a él por medio de las creencias cristianas, que nos le han abierto para que vuelen nuestras ideas libres de las ataduras del materialismo pagano y filosófico que nos retenían en la tierra antes que Jesús predicase su inmortal doctrina ... por lo dicho nos inclinamos a creer que el procedimiento de Riofrío como poeta, viene de la influencia de la escuela sentimental y llorona tan a la moda en el día, y no de convicciones propias y arraigadas. ... ha preferido seguir la corriente que halló ya crecida y fuera de madre ... eso de temer elevarse a la contemplación de lo infinito, por no encontrarse con el vacío o la nada, y descender en consecuencia a la tierra para dar a sus objetos un baño de esencia espiritual, si así puede hablarse, incluye el peligro de que a

la postre surja y prevalezca el materialismo, ahogando esa misma espiritualidad traída como por la fuerza a modificar lo corpóreo y perecedero, cuya acción obra directamente en nuestros sentidos. (288)

El malestar que le provoca la materialidad y los efectos sensoriales y sensuales que ésta puede generar, hacen que Mera juzgue como inconveniente e inútil toda poesía que se detenga sobre los objetos si no hay una propuesta hacia la trascendencia o una enseñanza práctica de tal observación de la materia. Refiriéndose a una traducción de un poema de Byron, Mera sanciona la fatuidad de un texto sobre una manzana, pues según él es demasiado extenso para un objeto tan trivial:

El mismo periódico de donde tomamos las anteriores composiciones, contiene otras del Dr. Carvajal muy escasas de mérito. Hay entre ellas una dedicada a una manzana; los versos son fáciles y sonoros; pero en demasiado número para objeto tan pueril. Creemos que una manzana, por más que haya pertenecido a Delinda, no merece ni tantos versos, ni tantos cariños y besos. (307)

La falsa ingenuidad con que Mera se niega a ver el símbolo de la sensualidad en donde él quiere ver tan sólo una fruta más con sus cualidades botánicas, es la ingenuidad con que de hecho reproduce miméticamente la naturaleza.

Poemas como “Una vista de Ambato” (73-5) es la transparente y sencilla elegía que Mera quiere ver reproducirse eternamente. La fe de Mera es que ese paisaje diáfano y plácido revele la belleza y bondad de su verdad divina. No admite que la repetida contemplación de ese paisaje no conduzca a Dios, y menos entiende que de tanto pintarlo idénticamente pierda el brillo frente a miradas que en el paisaje

ya están buscando menos a Dios que los misterios del paisaje mismo. Mera renuncia a tener conciencia de ser el productor del paisaje bucólico y piadoso para que la naturaleza sea sede de la revelación. Sin duda Mera fortaleció la tendencia de mirar con ojos nuevos la exuberancia natural del continente. Pero fueron tantas las prevenciones impuestas sobre esa mirada que el discurso poético propiciaba no un ensanchamiento de las posibilidades estéticas sino un progresivo agotamiento de sí mismo. Mera es en este sentido la forma más acendrada de una poesía anti-irónica; pues está negada a asumir contradicción alguna, aunque esté plagada de ellas. Se niega a buscar replicas externas a su discurso porque siempre está reinstaurando la certeza de sí misma; plegaria que repetida con devoción aseguraba que nada contaminara su interior. En “Dios”, el poema dedicado a Fray Vicente Solano, el fundador de la escuela crítica ecuatoriana, el ejercicio crítico, el estético y el moral se reúnen en torno a la imagen inimaginable del “Dios” que señala la virtud y el vicio, y sabe dónde está el primero y cómo rehuir del segundo; el Dios que es “anhelado Bien” “allá en la altura” “donde todo es bello y puro y esplendente y santo”, “donde no hay odio, hastío ni tristura, / sino perpetuo amor paz y alegría” (Poesía, 1892, 302). Y aunque en las estrofas finales concibe a Dios como suma excelente de la idea, no puede Mera verla producida ahí en su débil silva. Poca fuerza encierra la diversidad sin forma de los versos, que no atina a darle homenaje porque no lo reconoce en las líneas con que lo escribe. Mera no sabe escribir a Dios porque se niega a reconocer que esa idea es hija de su escritura y esperando la fuerza externa que imprima carácter divino al poema se queda con palabras, pero sin poesía. Sin embargo, esta “deformación” de la idea sublime, sí es funcional para sostener el

orden; es una poesía del simulacro de los significados universales en que se reconoce el temor a la libertad y la satisfacción de una calma felicidad en la que ninguna turbulencia desordena su frágil constitución:

... nueva gala
ostenta el orbe alegre, y al humano
feliz con flores bellas
y ricos frutos pródigo regala.
¡Al humano feliz! Tal he creído,
tal creo serlo aún, cuando esos dones
gozo, en la pura dicha embebecido,
ajena a criminales corazones,
de amor, virtud y paz; cuando en modesto
oculto albergue, al apagarse el tibio
rayo del sol ya puesto,
a mis rudos afanes busco alivio.
Cércame a par de mi discreta madre
mi fiel y cara esposa,
y mis ojos, pendientes de mi cuello,
cólmanme de ternísimas caricias;
llega luego oficiosa
la sincera amistad, la confianza
y el contento la siguen, y a este bello
cuadro de mis delicias

la tranquila conciencia pone sello. (Poesías, 1892, 301)

No dejó de ser funcional la totalidad de la obra de Juan León Mera si se considera que, amparado en esa virtud impoluta, fijó el cerco que perturbó por décadas el flujo de ideas en la literatura ecuatoriana. El rechazo mecánico de todo movimiento que alterara esa felicidad de estampa, no admitía ninguna turbulencia. La mirada hacia dentro, no para ver la totalidad que habita ese interior, sino la reproducción constante de ese simulacro de felicidad de juegos impolutos, de palabras sin resonancias, sin desnudeces ofensivas. Estos rasgos marcaron la poética de la negación, de la inmovilidad. Poética que se consolidó como el marco ideal de una burguesía emergente, orgullosa de no tener necesidad de pensar porque le bastaba la inmovilidad satisfecha en la que se quería ver reflejada.

Capítulo 3. Prosas profanas de Darío y Versos libres de Martí hacia un más allá del bien y el mal.

“Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura
De la torre terrible en que ha treinta años sueña”.
(“El reino interior”, Rubén Darío)

3.1 Prosas profanas y “El coloquio de los centauros”, la recuperación del animal.

Oscuridad, altura, espacio liminal son tres de los ejes básicos de estos dos versos de “El reino interior” con el que Darío cerró la primera edición de Prosas profanas de 1896. La fragilidad de esa alma escrita por Darío es aquella de la conciencia que quiere prevalecer sobre la totalidad de lo que le es externo, en la altura, en el límite del abismo. Recurso de objetivación por el que supone un dominio sobre eso exterior que siempre camina a ser vicio o virtud. La tensión máxima de “El reino interior” se tiende menos entre las opciones morales de mal y bien que entre la tensión de contenerse en los límites de la “epidermis”, diría José Gorostiza, o confundirse entre los fragmentos de la materia circundante, caer de la altura y dejar que la conciencia se derrame en lo exterior material. Darío aún preferirá que su alma vuelva a dormir y en la sucesión de vigilia y sueño se despliegue la falacia de los múltiples “yo” sintiéndose uno solo sin volcarse sobre sus obsesiones. Aunque esa representación poética de la unidad-división del “yo” que propone Darío no deja la “torre terrible” para adquirir la experiencia de lo que es su “yo en lo otro”, si abre la posibilidad poética de esa locura fantástica del yo haciéndose múltiple y corriendo en

todas direcciones en procura de obtener la experiencia de repetición de la disolución de la conciencia y su reconfiguración. Del todo a los fragmentos y de éstos al todo. De hecho en la azarosa distribución que tienen los poemas en Prosas profanas, la aparente disposición sin orden de fragmentos adquiere unicidad en la conciencia de esta torre que mira pasar las experiencias y las acumula y ordena, no hay casualidad en la ubicación de este texto cerrando el todo y dándole la unidad de un universo producido a voluntad.

“El reino interior” es el diálogo fracasado entre una voz y su alma. Este diálogo es de múltiples maneras una contrapartida de las preocupaciones científicas de Francisco José de Caldas con que se empezó el primer capítulo de este trabajo. Ese intento por descubrir los efectos morales que producían los alimentos es la antípoda científicista de Darío. Sin embargo, el poema del nicaragüense encaja directamente con las indagaciones científicas de Charcot y de las investigaciones que dieron fundamento al psicoanálisis. La poesía y el saber científico acosando a la conciencia persiguiendo los sinuosos recorridos de las ideas sobre el lugar del mal y del bien a lo largo del siglo. Caldas se preguntaba sobre la mecánica que los alimentos ejercen en la conducta; Darío objetiva el ente psíquico para considerar poéticamente la imposibilidad de acceso a ese objeto. El poeta quiere dialogar con nociones científicas y religiosas, pero ambas, ciencia y religión, quedan en “El reino interior” sometidas a la soberanía del discurso estético. El poema, por otra parte, es un intento de diálogo con la poesía de otras lenguas: está dedicado a Eugenio de Castro y lleva un epígrafe de Edgar Allan Poe; estos autores que ya habían sido visitados con sendos ensayos en Los raros, libro publicado sólo unos meses antes de Prosas profanas en

1896. Hay en estos elementos disímiles una insistencia dialógica. El encierro de la torre no es la búsqueda de un mero refugio escapista. La “torre terrible” es el único lugar desde el que es posible la salida hacia lo otro. El intento dialógico fracasa al querer fundar la objetivación con que la voz poética se aproxima al alma; sin embargo, el texto se levanta sobre la base de ese silencio hecho de palabras y en su artilugio propone un alegato poético-moral de la irreductibilidad conceptual de mal y bien y de la incomunicabilidad radical de la conciencia que se escapa al intento de objetivación. Del acoso a su conciencia, la voz poética sólo obtiene por respuesta el acceso al sueño en que las elecciones morales no parecen tener más fundamento que la sumisión al devenir. El alma de la voz poética se deja llevar por el sueño en el que virtudes y vicios la poseen:

Y en sueño dice: “¡Oh dulces delicias de los cielos!

¡Oh tierra sonrosada que acarició mis ojos!

- ¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos!

- ¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!” (Poesía 227)

La interioridad se repliega sobre sí misma frente al acoso de las representaciones que en su afán positivo por desentrañar el misterio del alma silente la conducen sólo por nuevas representaciones de sometimiento. El poema de Darío empieza por pintar el cuadro del entorno ideal de ese acoso: “la selva”, “las flores”, “las ramas encantadas”. Pero todo es sueño y representación, pues cuando el alma se asoma a la “ventana oscura” y ante las señales de la primavera en el exterior reafirma su condición de prisionera. La engañosa naturaleza de ese mundo que “se diría está en flor” es sólo

una apariencia. La conciencia anhelante de unificación de ese sujeto que intenta la integración de sí mismo y del todo carece para su intento de certidumbre alguna:

La gentil Primavera primavera le augura.

La vida le sonríe rosada y halagüeña.

Y ella exclama: “¡Oh fragante día! ¡Oh sublime día!

Se diría que el mundo está en flor; se diría

que el corazón sagrado de la tierra se mueve

con un ritmo de dicha; luz brota, gracia llueve.

¡Yo soy la prisionera que sonríe y que canta!”

Y las manos liliales agita, como infanta

Real en los balcones del palacio paterno. (225)

El doble movimiento de ese sujeto que intenta apropiarse del misterio de su propia conciencia, si bien por un lado está movido por la convicción positiva de “la ascensión perpetua de Psique”, como afirma Darío en Historia de mis libros (Obras 209), por otro, reacciona expresamente contra ese sentido de ascendencia positiva y reafirma la negación a participar de la falacia de un diálogo en el que se pregunta lo que no se quiere saber. El repliegue del poema en un silencio artificial del “alma” - pues en último termino su sueño habla por ella-, es el artificio poético con que: primero, el alma encuentra un justificativo para soñar con el mundo que no se atreve a habitar; segundo, la conciencia se protege del engañoso camino de la verdad, y, finalmente, hace de la “torre” el lugar inexpugnable de la moral acosante. Como en todo el libro, Darío busca en este poema un espacio de resguardo de la moral del mundo, un espacio de liberación del acoso moral. Darío sabe que el intento de

extraerse de la sociedad trae el riesgo de una nueva fijeza, el intimismo, y sin embargo, con su gesto poético afirma el deseo de una soberanía literaria posible sólo en la tensión. “El reino interior” es su aporte a la búsqueda de un espacio liminal en donde no prevalezca la sanción moral sino un pensamiento de mal y bien en movimiento, porque no está atado al dictamen de la mayoría ni del bien común. Desde esa “torre-conciencia” que también debe entregarse al flujo el sujeto asume el devenir, la mutabilidad al tiempo que procura una relocalización del ideal.

La torre es el espacio privilegiado de una posibilidad de armonía que asigna sentido al mundo y donde no se recibe la imposición del sentido moral del mundo, justamente porque el espacio estético ha de afirmarse no como juicio moral sino como impugnación de la moral. Darío no cree, como Mallarmé, que hay que crear en la “obra” el orden que no existe en el mundo, pero tiene la convicción de que la poesía participa en la restauración de ese orden. Para ello, necesita la condición de un estado de sinceridad, y como la verdad es lo que menos resiste la moral burguesa, Darío reafirma la soberanía poética con que el texto se niega a dar cuenta de su devoción múltiple ya a “las siete bellas princesas”, ya a los “bellamente infernales vicios”. De esta manera se cierra el manifiesto, no de una escuela poética, sino de una nueva actitud de la poesía frente al mundo como voluntad moralizante. Así, el sistema de artilugios de la poesía de Darío en Prosas profanas se convirtió en la más elaborada exposición de independencia poética en el continente y por ende en la que con mayor libertad jugó con la manipuladora dualidad de bien y mal. La virtud de la palabra poética liberada del academicismo, de la moral religiosa, de la moral científica y aun de la moral historicista con que el propio Darío quería impulsar el

hallazgo de un nuevo “bien” y una nueva verdad emanados de lo estético, este impulso es superado por la negación estética del propio poema, que se hace silencio-sueño ante la moral acosante.

Ese gesto liberador que de modos diferentes propusieron Darío y Martí y la propuesta de prevalecer en el vértigo de los espacios liminales, lleva en ambos una negación explícita a señalar como categorías fijas el mal y el bien. Las asumen como nociones en movimiento, cualidad que de hecho hace imposible su reducción universal, pero por otra parte esa movilidad hace que la comunicación se convierta en una posibilidad real de poner en contacto a los individuos y sus individuales percepciones de bien y mal. Ambos fortalecen la tendencia de una poética del flujo, del cambio, de la transición. No en vano fueron consideradas las musas como espíritus de las fuentes, espíritus del flujo. De este modo la preocupación estetizante y la insistencia de renovación de la forma, como lo han visto ya Ángel Rama, Rafael Gutiérrez Girardot y Julio Ramos, entre otros, no era una mera búsqueda de aislamiento solipsista, aunque por momentos cayera en ello. La renovación estética de fines del siglo XIX en América Latina era sobre todo el mecanismo por el que se podía lograr la definitiva independencia de pensamiento que no se había logrado por medio de las confrontaciones entre liberales y conservadores, en cuanto tales confrontaciones políticas necesitaron siempre acudir a la tradición moral para refrendarse. Como se ha visto en los capítulos anteriores, el pensamiento que no fuera hispano o que no hubiera sido tamizado por el catolicismo hispano no tuvo flujo real en el continente hasta la llegada de los modernistas y específicamente de sus máximos difusores en Darío y Martí. Entiéndase aquí el término “modernistas” en el

sentido más amplio de propiciadores de secularidad y no en relación a las peculiaridades estrictamente estilísticas con que la historia de la literatura ha fijado ese conjunto de textos como período literario.

En el proceso secularizante que implicaba la tendencia modernizante en ningún momento se pretendió un desprendimiento absoluto de la tradición, se trataba de conservar todo lo que aportara a una identidad americana sin que el pensamiento se sometiera a la condena de una mutabilidad mínima al ritmo marcado por el eclecticismo católico, como lo señala Martí en un fragmento de uno de sus cuadernos de notas: “La Iglesia es astuta, -y como se sabe batida en sus antiguas fortalezas, se viene al campo moderno, evoluciona con la humanidad, toma una forma y actitud adecuada a la situación presente, y en el campo moderno presente toma puesto y presenta batalla” (Obras 19: 393). Y no es que estos poetas nieguen la moral cristiana, Darío y Martí, como lo hicieron sus antecesores y como lo seguirán haciendo los poetas que los suceden, están pensando en formas de integración de los valores de la revolución francesa con los principios fundamentales del cristianismo primitivo. Cada uno, en mayor o menor medida, puso en crisis, actualizó o, como se ha visto en el caso de Mera antes, condenó ese proceso de reformulación moral. En el caso de Martí y Darío, su postura y su poesía impugnarán el universalismo dogmático con que se imponía esa moral, y proponen dos alternativas diferentes de apropiación de esos valores desde el rescate de la individualidad. La literatura moderna hispanoamericana implicaba así la apertura a un flujo de ideas que hasta entonces habían sido administradas por los entes morales rectores, de los que la literatura, como se ha

dicho ya en los capítulos previos, terminaba siendo parte aun a pesar de sus intentos de fuga.

Hay que decir también que no fueron las voces de Darío y Martí ni las más independientes de los discursos políticos, ni tampoco las más radicales en sus gestos de Reforma. Quizás la voluntad estética de José Asunción Silva y el positivismo poético de Miguel Acuña, por poner dos ejemplos, tenían una mayor radicalidad en el distanciamiento con el discurso moral religioso, pero ninguno de los dos tuvo en su época la difusión e influjo que alcanzaron Darío y Martí. También es necesario decir que aunque éstos, cada uno a su modo, limitaron la fuerza crítica de sus respectivos libros, Prosas profanas (1896) y Versos libres (1ª publicación, 1913), ambos vieron en tales textos una suerte de manifiestos de esa reforma que partiendo de lo estético socavaba la rigidez de la moral convencional y las nociones de mal y bien.

En las “Palabras liminares” de Prosas profanas Darío inscribe una declaración de independencia para el discurso literario: “Y la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho en cinta” (Poesía 181). Esta “ley” proclamada por Darío no era únicamente una liberación frente a la academia y la moral religiosa, era también la ley fundamental del arte resistiéndose al sometimiento que los nuevos principios del positivismo científicista querían imponerle. Darío asume el principio desestabilizador del arte como impugnador de las verdades estáticas y del bien como fijeza administrada por todas las formas de maquinaria moral. La desestabilización de la trilogía verdad, belleza y bondad que arrancara con Descartes, y que había devenido en una sustitución del dogma de la verdad religiosa por el de las verdades fundadas en la racionalidad, había dado ya con

el romanticismo un nuevo giro en búsqueda del bien y la verdad a partir de lo bello. Como las formas del romanticismo latinoamericano falsearon a sus modelos Hugo y Byron, Martí y Darío asumieron la necesidad de sintetizar los influjos que de la literatura inglesa y de la francesa, fundamentalmente, para sustituir las ideas encubiertas por sus antecesores liberales, o las ideas que directamente habían sido negadas y proscritas por los más conservadores.

Es en esta perspectiva en la que Darío hace de sus Prosas profanas el arranque de una búsqueda radical de los principios estéticos que revelen una forma de verdad y de bien. Esa “ley” creativa propiciaba el surgimiento de una progenie que no estaba en sus manos controlar, Darío prevé el surgimiento prolífico de formas artísticas que pronto superarán los límites de su propia rebeldía en las posteriores literaturas vanguardistas. Ni la castidad de las musas, ni la impotencia de los eunucos guardianes podrían contener las nuevas formas de reveladora belleza.

De la fuerza transgresora y desequilibrante de sus poemas profanos, se hará eco Roberto Arlt treinta y cinco años más tarde en Buenos Aires. Desde una estética antipreciosista, cuando el “exotismo poético” ya se había convertido en la norma de la Academia, y con una mirada literaria más baudeleriana, Arlt recogerá el gesto del nicaragüense y parafraseándolo introducirá así su novela Los Lanzallamas:

... hoy entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados... Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de

un “cross” a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y 'que los eunucos bufen'. (189)

Este guiño de Arlt tiende un vínculo con ese primer gesto “ácrata” de Darío, quien con seguridad no habría comprendido cabalmente a Arlt si lo hubiera leído; no obstante, con seguridad, habría reconocido la filiación en la estética “ácrata”. Probablemente lo habría puesto en su lista de “raros”. De lado todos esos supuestos, es indudable la filiación que la literatura, y más exactamente, la literatura como preocupación moral tiene con Darío. En contextos diferentes, aunque unidos por la constante de una preocupación “moral”, los prólogos de ambos autores son provocaciones al orden que intenta someterlos. Y, después, con una solemnidad que seguramente al aristocrático Darío le habría sido más grata, Borges le asignó el calificativo pomposo pero pleno de verdades de “Libertador” en un “Mensaje” escrito en el centenario del nacimiento del poeta centroamericano: “Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de sus lectores. Su labor no ha cesado no cesará; quienes alguna vez lo combatimos, comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar el Libertador” (13). La malicia borgiana guarda algo irónico en la grandilocuencia del apelativo, quizás por la supuesta tiranía que de algún modo ejerció Darío en muchos escritores y en él mismo, pero Borges sabe también que hay toda una dimensión de plenitud en ese nombre cuando habla del poeta nicaragüense.

La búsqueda de libertad artística y moral que se afirma en Prosas profanas tuvo eco en lo que se ha llamado poesía modernista en cada país de Hispanoamérica, pero alcanzó su plena resonancia como crítica moral en los escritores de la primera

mitad del siglo XX, cuando la obra íntegra de Darío entró en síntesis con la propuesta de creación baudeleriana. Propuesta que fue eludida por Darío al no poder asimilar ciertas formas de belleza concebidas en la contemplación de lo no-bello, de lo feo, de lo orgánicamente repulsivo, así como tampoco pudo asimilar la parte grotesca de Hugo. Darío vio el ingreso en lo grotesco en las formas poéticas del mal como surgidas del “exceso de realidad” del positivismo literario. Sin embargo se entregó a la ávida lectura de autores grotescos, y de los ensayos que les dedicó surgió Los raros (1896). Al momento de producir esos ensayos estaba fascinado por esas formas inmorales y perversas que se negaba a imitar. De alguna manera le ocurrió con Baudelaire lo mismo que a Bello con Hugo, pero con la diferencia de que él no escamoteó a los autores que a su criterio extrapolaban la búsqueda estética, justamente por esa necesidad de libertad que lo lleva a leerlos y a comentarlos. La sensual y profusa imagen de las musas engendrando nuevas formas literarias anticipaba el arribo de expresiones poéticas que él mismo no logrará asimilar del todo (ver el ensayo “Marinetti y el futurismo”, Obras 1: 616-623) y cuando en Los raros descalifica a algún autor, jamás es en función de un criterio moral, sino porque percibe abandono de la búsqueda estética en función de la provocación moral. Ese fue el límite de la libertad literaria de Darío. Aunque logró admitir la belleza inquietante de ciertas líneas de Richepin y Lautréamont, no pudo asumir la positividad de esa belleza. Esa es la virtud de amoralidad literaria de Darío, quien aun insistiendo firmemente en su catolicismo-panteísta, se dejó llevar al abismo de las imágenes malditas de sus “raros”. Y aunque como creyente condenó las blasfemias y el satanismo literario, no dejó de ver la virtud estética de esos textos.

Cuando Darío recordó en Historia de mis libros la aparición de Prosas profanas lo hizo refiriéndose a un periodo de “ardua lucha intelectual... en defensa de la libertad del arte, de la acracia o... de la aristocracia literaria” (Obras 1: 204); en su Autobiografía hablando de Los raros afirma: “Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico...” (128); y, recordó también el “gran escándalo” causado por Prosas profanas “entre los seguidores de la tradición y del dogma académico” y cómo “no escasearon los ataques y las censuras, y mucho menos las bravas defensas de decididos soldados de [la] naciente reforma” (Obras 1: 117). La imagen militar usada por Darío en relación a la defensa de la reforma poética adquiere múltiples significaciones en un continente donde la reforma religiosa no se había efectuado, y, donde por décadas se había buscado la concreción de una independencia artística e intelectual de España. Por otra parte, la imagen adquiriría un sentido irónico en medio del ambiente “municipal y espeso” producido en buena medida por el militarismo caudillista. Pero con la asignación de ese atributo militar a los defensores de la reforma estética, Darío estaba asignando un sentido de plenitud a los estetas como nueva expresión de aristocracia sacerdotal y militante. Los poetas eran los portadores de la totalidad sometida al artificio estético. El artista se volvía así a un tiempo el sacerdote del nuevo culto, el héroe y el filósofo, nueva dinastía prometeica, liberadora y encadenada, sancionada y restituida. Todo vendría con el sometimiento al culto por lo bello traído por esta aristocracia nueva. Ya el culto religioso había fracasado, también el de la razón, la nueva fe en el poder revelador estético venía no sólo a darle al arte una posición clave en las nuevas sociedades, sino que además en la verdad del arte se purificaría el sentido de lo

religioso y también el del conocimiento racional. En ese afán por hacer de lo estético la nueva fe religiosa se justifica el esfuerzo de Darío por eludir, al menos de manera explícita, el influjo de todo escritor que no fuera literato, pues era el único medio de hacer de lo bello una autonomía propicia para llegar a la verdad y al bien. De este modo la naturaleza transgresora del nuevo modo de hacer poesía implicaba asumir un relativo o simulado desamparo de los discursos patrocinadores de los objetos estéticos: "...la literatura es sólo para los literatos, como las matemáticas son sólo para los matemáticos y la química para los químicos. Así como en la religión sólo valen las fes puras, en arte sólo valen las opiniones de conciencia, y para tener una concienzuda opinión artística es necesario ser un artista" (Obras 2: 505). Como claramente lo deja notar en "palabras liminares" Darío convoca el quehacer artístico de los creadores y deja de lado, al menos en el texto, aunque no en las ideas, a los pensadores de otros campos ajenos a la poesía. Las ideas que empujan la renovación poética son las que brotan en el quehacer poético y así como esos otros saberes proyectan desde sus espacios cosmovisiones íntegras, Darío plantea la renovación poética en el horizonte más amplio de renovar la mirada sobre todo el cosmos.

Prosas profanas no es el manifiesto de una escuela poética (expresamente Darío se negó a que lo fuera) pero sí es la manifestación de esa voluntad expresa de reordenamiento del mundo desde una lengua, desde unas coordenadas históricas concretas y desde unas preocupaciones que ya se habían mostrado en Azul (1888). El amplio mosaico de inquietudes literarias y sociales que habían brotado asistemáticamente en ese libro, son depuradas por la resolución a afectar el mundo desde nuevas formas poéticas y desde una nueva perspectiva moral. Los temas del

ideal, la justicia, la armonía, el tiempo, la miseria poética del entorno cotidiano, las promesas de novedad de lo exótico, y la libertad estética que ya se mostraron en Azul toman en Prosas profanas un carácter estético-moral bien diferente de las prácticas pedagógico-moralizantes que hasta entonces había tenido la literatura hispanoamericana. Ángel Rama ve la aparición de estas preocupaciones en Azul en el marco de una tensión moral:

Lo que ve el poeta es la contradicción que se ha instaurado en la sociedad, al separarse dos órdenes que estaban unidos y que se siguen enseñando como unidos: por un lado las creencias tradicionales, los modos externos o públicos, las palabras y los ritos que componen los valores de la sociedad y por el otro los comportamientos reales de quienes ejercen aquellas creencias, modos y palabras. Como fue norma del tiempo, observa la contradicción desde un ángulo moral, más que social, pues era la moral el único absoluto que parecía firme después del temporal antirreligioso del positivismo, para medir el funcionamiento de los seres humanos. (Prólogo, Poesía XX)

Pero por el giro que toma la poesía de Darío en Prosas profanas con respecto a Azul parece que la preocupación moral es más un elemento constitutivo de la de renovación poética en sí misma más que un mero punto de vista asignado por el tiempo en que Darío vivía. Esto es importante porque no se trata de renovar la poesía con el fin de renovar el pensamiento moral, sino que justamente el discurso estético reacciona ante el sometimiento al que ha estado subyugado y en su vuelco por hacerse nuevo ha de transformar el mundo que lo sometía. El fin del quehacer estético será

producir una belleza admirable, y desde ella proponer una mirada del mundo. En ese sentido la poesía se vuelve hacia los discursos que la subyugaban para subyugarlos dentro de sí misma. El discurso poético-moral de Darío que se consolida entre Azul y Prosas profanas, es más una inquietud sobre la soberanía estética. En el proceso de concientización de ese discurso se decanta la voluntad de hacer de la poesía un culto que trasluzca una nueva forma de verdad y una nueva forma de bien. Y sin llegar a ser la búsqueda del bien a través del mal que él mismo leyera en los más radicales de sus “raros”, Darío si propone unas localizaciones del mal para emprender la indagación estética. Este punto es importante, porque aunque Darío en la segunda edición de Prosas profanas (1901) da un giro en torno a la perspectiva sobre esa preocupación moral, nunca desdijo el gesto y la voluntad liberadora de la primera edición, ni de sus “Palabras liminares”. Siempre matizará el ímpetu de Prosas profanas como el propio de la juventud, pero en todas las referencias que hace posteriormente refrenda su gesto liberador y renovador.

Aunque hay una perspectiva moral, no es la de quien busca prescribir un lugar para el bien y para el mal como ocurrirá en textos posteriores; hay más bien una inclinación a escribir una poesía que esté más allá del bien y el mal. Su propuesta no tiene un sentido plenamente nietzscheano, aunque sí está influenciada por el filósofo alemán, así como por las nociones estético-morales de Jean Marie Guyau, citado repetidamente en Los raros, y quien fue leído desde el comienzo en un relativo paralelismo comparativo con Nietzsche⁴⁶. Ambos estuvieron en el universo de ideas de Darío en el intento de producir un nuevo pensamiento moral, que no se ciñó nunca

⁴⁶ Alfred Fouillée publicó en 1889 La morale, l'art et la religion d'après Guyau y en 1902 Nietzsche et l'immoralisme, este último incluye un capítulo titulado « Jugements de Nietzsche sur Guyau ».

a un esquema filosófico. La tendencia de Prosas profanas a un pensamiento moral se inscribe en esta línea de superación de la moral tradicional, incluso considerando que una parte de las ideas morales de Guyau parecen provenir del pensamiento neokantiano de Alfred Fouillée. En todo caso no fue una revisión sistemática de los principios filosóficos morales, ni siquiera de la simple impugnación de la moral común lo que buscaba Darío, sino un espacio en el que se hiciera posible la reflexión moral, la libertad de pensar el lugar del bien y el mal y con ello la libertad de pensar en otras formas de entender las patrias nacientes y el sentido del orgullo de pertenencia a esas naciones.

Así, en Azul, y también en Prosas profanas, a pesar de su fuerte sentido de crítica moral, más allá de querer denunciar las contradicciones morales, Darío está tentando los límites en que se puede producir la poesía que formule su propia moral o, mejor dicho, que procure su propio espacio de reflexión moral vinculada a la búsqueda de lo bello. El caso de “Ananké” es el de un ejercicio ilustrador de esa tendencia, casi un divertimento poético más que un poema en sí, pero interesante, en cuanto implica una ruptura con las imágenes tradicionales de significados semánticos agotados; después, porque es una ironía casi caricaturesca de la fábula moralizante; y, finalmente, porque inscribe el gesto de desconfianza en la moral natural al tiempo que frivoliza la imagen del Dios creador revisando los errores de su contradictoria armonía. El poema, que se consume en cantar la bondad y virtud representadas en la paloma, da un giro irónico y súbito en los dos últimos versos en que un “gavilán infame” la devora. La moraleja final es uno de los pocos guiños irónicos de la poesía

de Darío, un divertimento, un ejercicio que contrasta en su ingenua comicidad con la búsqueda del ideal y la armonía:

Entonces el buen Dios, allá en su trono
 (mientras Satán por distraer su encono,
 aplaudía a aquel pájaro zahareño),
 se puso a meditar. Arrugó el ceño,
 y pensó, al recordar sus vastos planes,
 y recorrer sus puntos y sus comas,
 que cuando creó palomas
 no debía haber creado gavilanes. (Poesía 173)

El ejemplo, aunque poco afín con la poesía más penetrante de Darío, es interesante como indicio de esa multiplicidad renovadora que está tentando en Azul frente a uno de los géneros más apreciados por la literatura moralista. Por otra parte, el tema de las aves agoreras reaparecerá también en varios textos y específicamente en “El coloquio de los centauros” en el que dicho tópico se convierte en el punto de partida de la conversación sobre el lugar del mal y el bien.

La azarosa acumulación de Azul forma en sí un cuerpo no orgánico, difícil de asir como totalidad. El orden de bazar que exhibe juntos los cuentos de intereses múltiples, los “Medallones” dedicados a los poetas parnasianos con Whitman en el centro; “Venus” junto a “Caupolicán” en los sonetos alejandrinos. El desorden poético de este libro anticipaba su voluntad de mostrar el universo como complejidad irreductible, en la que el azar tiene preponderancia sobre el intento de orden y sobre el esfuerzo por someterlo todo a un sentido único. La tensión entre los fragmentos y la

unidad es una constante que pasó a Prosas profanas en donde la tensión entre los fragmentos y el todo del libro es reducida por la voluntad artificiosa del creador que orienta el aparente desorden de los textos de múltiples metros, extensiones y estructuras estróficas. No hay en Prosas profanas dos poemas contiguos con idéntica estructura métrica, y en esa suma de desigualdades, de diferencias, en las dos ediciones del libro Darío cuidó de poner dos poemas de cierre distintos que reunieran en una síntesis la totalidad de esas diferencias fragmentadas. La primera edición cierra con “El reino interior”, el poema del alma que desde la ventana de la torre considera el pasar el transcurso de todo lo existente, y, reúne en su mirada las diferencias del mundo que han poblado el libro entero. Y en la segunda edición con “Yo persigo una forma...” que a su vez termina con la imagen del cisne interrogando a la voz poética, interrogación que también es una acumulación de las dudas tras el recorrido por la multiplicidad de las formas. En ambos casos hay una provocación para que el lector asuma la responsabilidad de dar orden a esos fragmentos. No hay más unidad que la subjetiva. De ese modo la unidad de todo lo existente en el libro es un acto creador del poeta entregado al lector, idea que en el mundo moral los deístas ya habían planteado siglo y medio antes y que seguía siendo la piedra de toque del pensamiento liberal.

Lo estético se plantea así como alternativa moral no sólo ante el dogmatismo católico sino también ante el dogmatismo positivo y científicista de las leyes físicas como verdades absolutas. La unidad entregada por la ciencia o por la fe dogmática es vista como la unidad de una representación que se impone desde fuera si no existe la experiencia directa del conocimiento en el caso de la ciencia o, de la experiencia

mística en el caso de la fe. En tanto que la representación estética de esa unidad del todo, por ser consustancialmente plurisignificante desautomatiza el totalitarismo de los universales y suscita el “milagro” de la repetición, - diría Deleuze. La poesía como conciencia contemplativa es una voluntad selectiva que rehace el universo, es decir que la totalidad producida por la poesía nunca es totalidad dogmática, al contrario, es la más diáfana experiencia democrática. Esa experiencia exige sensibilidad e ingenio pero jamás exige la universalidad en la comprensión de la totalidad que ha producido. De esa manera el culto estético propone una posibilidad de rehacer la creación en un gesto democratizador que no exige la fe como gracia sino la conquista de una voluntad sensible e ideal. El culto propuesto por Darío permite que las experiencias ya místicas o del más puro raciocinio puedan romper su cárcel moral de universalismo en el interior del discurso estético, y denuncia la imposibilidad del proceso contrario. Religión y ciencia pueden ser experiencias estéticas cuando son poesía, pero la religión y la ciencia no pueden ser estéticas si anteponen la obligatoriedad de fe en un todo a la experiencia misma. El lugar del mal y del bien quedan supeditados de ese modo más a sus posibilidades de producir belleza que a la de generar orden. Sea cual fuere éste, es más el resultado de la búsqueda de otra cosa y no del orden por sí mismo.

La importancia del gesto individualizante del acto creador exige una pulsión individual para dar sentido a los fragmentos de realidad. La verdad parcial de ese sentido asignado es una verdad nueva propiciatoria de una bondad también nueva que deja de ser comparable, o equiparable de un individuo a otro; es pura relatividad que no quiere olvidar su ser material. La fidelidad al sí mismo que está continuamente

fragmentándose y rehaciéndose ya no es búsqueda del ideal metafísico como antípoda de la materia, sino del ideal que es parte de lo físico, su mejor producto. La experiencia estética como experiencia de los límites, en este contexto, se sabe en el riesgo del nuevo dogmatismo de la individualidad y sobre el lindero de esa tensión se debaten las fuerzas integradoras y disociadoras de lo social en el texto. Por un lado está la tenencia a una conquista de la individualidad para que la experiencia sea posible, por otro el intento de socialización de esa experiencia sin que devenga regla moral. En Darío, la tensión de los textos parecería inclinarse siempre más hacia la potenciación de la individualidad que exige distanciamiento y crítica de los valores dados cualquiera que sea su origen. En el ensayo de Darío en que comenta la indagación psico-positivista de Max Nordau, Degeneración, comenta la tesis del austriaco acerca del egoísmo como fuente de la degeneración de los genios:

Por la puerta del egoísmo entran los parnasianos y diabólicos, los decadentes y estetas, los ibsenitas y un hombre ilustre que, desgraciadamente, se volvió loco: Federico Nietzsche. ¿El egoísmo es un producto de este siglo? Un estudio de la historia del espíritu humano demostrará que no.

No ha habido mejor defensor del egoísmo bien entendido en este fin de siglo que Mauricio Barrés. Ya Saint-Simon, en la aurora de estos cien años, combatía el patriotismo en nombre del egoísmo. Y en el estado actual de la sociedad humana, ¿quién podrá extrañar el comportamiento de ciertas almas estilitas, de pie sobre su columna

moral, que tienen sobre sí la mirada del ojo de los bárbaros? (Los raros 460)

El individualismo fue en Darío un rasgo biográfico constante que tomó forma en su poesía, aun en los momentos en que la dedicó a las expresiones socializantes históricas, religiosas o políticas. En Cantos de vida y esperanza, en que se marca el giro más fuerte entre el poeta rebelde y el hispánico defensor del cristianismo como fuente cardinal de la cultura, empieza el libro con un rotundo “Yo soy aquel que ayer nomás decía”, rotundo no sólo como marca de individualidad postrada ante los símbolos cristianos y de la hispanidad, sino también por la resonancia que la frase no puede dejar de tener con el “Yo soy” bíblico como auto-denominación divina.

Darío se manifestó siempre liberal pero jamás se impuso una forma política de comportamiento que lo limitara; tampoco en las creencias religiosas se sometió al reiterado llamado eclesiástico a asumir la universalidad que perseguía la jerarquía romana, condenando a Renán, cultor del humanismo de Jesucristo por encima de su divinidad; a Alfred Loisy, quien negara la divinidad de Jesucristo (El Evangelio y la Iglesia, 1902); a las ideas modernas y al panteísmo (Pío X Encíclica Pascendi, 1907). En la religión Darío buscaba un asidero para la salvación de su individualidad y no una comunidad de creyentes. Su catolicismo era completamente personal, obstinado por asimilar a ese credo el libre-pensamiento condenado por la iglesia.

En lo patriótico le arrebatava el fervor por lo americano pero el mayor servicio público a esa causa parece haber sido la publicación del periódico La Unión a favor de la unidad centroamericana, pagado por el gobierno de El Salvador. Tampoco los lazos familiares lo retuvieron o lo pusieron en movimiento. Ese individualismo a

momentos se autoproclamó nietzscheano y en otros rechazó atemorizado ese influjo que consideraba nihilista. De hecho Darío sentía la lectura de Nietzsche como una tentación perniciosa; “¿...Cuál es la vía santa? / Cuando Jesús predica / o cuando Nietzsche canta?” dice en el poema “Caminos” (Poesía 461). Bajo el influjo de ese individualismo creador, en 1907 en El canto errante dirá:

Existe una *élite*, es indudable, como en todas partes, y a ella se debe la conservación de una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo. Mas en ese cuerpo de excelentes he aquí que uno predica lo arbitrario; otro, el orden; otro, la anarquía; y otro aconseja, con ejemplo y doctrina, un sonriente, un amable escepticismo. Todos valen. ... Y a los jóvenes, a los ansiosos, a los sedientos de cultura, de perfeccionamiento, o simplemente de novedad, o de antigüedad, ¿por qué se les grita: “¡haced esto! o “¡haced lo otro!”, en vez de dejarles bañar su alma en la luz libre, o respirar en el torbellino de su capricho? (Poesía 300-301)

Y más adelante en el mismo texto añade: “Por lo que a mí toca, si hay quien me dice con aire alemán y con lenguaje un poco bíblico: 'Mi verdad es la verdad'. Le contesto: 'Buen provecho. Déjeme usted con la mía, que así me place, en una deliciosa interinidad' (302). La independencia de pensamiento expresada en estos textos es la cualidad más constante del individualismo dariano. Para refrendar el origen de su individualismo proactivo, Darío vuelve continuamente sobre Prosas profanas y sus “palabras liminares”. En eso texto ubica el fundamento de su voluntad

individualizadora en la búsqueda de sentido de la verdad; y a él regresa para expresar su desafección por las tendencias masificantes.

Hay en Darío un gran esfuerzo de coherencia en el intento de buscar espacios para la liberación moral, sin imponer dicha liberación. De esto se desprende el énfasis en que el espíritu de la renovación literaria sea fundamentalmente el de apertura a exploraciones nuevas. Darío, haciendo eco de Nietzsche, no busca seguidores, ni quiere dar pautas de “fidelidad” a la renovación literaria: “mi literatura es *mía* en mí” había dicho en “Palabras liminares”. Y, en el prólogo de Canto errante (1907), titulado “Dilucidaciones”, al hacer una detenida paráfrasis de la propuesta de libertad de Prosas profanas lleva a su expresión máxima el sentido de esa individualidad: “Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia” (306). De este idealismo voluntarista subyacente en Prosas profanas surgen en Canto errante textos como “Revelación”, “Metempsicosis” y “Visión”, anticipaciones del “El aleph” y “El inmortal” borgianos que en gran parte fueron posibles gracias al individualismo creador revelado frente a la moral. Este idealismo de corte berkelyano en Darío logró tomar forma en gran parte por la voluntad individualizante de extraerse del dominio dogmático universalista.

Además, fue el dinamismo de esa individualidad el que posibilitó que Prosas profanas lograra anudar la tradición literaria española con otras tradiciones y específicamente con la francesa. En el diálogo con “el abuelo español” que inventa en el “prólogo”, la voluntad de Darío es la que propone la urgencia de síntesis para darle vitalidad a la lengua y al pensamiento. A los nombres de Cervantes, Lope, Garcilaso y Quintana, dados por el abuelo, Darío añade primero los de: Gracián, Teresa,

Góngora, y Quevedo, y junto al parnaso de españoles, exige la síntesis con Shakespeare, Dante, Hugo y Verlaine. Ahí se dio el máximo impulso renovador a la poesía de lengua española en el esfuerzo de Darío por integrar la tradición métrica y rítmica, las formas analógicas de Gracián, la libertad creativa de Hugo y la musicalidad de Verlaine. Así, al deseo de una nueva estética Darío añadía también el desdén por la pura elocuencia que fuera tan afín a los neoclásicos y a los escritores de raigambre más racionalista. La individualidad activa de Darío puso en movimiento un flujo de pensamiento estético que, además de vitalizar la tradición propia con las foráneas, anudó, sin saberlo, la literatura del XIX de la América Hispana con las vanguardias posteriores. Prefigurando en parte, con su gesto de impugnación moral individualista, la pureza amoral que alcanzarán los textos de Huidobro, Gorostiza, Jiménez, Escudero o Adán, por señalar algunos nombres de los que mantendrán el esfuerzo de síntesis siempre inacabada que iniciara Darío.

Es en el ensayo de Los raros sobre Leconte de Lisle donde más detenidamente Darío conmemora la voluntad de libertad estética recibida de Hugo; después en la independencia de pensamiento con que lee a Los raros, aunque es verdad, como afirma Rama, que la cacería de autores raros era fiebre común de la época. Si su publicación fue más un golpe editorial que un gesto provocador (Máscaras 92-93) no se puede saber, lo cierto es que antes de Darío ningún autor ofreció un conjunto de lecturas semejante; finalmente el máximo tributo a Hugo fue la autonomía creativa con que escribió Prosas profanas, retribución al reclamo que hiciera Hugo para la literatura en el Prefacio de Les orientales en 1829:

Que le poète donc aille où il veut, en faisant ce qui lui plait; c'est la loi. Qu'il croie en Dieu ou aux dieux, à Pluton ou à Satan, à Canidie ou à Morgane, ou à rien, qu'il acquitte le péage du Styx, qu'il soit du Sabbat; qu'il écrive en prose ou en vers, qu'il sculpte en marbre ou coule en bronze; qu'il prenne pied dans tel siècle ou dans tel climat ; qu'il soit du midi, du nord, de l'occident, de l'orient ; qu'il soit antique ou moderne ; que sa muse soit une Muse ou une fée, qu'elle se drape de la colocasia ou s'ajuste la cote-hardie. C'est à merveille. Le poète est libre. (Oeuvres 1: 577)

Con Darío se termina el escamoteo sistemático con que hasta entonces se había introducido al poeta francés en América. Y a la soberanía estética Darío añade el desdén por la elocuencia que conjuga en la selección de Verlaine (“Prends l'éloquence et tords–lui son cou!”); y Gracián que en su Agudeza y arte de ingenio ya afirmaba: “No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato” (Discurso 2, 1:54). En la suma de todos estos elementos Darío buscaba llevar a su más amplio sentido la renovación del lenguaje que diera forma a la renovación del pensamiento, es decir a la configuración de una estética analógica, de una producción de sentido que a través de lo bello dejara ver una posibilidad moral intransferible.

Por otra parte, la búsqueda de analogías que participen de la construcción de una forma de armonía ideal es el medio adecuado para proponer verdades en las que el dogmatismo es imposible. En una bella imagen poética la verdad es más una

apuesta, un juego (serio). Decir, en el “Coloquio de los centauros”, que Quirón se recuesta en el llano para hablar con sus compañeros se convierte en el motivo de la analogía central del poema: “Sus cuatro patas bajan; su testa erguida sube”. El ideal propuesto no encierra imposiciones ni restringe libertades ni obliga, ni sanciona. La doble direccionalidad de la imagen analógica del ascenso de la materia a la idea; de la materia sola, que de inerte ha pasado a materia-bestia y de bestia a materia-conciencia no deja nunca de habitar la isla ideal en la que resuena el cabalgar de la bestia y en la que las cosas no son menos que la conciencia. Si “las patas” de Quirón “bajan” y la “testa erguida sube” es para que la bestia disfrute del placer del ideal en ascenso. La tensión dariana por propiciar un ideal que no sea ajeno a la materia es la tensión del poema con la que Darío procura la síntesis de sus maestros.

El artificio y la sinceridad buscan el modo de proponer vías de reunificación de los fragmentos dispersos del universo que han perdido la unidad que el Dios de todos, occidental, le daba. Esta es la novedad que Darío quiere introducir en la lengua, la aceptación de la verdad sobre la fuerza del deseo de encontrar una conciencia que haga unidad del universo y la necesidad de un artificio poético para hacerlo. ¿Cómo hacer para que la máscara sea sincera? ¿Para que no sea impostación falaz, para eludir esa figura del mal de la moral tradicional, la de la serpiente que susurra al oído de los primeros habitantes? Darío recurre a la intensidad sensorial que sustituye la sensiblería de las corrientes románticas tan arraigada en el continente. La intensidad sensorial que enardece por una parte la materialidad y el instinto es al mismo tiempo la que da el máximo brillo al ideal.

Hasta entonces la literatura del continente había evadido la confrontación directa con ese fraccionamiento entre las creencias y la experiencia del mundo. El fraccionamiento de la conciencia había sido una expresión del mal, una irresponsabilidad civil, un gesto blasfemo. Darío busca en el símbolo de las naturalezas duales la máscara clásica que sirva de guía en la admisión del fraccionamiento como punto de partida para el proyecto de reunificación ideal desde la poesía. Si Bello miraba la idea de mal como el cerco acosante que amenazaba con destruir la frágil organización de las naciones, Darío ya avista en la posibilidad de una suspensión del juicio moral la forma de un hacer poético que no le tema más al vacío. Las “patas” de Quirón afirmadas en el suelo de la isla ideal son el ancla recordatoria de que el vacío no existe, y que es el terror de asumir la desidia que produce una vida sin posibilidades de ideal la que reifica ese vacío. El Quirón de Darío es la más alta representación mimética de la tensión compleja entre materialidad e idealidad; solamente superada por la imagen imposible del Homagno de Martí que se escapa en el espejo. Justamente esa ruptura de la mimesis tradicional hace a los Versos libres de Martí una poesía más próxima a las vanguardias del siglo XX que a la del modernismo de XIX. De vuelta a la posibilidad generadora de ideal que Darío busca darle a su poesía, él la concibe como el fin último de la poesía, su sentido más profundo, su compromiso más radical. La analogía del centauro eterniza poéticamente el flujo de materia y conciencia y en ese símbolo de la mutación prevé la condición ineludible de la poesía-ideal. Al mismo tiempo Darío comprende que la fijeza y los intentos poéticos que nacen de ella sólo intensifican el vacío nihilista que hacen que el hombre tema sienta sus extremidades sobre la tierra. El Dios, el mal, el bien, el

hombre, la patria, todo lo que Darío recrea en su poesía se queda con la marca de esta tensión en movimiento con que sustituye el estatismo de la literatura sometida por el orden moral.

La experiencia de fragmentación del mundo surge en Prosas profanas como una constante estilística y que por otra parte tiene un fundamento sociológico si se considera que muchos de los libros de la época no fueron pensados como tales, sino que surgían más bien por una suerte de acumulación, como producto de recopilaciones de textos publicados en revistas y periódicos que al completar una cantidad suficiente se recopilaban y publicaban como libro. El procedimiento, sin ser novedad de los modernistas, adquiere con ellos valor peculiar en este contexto de concientización sobre el mundo fragmentado. Esas piezas, en su acumulación, formaban estratos de materia literaria que no tenía pretensión de hacer un bloque (la negación de Darío a autodenominarse como escuela). Esa voluntad de mantener el movimiento literario como estratos de fragmentos se resistía a la fijación y sólo la máquina de asimilación de los conservatismos pudo fijar esa tendencia como momento específico de la literatura latinoamericana sin ver que en su voluntad de fragmentación la poesía de Darío y sus compañeros “modernistas” era un flujo único y múltiple en la poesía del siglo XX.

Es necesario reiterar la importancia clave de esta fragmentación para la poesía que empezó a gestarse en el continente, y también, el vínculo de esas formas poéticas con el pensamiento moral. Las múltiples expresiones del materialismo amoralista de la poesía hispanoamericana del siglo XX están vinculadas directamente a este momento de Darío en que se reúnen casi sin límite los flujos del pensamiento

diverso, de las tradiciones poéticas de múltiples lenguas, del encuentro de los mitos, de los cruces de la ciencia y la estética. Volviendo a la unidad fragmentada de Prosas profanas, hay que añadir que esa fragmentación se hacía más notoria en cada reedición en la que Darío añadía poemas. La escritura de Darío se funda en la mutabilidad y en ese rasgo se condensan preocupaciones no puramente estéticas. Supuesta la fragmentación como elemento clave en el ejercicio de reordenar la totalidad, el segundo elemento clave e ese reordenamiento es la ambigüedad. Lo ambiguo en Darío es quizás el medio más persistente con que reafirma el fraccionamiento. La ambigüedad es una suerte de hilo conductor sobre el que se disponen todas las entidades y experiencias que habitan Prosas profanas. La ambigüedad es expresión del devenir, del flujo, mecanismo de representación de la mutabilidad de los fragmentos que en su acumulación hacen más ostensible la impresión de ambigüedad.

Lo ambiguo se expresa unas veces en la naturaleza vaporosa de algunos objetos o en la mutabilidad de los seres, o en los giros súbitos con que se trueca un destino o una mirada; o en la idea de un movimiento tenue que se muta por artificio de las palabras en una representación de sí misma. Así sucede en “Blasón” (Poesía 188-89), donde el ritmo del poema da forma al movimiento del cisne navegando sobre el lago, y mientras lo traslada por diversos espacios semánticos procura la unidad analógica de la figura celestial del olímpico cisne forzando a Leda con la “gentil” y terrena Pompadour. Todo ocurre en el lindero de la realidad: “Boga y boga en el lago sonoro / donde el sueño a los tristes espera”. La materia del cisne mismo es ambigua, en su idealidad que pugna por tomar forma de palabras: “hechos... de luz

alba, de seda y de sueño”. Sueño es el lago en que navega y sueño es la materia que los constituye. La ambigüedad es el lugar del pensamiento en donde se posibilita el devenir, es el recurso gemelo de la duda científica cartesiana, pero es otro su rigor, no el de la lógica simple que no deja lugar a la entropía. Esta ambigüedad de ninguna manera niega la pretensión de exactitud con que el poeta, conocedor de la materia con que trabaja, ha de buscar un artificio. Hay muy pocos poemas de Prosas profanas en los que la vaguedad no sea una marca continua. “Del campo”, que simula el ofrecimiento de un “*beatus ille*”, se troca pronto en canto al urbanismo y a la pulsión artificiosa de la ciudad devorando a la naturaleza.

Aparentemente los dos únicos poemas en que la vaguedad está explícitamente desterrada son “Elogio de la seguidilla” y “Cosas del Cid”. En ellos Darío quiere expresar con transparencia su homenaje a la tradición hispana y prefiere evitar los recursos que podrían ensombrecer su tributo. No así en el poema “A Maestre Gonzalo Berceo” donde la voluntad de fundir las tradiciones española y francesa y la de recuperar el espíritu de libertad poética de lo más castizo de la tradición hispana son los motivos dinamizadores de la ambigüedad. En el segundo verso del soneto endecasílabo Darío juega con un hiato que casi pondría en duda la perfección del verso (ambigüedad de la poesía sobre la poesía). Por otra parte el hiato separa y liga a un tiempo en la línea poética al espíritu español y a Víctor Hugo. Juego con el que se inscribe el indeterminado ingreso del influjo del francés en la nueva tradición castellana: “Amo tu delicioso alejandrino / como el de Hugo, espíritu de España”.

(Poesía 239)

Prosas profanas está cruzado por la marca de esta continua ambigüedad. En cada poema se encuentran diversos recursos formales para intensificarla, ya sea por las relaciones oximorónicas, o por la sucesión de elementos contradictorios o con el uso de léxico que sugiere la idea de cambio o confusión; o, las recurrentes preguntas que evidencian la duda. Por la disposición de estos recursos se produce como consecuencia un efecto de incertidumbre que es el marco general en que se afirma una moral poética de la duda. Duda de toda oferta de verdad que no emerja de lo bello, pero también duda sobre el lugar de lo bello, ¿cómo dejar de hacerlo después de leer a los “raros”, entre los que hay tantos que acertaron en el hallazgo de la belleza ahí donde todo el mundo veía sólo fealdad? Darío no puede emprender el camino de búsqueda de esa belleza oculta en el mal y opta por una indagación en ese espacio de lo ambiguo, en donde todavía puede usar los elementos del clasicismo para sondear la belleza del mal y para convertir esa búsqueda en una orientación hacia un bien personal. Darío sabe que está pisando y poblando el campo que para el catolicismo dogmático sí era el lugar del mal. Hay una conciencia de provocación en esa perturbable ambigüedad que hace indefinible el mundo que imposibilita la universalidad.

La forma más expresa de esa ambigüedad es la naturaleza compuesta de los centauros y de todas las figuraciones mitológicas de la bestia-hombre. En el “Coloquio de los centauros”, con esa imagen se hace específico el conflicto de irresolubilidad social del Enigma sobre el bien y el mal. Pero hay en todo Prosas profanas abundancia de elementos que reafirman esa indefinición “natural” de las cosas, hecha artificio poético: las estatuas de un báquico “Término” (divinidad de los

límites) junto a Diana, la casta, y ambos, testigos de los devaneos engañosos “de la divina Eulalia” en “Era un aire suave...”. Las preguntas continuas de “Divagación” en donde el recorrido por los mundos exóticos es una reafirmación de la mutabilidad del espacio, del tiempo y de los seres. O la volátil esencia del palacio-cárcel en que la princesa de “Sonatina” aguarda se cumpla el pronóstico de un hada. Y “los negros diamantes” del verso inicial de “La gitanilla” que con su destello hacen un juego especular con la moneda del último verso del soneto, contraste de brillos que está mediado por un giro procaz que detiene de súbito la danza de los versos del terceto final: “la gitana embriagada de lujuria y cariño / sintió cómo caía dentro de su corpiño / el bello luis de oro del artista de Francia”. El mundo de Prosas profanas es realidad que escapa al intento totalizante de la conciencia, porque cada cosa está mirada en su mutabilidad, en su multiplicidad inasible, en el flujo que no le permite ser unidad objetivada como pretendía el discurso científico del positivismo. La mutación permanente del todo, en la mutación de sus fragmentos es el carácter de libro. Darío, desde la incertidumbre que produce su universo de ambigüedades, inscribe un estatuto nuevo para la moral poética en el continente, contrapartida de todo discurso dogmático que intente fijar una verdad. Aunque hay en él un deseo de convicción en la sinceridad poética de Lamartine, ya Darío está tocado por la mueca irónica con que Baudelaire arremete contra su “hipócrita lector”. En un contexto en el que la palabra poética había sido controlada pertinazmente por todas las formas del moralismo, esa sonrisa baudeleraiana habrá de esperar todavía la llegada de otros escritores para encontrar dialogantes en la poesía latinoamericana. Darío no puede asimilar todavía la claridad con que Baudelaire confronta a la sociedad burguesa, pero no hay duda que

la vaguedad intencional de Prosas profanas es un efecto de ese contraste de sinceridad e hipocresía, o cuando menos de la conciencia de la tensión de enmascaramiento y desenmascaramiento.

De lo dicho surge la necesidad de asumir la artificialidad como fundamento de una idealidad y la negación de la transparencia moral de la naturaleza, pues en ella como en la poesía la verdad está mediada por un sistema de analogías brillantes y opacas. De modo inverso al que se pretendía en el pasado, al ver en la imitación de la naturaleza un recurso pedagógico de sabiduría y moralidad, en la poesía renovada, hecha de artificio, el poeta indaga en los entresijos de la naturaleza que el discurso moralista ha dejado por fuera de la vida. Así, si el fraccionamiento y la duda han dado pie a una búsqueda del artificio de la forma para dar sentido al mundo, la sensorialidad poética exacerbada y exacerbante será el mecanismo paralelo para la indagación en las fuerzas instintivas sancionadas por el sentido de lo social. Mirar de frente al instinto ya es, en medio de la sociedad moral, exponerse al mal. Si la poesía moral procuraba la contención de las fuerzas instintivas con una poesía de imitación de la naturaleza en que se alababa su enseñanza moral, al tiempo que se condenaba moralmente la fuerza que la preserva. La poesía ajena al mandato moral no sólo libera las fuerzas del instinto, también ofrecía una vía alternativa, una fe adogmática en el ideal.

Sin negar el valor de la sinceridad, Darío hace del artificio un cerco que guarde a la poesía de la invasividad (hipócrita-sincera) de todos los discursos moralizantes del deber ser, y si en cierta forma la naturaleza había sido absorbida por esos discursos, la poesía busca rehacerla en una artificialidad construida con el

máximo posible de intensidades sensoriales y psíquicas en donde la belleza, la bondad y el bien puedan encontrar una nueva forma de unidad. El mal entonces es perder la confianza en esta posibilidad artificial. No importa lo que ocurra en la experiencia de cada individuo dentro y fuera de la poesía, importa que en la búsqueda poética se trasluzca la posibilidad de ese hallazgo y para eso es necesario guardarse de las restricciones externas al texto. Los límites de cada poema y de cada poeta deben ser los de las posibilidades creativas. Si hasta entonces el discurso poético en la América Hispana había sido una herramienta para prevenir el mal y la caída, ahora el poema hace un cerco no para guardarse de la caída sino para guardarse del discurso moral. Ese ejercicio de duda poética y de intensidad sensorial conduce a un estado permanente de riesgo de la unidad, no ya del universo fragmentado, sino de la conciencia que contempla esa fragmentación, la unidad de la individualidad que la misma poesía quiere guardar de las universalizaciones.

En las “Ánforas de Epicuro”, integradas a Prosas profanas en 1901 se anudan todos estos elementos: individualidad, sensualismo, y la conciencia de asumir el riesgo de la disgregación en el empeño por dar forma a las ideas. “La fuente está en ti mismo”, “Alma mía” y “Yo persigo una forma...” sintetizan ese momento límite de la palabra poética buscándose a sí misma. Quizá por la tensión estética y moral de la que están cargados estos textos Darío prefirió darles la forma fuerte del soneto, en un momento en que las propias convicciones del poeta entraban en crisis y reclamaban un asidero. Si la primera edición de Prosas profanas se había cerrado con el “El reino interior” y la vaga respuesta a las preguntas de la voz poética en el sueño de su alma que abraza vicios y virtudes, en la segunda edición el cierre intensifica esa duda y la

vincula explícitamente al devenir de la palabra poética en “Yo persigo una forma...”. Nuevamente el sueño y el verso, casi excesivo, del cisne interrogando al poeta con un endecasílabo, que desequilibra la armonía del poema en su cúspide, y un encabalgamiento violento en la cesura del último verso, que amenaza destruir el ritmo mantenido en todo el soneto, cierran el libro reuniendo en esa interrogante la duda reiterada de todo el libro.

La búsqueda de Darío hace, en ese verso final, su mayor alarde de armonía en artificio al tiempo que pone en crisis la confianza de encontrar verdad y bien tras la belleza de uno de los prodigios poéticos de la literatura en español:

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.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
 los astros me han predicho la visión de la Diosa;
 y en mi alma reposa la luz como reposa
 el ave de la luna sobre un lago tranquilo

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;
 y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,

el sollozo continuo del chorro de la fuente
 y el cuello del gran cisne blanco que me interroga. (Poesía 240-41)

Imposible citar uno de los versos sin destruir la artificiosa armonía de ese universo de artilugio que se produce a sí mismo y con el brusco movimiento del acento del último hemistiquio a la octava sílaba del alejandrino, hiere en el lugar de la interrogación, el lugar de la armonía y el sentido semántico creado por el propio juego de artificio. La preocupación de Darío en este poema, escrito en 1900, es una intensidad que no puede dejar de ser vista a la sombra de la publicación de “Un coup de dés...” de Mallarmé (1897) y las implicaciones de ese texto en torno al sentido del orden de lo creado y a la producción de sentido en el acto de creación. Entre el soneto “imperfecto” por voluntad del autor y el texto emblemático del azar y el orden-otro, siempre en fuga, queda el flujo de un diálogo sobre la forma y la idea, la forma y el orden atribuido por el poeta al universo desde la obra poética. La interrogación del verso dariano, fósil de la historia literaria, muestra de museo, objeto de culto, en su devenir fetiche reifica en repeticiones especulares *ad infinitum* el ya meta-proceso de reificación de la idea hecha forma que pregunta una vez y otra sobre el origen del artificio que le da existencia.

En el esquema de conjunciones y disyunciones que implica la publicación en el mismo año (1896) de Prosas profanas y Los raros se pueden descubrir algunas de las tensiones sobre las que se disponía el reposicionamiento estético-moral animado por Darío. A lo dicho sobre Verlaine y Gracián hay que añadir la tensión entre el fervor por los manifiestos románticos de Hugo y las ideas morales y estéticas de Jean Marie Guyau. En esta tensión se anuda una compleja red de ideas y autores que Darío quiere sintetizar en su avidez por reformular el pensamiento poético. El punto textual de encuentro de Hugo y Guyau para Darío está en el ensayo sobre Leconte de Lisle

publicado en Los raros. El contexto específico de la publicación de ese ensayo es el homenaje al recién fallecido poeta parnasiano. Éste era, por una parte, heredero de los principios poéticos de Hugo, y por otra, modelo estético citado por Guyau en El arte desde un punto de vista sociológico (373-83). El punto exacto en el que se produce esa tensión es en el de la funcionalidad social de la literatura, pues Darío está intentando encontrar una articulación en la que la libertad plena del creador encuentre su justificativo en la funcionalidad de la literatura, pero al mismo tiempo Darío no quiere comprometer la libertad creativa mezclándola con el discurso de la naciente sociología de la literatura. Guyau por su parte está haciendo un intento similar, y aunque es poeta (razón por la que Darío lo cita en sus ensayos literarios como opinión autorizada en estética) es fundamentalmente un filósofo moral o social. Los títulos de sus obras claves ilustran bien el campo de interés de su pensamiento: Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction, Les problèmes de l'esthétique contemporaine (ambos de 1884) y L'irréligion de l'avenir (1886), además del ya citado L'art au point de vue sociologique (1887). La coyuntura de arte, moral y religión en Guyau fue sintetizada por su padrastro, Alfred Fouillée, después de su temprana muerte ocurrida hacia 1888 en el libro Morale, art et religion d'après Guyau. Los dos pensadores ejercieron gran influjo en muchos de los modernistas hispanoamericanos, desde José Asunción Silva, quien expresa en una carta de 1894 su satisfacción por haber encontrado las obras de Guyau en Caracas, hasta los ensayos políticos reunidos en Idola Fori (1909) del poeta y ensayista colombiano Carlos Arturo Torres, pasando por Los Motivos de Proteo de Rodó (1909). Guyau y Fouillée dejaron honda huella en el

pensamiento positivista del continente y en la búsqueda de una conciliación moral entre el porvenir social y el individual.

Si la preocupación de Darío por renovar la lengua perseguía fundamentalmente un acceso al misterio de lo bello para encontrar ahí respuestas al conflicto del mal y el bien, las ideas más específicamente morales de Guyau y, en concreto, el planteamiento acerca de la “moral de la duda” no podía estar ausente en la poesía dariana. El principio simple de la “moral de la duda”, que Guyau toma de Fouillée (Critique des systèmes de morale contemporaine, 1883) según propia declaración en Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction, es visto por Guyau como la mejor disposición del espíritu para formular un juicio moral. Lo juzga mejor en relación a las propuestas morales de certeza en la razón práctica y de la moral de la fe:

Eh bien, il reste une troisième position de l'esprit, cette fois absolument sincère avec soi et avec autrui: elle consiste à remplacer la morale de la certitude et la moral de la foi para la moral du doute, à fonder en partie la moralité sur la conscience même de notre ignorance métaphysique, jointe à tout ce que nous savons par ailleurs de science positive. (75)

Guyau extrae de esa relatividad de las verdades parciales con que juzga la conciencia, de esta comprensión de los límites de sí misma, la teoría de un sistema moral que propicia toda elección moral a partir de las motivaciones espontáneas del individuo. Guyau se pregunta si de la duda se ha de hacer un nuevo fundamento de la inacción o más bien el fundamento de una acción relativizada por las tendencias generales de la

sociedad. Fouillée se inclina hacia lo primero, con lo cual, concluye Guyau, solamente se habría propiciado un retorno a la falacia de la moral dogmática de la fe o del imperativo categórico. La duda sería un principio de inacción en el que se funda la donación de la voluntad al bien común o al criterio general. Así la moral de la duda sería sólo otro camino para llegar a la moral convencional de obligaciones y sanciones.

Guyau ve en la conceptualización de la duda moral el punto de partida de una convención básica sobre la imposibilidad de hacer pensar al otro como uno mismo; la duda debe dar paso a una moral individualista que de ninguna manera implica la negación de la moral metafísica o religiosa (Esquisse 84). Asume Guyau que el principio de la búsqueda de una vida tan intensa y tan prolongada como sea posible es el principio básico desde el que debe intentar buscarse un sentido del deber, y éste visto no como una obligatoriedad, sino como una tendencia deseable. Asume la perspectiva como incompleta y falible, aunque apta para funcionar como generalidad deseada. Bajo el axioma de que todo individuo y toda sociedad buscan (de diversos modos) la prolongación y la intensificación de la vida, la sociedad debe impulsar a sus individuos a actuar bajo el régimen de estos dos principios sin otra coerción que la conciencia de que todos actúan bajo la misma tendencia. Para Guyau todo intento de persuadir a otro a que se comporte de una manera sólo incrementa la ansiedad de obligatoriedad. De ahí que considere que toda construcción social que reduzca esa ansiedad es moralmente positiva. En consecuencia, las manifestaciones artísticas son, para él, tanto más elevadas, en cuanto reflejen los dos impulsos vitales y se resistan a reproducir las prohibiciones y amenazas de la moral convencional. La más alta

poesía, en su concepto es la que sobre esos lineamientos morales se lanza a la figuración del ideal, no como realidad metafísica-trascendente, sino como posibilidad del pensamiento. Las mejores formas del arte, estética, moral y socialmente, son en el pensamiento de Guyau las que favorezcan la consideración de todas los modos posibles de la existencia, aun de aquellos menos agradables, y hacen de esa contemplación un medio que aproxime o anime la búsqueda de construcción del ideal. En esa búsqueda es en donde la vida alcanza su máxima intensidad:

La vida inferior, vegetativa o bestial, será menos hermosa que la vida superior, moral o intelectual; pero digámoslo una vez más, lo que importa, es la vida, y más vale hacer vivir ante nuestros ojos un monstruo, a pesar del carácter inestable y provisional de toda monstruosidad en la naturaleza, que representarnos una figura muerta del ideal. (Arte 143)

Esta idea resuena continuamente en los ensayos dedicados por Darío a los autores más “inmoralistas” de Los raros. De ahí se deriva el procedimiento de abordar la lectura de los “raros” con la doble actitud de poner sobre la mesa esas formas de belleza “rara” sin excluirlas del espectro estético. El procedimiento moral de Guyau viabiliza la comprensión de una estética de lo vital, sin someter esas búsquedas a la sanción moral que por una parte las hace aún más atractivas y por otro lado hace posible la desestabilización de los criterios con que la sociedad tiende a fijar el lugar de bien y mal, belleza y fealdad, verdad y mentira. Guyau, y Darío en cuanto se alineaba a las ideas del francés, aplicaban una “terapéutica” social a la vez que generaban la posibilidad de una apertura moral. En cuanto a la liberación de la belleza

de los cánones académicos y morales, la aplicación artística del pensamiento de Guyau suponía un espacio de creatividad inconcebible en años previos y al mismo tiempo un andamiaje moral que le permitía a Darío manipular artísticamente el simbolismo cristiano y el pagano, entrar y salir del catolicismo con la conciencia menos apesadumbrada.

Del enclave de encuentro de múltiples tradiciones y autores que implica Prosas profanas y Los raros, como se ha dicho ya, el gran ausente fue Baudelaire y su intensificación de su búsqueda en “lo grotesco. Su indagación radical de las posibilidades de belleza en lo “desagradable” fueron los inexplicables ausentes de Los raros y de hecho aunque Darío se aproxima a Lautréamont, Richepin, Villiers de l’Isle Adam, en su obra poética cierra filas por completo a las influencias “feístas”. Darío preferirá volver la mirada hacia la historia y el entorno político, y es quizás esa su forma de “feísmo”, es tal vez ahí en donde desahoga su curiosidad de vulgaridad. En esos tópicos se quedaron sus textos menos intensos, en la demonización política de los Estados Unidos y en el antagonismo de los valores hispanos frente a los anglosajones. Cuando Darío opta por esa poética de la confrontación cultural en la que fija el lugar del mal su poesía pierde movilidad, a diferencia de los textos en los que mantiene la ambigüedad y el valor de la duda moral, aquellos textos los que la idea de mal y bien como correspondencias indeterminadas se sobrepone a la tentación del juicio certero y dogmático. En Darío parecería que cualquier certeza le esquilma capacidad sugestiva y por el contrario la incertidumbre alimenta su capacidad de penetración. “Cantos de vida y esperanza” es el mejor ejemplo de lo dicho. En ese poema se encuentran por igual los versos sugerentes contruidos sobre la

incertidumbre de la que rehuye (“El dueño fui de mi jardín de sueño, / lleno de rosas y de cisnes vagos”) y los de una fingida certeza de un Dios que lo salva de la caída pero no de la impotencia verbal: “mi juventud montó potro sin freno; / iba embriagada y con puñal al cinto; si no cayó, fue porque Dios es bueno”. Caída rítmica, caída de la rima, caída de la idea misma de Dios que empobrecida en la certeza pierde fuerza sugestiva. Ese efecto de la certeza sobre Darío se percibe en la comparación de las “palabras liminares” con que abría Prosas profanas con el prefacio de Cantos de vida y esperanza. Si en el primero el no-saber le impulsa a una verbosidad de párrafos que casi se atropellan en su apuro por construir el mundo literario que quiere habitar, en el segundo la certeza del señalamiento del lugar del mal empobrece el lenguaje poético. Aunque sigue siendo experimental, la certeza de una razón le quita espontaneidad y brillo. Sin embargo esos textos tienen el mérito del movimiento, de la búsqueda de otras propuestas estéticas, posibilidad que se abría y se hacía cada vez más amplia con la difusión del modernismo que ya para entonces se había convertido casi en escuela literaria a pesar de que Darío intentara mantener abierta únicamente una tendencia renovadora.

La conjunción de Prosas profanas y Los raros en 1896 reúne esa voluntad por leerlo todo y la de escribir desde la trasgresión. Pero es la trasgresión de un católico tentado por lo decadente, de un católico influenciado por el positivismo y por las nociones panteístas clásicas, el simbolismo y también por la tradición castellana. Los raros es el intento de superación de un vértigo que a momentos termina por ser más fuerte que su voluntad conciliadora de las diversas formas de pluralismo estético. La fuerza de Darío está en prevalecer en ese vértigo. No podrá ser Altazor, ni la

conciencia de la voz poética de Muerte sin fin de Gorostiza que se entrega al proceso de contemplar cómo la conciencia se hilvana y deshace a sí misma; o asumirse como Martín Adán en la imagen de una Mano desasida; ni será la calma borgiana que se basta con la voluntad de habitar los artificios literarios en que se expanden las ideas; pero Darío asume vivir en la tensión del vértigo, y con esa voluntad deja en Prosas profanas la posibilidad abierta de esos otros universos poéticos que devendrán más profundamente descentrados de la violencia acomodaticia de la sociedad burguesa. Los raros genera una tensión sobre Prosas profanas porque Darío está al mismo tiempo intentando reencontrar la forma textual en que se suspenda el juicio moral que por momentos no puede controlar. Darío acude a uno de sus autores raros, Leconte de Lisle, para encontrar los fundamentos de esa pluralidad estética, que necesariamente deberá ser también una pluralidad moral. En el ensayo que le dedica a Leconte de Lisle (Obras 2: 271-91), hay una suerte de proyección de lo que será “El coloquio de los centauros”, texto en el que a su vez alcanzará una cierta correspondencia con la fallida armonía de Los raros como conjunto. En la suma de artículos que es Los raros prevalece las fracciones sin que pueda todavía encontrar la unidad que busca en torno al culto por lo bello. En el “Coloquio de los centauros” va a lograr esa unidad de la voluntad estetizante que reúne en un diálogo de las voces pluriformes que en Los raros quedaron sin unidad. El poema creará la ilusión de una totalidad en la que los fragmentos producen una totalidad que oculta sus propias fisuras.

El elemento común de los “raros” y de los centauros del “Coloquio” es el culto por la belleza. En el ensayo sobre Leconte de Lisle, Darío une los elementos que fundamentarán la armonía del poema y en los principios del culto estético. Convoca

en el ensayo al Hugo de Las orientales a través de los ojos de Lisle: “al ver esos fulgurantes poemas, la luz misma de su cielo patrio le pareció brillar con un resplandor nuevo; la montaña, el viento africano, las olas, las aves de las flores nativas, la Naturaleza toda, tuvo para él voces despertadoras que le iniciaron en un culto arcano y supremo” (Obras 2: 274). El culto que se inicia no es ya el de la Naturaleza, aunque es a ella a quien canta, sino por el artificio en libertad con el que se le da forma y por la aspiración al mundo de las ideas, y parafraseando una cita de Guyau dice:

Griego fue; de los griegos tenía, como lo hizo notar muy bien Guyau, la concepción de una especie de mundo de las formas y de las ideas que es el mundo mismo del arte; habiéndose colocado por una ascensión de la voluntad sobre el mundo del sentimiento, en la región serena de la idea, y revistiendo su musa incommovible el esculpido pello, cuyo más ligero pliegue no pudiera agitar el estremecimiento de las humanas emociones, ni aun el aire que el Amor mismo agitase con sus alas. (Obras 2: 272)⁴⁷

La descripción de esa condición imperturbable en que se construyen los textos del parnasiano tendrá su reflejo en la actitud de los centauros darianos. Además Darío apunta explícitamente los rasgos esenciales que han de prevalecer en la nueva poesía: la renuncia al sentimentalismo (283) y a la “la religiosidad ficticia de Chateaubriand” (280); la toma de precauciones frente al naturalismo positivista (277) (en cuanto implicaba el nuevo sometimiento moral al discurso científico del progreso). Darío

⁴⁷ Tomado de El arte desde un punto de vista sociológico (375).

asume la opinión de Lisle en relación a la “decadencia y barbarie que después de los griegos ha invadido al espíritu humano” y con el “Coloquio de los centauros” revisita el espacio idealizado en donde la moral de lo bello ha de sustituir a la moral convencional.

El ensayo termina con la descripción de una escena griega en la que Quirón y los demás centauros reciben al poeta en el Parnaso conquistado con su poesía y, como en el “Coloquio de los centauros” hace “brota[r] del mar un himno” que saluda al poeta. El poema es una continuación de la reflexión estética del ensayo, una forma que quiere dar plena unidad a la idea. Quirón es Hugo y es Leconte de Lisle y el “Coloquio de los centauros” es plática de poetas que Darío imagina inducido por la descripción que hace Catulle Mendès sobre la relación de Lisle y sus amigos-discípulos:

La sola disciplina que imponía —era la buena— consistía en la veneración del Arte y en el desdén de los triunfos fáciles. Él era el buen consejero de las prohibiciones literarias, sin impedir jamás el vuelo personal de nuestras aspiraciones diversas; él fue, él es aún, nuestra conciencia poética misma. A él es a quien pedimos, en las horas de duda, que nos prevenga del mal. Él condena o absuelve y estamos sometidos. (Obras 286)

Los dos grupos son cenáculos adogmáticos y librepensadores. Pero Mendès hace de su maestro el régimen de su búsqueda poética; en cambio Darío reclamará para su Quirón la sabiduría del que no juzga y aun evita toda prevención frente al lugar del mal y del bien. Todo ha de entregarse como ofrenda al culto estético. El mal y el bien,

la naturaleza, lo social, lo individual, todo debe someterse a la purificación que extraiga el universo de las restricciones religiosas y racionalistas en las que se entrampaba el arte y una concepción fija de la verdad y el bien. La voz del sabio de Darío no emite sanciones, ni siquiera correcciones, salvo cuando alguno de los centauros cree tener la respuesta al Enigma, entonces, cuando una certeza moral pretende prevalecer, sólo en ese momento el centauro corrige:

Orneo:

Yo comprendo el secreto de la bestia. Malignos
seres hay y benignos. Entre ellos se hacen signos
de bien y mal, de odio o de amor, o de pena
o gozo: el cuervo es malo y la torcaz es buena.

Quirón:

Ni es la torcaz benigna, ni es el cuervo protervo:

son formas del Enigma la paloma y el cuervo. (Poesía 202)

Así empieza el coloquio entre los ixionidas sobre el lugar del bien y el mal. Lugar que se irá desplazando con la experiencia de cada centauro y de la que no queda posibilidad de síntesis porque el lugar del bien y del mal es el que cada individuo extrae de su experiencia en el mundo. De esa manera el coloquio es la producción idealizada de una socialización en la que no hay pretensión de universalidad. La comunidad de los centauros es comunidad de experiencias coloquiales, nunca comunicables en estricto sentido, de ahí que el diálogo eluda la continuidad lógica argumentativa propia de los discursos morales en que se busca la consecuencia única,

la más universal, la más aplicable, y que luego en consenso se fijan por la tradición como verdades absolutas y eternas.

Bajo los principios de libertad poética, superación del sentimiento y moral de la duda se inscribe una salida estética de los universalismos. La comprensión de las potencialidades humanas es una comprensión desde lo individual que tiende a socializarse y desde la vaguedad vaporosa de una isla ideal hecha de fracciones. En los linderos de cada verso, esos fragmentos se lanzan sobre el siguiente en búsqueda de una unidad que vuelve a escapar al final del verso y se rehace por artificio de los encabalgamientos. El poema comprende el flujo de los seres, la mutabilidad de las esencias en que se hace imposible la vigencia eterna de ley alguna: “La ciencia es flor del tiempo, mi padre fue Saturno” dice Quirón atribuyendo el valor de su sabiduría a su filiación con el devenir mismo que es Cronos. La condición de lo que existe es la de la mutabilidad, por eso el poema es un alegato contra la fijeza, ya estética ya moral.

De ese conocimiento de la mutabilidad se desprende todo ese universo en que se celebra el devenir: devenir racionalidad-animal, devenir razón que fraterniza con su origen material e instintivo y que no busca prevalecer sobre esa materialidad y sobre ese instinto. En el centro de la propuesta del poema está la búsqueda de un máximo de intensidades vitales: en la percepción, en la intuición, en el goce sensual, en la socialización y también en la racionalización liberada del juicio moral. La ritualidad del poema es la de una celebración de la conciencia asumiéndose a sí misma como la totalidad resultante de todas esas intensidades. El afán totalizante incorpora seres de todas las clases: entidades intelectivas que habitan la memoria, o

fragmentos míticos hechos parte del entorno inmediato, de un nuevo mito que Darío busca dar forma en el poema, o los fenómenos vistos por la curiosidad racional, o las percepciones intensas aunque no racionalizadas. Los seres y las vías subjetivas por las que son capturados aparecen haciéndose totalidad, haciéndose unidad que dura sólo un instante.

Darío administra el artilugio de esta isla armoniosa, suma de lo existente, y en el primer verso propone ya un juego de polivalencias sintagmáticas: “En la isla en que detiene su esquife el argonauta / del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta...”. ¿Es la isla o es el argonauta a quien se le asigna el complemento “del inmortal Ensueño”? El sentido más lógico y el adverbio de lugar parecerían indicar que es la isla, como el espacio en que esa visión idílica, soñada, se eterniza. Pero la posición del sintagma inmediatamente después de la mención del “argonauta” deja abierta la posibilidad de que es éste el poseedor de una sed eterna de ensoñación, de ideal contradicho por la cotidianidad. En este segundo caso, el argonauta descubre en la isla la correspondencia que satisface su deseo. No hay oposición entre las dos interpretaciones, la disposición del verso genera ese doble sentido justamente para que la cualidad de la isla sea correspondencia de la necesidad de Ensueño del argonauta; búsqueda y hallazgo quedan ligados en un juego sintáctico. El espacio de liberación formal deviene espacio de liberación moral en esa estructura de correspondencias. La ansiedad de formas complementarias y de correspondencias constantes han sido señaladas desde que Rodó hiciera su ensayo dedicado a “Rubén Darío”⁴⁸ y que se publicó con la segunda edición de Prosas profanas.

⁴⁸ Ver José E. Rodó, Obras completas (161-87).

Hay un contraste muy fuerte entre las intensidades desplegadas en el poema y la serenidad inmovible ya de la voz poética del argonauta, ya de los propios protagonistas. El contraste parece aludir a un estado no habitual del alma que estando en contemplación de acontecimientos que enardecen profundamente, conserva la quietud necesaria para asimilar conscientemente ese flujo de intensidades. Contraste y correspondencia de dos estados anímicos asimilados en el poema. En tanto los centauros arguyen sobre la pasión erótica, la muerte, el bien, el mal, el deseo, el misterio de las cosas, su imperturbable calma es el contrapunto del argonauta-lector que en esa isla eterna, en la que todo parece suspendido no espera oír los pánicos relatos de las violaciones a Deyanira e Hipodamia. El argonauta de Darío es una forma indirecta y suavizada del “hipócrita lector” de Baudelaire. Detenido en la isla ideal, el argonauta busca la experiencia de lo sagrado como eternidad estática en donde sólo se escucha: “...la eterna pauta / de las eternas liras...” (200) esa es la eternidad de la religiosidad “falsa”, la de una música eternamente detenida en que devino el cielo cristiano. Lo que encuentra el viajero es una expresión dinámica de la totalidad, una forma más radical de la verdad: la de una desnaturalización de la razón como expresión máxima de lo humano, la imposibilidad de obtener respuestas que funcionen para todos por igual y la preponderancia absoluta del misterio de la materia en el funcionamiento de la realidad lo cual implica una aceptación del azar como elemento clave de lo existente.

En el “Coloquio” la sabiduría de Quirón es la de la duda y la suma insuficiente de las perspectivas. La escucha atenta de Quirón recoge el misterio de cada experiencia del universo y encuentra sólo fragmentos de verdades cifradas que

no hallan resolución. Y Quirón celebra ese misterio cuya unidad “orgánica” no está buscando. Quirón no pretende la resolución de nada, sólo la contemplación del flujo, de la mutación y de los signos con que se inscriben permutaciones de la mitología de las que los propios centauros han sido objeto. Quirón, llamado “fuente sana de la verdad que busca la triste raza humana” es la paradoja de un deseo que el ser humano, al obtenerlo, rechaza. Las verdades simples de Quirón son excesivas para una civilización convencida de su progreso y de su victoria sobre la materialidad. La verdad que fluye del poema, la verdad que quiere estar menos vinculada a la “obligación” y a la “sanción” es para ese argonauta una verdad que en la última estrofa le resulta lejana, en un templo al que él no tiene acceso. A los pies del lector “la isla de oro tiembla” con la retirada de los centauros que han hecho de la isla ideal un lugar menos accesible para el soñador de cielos como silencios eternos. Hay un misterio que prevalece frente a la mirada que no quiere ver la verdad que se ha detenido a buscar. Parecería que para el argonauta la revelación que ha contemplado sobre “el triunfo del terrible misterio de las cosas” como dice Quirón, no parece suficiente. El triunfo de la de la verdad indeterminada en la que prevalecen los fragmentos sobre los que sólo la virtud de la poesía puede ofrecer un todo que nunca puede ser concebido como fijeza porque entonces ya es el nuevo principio de una moral cerrada, sin salidas. Esa verdad mutable que en Rodó dio origen a los Motivos de Proteo, en honor a las verdades de artilugio que deben mutarse para satisfacer la ansiedad por la isla del Ensueño que llevara a aquel argonauta a presenciar el “Coloquio de los centauros”. Quirón canta ese universo en que bien y mal van juntos sin que una fuerza superior quiera darles orden:

¡Himnos! Las cosas tienen un ser vital; las cosas
 tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
 toda horma es un gesto, una cifra, un enigma;
 en cada átomo existe un incógnito estigma;
 cada hoja de cada árbol canta un propio cantar
 y hay un alma en cada una de las gotas del mar;
 el vate, el sacerdote, suele oír el acento
 desconocido; a veces enuncia el vago viento
 un misterio; y revela una inicial la espuma
 o la flor; y se escuchan palabras de la bruma;
 y el hombre favorito del Numen, en la linfa
 o la ráfaga encuentra mentor –demonio o ninfa. (Poesía 201)

En Quirón no hay revelación alguna que resuelva el Enigma que cada uno de los centauros le presenta. Su sabiduría es la de convivir con él, la de hacer de ese enigma un proyecto de ideal, sabiendo que tal ideal no existe fuera de sí, es la expresión de su deseo. En cambio el “favorito del Numen”, el “hombre” anhelante por resolver el Enigma pero incapacitado para resistir tal resolución, busca mentores en los demonios o en las ninfas y se deja llevar por ellos, no hay juicio sobre la búsqueda de demonios o ninfas, hay un acento sobre la necesidad de ser guiado por otros en lugar de ser ellos mismos los autores de su virtud o de su vicio.

La dualidad que propone Darío de esas mentorías ya es marca de una moral desplazada porque no son ángeles y demonios, oposición clásica del bien y el mal a la que se confía la conciencia, ni tampoco es la de sátiros y ninfas, la dualidad se ha

desplazado a una binariedad que en realidad es el de una selección más amplia, el mal y el bien van a estar ahí en donde cada individuo quiera ponerlos por elección. Lo que queda a la conciencia es asumir sus elecciones como complejidades que se producen en una interioridad que siempre debe tomar posición moral frente al mundo y desde esa posición medir sus propias tensiones entre razón, instinto y sin desconocer la presencia del azar. Quirón, en el contexto de Prosas profanas, de lo dicho en “La fuente” (“la fuente está en ti mismo”) y en “El reino interior” (la interioridad como espacio real de las valoraciones), es el sabio que deja ser quienes son a sus coloquiantes y no les impulsa ni les coarta; sólo recorre con ellos las experiencias individuales. Cada uno ha de conocer en el ámbito de sus valores su bien y su mal. La elección moral-estética surge así de la respuesta individual al máximo de vitalidad, a la máxima producción de intensidades y a la renuncia de una fijeza moral universal.

El alzamiento de la tropelía del instinto que se deja escuchar en el galope de los centauros es uno de los ecos de una sensualidad erótica que transgredía la moral del bien común y afirmaba la presencia del individuo como la fuerza generadora de la unidad de los textos de Prosas profanas. El desbordamiento de la eroticidad en “El coloquio de los centauros” dinamiza el intento de Darío por ubicarse en “un más allá moral”, en un espacio poético que supera el juicio moral sin pretender derogar el pensamiento moral. Ninguno de los libros posteriores de Darío contendrá ese juvenil impulso de Prosas profanas y ningún texto despliega la fuerza y variedad de recursos estilísticos para este fin como “El coloquio de los centauros”. Darío como muchos autores el XIX percibe la consolidación de una universalización de la conciencia moral burguesa en el enlace estrecho del control de la moral sexual y el de la

propiedad, que en último término son dos formas de lo mismo, la moral de la posesión y de la acumulación, como lo ha visto Herbert Marcuse en Eros y civilización. Darío aunque repudia el utilitarismo capitalista no manifiesta interés por introducir un elemento, a su parecer, demasiado prosaico para ser tocado por la poesía. Apenas algunos versos estarán dedicados al tema en poemas en los que pretende más bien la demonización de Estados Unidos como alternancia de los valores hispánicos. Sin embargo, la sensualidad erótica es la obsesión sobre la que retornará reiteradamente tanto desde la perspectiva del renovador que transgrede la moral tradicional, como desde los pliegues del sentimiento de culpa católico. En los lineamientos de Marcuse la energía poética dedicada al erotismo es por sí misma una impugnación de los esquemas de producción capitalista desde la improductividad del placer erótico que además es desestabilizador de la familia como estructura de propiedad y de producción.

En “El coloquio de los centauros” la tensión sexual recorre buena parte del poema poniendo en riesgo el equilibrio ideal de la isla por donde transitan los centauros. Si por un lado el poema está dando forma al espacio ideal en que se discuten las preocupaciones humanas, en ningún momento se pretende que ese equilibrio implique una suspensión del deseo o una sublimación de las pasiones. Es sobre esa doble fuerza que se sostiene la belleza rítmica y léxica del poema. Esa isla revestida de aura, es herida por la imagen sin subterfugios de la sexualidad femenina como objeto de deseo. El recuerdo de los raptos de Deyanira e Hipodamia, amenazan con quebrar la armonía de ese universo poético al tiempo que lo configuran:

¡El Enigma es el rostro fatal de Deyanira!

Mi espalda aun guarda el dulce perfume de la bella;

Aun mis pupilas llaman su claridad de estrella.

¡Oh aroma de su sexo! Oh rosas y alabastros!

¡Oh envidia de las flores y celos de los astros! (Poesía 203)

La estrofa está precedida del verso que enuncia la necesidad del Enigma para que resuene la armonía: “El Enigma es el soplo que hace sonar la lira”, el anuncio casi tímido de la pasión erótica provocando la vibración armónica no tiene contrapeso con la explosión erótica explícita de la exaltación del “aroma de su sexo”. Neso ha relatado el rapto incontinente de la esposa de Hércules y Quirón en la estrofa siguiente extiende la exaltación al origen de la belleza misma en el nacimiento de Venus. Siendo la pasión por lo bello la que agita la búsqueda estética de Darío, la divinidad que la representa no podía estar fuera de la forma poética que la hace ideal, y no podía obviar tampoco la transgresión que amenaza la estabilidad del ideal al tiempo que la constituye. Es en la tensión de ese riesgo de ruptura, de caída en donde la vida se hace posible, no en la represión silente del impulso. Quirón, en su canto al nacimiento de Venus, se hace eco de la impugnación a la moral sexual como máquina de represión que fija el lugar del bien y el mal y restringe la posibilidad de ideal. Un coro no angélico, sino de bestias mitológicas, acompaña el clamor con que el hombre armónico lleno el universo:

Al cielo alzó los brazos la lírica sirena,

los curvos hipocampos sobre las verdes ondas

levaron los hocicos; y caderas redondas,

tritónicas melenas y dorsos de delfines

junto á la Reina nueva se vieron. Los confines
 del mar llenó el grandioso clamor; el universo
 sintió que un hombre harmónico, sonoro como un verso
 llenaba el hondo hueco de la altura; ese nombre
 hizo gemir la tierra de amor: fue para el hombre
 más alto que el de Jove: y los númenes mismos
 lo oyeron asombrados; los lóbregos abismos
 tuvieron una gracia de luz. ¡Venus impera! (Poesía 203)

En el marco de liberación de fines de siglo XIX en América Hispana, pocos versos alcanzan tanta libertad para señalar sin ambages las contradicciones sociales en la administración del deseo y los lugares de la interdicción con que la maquinaria moral de la cultura ha manipulado el bien y el mal. Son los mentores buscados por los hombres quienes propician el juicio moral que silencia el verso que “llena el hondo hueco de la altura”. El vacío tan temido por los moralistas es tal porque intentan sofocar las fuerzas de la vida.

La eroticidad vinculada al enigma del mal de “El coloquio de los centauros” tiene eco en varios otros textos de Prosas profanas. En “Divagación” la voz poética reclama el goce de una “geografía erótica”, de una “sed amorosa” dice el propio Darío al comentarlo (Obras 1: 119); también “El Faisán”, “Blasón”, y los Dezires y Canciones que añadió en 1901 tienen resonancias vibrantes de las pasiones y al instinto. El deleite erótico es en la poesía de Darío, más allá de Prosas profanas, una compleja producción de intensidades que encuentran forma en la procaz efusión del sexo de Deyanira, o en los ojos del cisne buscando la desnudez de Leda, o en la

mirada de la monja condenada de “Retratos” en que malicia y pureza son uno y de cuyos senos vuelan abejas al ser quemada; o en el cuento “La Miss” (Escritos inéditos 168-171) en que el pudor fingido de una muchacha inglesa enamora al único pasajero inadvertido de los juegos eróticos que ella mantiene con toda la tripulación. Él percibe el fingimiento, la muchacha que lee los cuentos de Catulle Mendès –piensa, no puede azorarse por la desnudez de unos niños si no es por una falsedad coqueta; sin embargo el adorador se deja engañar. Darío juega con el placer, aun más exuberante, de la transgresión pecaminosa. Si la prohibición hace mayor el placer, intensifica también la sensualidad del texto y en esa intensidad se hace más apto para la relativización de la moral tradicional y de la propiciación de fundamentos de nuevos ordenamientos morales descentrados. La intensificación del placer erótico es por una parte una de las rutas con que Darío transgrede las formas de la hipocresía burguesa; pero por otra, es el lugar en que intuye la más cercana expresión del mal moral tradicional. En la sucesión de incontinencia y arrepentimiento se anuda un nuevo giro para potenciar el placer por medio del sufrimiento que implica la caída. Darío empuja en sus textos una nueva moral que se forja en su moral poética, pero esa moral se levanta desde el sustrato de un creyente heterodoxo que por momentos tiende a superar sus límites y por momentos se repliega en su necesidad de certezas. Cuando Darío abandona los espacios de la sensualidad erótica y del disfrute sensorial tiende a distanciarse también de su postura moral de duda, entonces muchos de sus textos caen en el vacío de la mera documentación histórica carentes casi de potencia estética

Hay en Darío una esperanza secreta de que en el culto a la belleza se supere el conflicto de conciencia que genera la transgresión sexual explícita de los centauros raptando a las bellas. El artificio de armonía con que efectivamente instauró una libertad poética no parece sin embargo que alcanzó la serenidad de conciencia del poeta. Darío propicia una libertad poética-moral de la que de algún modo él mismo no pudo apropiarse aunque confía sinceramente en que el culto por lo bello haga mejor a la sociedad. En la contemplación del objeto estético se lograría algo semejante a la calma atemporal con que los centauros recuperan del olvido sus deslices bestiales, como hechos pasados que visitan el presente con tanta intensidad que las marcas del deseo se reinstalan en el presente del poema leído, milagro de la repetición estética que escapa del laberinto moral de virtudes y vicios clasificados y legalizados. Neso guarda en su espalda el perfume de Deyanira como marca presente; Eurito, Hipea y Odices, exultantes por la belleza de Hipodamia, aborrecen los males que les trae su recuerdo: “De su húmeda impureza brota el calor que enerva / los mismos sacros dones de la imperial Minerva; y entre sus duros pechos, lirios del Aqueronte, / hay un olor que llena la barca de Caronte” (204). La eroticidad ligada a la muerte se vincula también a una degradación de la racionalidad castrante que adelanta la muerte del sujeto de la experiencia con un “deber ser” que imposibilita la experiencia de la vida. De esta forma el libre albedrío entregado al sometimiento erótico, consciente al menos parcialmente de la donación que hace a la experiencia de transgresión, elude la pérdida de soberanía en cuanto la entrega es donación al culto que la belleza y su ideal exigen. El sacrificio en donación no es como el sacrificio cristiano en pos de una vida venidera, sino el sacrificio de la socialización anhelada

en aras del enriquecimiento de la vida presente y de la formación de un ideal que anclado en el presente proyecta una posibilidad de futuro, no desde la esperanza de lo que no viene sino desde la convicción de lo que se desea.

Bajo esta lectura el texto sería una gesta plenamente dionisiaca, convocatoria a la plenitud del goce hasta el “Dolor y la Muerte”, porque aunque los centauros todos y el propio Quirón admiten que en el origen de Venus se produjo esa mixtura de “miel y mirra” lo bello también es duplicidad de lo sublime y lo grotesco como lo ha visto Hugo y hasta los límites de lo horrible y maligno como lo han visto algunos de Los raros. La belleza de “El coloquio de los centauros” se asienta en una violencia sexual que para ser comprendida en la actualidad debe ser desnudada del juicio moral contra el que se defendía el propio Darío en su tiempo. El modo en que Darío violenta el objeto de su culto, es la violencia y la fuerza necesaria para alcanzar la verdad que siempre termina por quedar oculta en la humana debilidad que obliga a tornar la mirada cuando la verdad desnuda se presenta. La violación de las bellas Deyanira e Hipodamia es la violación de la debilidad, la verdad que se viola es la verdad “clásica”, en el sentido de verdad tradicional, verdad dada.

La voz de los centauros está purificada de sus incontinencias en la pureza del verso, en la reelaboración que de los mitos hace el poeta imprimiéndole el carácter sagrado de la virtud estética. De ahí que el cierre del poema haga alusión a un templo ante el que los centauros cruzan en tropel sonoro de armonía.

A lo lejos, un templo de mármol se divisa
entre laureles-rosa que hace cantar la brisa.
Con sus vibrantes notas de Céfito desgarrá

la veste transparente la helénica cigarra,
 y por el llano extenso van en tropel sonoro
 los Centauros, y al paso, tiembla la Isla de Oro. (207)

Sabios por la acción estética que los hace reencontrarse con la armonía, han “pasado” por el impulso instintivo de la bestia al culto de la armonía. El monstruo es la cifra que contiene la verdad que el hombre racional se niega a conocer, ese hombre “bárbaro” de Leconte de Lisle que no existe más después de la Grecia clásica, el hombre traído por la unidad del racionalismo helénico y del monoteísmo cristiano, no admite ver a la bestia sin la máscara dada por la cultura. La isla armónica que tiembla al paso de los centauros es la que resiste la verdad que es irresistible en la conciencia prisionera de los dogmatismos. El ideal que tiembla es el que proclama la virtud de la no-fijeza de las fuerzas que producen dioses, héroes y rituales con los que persistir en la tensión de materia e ideal. El monstruo que acepta su unidad de azaroso devenir sin destino no resuelve el cómo ha de administrarse la tensión entre razón e instinto, pero sí señala un mecanismo de salida de la trampa de verdad cerrada en que ha caído la conciencia moralizante. El asumir la monstruosidad como la expresión de las intensidades máximas es aceptar una nueva forma de belleza en que se revela una nueva verdad:

El monstruo expresa el ansia del corazón del Orbe,
 en el centauro el bruto la vida humana absorbe,
 el sátiro es la selva sagrada y la lujuria,
 une sexuales ímpetus a la armoniosa furia.
 Pan junta la soberbia de la montaña agreste

al ritmo de la inmensa mecánica celeste;
 la boca melodiosa que atrae en Sirenusa
 es de la fiera alada y es de la suave musa;
 con la bicorne bestia Pasifae se ayunta,
 Naturaleza sabia formas diversas junta,
 y cuando tiende al hombre la gran Naturaleza,
 el monstruo, siendo el símbolo, se viste de belleza. (204-205)

En el “Coloquio de los centauros” el raciocinio es animal, es decir, no es don que provenga, ni revelación desde una exterioridad. Es creación del texto y donación del texto para el texto. Darío, que veneraba al evangelista Juan y que veneró la lectura que Hugo hiciera de éste, sabe de los peligros del verbo que se hacen Verdad. Y ese es el riesgo que toma Darío, es su tentación también porque no hay duda que por momentos aspiró a que sus versos se hicieran nueva fascinación evangélica. En lo que se refiere a “El coloquio de los centauros” la revelación está en el ejercicio de oír la voz de las fuerzas instintivas y en ver las cosas en su misterio interior, es decir, en el de su materialidad siempre inabarcable. Desde esa afirmación en la materia Darío da forma a la idea, al equilibrio, a la armonía, a las tensiones en que ésta prevalece en el texto poético. La conciencia de los centauros, que a pesar de la fragmentación en parlamentos individuales sugiere una totalidad que oculta sus fisuras, es la conciencia de quien busca la máxima intensidad en el ser material, en el ser molecular; la máxima intensidad del deseo instintivo y la máxima intensidad en ser conciencia de ese sí mismo en movimientos moleculares y pulsiones de deseo hasta el dolor y la muerte. La moral del poema es la que empuja al máximo vitalismo; es la de totalidad

con intensidad. Es la moral de Quirón reuniendo todas las intensidades y renunciando sólo a la pretensión de posesión de una verdad con sentido universal. Es la moral que no admite la pre-determinación sino favorece la elección en cada acto, en el intento de un máximo de conciencia que nunca disuelve el azar. Es la moral en la que prevalece la duda; herida siempre abierta que no admite la certidumbre que mata el dinamismo de la idealidad hecha con materia. La herida de Quirón, del más azaroso de los orígenes, eternamente abierta y eternamente material es hendidura que marca la posibilidad de un sentido para la existencia, mejor dicho, la posibilidad de la elección del sentido. Al mismo tiempo que señala el absurdo de un dolor que se ha de arrastrar por temor al vacío, como sanción o como precio. La herida de Quirón denuncia la vacuidad nihilista oculta en los simulacros de repetición de virtudes y condenación de los vicios. Como dijera Deleuze refiriéndose a otra grieta, la del personaje de La Bête Humaine de Zola: “¿Qué es lo que hormiguea en sus bordes? Lo que Zola llama los temperamentos, los instintos, los 'grandes apetitos'” (Lógica del sentido 2005, 370). Eso es lo que en los contornos de la herida de Quirón “hormiguea” también, su descenso del espacio celeste en que habita es para oír de sus compañeros el relato de la plenitud del instinto que ha fraternizado con la razón en desmedro de la fijeza de bien y mal de un dogmatismo racionalista: “Arquero luminoso, desde el Zodiaco llegas; aun presas de las crines tienes abejas griegas; aun del dardo herákleo muestras la roja herida / por do salir no pudo la esencia de la vida” (201). El estelar centauro aun participando ya de la armonía celeste baja a la isla ideal para satisfacer su sed de instinto en los poéticos relatos de sus compañeros.

3.2 Versos libres y “Homagno”, un proyecto de humanidad.

Así como para Darío el año 1896 anuda el momento de mayor claridad en la formulación de una poética de liberación moral, en Martí ese momento se localiza entre 1881 y 1882. Son los años en que escribe por lo menos algunos de los poemas que serán parte de Versos libres y en donde, por otra parte, escribe una secuencia de crónicas periodísticas en que se manifiesta expresamente preocupado por la condición moral del ser humano. Curiosamente, los poemas más intensos de Martí, el producto poético más trabajado de la reflexión poética de esos años, los Versos libres, no fueron publicados sino hasta 1913 en las Obras del maestro, colección preparada por Gonzalo de Quesada y Aróstegui. Tanto en Prosas profanas de Darío como en Versos libres hay una expresa voluntad de renovación poética, pero además hay una voluntad reflexiva en torno a la naturaleza del lenguaje literario como objeto artístico, y también en torno al necesario movimiento de liberación moral que impele una literatura que se produce justamente como liberación del discurso moral. Darío escribió dos artículos dedicados a Martí, el primero fue una necrología que publicó en Los raros y el segundo una valoración poética escrita a raíz de la publicación de la ya citada primera edición de la obra completa de Martí de 1913. En éste último Darío reúne citas de los ensayos de Martí sobre su concepción de la poesía, una de ellas, tomada del ensayo martiniano sobre Whitman, dice: “La libertad es la religión definitiva. Y la poesía de la libertad el culto nuevo” (Darío, Obras 4: 935). Ese es el punto de máxima proximidad en que confluyen los dos autores que ofrecen dos universos poéticos bien diversos, en medio del común interés por darle novedad al lenguaje poético y con éste libertad al pensamiento. Las condiciones diversas en que

cada uno habitó y recorrió su América fueron el motivo principal de esa diversidad y también un carácter más austero del cubano. Del encuentro en Nueva York, cuando Darío está de camino a París sólo queda el recuerdo autobiográfico de Darío atesorando el apelativo de “hijo” con que Martí le habría tratado. Sobre Darío, en la obra de Martí únicamente se encuentra una referencia en uno de sus cuadernos de apuntes. La intención del cubano de escribir un trabajo sobre los “poetas jóvenes de América” (Obras 18: 287).

Ambos se resisten a asumir las convenciones heredadas como muchos de sus contemporáneos (Rama Máscaras 26). Ambos están movidos por la búsqueda de la armonía, aunque la de Darío se afina más que la de Martí en la palabra poética, la de Martí está más ligada a una voluntad de atravesar el nihilismo para ejecutar “acciones poéticas”. El pensamiento religioso de los dos es más una posibilidad poética, aunque para Darío es todavía un refugio intimista en tanto que para Martí es ya voluntad de creer para que la humanidad se intensifique en proponer el ideal de sí misma. El Cristo de ambos es el de Renán, pero en Darío es más consuelo individual que enclave del proceso de socialización como lo es para Martí. En cuanto al lugar del mal, mientras Darío emplea el centauro y en general las naturalezas duales del mundo clásico para desterritorializar la idea de mal, Martí se propone crear la nueva mitología que se anuncia en “Homagno”, el hombre-bestia, la bestia humana que ha de entregarse a la tarea de hacer puentes entre su animalidad y su racionalidad. Para ambos, nadie puede decir por otro en dónde está el lugar del bien y el mal, y “Homagno”, el hombre-magno, el hombre gigante lo será por mirar el abismo interior dejado por el racionalismo intransigente con la bestia. En la voluntad de mirar toda la

verdad que en ese abismo se encuentra, en eso está la grandeza de ambos, y, en la voluntad de construir un individuo soberano capaz de abrazar el deseo de fundar una especie estará su generosidad social. Los dos presentan sujetos fragmentados que viven en la tensión por ser fieles a sí mismos en su proyecto: el de Darío, la búsqueda estética incesante en una palabra poética que le revele una nueva verdad. El de Martí, pasar de la poesía de la palabra a la de las acciones como lo dijo él mismo reiteradamente: "... 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" ("Carta a M. Mercado", del 11 de agosto de 1882) (Obras 20: 65)⁴⁹. En esa búsqueda murió sin publicar su poesía más intensa, la que contiene y da forma al más subversivo pensamiento moral del siglo XIX hispanoamericano. La escritura de Martí es persistentemente más incisiva y aguda en la reflexión moral que la propuesta por Darío. El conjunto de poemas de Martí estrechan la relación de la poesía, con la vida y con el ordenamiento moral más que ningún otro texto poético del siglo XIX, tanto, que Martí prefiere contener su publicación hasta que la independencia cubana sea una realidad, antes los juzga peligrosos aun contra su propia intencionalidad de alcanzar la máxima libertad moral. De alguna manera en Martí, como espíritu plenamente laico, es la realización anticipada de los que soñaba Darío. En Martí la religiosidad como otra forma de la poesía es mero instrumento del ideal. El ideal de una humanidad "plenamente"

⁴⁹ Esta misma idea se repite en uno de sus cuadernos de apuntes como una máxima: "Antes que hacer colección de mis versos me gustaría hacer colección de mis acciones." (Obras completas 21:159); casi literalmente se repite esta idea en carta a Vidal Morales del 8 de julio de 1882 (20: 297). En una carta a Gabriel Zéndegui del 1 de diciembre de 1881 refiriéndose a Pérez Bonalde dice: "...es poeta como tú en versos y en obras" (20: 289).

consciente, no de un destino teleológico, sino como autora de un sentido teleológico. Martí más que Darío perfila ya ciertas rupturas definitivas con el dogmatismo que Darío no podía superar, por eso Martí está más cerca del pensamiento vanguardista del siglo XX que el nicaragüense. Además, hasta que no se estudie con detenimiento qué influencia tuvieron los poemas manuscritos de Martí entre quienes los conocieron, la única fecha con la que se puede juzgar, por lo pronto, el influjo de Versos libres en la poesía latinoamericana posterior, es la de su publicación en 1913. Por estas razones es que, aunque escrito antes que Prosas profanas se ha preferido postergar el análisis de los textos de Martí para cerrar con ellos esta investigación.

Entre Martí y Darío la relación con lo “ambiguo” es una importante diferencia que marca sus escritos. La ambivalencia moral de Darío lo acompañó como parte de su anecdotario biográfico, de ese modo la figura de Darío, aunque nunca admitió el apelativo de “decadente”, y en realidad no lo fue, tuvo durante mucho tiempo un cierto aire de “poeta maldito” que Martí nunca tuvo. En cambio la figura de Martí se ligó con demasiada premura al sacrificio patriótico, sin que se deslindara adecuadamente la reformulación moral desde la que se inscribía ese sacrificio-suicidio, combinación extremada de fe y ansiedad de superación del nihilismo. Había en Martí una voluntad de vivir en la máxima tensión entre la fe que su propia voluntad generaba y la crítica con que la contenía y le daba forma.

Si Darío intensificaba la experiencia del texto para producir una realidad habitable, Martí en los Versos libres, escritos probablemente entre 1878 y 1883, extremaba una relación amor-odio entre el texto y la realidad externa que reclama y

proscribe al poeta. En ese proceso de intensificación se deben leer los Versos libres y como contrapunto de las “crónicas” escritas específicamente entre 1881 y 1882.

El 2 de julio de 1881, Charles Guiteau efectuó los disparos que provocaron la muerte de James Garfield, vigésimo Presidente de los Estados Unidos, el 19 de septiembre de ese mismo año. Durante el largo periodo de agonía, todas las noticias vinculadas al hecho mantuvieron expectante a la población entera de Estados Unidos. Primero con la agonía de Garfield y luego con el juicio de Charles Guiteau, quien fue condenado a morir ahorcado el 30 de junio de 1882. Este juicio fue el tópico central de las crónicas que Martí escribió para La Opinión Nacional de Caracas, El Partido Liberal de México y La Nación de Argentina entre el 20 de agosto de 1881 y el 15 de julio del año siguiente. Por lo menos quince de las crónicas de ese período están vinculadas a ese acontecimiento; la mayoría refiere los diferentes episodios del proceso penal de Guiteau y otras están dedicadas a la personalidad de Garfield, a la de su victimario y a diversos subtemas políticos vinculados indirectamente al caso. Si, como dice el propio Martí, el tema era el suceso que “absorbía la atención” de los estadounidenses, parecería también que de algún modo se convirtió en su propia obsesión y en un cierto tipo de espacio experimental del que se nutrían algunas de sus reflexiones poético morales en los Versos libres. Varios poemas de este libro muestran marcas de una sugestiva simultaneidad con aquellas “crónicas”, en las que se percibe un vívido interés por penetrar en la conciencia del homicida. Martí sigue el juicio de Guiteau con atención minuciosa, como en procura de las palabras del criminal que le den acceso a una mejor comprensión moral del acto y de los

elementos que intervienen en las tendencias constructivas y destructivas del ser humano.

Aunque entre las referencias del Índice onomástico de las Obras completas las dos únicas referencias sobre César Lombroso se refieren al hallazgo de algún tipo de bacteria, no es improbable que las obras del sociólogo penal sobre la locura y sobre la criminalidad hayan influido en la mirada casi científica con que por momentos Martí quiere reunir todos los datos que perfilen un patrón ya patológico o moral del asesino Guiteau. En el juicio, que se llevaba a cabo en Washington, lo que se juzgaba era la culpabilidad moral de Guiteau en el acoso jurídico que buscaba dar con la sanidad mental o la locura del homicida y, con ello, la condena o no a pena de muerte del reo, quien nunca negó haber efectuado los disparos sobre Garfield, aunque alegaba haberlo hecho bajo el impulso de una orden divina (se sospechó también que el crimen fuera un complot político en el que se manipuló la debilidad mental del criminal, o que tras el alegato de locura se ocultara un crimen del que Guiteau fuera sólo el brazo ejecutor). Los defensores de Guiteau intentaban que se le conmutara la pena de muerte aludiendo a una locura temporal que durante el transcurso del juicio aparentemente se fue intensificando. Los acusadores por su parte veían en el alegato de locura sólo un subterfugio judicial. Martí intenta seguir cada detalle del juicio que le permita medir el grado de animalidad o humanidad desordenada que hay en ese personaje, pero a la vez sus poemas muestran una crisis de su concepción de la normalidad y del concepto de lo humano. Martí nunca cree que Guiteau sea moralmente inocente; parece preocuparse más por intentar definir la forma de su culpabilidad; tampoco cree que el mejor castigo sea la pena de muerte, aunque afirma

que si se ejecuta en nombre de la justicia el reo debe recibirla como la “más grande las muertes”:

Nos sentaremos en el Día de Acción de Gracias a la mesa de pobres y de ricos, y oiremos los himnos de los templos, y pediremos al buen Dios que libre de inútil muerte a la desamparada criatura que como insecto humano vive entre los recios muros de la cárcel de Washington. Si por justicia se le mata, de la más grande de las muertes está muerto. ¡Abridle las puertas de la cárcel, y se refugiará espantado y trémulo en su jaula de piedra! Si por venganza ha de matársele, ¿cómo se ha de ofrecer en holocausto a tan gran muerto tan ruin vivo?
(Obras 9: 120)

Este fragmento de la crónica publicada el 26 de noviembre de 1981 en La Opinión Nacional, da una idea del pensamiento moral en movimiento por el que Martí está agitado. Su humanismo le impele a pensar que ese hombre no debería ser ajusticiado, pero su pensamiento de religiosidad positiva, le lleva a concluir que aun en el esquema de venganza sacrificial que implica una condena a muerte, ese sacrificio carece de sentido por ser un insecto vil lo que se sacrifica. A lo largo de las crónicas, el proceso de razonamiento moral de Martí asume una postura más clara en relación a la posible condena a muerte: si se ajusticia a un hombre para sancionar su falta de humanidad, su torpeza humana, o su inhumanidad, en ninguno de los casos esa condena encuentra un justificativo racional. Pero si se admite el criterio de venganza, entonces es quizás menos “admisible” entre las mayorías, pero tiene mayor coherencia con los verdaderos valores que se defienden, en cuyo caso queda develado

un instintivo móvil de venganza amparada en el ideal de justicia. Si hay animalidad en Guiteau, es una forma semejante de animalidad la que exige su muerte por justicia. La ejecución de Guiteau el 30 de septiembre de 1882 parece marcar en Martí un momento de quiebre en su fe en la humanidad y por otra parte de reafirmación en su voluntad de rehacer esa fe en la humanidad. Es decir, se reafirma la tensión entre el pensamiento crítico y la voluntad de creer, materia de la que están hechos muchos de los Versos libres.

Como lo declara en la dedicatoria de Ismaelillo, publicado también en 1882: “Hijo: Espantado de todo me refugio en ti. Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud y en ti” (Obras 16: 17). Ismaelillo es de algún modo la contrapartida de Versos libres, es el texto que sí se publica, en el que Martí reafirma la confianza en la humanidad y en el que deja testimonio constructivo de esa voluntad que en Versos libres es menos estable, aunque no menos potente. Al leer las crónicas sobre Guiteau en contrapunto con los Versos libres se evidencia cómo esa fe es el producto de un acto de voluntad positiva para superar el vacío que le dejaba adelante su conciencia crítica del mundo. Más aún, ese acto de voluntad se convierte en el sentido existencial de Martí. La intensificación de la vida, es decir el llevar a la máxima intensidad el pensamiento crítico al mismo tiempo que el deseo de ser en el mundo, pide ese acto de voluntad para rehacer una fe desde la individualidad, desde una conciencia que intenta construir lo humano en su más íntegra expresión posible. El proyecto de Martí es el de asumir la humanidad en su más completa gama de posibilidades, lo sublime y lo vil, el proyecto es formular una posibilidad de dignificación del hombre en el más sincero reconocimiento de la totalidad de fuerzas

que atraviesan lo humano. Martí intenta condensar en las líneas de esas crónicas y de esos versos su comprensión de la caída a la que ha sido arrastrada la humanidad por siglos de dogmas y convicciones morales coercitivas actuando desde la exterioridad del sujeto. Frente a esa historia de culpa y esclavitud Martí propone la libertad que se funda en la voluntad de existir. Con el juicio y la condena de Guiteau Martí entra en un proceso de asimilación de la totalidad de lo humano con las intensidades positivas y también con las miserias. Esa voluntad de amar lo humano y de tener fe en la humanidad es entonces un proceso volitivo y no una esencia inmanente por descubrir; es una construcción y no un redescubrimiento. Esa es la obra en que se empeña Martí y debe hacerse desde la aceptación del ser humano como un despojo que no es nada si no asume voluntariamente su humanidad. De ahí que la ejecución de Guiteau es para Martí el momento clave de su comprensión de la vaciedad del concepto “humano”. Condenadores y condenados son para él la expresión de una máscara que se ha quedado vacía en la superchería de repetir definiciones sobre lo humano. El ahorcamiento de Guiteau es para Martí un elemento revelador de las grandes mentiras de la humanidad, convencida de su superioridad racional y de su sentido trascendente y Martí ve tras esa máscara sólo un gran vacío:

Cuando se abrió bajo sus pies la trampa por que se deslizó con gran caída, camino de la vida venidera, su cuerpo mezquino, -rompió en impíos aplausos la muchedumbre de presos de la cárcel, que prolongó luego con vítores y hurras, la que danzaba y reía, como en verbena o día de gorja, a las puertas de la prisión del malaventurado. Aunque no sea más que porque recuerda la posibilidad que exista un hombre vil,

no debiera ser motivo de júbilo para los hombres la muerte de un ser humano. (Obras 9: 318)

La “gran caída” del ajusticiado parece marcar la de toda la ilusión de progreso de la humanidad, por lo menos momentáneamente. El pensamiento de Martí se debate en el abismo con que la cultura ha separado razón e instinto en el ser humano y con las verdades a medias con que ha procurado recubrir ese abismo. En esta última crónica sobre Guiteau más que en ninguna de las anteriores, son frecuentes las comparaciones del reo con diferentes animales y aun con objetos animados por artificios mecánicos. De diferentes formas Martí se repite que Guiteau “no era de especie humana” (317), pero no basta la redundancia para aceptar el argumento y él mismo reprende las celebraciones, producidas durante la ejecución y todas las manifestaciones de júbilo, de burla o de juego con que la gente celebró la condena. Por otra parte, en ésta como en otras crónicas dedicadas al asunto, Martí pone el estado del proceso de Guiteau en el contexto de otros acontecimientos, que forman un cierto trasfondo social del proceso al que es sometido uno de sus individuos. En la crónica citada sobre la ejecución de la pena de muerte, presenta también una nota sobre las luchas entre capitalistas y obreros en los Estados Unidos, otra sobre los intereses de Inglaterra y Estados Unidos a lo largo de América y una brevísima sobre un congreso de filósofos cristianos “que sacan a la luz con fervor científico las bondades de la Cristiandad”. Martí encaja el ajusticiamiento desesperanzador con el más amplio contexto político y con la voluntad científica de recuperar la fuerza asociativa del espíritu religioso. Por un acto de voluntad consciente ha optado por mirar “las entrañas del monstruo” y no

parece que fueran éstas únicamente las de la sociedad estadounidense, sino las de la especie.

En Versos libres hay un esfuerzo por salvar ese abismo que ha quedado entre razón e instinto, y ese esfuerzo surge frecuentemente más como una reacción crítica, reacción de la ira más que de la esperanza. De los poemas manuscritos que Martí dejó separados de todos sus otros escritos, únicamente dos están fechados, ambos en 1882: “Amor de ciudad grande” y “Canto de otoño”. Otros dos tienen día y mes pero no el año: “Hierro” (Nueva York, 4 de agosto) y “Yo sacaré lo que en el pecho tengo” (diciembre 14). Este último bien pudiera ser del 14 de diciembre de 1882, y la “cólera y el horror” de que habla en ese poema corresponden a esos quiebres de impotencia ante el proyecto de fe en la humanidad que se merma por momentos en la contemplación de la estupidez. Ese espacio peculiar de lo humano que son el desencuentro y la incomprensión entre razón e instinto, la estupidez como ese amplio reducto en el que se deposita lo monstruoso, lo enfermo, lo bestial; la estupidez como el espacio abisal en que Martí empieza a ver no ya sólo al otro: a Guiteau, a la sociedad capitalista en conflicto de clases, a la sociedad cristiana parchando sus cisuras, sino sobre todo a sí mismo en la urgencia de alcanzar mejor comprensión de su animalidad-racional, la única en que concibe un lícito dominio:

Yo sacaré lo que en el pecho tengo
 De cólera de horror. De cada vivo
 Huyo, azorado, como de un leproso.
 Ando en el buque de la vida: sufro
 De náusea y mal de mar: un ansia odiosa

Me angustia las entrañas: quien pudiera

En un solo vaivén dejar la vida!

No esta canción desoladora escribo

En hora de dolor:

¡Jamás se escriba

en hora de dolor!... (Obras 16: 222)

En la estrofa siguiente justifica la “cólera” y dice “es que a los hombres / palpo, y conozco, y los encuentro malos” (223). En Martí la experiencia de la negatividad apunta hacia esa pérdida de fe en la posibilidad de hacer una especie, en la impotencia de reducir esa estupidez que es menos maldad moral como voluntad negativa cuanto torpeza para hacer valor social el respeto por la individualidad y para que el individuo produzca su propia fe en lo social. Esa fue la lucha fundamental de Martí, en ella se consumió, como toda forma de heroísmo es también la suya una dualidad que encierra ideal y cansancio.

La cólera y el horror asumidos en “Yo sacaré lo que en el pecho tengo” son una de las formas de intensidad que Martí guardó celosamente en los poemas inéditos. Quizás por temor a ser perjudiciales a su propio proyecto de hacer crecer desde dentro la fe en la obra de lo humano. En la crónica escrita a propósito del entierro de Garfield, Martí reconoce que es mejor no publicar un libro si va a ser nocivo para la actividad, además de que plantea también la profunda resistencia que le generaba la figura del criminal en su contraste con el daño social que ha efectuado:

A este hombre lo ha matado un elemento oculto, que obra

poderosamente contra las fuerzas de construcción, entre las fuerzas de

destrucción de la humanidad: un elemento rencoroso, inteligente e implacable: el odio a la virtud.

Yo lo escribí una vez en uno de esos libros tristes que no se publican jamás porque no deben publicarse sino libros briosos y activos, que fortifican y abren paso: “Virtuoso tu serás odiado”... (Obras 13: 199)

Entendedor de que a la humanidad no le es fácil volver la mirada sobre sus “elementos ocultos”, sobre su animalidad, ni siquiera para entender mejor su humanidad Martí no publicará los textos que más presentes tenía al estar ya de camino a Dos Ríos. Con claridad específica en la “carta-testamento” a Gonzalo de Quesada y Aróstegui (Obras 1: 25-28) expresa en primer lugar su deseo de que esos poemas se publiquen, sin mezclarlos con otros de “formas borrosas y menos características” (26). En esa misma carta recuerda también con especificidad la crónica dedicada a los funerales del Presidente estadounidense: “De Garfield escribí la emoción del entierro, pero el hombre no se ve, ni lo conocía yo, así que la celebrada descripción no es más que un párrafo de gacetilla” (27). Sin embargo la recuerda específicamente y la recupera de entre todas sus abundantes crónicas, doce años después, para pedir que sea olvidada al publicarse toda su obra. Esos dos cuerpos de textos los llevaba presentes Martí como el nudo de esa extendida observación de la humanidad de Guiteau que es el hombre-animal que sí se ve en las crónicas y al que intentó conocer leyendo con fruición los artículos relacionados con su juicio. Aunque no hay motivo para dudar de la sincera admiración de Martí por Garfield, el verdadero protagonista de esa larga reflexión sobre la condición humana es Guiteau. El vínculo dramático en que reúne Martí las formas de humanidad

disímil de la existencia “sana y ejemplar” de Garfield (Obras 9: 53) y la del “menguado Guiteau” (74) es el conflicto del “Homagno” de los Versos libres que mirado en un espejo no alcanza a distinguir el animal y el humano, y el de “Pollice verso” en que el circo que clama por la vida y la muerte de un luchador se entrecruza con las imágenes del espectáculo en que se convirtió el juicio a Guiteau:

¡Vedlo entrar! La sala rebosa. De circo, de teatro, de magna fiesta, da idea la concurrencia. Llega la gente a los codos del juez; gime empujada la barra que separa el dominio del público del de los actores del proceso, y los cronistas de la prensa. ¡La prensa es un poder!
 ¡Miradla, acatada y holgada, ocupando la parte mejor de la sala de la justicia! Los primeros días, fueron muchedumbre desbordada y varia: ¡qué condenar! ¡qué execrar! ¡qué befar! Mas hoy son damas lujosas, y caballeros favorecidos, que logran billetes de entrada, ya porque pertenecen al cuerpo de testigos, ya porque les da privilegio la amistad del juez, ya porque obtienen los beneficios de los Departamentos del Estado. (Obras 9: 132-33)

El juicio de ese hombre, de ese loco, de ese “insecto humano” (120) Martí lo ve convertido en un espectáculo público en el que confluyen y se silencian otros acontecimientos. En la crónica que escribe el 26 de noviembre levanta un mosaico completo en medio del cual el juicio a Guiteau es la escena central de un enajenamiento que es el de la sociedad del progreso. En una magnífica síntesis de acontecimientos reúne los fragmentos de la totalidad del entorno de ese circo moral en el que toda la estructura de valores confluye a sostener el sistema de progreso en el

juego de capitales, desde una pelea de box en Ohio hasta los movimientos imperialistas de Estados Unidos en México y Panamá, además de un par de escándalos en la Bolsa de valores de por medio:

... el recio Holden y el torvo White se dan, con el puño cerrado hasta que la policía los interrumpe, sendos golpes de maza en frente y labios. Quiebran bancos; vienen actrices de Inglaterra, encréspanse en silencio dos grandes hidras, una que vuelve la fauce a México, y otra que la vuelve a Panamá.

Mas sobre telegramas de Europa, sobre los desdeñosos editoriales del *Herald*, sobre los versos grandes e irregulares como montañas, de Walt Whitman, ...sobre la espantable cohorte de suicidas, de malversadores, de asesinos, de cuyas hazañas fatídicas es la prensa vocero permanente, -no buscan las manos entorpecidas bajo el frío guante en las mañanas crueles de noviembre más que las compactas columnas en que los periódicos dan cuenta del proceso de ese hombre enfermizo, colérico, nervioso, de ojo vidriado, de tez amarillenta, de cabello hirsuto, que a manera de aterrada hiena, de inquieto movimiento, inhallable mirada, vago giro y elástico paso, echan cada mañana sus guardianes, maniatado sombrío, a la sala del jurado en Washington: Guiteau. (Obras 9: 132)

Ese mosaico es el marco en que Martí está pensando el bien y el mal; en ese contexto se producen sus Versos libres y con ellos el más claro y definitivo emplazamiento que la poesía le impusiera al discurso moral en las letras hispanoamericanas del siglo

XIX. En modo alguno se pretende aquí afirmar que el pensamiento poético-moral de Martí brote de esta coyuntura producida por el juicio a Guiteau y la escritura de los Versos libres, pero en ese específico momento confluyen varios de los dispositivos claves de ese pensamiento. Más todavía si se añade a lo dicho que ese mismo año escribió su ensayo dedicado a la muerte de Emerson; leyó los versos de Whitman que se menciona en la cita, a los que tuvo vivamente presentes en sus poemas; y además, redactó el “Prólogo al *Poema al Niágara* de Pérez Bonalde”, considerado una suerte de manifiesto de modernidad (Rama, Máscaras 25). Finalmente en ese mismo año, Nueva York recibió la visita de Oscar Wilde, el paradigma anglo-británico de la renovación estetizante, con lo que el espectro básico de las grandes preocupaciones martinianas de alguna manera encuentra en este año su punto de máxima vinculación.

No es casual que también en junio de ese mismo año 1882 escribiera Martí las primeras cartas a los Generales Gómez y Maceo para reemprender la lucha de Independencia en Cuba. En esas cartas se encuentra un eco del nombre solo de Homagno, que no del texto del poema en que las grandes acciones están ausentes; en la voluntad que exige la participación en esa guerra se marca el punto de partida que lo aleje de la experiencia del juicio a Guiteau y de la mirada más bien desolada de la condición del hombre en Versos libres: “Y quien no se sienta gigante de amor, o de valor, o de pensamiento, o de paciencia no debe emprenderla” (Obras 1: 167). Por eso el pensamiento de Martí encuentra en ese momento menos resonancias en Wilde que en las voces de Emerson y Whitman. En la crónica del 7 de enero perfila sin mayor interés la búsqueda estetizante de Wilde donde, no obstante, rescata sí, el desprecio por el utilitarismo economicista, la búsqueda de una religiosidad más vital y el

beneficio moral de un mundo en el que la ética sea la estética: “Quiere [Wilde] que por el aborrecimiento de la fealdad se llegue al aborrecimiento del crimen. Quiere que el arte sea un culto para que lo sea la virtud” (Obras 9: 223). El mundo estetizante de Wilde está precedido, en esa crónica, de unos breves datos sobre el juicio de Guiteau y después hay una descripción del arribo de inmigrantes europeos a Nueva York. La preocupación estética de Martí en ningún momento pudo dejar de lado el entorno social inmediato, y por eso dice:

Pero Oscar Wilde volverá a Europa. No volverán, en cambio, sino que harán casa en las entrañas de los bosques, o arrancarán una fortuna al seno de las minas, o morirán en la labor esos cuatrocientos cuarenta mil inmigrantes, que Europa, más sobrada de hijos que de beneficios, ha enviado este año a las tierras de América. Manada, no grupos de pasajeros, parecen cuando llegan. Son el ejército de la paz. Tienen derecho a la vida. (Obras 9: 223)

Con todos esos elementos parece claro que la propuesta estética de los Versos libres ofrecía en ese momento menos auxilio al proyecto vital de acciones poéticas en que Martí estaba embarcándose, aunque íntimamente era la vinculación a esos poemas la máquina desde la que el Homagno de la “manada”, sabiéndose bestia emprendía el recorrido hacia el ideal. De la poesía posterior poco se sabe de las fechas, hasta la publicación de Versos sencillos en 1891, en cuyo prefacio explica con aparente claridad por qué no se publican los Versos libres:

¿Por qué se publica esta sencillez, escrita como jugando, y no mis encrepados *Versos libres*, mis endecasílabos hirsutos, nacidos de

grandes miedos, o de grandes esperanzas, o de indómito amor de libertad, o de amor doloroso a la hermosura, como riachuelo de oro natural, que va entre arena y aguas turbias y raíces, o como hierro caldeado, que silba y chispea, o como surtideros candentes?

.....

Porque amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras. (Obras 16: 61-62)

Así la propuesta de renovación poética de Martí quedó más estrechamente comprometida con la realización del proyecto político. La opacidad hirsuta de los Versos libres minaba la proyección de la fuerza con que Martí quería consolidar la fe en su ideal; no sólo en el mismo sino en aquellos a quienes quería asociar en su proyecto. Es en el punto máximo de su libertad en donde Martí encuentra que el sentido que para sí mismo tiene la libertad se vuelve contra el gesto más libertario de su escritura, y cómo el texto libre resulta inconveniente para su soberano deseo de un proyecto épico en el que el mito de “Homagno”, salido de las”carnes” y de las “memorias de la bestia” se realice.

El Martí de las crónicas es crítico del sistema sobre el que se va montando el progreso, pero el Martí de Versos libres es crítico de las individualidades que depositan ciegamente la verdad en el dogma, ya religioso, ya económico, ya social que se impone. Así, en Versos libres no hay revuelta contra los factores de dominio exterior, sino contra el autoengaño de llamarse libres siendo esclavos. Estos textos son la más extremada experiencia del límite entre la libertad y la caída en la fe creada a pulso que termina por someter a su creador. Desde el otro extremo Martí lo expresa

claramente en estas palabras: “Creo que no hay mayor prueba de vigor que reprimir el vigor”, dice en la carta de 1882 al General Gómez. También en “Yugo y estrella” la tensión entre soberanía e ideal social es llevada hasta los límites de la contradicción, o al menos de una fusión en la que se pierden los linderos de los conceptos que se oponen, ceder al “yugo” para alcanzar la “estrella”, podría ser una nueva forma del reiterado procedimiento del cristianismo de aceptar el sufrimiento presente para alcanzar una satisfacción ideal en un trasmundo. Martí, en aras de llevar adelante el proyecto de ideal, se aproximó al lindero de la caída en aquello contra lo que más luchó: el dogmatismo antilibertario. Ahora, la propuesta más consistente en la unidad de los Versos libres es la de una máxima toma de conciencia de sí, el máximo acercamiento posible a la verdad acumulada por el hombre a lo largo de su historia, verdad que no es progresiva, ni evolutiva, sino simplemente acumulativa: “Homagno audaz de tanto haber vivido” (Obras 17: 315).

Todos los saberes acumulados por la historia han de hacerse útiles para la realización del mito de “Homagno”. Todas las ciencias, todas las religiones, toda la poesía, aun la inédita de sus versos ocultos. Los mitos viejos han de ayudar a mantener la esperanza en la realización del nuevo, que es finalmente el mismo, el del hombre grande, el de “Homagno”, que acepta ver el mundo sin intermediaciones. Cada vez que corre un velo que el “sí mismo” usaba para adaptar el mundo a los deseos de la conciencia habrá que removerlo para que la verdad sea más ella misma, y volverlo a poner al servicio de la fe individual. Esa sinceridad debía alcanzar una nueva verdad, para que cada quien camine sobre la verdad de su deseo. Remover los velos que dejan al descubierto el rostro irreconocible de “Homagno” no es el

proyecto; el proyecto es hacer de ese reflejo una representación que no únicamente sea soportable sino sincera. Esto significa ser continuamente consciente de que el proyecto de esa representación aunque se proyecte sobre el mundo siempre está bajo su dominio y no es realidad exterior que se le impone.

Así, sobre el caballo de la sinceridad poética que recorrió la literatura del siglo, se pasó de los intentos de recuperación de la imagen del Dios cristiano a una idea martiniana de divinidad que parte del mismo hombre, en la que Cristo es la imagen más común del hombre divinizado, germen de Homagno. Martí la asume como tal, como una imagen poética de los anhelos que parecen más comunes en la humanidad. Pero una vez que la representación de Cristo quedó prisionera del dogma de su pureza divina, Martí propone en Homagno la nueva representación de la humanidad dignificándose, para ver el proceso de la humanidad divinizándose al hacerse dueña de sí y de su destino histórico en la plenitud de la vida y la muerte. La sinceridad de Martí encuentra de este modo dos formas para su expresión: la de la sencillez y la de la libertad, siendo de algún modo la primera el sometimiento de la segunda y viceversa. La sinceridad de la libertad es la que apunta a un despojamiento de toda convicción para asumir la existencia no desde un ideal fijo sino desde un ideal que se modifica a la luz del conocimiento y de las experiencias, “Amo las sonoridades difíciles y la sinceridad aunque pueda parecer brutal” declara en la introducción a los Versos Libres; la segunda es la que viabiliza el proyecto de la otra por medio del más popular de los metros y la más dócil sonoridad rítmica. Se cierra así una idea de totalidad poética que atraviesa por la lucidez oscura y la densa transparencia de esos Versos sencillos en los que se inscribe una síntesis del proceso

de asumir la historia humana y dar el máximo de sí para que de los escombros vuelen mariposas y de los carbones surjan diamantes (Obras 16: 64-65). En los Versos sencillos no se retorna a una idealización de la naturaleza, sino que se asume la ausencia de significaciones y orden en ella, es la conciencia del hombre la que le asigna un orden y una significación desde su esquema de valores:

Ya sé, de carne se puede
 Hacer una flor: se puede,
 Con el poder de cariño,
 Hacer un cielo, -¡y un niño!
 De carne se hace también
 El alacrán; y también
 El gusano de la rosa,
 Y la lechuza espantosa. (Obras 17: 114)

En la tensión en que Martí pone toda su poesía y el empeño en que su vida sea una acción poética engaña frecuentemente en cuanto vistos los fragmentos de su obra, por momentos parecen un retorno a los símbolos moralistas de un naturalismo primitivo. En realidad, en el sustrato de estos versos está la convicción absoluta de Martí de la necesidad de una libertad plena. El principio no era novedoso, era doctrina común del cristianismo y de otras religiones. La diferencia está en la plena conciencia que tiene Martí de estar usando el recurso retórico producido por su escritura y no seguir una fevenida como don.

La otra sinceridad, la de los Versos libres, parecería entregarse a un hondo regodeo en la palabra que evita adornos pero que se hace contorsión dolorosa del

poeta que quiere ver a Homagno en las alturas del ideal y lo encuentra en su realidad, a veces mezquina y casi siempre torpe. Difícilmente se encuentra en la lengua castellana transparencia tan opaca como la de los Versos libres. Cada verso es la medida pulcra con que Martí tienta el sentido de revelaciones que se escapan hacia dentro. Son la intuición de una profecía que nunca se revela. La sinceridad aquí parece por momentos no pretender verdad alguna, porque desconoce a todas y admite sólo la que se consume en el verso. La sinceridad de los Versos libres es el vigor inquietante de una conciencia que se repele al verse sin los afeites que la maquillan y sin embargo persevera en esa mirada para asignar sentido al mundo desde ahí, desde eso abyecto, monstruoso, torpe y sin embargo dignificable en la construcción de humanidad. Es la sinceridad del “Homagno” enigmático que se mira y no se deja seducir, como Narciso, por sí mismo:

Homagno sin ventura

La hirsuta y retostada cabellera

Con sus pálidas manos se mesaba.

“Máscara soy, mentira soy, decía;

Estas carnes y formas, estas barbas

Y rostro, estas memorias de la bestia,

Que como silla a lomo de caballo

Sobre el alma oprimida echan y ajustan,

Por el rayo de luz que el alma mía

En la sombra entrevé, – ¡no son Homagno! (Obras 16: 159)

“Máscara soy, mentira soy”. Este es el momento límite de la sinceridad de Martí, tan semejante y diferente a la vez de la hipocresía baudeleriana. Como en ella, se manifiesta la imposibilidad de hacer legible la sustancia de la conciencia, siempre fugada a otra máscara. Ambos, Baudelaire y Martí beben de agostado “pezón” la vida en procura de su misterio. Pero en Martí todavía resta algo así como una fortaleza para seguir preguntando el porqué; Baudelaire se entrega inconforme al reflejo de su hipócrita lector, sin fuerza para reaccionar ante la representación del desvalimiento humano; sin deseo de tener esa fuerza para poder ir más ligero por las sendas del tedio:

Ainsi qu’un débauché pauvre qui baise et mange

Le sein martyrisé d’une antique catin,

Nous volons au passage un plaisir clandestin

Que nous pressons bien fort comme une veille orange (Baudelaire 18).

A Martí le aterra la visión baudeleriana, sobre todo como cárcel en la que la conciencia pueda quedar atrapada. No puede leer la búsqueda de belleza en lo abyecto que hace Baudelaire como la instauración de una estética en la que ya no hay espacio para lo sublime, por lo menos no en el sentido que tuvo hasta entonces. Martí no puede admitir la máscara como último estado de la conciencia, cree que por la sinceridad, esa máscara ha de convertirse en la forma del sujeto que por voluntad reordena el universo. Por eso Homagno “and[a], pregunt[a], ruinas y cimientos / vuelc[a] y sacud[e]; a sorbos delirantes / en la Creación, la madre de mil pechos, las fuentes todas de la vida aspir[a]”. Pregunta no porque espere respuesta, de hecho, la respuesta es revelación que se queda en el lindero mismo del poema, en un anuncio

que sólo se realiza hacia el interior del poema, pero del que nada queda para el lector, o queda todo: “Y la tierra en silencio, y una hermosa / voz de mi corazón, me contestaron”. La naturaleza no es más mensajera de la divinidad; cúmulo de signos sin orden entregados a la conciencia para que de ellos haga un discurso. En ella no hay verdad, bien ni belleza. Es la conciencia empeñada en remover máscaras la que desde su posicionamiento moral, desde su voluntad de dar existencia a la humanidad, de su voluntad de propiciar un proyecto de humanidad configura lo bello, lo bueno y lo verdadero. La naturaleza es horror con posibilidades estéticas como lo demostró Baudelaire al concederle belleza a la “carroña” palpitante de vida, y Martí a la máscara que asumida se libera de su falsedad hasta que la mirada de la conciencia la redescubre como engaño en el irreductible movimiento por ser, desde la sinceridad y la desintegración que la misma sinceridad produce:

Mis ojos sólo, los mis caros ojos,
 Que me revelan mi disfraz, son míos.
 Queman, me queman, nunca duermen, oran,
 Y en mi rostro los siento y en el cielo,
 Le cuentan de mí, y a mí del cuentan. (Obras 16: 159)

Ante el silencio de la tierra, el abismo nihilista es para Martí como lo fuera para todos los poetas que se han visitado en este trabajo, el último reducto del mal en su caída. La representación del vacío es la más lograda y persistente imagen del mal. Martí lo contempla y supera con la conciencia de “sus caros ojos” que le dicen con simplicidad que es mentira. Para el Martí que supera el vacío nihilista, el mal es la inacción a la que se condena a la especie aterrada por el vacío. El someter por el

miedo las capacidades humanas e impedir su desarrollo ese es el mal para Martí, pero su mirada al interior de la conciencia le revela que esa manipulación no es siempre una exterioridad impuesta, sino que frecuentemente es una indolencia individual. El mal es creer que el vacío se salva con no mirarlo, con repetir las fórmulas recibidas que conjuren el vacío. El rechazo de Homagno de su materialidad-bestialidad y también del fingimiento de la máscara que oculta esa materialidad-bestialidad es la denuncia de la desidia con que la sociedad renuncia a ver toda otra representación que no sea de las que la tranquilizan. Se denuncia la desidia con que la sociedad se niega a producir un sentido para lo humano y prefiere asumir las representaciones ya vaciadas. En la mirada de Homagno se desnuda, por una parte, el dolor de sentirse caído, pero no en el sentido cristiano, la caída como la ve Martí es la de la humanidad expulsada por sí misma de la potenciación de su ser. La caída es reconocer que esa humanidad es sólo máscara sin grandeza, cuando no se dignifica a sí misma con la existencia en el riesgo. sin un destino que cumplir. Aquí la moral de la sinceridad no pretende transparentar nada, no es posible para Homagno asumir la transparencia del Dios que es hechura del hombre. Martí lo suspende sobre la opacidad de un Creador que le ha dado “hombros colosales” para que cargue un “grano de alpiste” Todavía le “queman los ojos que revelan su disfraz”. Le quema querer transmitir a los demás la verdad que él sabe producida tras la máscara.

La poesía así es el lugar privilegiado en que la palabra absorbe la imagen única del instante en que la máscara se remueve antes de que surja el nuevo enmascaramiento. Pero esa revelación es el secreto del poema. Este es el proceso sinérgico por el cual la palabra produce una naturaleza que queda encerrada en la

cápsula inaccesible de sus propios signos. El movimiento propiciatorio de esas palabras genera la posibilidad de nuevos sentidos, la posibilidad de re-ordenamientos del universo. Como se lee en el “Prólogo al *Poema al Niágara*”, Martí reconoce la marca de la modernidad del mundo en la voluntad de flujo. Sabe que el progreso lineal como fuerza inmanente de la naturaleza es un engaño y sus Versos libres son el gesto de huida de ese laberinto en un gesto esquizo en el que quiere ser “yugo y estrella” a un tiempo. Que quiere ser todo a un tiempo como lo ha leído en Whitman:

We two, how long we were fool'd,
 Now transmuted, we swiftly escape as Nature escapes,
 We are Nature, long have we been absent, but now we return,
 We become plants, trunks, foliage, roots, bark,
 We are bedded in the ground, we are rocks,
 We are oaks, we grow in the openings side by side,
 We browse, we are two among the wild herds spontaneous
 as any,

 We are seas mingling, we are two of those cheerful waves
 rolling over each other and interwetting each other,
 We are what the atmosphere is, transparent, receptive,
 pervious, impervious,
 We are snow, rain, cold, darkness, we are each product and
 influence of the globe,
 We have circled and circled till we have arrived home again,

we too,

We have voided all but freedom and all but our own joy.

(Whitman 264-65)

Martí no se deja llevar por el flujo que libera a la conciencia de sí misma para ser uno con las cosas. Los Versos libres se quedarán guardados por más de veinte años y en los Versos sencillos la salida hacia la exterioridad de la conciencia es más un adoctrinamiento pedagógico de hermandad con la naturaleza. No hay en ellos la fuerza de lo natural que arrastra y se hace expresión acabada de sí misma cuando es flujo que produce, ilumina y fracciona la conciencia. Martí empeñado ya en hacer de Homagno poesía de las acciones, asume ser traidor de su propio texto; él que los ha escrito para que sean mirada libre, los encierra, los somete para que ellos no lo sometan. La virtud de Martí anda menos en minucias moralistas que en el proyecto total de ser Homagno. La conciencia en Martí es siempre el “jamelgo” de “A mi alma” llamado a la producción de orden y trabajo, pero no quería ser el esclavo de una reiterada monotonía empobrecida por el afán de lucro, sino el jamelgo sometido al empeño del ideal de hacer nacer una forma nueva de humanidad: “Ea, jamelgo! De los montes de oro / baja, y de andar en prados bien olientes /.../ Hoy bájese el jamelgo, que le aguarde / cabe el duro ronزال la gruesa albarda” (Obras 16: 139). La imagen frecuente del caballo sometido a dominio es siempre una posposición de la fuga, un intento de perennizar el instante de la fuga, de mantenerse sobre el abismo, como suspendido sobre el terror que genera ese abismo y haciendo de ese terror la máquina que produzca el deseo de fe en el futuro:

Que como crin hirsuta de espantado

Caballo que en los troncos secos mira
 Garras y dientes de tremendo lobo,
 Mi destrozado verso se levanta?
 Sí, pero ¡se levanta! A la manera,
 Como cuando el puñal se hunde en el cuello
 De la res, sube al cielo hilo de sangre.
 Sólo el amor engendra melodías. (Obras 16: 183)

Si Whitman en sus versos empuja a la conciencia a una multiplicidad que se integra con los fragmentos del todo, Martí intenta postergar el efecto de sus versos hasta después de lograr la Independencia de Cuba. Contiene los Versos libres, los posterga para que vayan detrás de sus poemas-acciones, que de algún modo son el fruto de la palabra y que al mismo tiempo son olvido de la palabra del presente. Martí opta por hacerse esclavo de su propia fe, aunque guarda ante los ojos los versos que le recuerdan el artificio. Sin embargo, el silenciamiento del presente poético como eternidad que asume el sueño de futuro y la experiencia de lo pasado, se convierte en Martí en devoción moral por el futuro sólo. El anuncio de Whitman del “mundo nuevo” (25), el de la materia devenida multiplicidades que rompe la fijeza del sujeto que Martí celebra en Whitman no logra encontrar el paso para que los Versos libres fluyan hacia la pluralidad “indolente y ociosa” diría Whitman en Leaves of Grass, y los encierra como fragmentos prisioneros del ser político, maquinaria especular que el héroe guarda para ver en el reflejo de “Homagno” no el tú whitmaniano desdoblado en el todo, sino el sujeto ejemplar que sea el nuevo Cristo soñado por Whitman también. Martí quiere empujar la realización de lo que se anuncia en la palabra de la

poesía nueva, y en el gesto histórico pretende alcanzar la celebración de Leaves of Grass porque los versos sencillos no alcanzan esa potencia aunque guarden algo del deseo de esa celebración:

I celebrate myself, and sing myself,
 And what I assume you shall assume,
 For every atom belonging to me as good belongs to you.

I loafe and invite my soul,
 I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass.

My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air,
 Born here of parents born here from parents the same, and their
 parents the same,
 I, now thirty-seven years old in perfect health begin,
 Hoping to cease not till death.

Creeds and schools in abeyance,
 Retiring back a while sufficed at what they are, but never forgotten,
 I harbor for good or bad, I permit to speak at every hazard,
 Nature without check with original energy. (Whitman 27)

El anuncio de Whitman es el del hombre de “aquí y ahora” (33), el que “derrocha azar en espera de infinitas ganancias” (46). En Martí esa voluntad se trueca para obtener la ganancia de ese futuro que era la Independencia, pero nuevamente era una libertad que ya era de algún modo prisionera de sí misma; el dogma de Martí es el de

su propia esperanza, que proscribía al silencio a los Versos libres, considerando quizás que no podía cantarlos quien era esclavo aún, pero probablemente considerando también que esos versos podían ser contraproducentes para su propio proyecto de Independencia, con lo cual se repetía error semejante que el de las otras independencias, al pretender la libertad de muchos que ni saben ni quieren saber lo que pueda ser libertad. Pero esas contradicciones son las que se debaten en el propio Martí que en “Pollice verso” se mira esclavo entre los viles:

Sí! Yo también desnuda la cabeza
 De tocados y cabellos, y al tobillo
 Una cadena lurda, heme arrastrado
 Entre un montón de sierpes que revueltas
 Sobre sus vicios negros, parecían
 Esos gusanos de pesado vientre
 Y ojos viciosos, que en hedionda cuba
 De pardo lodo lentos se revuelcan!
 Y yo pasé, sereno entre los viles. (Obras 135)

Quizás no era literatura para la “hedionda cuba”, juego semántico alusivo al estancamiento en que España sometía a Cuba y en el que sus compatriotas se sentían conformes. “Cada estado social trae su expresión a la literatura” dice en el ensayo que le dedica a Whitman (Obra literaria 270), ensayo que, escrito en 1887, recoge la admiración que Martí tenía por Whitman desde sus primeros años en Estados Unidos. La literatura de Versos libres exigía una patria libre, que para Martí no bastaba que se diera en los límites del verso. La literatura que propone Martí, tocada por Whitman,

debe ser profecía de un porvenir sin dogmas, de un futuro en el que “La libertad es la religión definitiva. Y la poesía de la libertad el culto nuevo” (Obra poética 271), pero para Martí no era posible para Martí la producción de esa profecía en un estado político de sometimiento. De ese modo esa poesía cautiva de su propio autor era ya el producto de la poesía que veía porvenir como lo anuncia con gesto profético en el ensayo:

La literatura que anuncie y propague el concierto final y dichoso de las contradicciones aparentes; la literatura que, como espontáneo consejo y enseñanza de la Naturaleza, promulgue la identidad en una paz superior de los dogmas y pasiones rivales que en el estado elemental de los pueblos los dividen y ensangrientan; la literatura que inculque en el espíritu espantadizo de los hombres una convicción tan arraigada de la justicia y belleza definitivas que las penurias y fealdades de la existencia no las descorazonen ni acibaren, no sólo revelará un estado social más cercano a la perfección que todos los conocidos, proveerá a la Humanidad, ansiosa de maravilla y de poesía, con la religión que confusamente aguarda desde que conoció la oquedad e insuficiencia de sus antiguos credos. (Obra literaria 270).

Martí como Whitman vislumbra la vida como totalidad en la que nada falta o sobra. Sus visiones son gracia que fluye de su propio culto a la poesía en la que se vislumbra la posibilidad de una palabra eternamente liberada. Martí lee en el poeta yanqui la síntesis del tiempo en el presente, deseo y memoria anudadas en la eternidad del mundo como es, en el que cabe la creación pero no la desilusión:

Tanta fortuna es morir como nacer, porque los muertos están vivos;
 '¡nadie puede decir lo tranquilo que está él sobre Dios y la muerte'. Se
 ríe de lo que llama desilusión, conoce la amplitud del tiempo; él
 acepta absolutamente el tiempo. En su persona se contiene todo: todo
 él está en todo; donde uno se degrada él se degrada; él es la marea, el
 flujo y reflujo. (Obra literaria 271)

La acción y la espera, el tiempo del sometimiento y el da la rebelión, el mal y el bien
 reunidos en los versos que surgen de la libertad como máscara que siempre quiere
 desenmascararse. El bien y el mal no van a ser armonizados nunca en la exterioridad,
 es el interior el que ha de asumir la fortaleza de vida-muerte, bien-mal, positividad-
 negatividad, pasado-presente-futuro, como unidades que lo habitan y tensan y que lo
 hacen esclavo si no se asume la libertad. En “Pollice Verso”, la imagen de los
 gladiadores peleando esclavizados por una vida que les han impelido a defender es la
 tendencia de la materia a permanecer, pero la humanidad tiene la opción de decidir
 por qué permanecer, por qué perdurar y hacer perdurable la existencia. Si no existe
 esa conciencia, el circo hará de él su espectáculo, y el orden que somete al esclavo es
 una entidad vacía, pero el circo está vacío, en las plateas no hay nadie, sólo las
 sombras producidas por el miedo de siglos:

Circo la tierra es, como el Romano,
 Y junto a cada cuna una invisible
 Panoplia al hombre aguarda, donde lucen,
 los vicios, y cual límpidos escudos
 las virtudes: La vida es la ancha arena,

y los hombres esclavos gladiadores.-
 Mas el pueblo y el rey, callados miran
 de grada excelsa, en la desierta sombra.
 Pero miran! ... (Obras 137)

El único ente real en el cuadro son los esclavos, las armas son entidades ideales sobre las que ellos han de optar; la lucha no es la defensa ni de los unos ni de los otros, la lucha es por hacer posible la existencia. “Pueblo y rey callados miran”, el verbo contradice por completo el sentido de la imagen del circo romano, el silencio que impone la voz poética a los espectadores es la imposibilidad última de que éstos decidan por el gladiador. Este tiene siempre la posibilidad de elegir y en su elección se libera de la sombra vacía que son los espectadores, esto es, del mundo moral como imposición externa y común para todos los esclavos. Martí cree que la lucha de la conciencia contra las imposiciones externas generará siempre sujetos más aptos para la vida en sociedad. Los esclavos de Martí que asumen virtudes y vicios como algo dado, sin asignarles valor individualmente forman la “horrible procesión de culpables”, simulacro de movimiento que da culto al circo vacío, a la nada. En la última estrofa de “Pollice verso” se evidencia el distinto modo de asumir la libertad entre Darío y Martí. Si el primero deja al alma de “El reino interior” soñado que es poseída por vicios y virtudes, Martí necesita una acción mínima, cuando menos el mover la mirada fuera de la arena en donde relucen “las carrozas y las ropillas blancas” de los “extraños” observadores, el movimiento de esa mirada al exterior del circo-laberinto es el gesto inicial de fuga del entrampamiento moral del que toman ventaja las estructuras del poder-dominio. La voz de “Pollice verso” sabe que ese

movimiento al exterior es sólo el origen de una nueva forma de esclavitud. El ejercicio de la libertad se funda en esa toma de posición frente al universo sin orden aun sabiendo que la libertad traerá una nueva opresión, pero en ese movimiento se generan las posibilidades de aproximación a la auténtica libertad. La existencia entregada al proyecto de dar forma a una humanidad, es justamente el reiterado intento de escapar de la tendencia a la fijeza, de la que necesariamente habrá que pasar a una nueva liberación:

¿Veis las carrozas, las ropillas blancas
 Risueñas y ligeras, el luciente
 Corcel de crin trenzada y riendas ricas,
 Y la albarda de plata suntuosa
 Prendida, y el menudo zapatillo
 Cárcel a un tiempo de los pies y el alma? (Obras 138)

Como todas las dualidades integradas en unidad continua que dispone Martí en los Versos libres, la libertad exige la admisión de una nueva esclavitud que a su vez pedirá nueva libertad. La propuesta martiniana, semejante a la de Whitman y a la de Emerson, es la de un movimiento constante de la conciencia hacia el exterior y de regreso a sí misma. Martí pretende un máximo esfuerzo de la conciencia para apropiarse de las leyes exteriores que rigen al mundo, al tiempo que procura un máximo de conocimiento interno. Ese doble movimiento llevado a su máxima tensión dispone las potencias humanas para proyectar el la construcción de formas diferentes de sociedad en donde los valores se purifiquen de los añadidos de la cultura. De ahí esa tensión permanente en que se descubre a Martí mirando el daño de la tradición

incuestionada y por otra parte la gloria de la voluntad criminal si ésta se funda en una conciencia que asume la máxima conciencia posible de su crimen. Ejemplo de lo primero es la pormenorizada relación de la educación cristiana recibida por el asesino Guiteau en oposición al canto que es “El padre suizo”, poema inspirado en el asesinato de un hombre a sus tres hijos para luego suicidarse. Del juicio de Guiteau, en una de las crónicas cita con minucioso interés la descripción que hace el hermano de Guiteau en sobre el modo de pensar en el bien y el mal con que se habían educado:

Yo lo creía poseído de un demonio. La teoría religiosa es que hay dos fuerzas en el Universo: una bajo Satán o el diablo, y otra bajo Dios o Jesucristo: mi padre sostenía que había gentes poseídas por el diablo o Satán, y otros de Cristo o Dios: creía que los dos poderes estaban en guerra, y que desde la caída del hombre venía Satán para cautivar a cuantos hombres pudiese, y no fuesen buenos creyentes en el Salvador, ni se hubiesen salvado del poder del pecado por una unión completa con Jesús. Creía que todo mal, toda enfermedad, toda deformidad eran defecto del pecado, o del poder del diablo, que es el mal espíritu, la mala naturaleza. Y mi hermano y yo creíamos como mi padre. Yo creo que mi hermano por su maldad, por su voluntad, por su soberbia, permitió que Satán alcanzase tal dominio sobre él que estaba bajo el poder de Satán... (Obras 9: 170)

Los giros permanentes que conforman el complejo conjunto de las ideas martinianas, son acumulaciones de ideas que se superponen, se violentan y se extienden hasta que otra idea viene a darles corte. Martí hace realidad el deseo de vivir la tensión que hace

posible una armonía que jamás es inmovilidad. De ahí esa superposición de la mirada científica con que registra esta declaración, como procurando ver a través del argumento el mecanismo de superar esa vieja mitología de bien y mal, sin destruirla como ideas pero sin hacer de ellas nuevas ideas-cárcel. Ese movimiento constante es una voluntad por comprender la complejidad de lo existente, y sobre todo la complejidad de la conciencia cuando actúa en contra de la vida, al menos en términos aparentes y por eso en los mismos años escribe “El padre suizo” e intenta encontrar la bondad de un acto atroz, y diferenciar entre lo “vil” y “monstruoso” de Guiteau y ese “Padre sublime” asesino de sus hijos:

¡Padre sublime, espíritu supremo
 que por salvar los delicados hombros
 de sus hijuelos, de la carga dura
 de la vida sin fe, sin patria, torva
 vida sin fin seguro y cauce abierto,
 sobre sus hombros colosales puso
 de su crimen feroz la carga horrenda! (Obras 16: 150)

De modo alguno el poema elude el señalamiento del hecho criminal, pero es un intento por asimilar las experiencias desde la multiplicidad de las tensiones generadas y no desde la fijeza de un juicio simplificante sobre la bondad o maldad de un acto. Como es previsible, esas tensiones exigen momentos de quiebre en los que se quiebra ese ideal deseo de mantener en suspenso el juicio moral y surgen entonces unos márgenes de moralismo o de pedagogía moral en los que brota la contradicción. Y en cuanto mayor es el esfuerzo por sostener esa tensión moral con mayor frecuencia

también se producen los quiebres. Quizás la peculiaridad de Martí con respecto al resto de autores que se han estudiado en este trabajo sea una voluntad constante por rehacer esa tensión por liberar el pensamiento moral. El compromiso histórico que Martí asumió le exigía un posicionamiento moral que por momentos tiende a la fijeza, pero jamás renuncia a la producción de la tensión que descentra los discursos morales.

El afán de multiplicidad, de poder ver los fenómenos desde diferentes puntos de vista simultáneamente hace del pensamiento de Martí un intento de superación de una mecanicidad dialéctica, el afán de pluralismo hace que las síntesis se acumulen en “versos revueltos” como agua que se despeña. Es la sinceridad que deja que se vean las contradicciones múltiples, no busca la perfecta coherencia que pretendieran Bello o Caro. En la sinceridad de los Versos libres bien y mal quedan en manos de cada individuo, y en tono cervantino, en “Estrofa nueva”, la propuesta poético-moral es asumida como un ejercicio de fidelidad a sí mismo a sabiendas de que ambas cosas son seres en movimiento también:

De nuestro bien o mal autores somos,
 Y cada cual autor de sí; la queja
 a la torpeza y la deshonra añade
 de nuestro error. ¡Cantemos, sí, cantemos,
 aunque las hidras nuestro pecho roan,
 la hermosura y grandeza de la vida,
 el Universo colosal y hermoso! (Obras 16: 176)

La confianza en el futuro y el vitalismo de estos versos no han estado exentos de la cura de nihilismo, pero que, superándolo, proponen la fe en la existencia como valor absoluto; la libertad para existir es la propuesta de fe en que Martí quiere reunir la voluntad de todos. Y si bien es cierto que tiende a marcar un sentido ascendente y teleológico para esa existencia, no deja de recordar que ese deseo es “ala rota” que en su voluntad de ideal y en el polvo que arrastra por su desasimiento hace puente entre la materia y su idealidad. Las voces de los poemas de Martí tienden a poner una distancia entre la animalidad, la materia y la idealidad humana en ese afán de superación, pero no deja nunca de tener presente que el misterio y abismo mayor es el que crea la idea cuando vuela lejos del origen material pero sin olvidar nunca ese origen y que siempre será molde que dará forma al ideal. Martí tiene mirada crítica para el engaño del dogma religioso que negaba al hombre el conocimiento y la experiencia en libertad, pero por su contacto con los conflictos del naciente capitalismo estadounidense ha visto convertirse el ideal en un culto burdo del paramaterialismo monetario, mucho más notorio en las “crónicas”; ya se ha visto cómo los relatos de los episodios del juicio de Guiteau estaban permanentemente presentes en medio de las paradojas que veía surgir en el seno de la democracia estadounidense, abiertamente empleada en la aplicación de mecanismos imperiales a favor del incremento de los capitales. Martí veía en ese proceso el de la traición de la búsqueda de los valores ideales que habían estado en la base de la Independencia de esa nación y además veía como el retorno a la materia no era el de un materialismo de culto a la naturaleza sino el de la reificación del dinero como fetiche. Proceso que por otra parte veía cómo iba tomando En “Flor del hielo” es explícita la alusión:

No hay más, no hay más que infames desertores,
 De pie sobre sus armas enmohecidas
 En rellenar sus arcas afanados.

No de mármol son ya, ni son de oro,
 Ni de piedra tenaz o hierro duro
 Los divinos magníficos humanos.
 De algo más torpe son: ¡jaulas de carne
 Son hoy los hombres de los vientos crueles
 Por mantos de oro y púrpura amparados (Obras 16: 207)

El “ala rota” martiniana no marca única ni preferentemente el deseo de ascenso teleológico, es también y quizás más que nada el anudamiento de ese deseo con la conciencia de la torpeza esencial de la que el hombre parte en busca de la idea. La torpeza del animal que ha perdido el contacto con su especie, que tiene nociones sobre los otros pero que en la cultura ha perdido el saber natural del instinto y fomenta una artificial superioridad sobre todo lo que domina. Martí no está dispuesto a degradar el lugar de la conciencia y de lo humano en el orden jerárquico de lo natural, pero movido con la misma fuerza por el ideal de ver una humanidad solidaria y de seres gozosos de la conciencia de existir, como por la constatación de que ese ideal producido por la voluntad consciente es deseo que ha de construirse sobre la materia de las leyes físicas que continuamente se muestran al hombre como misterio inagotable aunque éste logre adquirir dominios parciales sobre ella. De Emerson dice Martí en su ensayo sobre el filósofo: “Ve la idea humana señora de la materia universal”, es el axioma que Martí hace motor de toda su acción literaria y política, y

sobre él procurará sintetizar todo su conocimiento, su religiosidad y su lucha política, que no siempre era asimilable al proyecto filosófico de Emerson. El “ala rota” de Martí es la imagen del deseo de una conciencia ascendente. No es el “albatros” inutilizado de Baudelaire, es el ala que desasida se hace a sí misma y por necesidad ha de crear el artificio sincero que a un tiempo no le separe de las creencias y conocimientos de los otros con quienes quiere hacerse solidaria. El ala rota es un puente entre la conciencia que se sabe materia y la conciencia que se desea ideal.

Versos libres es el canto silenciado a la exasperación por esa materia arrastrando siempre al ideal, Martí, si bien es cierto que está procurando el ascenso de esa materia hacia la idea, no lo hace desde una trascendentalidad que le preceda, por eso necesita tener presente la artificialidad de ese ideal, para no perderse en la ensoñación que él mismo produce, recordar que es su creación, que es él el visionario que propicia el sueño de esa humanidad solidaria y que sólo es posible la realización de ese ideal, no sólo en la fe en que sea posible, sino sobre todo en el recuerdo constante de que caerá en el nihilismo si deja de tener autoconciencia de su artificialidad.

Entre Darío y Martí quedan entonces por lo menos dos diferencias claras en sus modos de renovación poética y moral; el primero tiene la lucidez de radicalizar la distancia entre la creación poética y la acción política; el segundo tiene la firme aunque siempre enmascarada convicción del ideal como producto de la conciencia y no su artífice. Prosas profanas y Versos libres constituyen los dos cuerpos poéticos más reveladores de propuestas liberadoras del discurso moral. En el caso del primero esa propuesta será limitada por la remanencia de catolicismo que Darío tuvo

necesidad de preservar, en el caso de Martí, el autosilenciamiento de los Versos libres es producto de la necesidad que ve Martí de no debilitar la fe en su proyecto.

Conclusiones: Ansiedad de síntesis

“Todo el que haya mirado profundamente dentro del mundo adivinará sin duda la sabiduría que contiene el hecho de que los hombres sean superficiales. Es el intento de conservación lo que les enseña a ser volubles, ligeros, falsos. Tanto entre filósofos como entre artistas descubrimos aquí y allá una adoración apasionada y excesiva de las 'formas puras'”
Nietzsche

El recorrido por estos fragmentos del pensamiento poético del mal en la América hispánica del siglo XIX configura una orla, una silueta de un proceso (siempre inacabado, siempre como promesa) de consolidación de la voluntad literaria por definir un espacio para la soberanía poética. Y sobre ese proceso de afirmación de la soberanía del discurso literario se produce otra tendencia de movimiento, que pugna por instaurar nuevos fundamentos morales.

Desde la fe incuestionada de Mariano Melgar, hasta el juego irreductible de artificio y sinceridad de Martí, se traza la posibilidad de un recorrido de quienes buscaban redefinir para el continente el sentido del mal, del bien y de la moral. En los textos poéticos de estos autores, las formas del mal adquieren iridiscencias particularmente iluminadoras que pugnan por poner en movimiento el pensamiento moral de lo inmóvil en la certeza de un trascendentalismo dominante y absolutista expresado en los cánones católicos.

En la silueta de esa “línea progresiva” se proyecta una síntesis de la dialéctica entre los impulsos libertarios con tendencia a desestructurar el poder moral dogmático-universal y los impulsos conservadores por mantener, con ese orden moral, la seguridad de un modelo de vida estacionario. Entre esas dos tensiones

fundamentales, cada uno de los textos plantea una compleja red de otras fuerzas puestas en movimiento por la relocalización de las ideas de bien y mal: la muerte, el sentido de la eternidad, el vacío, la existencia como materialidad son algunas de las nociones que generan tensiones sobre las tensiones. Finalmente, cada fragmento redescubre o genera sobre la suma de sus tensiones una máscara que pretende señalar un lugar del bien y del mal. En la máscara, el escritor define el mundo y plantea el lugar de mal y bien en el contexto de esa definición. Cada una de esas máscaras es una forma de sintetizar nuevas visiones de la totalidad como realidad moral, es decir, como realidad que exige un posicionamiento frente a mal y bien. Parecería que la tendencia dominante de esas máscaras se dirige hacia una formulación personal de ese bien y ese mal, y que implica un desprendimiento paulatino del sentido trascendente. La ansiedad de socializar logra de este modo una conciencia individualizante sobre el sentido no-natural, no trascendente de esa socialización, y tiende a la fundación de una moral del devenir de la materia.

En ese proceso de pensar lo moral como una respuesta de socialización que emerja de una conciencia individual aparecen dos formas fundamentales de temor: el terror frente al vacío y el terror frente al desorden. Estas fuerzas hacen que el pensamiento poético-moral retorne a los fundamentos teocráticos en donde las certezas propician una sensación de mayor seguridad y donde, a su vez, se reduce el espacio para la reflexión individual por la fuerza de la coerción externa. Sobre la suma de todas estas tensiones surge la necesidad de producción de máscaras que encubran la incertidumbre moral. El drama de la palabra poética se despliega sobre la dificultad de anunciar el fin de la moral trascendente y el nacimiento de una intención

moral que despierta en la materia-conciencia. Ese despertar inicia la creación de sentido del mundo en su esfuerzo por evadir la mentira del vacío creada por el miedo a lo diferente.

Las tendencias más aglutinantes de cada uno de estos autores asumen una máscara para recubrir el verdadero vacío, el de un fundamento para la moral que no sea artificio humano. Porque el problema de fondo de todos estos autores, incluso con Martí, es encubrir la artificialidad de lo moral. Bello produce un cerco que amplifique la imagen del hombre resguardándose de las tentaciones disgregantes; Echeverría pretende que el pecado sea el fundamento de juventud sobre el que debe construirse la seriedad moral del mundo adulto; Caro intenta la ilustración del pensamiento teocrático pero sin desarticular sus fundamentos; Mera es el fingimiento de un retorno anacrónico a la fe anterior a la Reforma; Darío, la máscara de la poesía como reveladora de otras verdades trascendentes y Martí es el desgarramiento entre la plena conciencia y el pleno deseo de un ideal no trascendente. Todos están intentando amplificar las dimensiones de esas máscaras para que sean las de la sociedad. Y de hecho, en cada uno los matices de esas distintas formas de enmascaramiento, en las particularidades de la enunciación de su mal poético ofrecen a la literatura del siglo XIX un escenario privilegiado de proliferaciones de desórdenes que buscan el orden; y una imagen del orden desconcertado, el cual recubre sus quiebres por donde se podría mirar el corazón sin forma de su superchería.

Al principio de este trabajo se planteaba el deseo de acosar una síntesis de los procesos ideológicos y políticos en que tomaban forma ciertas ideas o imágenes del mal en la literatura hispanoamericana del siglo XIX. Al final del recorrido la silueta

inicial no ha sufrido variación aparente, salvo que se hace más evidente la falacia de su progresividad. Esta falacia no niega que las mutaciones morales impliquen un acercamiento real a una conciencia más clara de la materialidad del todo, y de la necesidad siempre apremiante de individualizar la moral para socializarla; sin embargo, siempre son asumidas por el discurso del orden. No importa cuán profundos sean los cambios aparentes de la moral y cuánto lleguen a transformar incluso la ley, sólo se da un cambio si existe la conciencia de que ese orden no viene dado por una voluntad exterior, sino por la voluntad de los individuos de ir relocalizando el lugar del bien y del mal. El arco poético –moral entre los poemas de Mariano Melgar en los años de Independencia y los de Martí al momento en que se está consolidando el cierre de ese mismo proceso– sugiere un progresivo ascenso racionalista en el modo de concebir el mal, una progresiva expropiación de la idea de mal al discurso teológico-moral para hacerlo más familiar al de la sociología y al discurso político. La literatura lograba una liberación del pensamiento moral que inmediatamente era reabsorbida por las fuerzas dominantes de los discursos políticos, históricos y científicos en nuevas cárceles moralizantes. Por eso estos escritores, eminentemente políticos todos excepto Darío, imprimieron al pensamiento moral su máxima agudeza al someter las nociones de bien y mal a los juegos de la forma del lenguaje poético. El ámbito de esa soberanía literaria en construcción, ligado al proceso de reflexión sobre el mal, alcanzó un progresivo distanciamiento del servilismo al discurso moralizante, hasta llegar a convertirlo en el ámbito específicamente crítico del pensamiento moral, no como antimoralidad, sino como espacio privilegiado en que los mecanismos comunes del deber-ser no siempre lograban imponerse. Es decir, la independencia de

la literatura no es una fijeza ganada, sino más bien una realidad fluctuante en los fragmentos poéticos acosados sin remedio por la moral común y el discurso del poder.

Progresivamente la literatura tomó una distancia de sus obligaciones pedagógico-morales. A pesar de que continuamente las tendencias más conservadoras intentaran forzar el retorno de la literatura a la horma pedagógico-moralizante, la poesía se consolidó en el continente como el discurso eminentemente crítico del sistema moral, lo cual nunca impidió que el poder tuviera siempre formas de asimilarlo. En ese proceso, con frecuencia, se sufrió el engaño de creer que se imprimían modificaciones de fondo en los sistemas de valores que transformarían la totalidad del orden social, cuando únicamente se cambiaban ciertos procedimientos morales. Es en esas apariencias en donde se encuentra el mayor peligro del engaño de asumir como una verdad la idea de progreso moral. Se produce ahí el engaño de pensar el proceso como una herencia dada para la lengua o para la moral; la soberanía poética viene a ser entonces, concebida como política de estado y como derecho civil, la más odiosa de las soberanías. Creer que la literatura es libre por los derechos de libertad de prensa es una forma del engaño, y la otra es la generada por la fuerza con que se imponen como verdad trascendente los juegos de artificio de las palabras. La palabra poética en toda su violencia y libertad soberana es irremisiblemente carcelaria si no se puede volver a releerla y hacerla renacer. Por eso es necesario recordar que esa silueta de “progresividad” es una ilusión generada por el interés de analizar los fenómenos literarios y no una confirmación positiva de la evolución moral. De ahí el esfuerzo por escapar de la trampa con que esas máscaras tienden a fijarse. Este

esfuerzo exige que las veamos bajo el doble eje de la tensión moral en la que están creándose; buscando sincrónicamente la libertad del discurso literario e intentando proyectarse como nueva fijeza moral en su inevitable tendencia diacrónica.

De hecho, este esfuerzo de investigación, en la proximidad a cada uno de los textos visitados, se convierte en una posibilidad de desenmascarar esa falsa progresividad. El ordenamiento diacrónico de los autores es la mínima estructura metodológica, pero no porque cada autor implique un tipo de superación del anterior. De hecho Caro y Mera serían con respecto a Bello y Echeverría una suerte de retorno anacrónico, en sentidos parciales, a un momento anterior a la independencia. Sin embargo, en Caro hay anticipación de elementos críticos sobre la moral con respecto a ideas que se afirmarían en el continente largo tiempo después de haber sido propuestas por él. Cuando Caro piensa en el mal y en sus consecuencias sociales es, como se ha analizado en su momento, mucho más liberal que sus oponentes, y aun Mera en su anacronismo anticipa la incorporación de ciertos objetos de análisis que sus contendientes liberales no son capaces de apreciar. No existe tal cosa como un progreso del pensamiento sobre el mal, si bien es cierto que hay una suerte de síntesis entre la primera oleada liberal y la respuesta ecléctica conservadora dada en las raíces del modernismo. En gran parte esa apariencia de dialéctica es más una acumulación de experiencias diversas, de las que el continente, durante la colonia, había estado exento casi por completo, pues las salidas del laberinto moral eran siempre situaciones excepcionales; semejanza clave, ésa, entre la crisis del siglo XIX latinoamericano y la de los siglos XVI y XVII españoles. Y como se ha visto en prácticamente todos los autores tratados, al desprestigio del dogmatismo se añadían

las tensiones de orden identitario: por una parte, el deseo de producción del ser americano y, por otra, la ansiedad de no perder la tradición.

Esas tensiones sólo son plenamente significativas al ser vistas en los fragmentos, al mismo tiempo que esos fragmentos sin vinculación alguna a los otros pierden su mayor interés, en cuanto son formulaciones parciales que siempre tienden a afectar el todo. Esa nueva tensión entre los fragmentos y el todo, que es una constante en todos los autores, se revela como constante del pensar americano marcado por la tendencia a dar más significado al desgarramiento producido con respecto al viejo estatus colonial que a las ofertas de la libertad aun cuando estuvieran marcadas por el riesgo. De algún modo, la imagen del continente en el siglo XIX podría reducirse a un reiterado intento por negar la fragmentación. El pensamiento americano forzaba una unidad que continuamente se disgregaba. Una mentalidad profundamente escolástica y feudal producía una idea de unidad aparente imposibilitada de asumir el sentido de la unidad de los fragmentos. La literatura dio cuenta una y otra vez de la ansiedad producida por ese desgarramiento, pero en lugar de asumir los motivos profundos y superficiales que agudizaban los quiebres se recuperó la imagen mítica del infierno desencadenado para responsabilizarlo de la pluralidad de intereses, que iban desde los más altruistas a los más rastreros. Esos intereses múltiples fueron convertidos por liberales y conservadores en voces de un mal metafísico reconocido desde el centro por los nuevos inquisidores, ya liberales, ya conservadores. Si el demonio de la Iglesia antigua era reconocido por los virtuosos que ocupaban el centro, es decir, que habitaban el espacio de la virtud evangélica y de la frecuencia con el culto divino, las zonas de poder sólo refrendaban la convicción de

habitar ese centro ya ocupado a medias por la Iglesia y a medias por el estado y sus letrados. Los fragmentos de la América hispánica eran fragmentos descentrados que quizás perdieron toda orientación al pretender ser naciones libres, pero nunca perdieron el sentido de centro, aunque fuera falso, del cristianismo universalista. Sólo hay que preguntarse cuál de las ciudades independizadas estaba consciente de lo que era, un punto marginal que en su independencia quedaba políticamente desasido, el cual, en lugar de buscar la unidad real, dada por lo existente, se constituía como centro de su pequeño todo, a pesar de ser un segmento del margen. Cada fragmento asumió ser el centro de ese nuevo universo político descentrado. Y los textos explicaron esa fragmentación desde la condenación de los vicios: ambición desmesurada, ira incontenida, desordenado deseo de pasiones, etc. En resumen, se explicó la fragmentación del continente no desde la falsa convicción de poseer la verdad que cada fragmento argüía, sino desde el desencadenamiento del infierno.

Si los poetas que se ha visitado conjuran reiteradamente la idea de disgregación es porque sufren en la disgregación de la gran nación americana la repetición del rompimiento del universalismo católico de la Europa del XVI. La reiterada búsqueda del cerco y de la figuración de un mal que va disolviendo unidades entra en tensión con el deseo de limitar la acción eclesiástica a una guía espiritual que sugiera una moral sin estar por encima del estado; y por otra parte asumir el proceso ilustrador y científicista sin que la rigidez de ese proceso expropiara al continente de sus peculiaridades. Retomando una idea de Bataille expuesta en la *Introducción*: “la literatura es lo esencial o no es nada”. En donde alcanza su soberanía la literatura americana es en los versos en que descifra las contradicciones de su tradición, en las

que muchas veces, yendo contra la voluntad explícita de una voluntad nacionalista, logra producir un imaginario moral de mal y bien que altera la fijeza impuesta por los órdenes que la han sometido. La literatura del continente exige una mirada de los fragmentos para recuperar la riqueza de una enseñanza estética que en sus contradicciones buscaba salidas hacia la pluralidad a pesar de su insistencia en estar hablando de sí misma como centro en el que se suman las virtudes.

Si Martí en su recorrido llega a proponer un pensamiento moral más libre de la fijeza del bien y el mal, no es porque los escritores anteriores le hayan preparado ese camino histórico, es fundamentalmente porque él, en su lectura de esos autores, reacciona individualmente ante la fijeza y propone un pensamiento moral, una postura moral y un accionar moral, que se desgarran en la tensión por ser soberana aun en la esclavitud. No hay en Martí la falacia de pensar que su soberanía es una libertad absoluta que no actúa condicionadamente. Hay una conciencia que asume la voluntad de verse en medio de la totalidad de fuerzas que le impulsan a ser libre y de las que le impiden serlo; y sabe también que la plena conciencia es otra forma del engaño, cuando se la deja de ver como utopía en proceso; por eso, aunque rechaza las falacias del artificio, no piensa ingenuamente que esa soberanía esté libre de ser producto de un artificio. La libertad no es un desligarse del entorno, es un continuo vuelco para recordar que el orden en que se gobierna ese entorno no es ni mandato divino, ni naturaleza en camino a un equilibrio ideal, es suma de individualidades que confrontan en medio del fracaso sus ideas de bien y mal.

Si se fija ese “ascenso” como verdad, entonces ya nos hemos mentido nuevamente. El mal y el bien sólo tienen sentido como conceptos de una conciencia

que acepta desnudar sus deseos y los limitantes para alcanzarlos. Nadie enseña dónde está el bien y dónde está el mal. Y la literatura en ejercicio de su soberanía refrenda esa libertad para refundar la moral, para proponer una y otra vez el reordenamiento de esa fijeza. La soberanía del discurso literario propicia la posibilidad de desestabilizar las hegemonías moralizantes que hacen de la existencia una reserva. Reserva cuyo sentido es siempre una pérdida en el vacío porque es existir para negar la vida. Negación que unas veces es la de las religiones trascendentes y otras veces la de la convicción de la utopía en la tierra como ordenamiento que ha de imponerse; la literatura en su más profundo sentido libertario tiende a mover esas fijezas, aunque su tendencia no sea garantía de liberación.

Reunir en una síntesis los fragmentos de un discurso universalista del mal encierra el peligro de fortalecer el simulacro de su existencia. La misma voluntad de decir dónde está el mal que agobia la conciencia y la historia es la tendencia “natural”, posterior al sondeo bajo la superficie del que habla Nietzsche. Localizamos el mal para conservarnos, y forzamos, una y otra vez, la fijeza de su máscara para convencernos de ir hacia delante, de ser mejores que en el pasado, de que la humanidad ha avanzado desde los albores de su pura animalidad: es en nombre de esa convicción en que los civilizados imponen a los bárbaros los mecanismos de ir hacia delante. El hombre hace de las estructuras que lo sostienen cada vez más cómodas y firmes saludables convicciones que facilitan la sociabilidad. Si la necesidad de una conclusión es reforzar esas certezas benéficas se podría decir que el pensamiento de los escritores del siglo XIX latinoamericano visitados en este trabajo ha tendido, en medio de sus errores y flaquezas, a dar mayor luz sobre lo que es el mal, y cómo

participaron desde lugares estratégicos en la progresiva ilustración de la idea del mal. Sobre las convicciones de esa ilustración, se crearon sustitutos dogmáticos del pensamiento mítico que dichos autores querían reemplazar. El análisis de los textos específicos ha exigido con frecuencia hacer reducciones de ese tipo irremisiblemente exigidas por la convencionalidad de nuestro discurso académico. Pero nada más alejado del marco de reflexión en el que se propuso inicialmente este trabajo. Fijar a estos autores en un mapa de coordenadas espacio-temporales es la exigencia metodológica para que el acto de pensarlos no sea una mera especulación y sí un intento de devolverles en la materialidad de la palabra la pertenencia a la historia como pertenencia al devenir idea de la materia.

Como el centauro de Darío fugado a la fluctuación con que cada mirada intenta dibujarlo en el mapa estelar, esta silueta evanescente del mal capturado en una constelación imaginaria se desvanece al final del recorrido y exige nueva mirada sobre los fragmentos para rehacerlos en la ilusión de un todo que explique la naturaleza de una noción siempre en fuga. La literatura como juego de revelaciones y espejismos insinúa, en el conjunto de los textos visitados, establecer otras referencias del mal que desajusten el de la moral común. Solo esa persistente búsqueda de trasgresión reaviva la belleza, la vida, la fuerza de lo existente en la vida que se juega como riesgo constante. La literatura no puede tener otro lugar. Todos los autores visitados dan forma al mal en los linderos de la desintegración social, y el insistente retorno con que vuelven a la utilización de las figuras míticas del mal católico sugiere la reacción de volver al lugar seguro del error en preferencia a una incertidumbre que amenaza con disolverlo todo. En realidad, la amenaza de esa falsa disolución es una

incomprensión de los devenires imprevistos por unas máquinas deseantes-otras, inconformes con la felicidad del mundo futuro como plan y, sobre todo, inconformidad con el ideal que es fractura con la materia que lo porta. Si el ideal es sólo dominio de las fuerzas irracionales, ya no debe ser ideal, porque implica la única negación que anula toda poesía, la de la idea que olvida que es expresión de la materia deseante. La proliferación de utopías hace de la existencia un ser para el azar en que la apuesta diaria de hacer prevalecer una utopía u otra es idea que deja en desamparo al sujeto de la verdad acostumbrado a imponerse por la mediocridad de la lógica de lo común y de lo estable. El temor manifiesto en muchos de los textos analizados empuja, desde las construcciones literarias, un pensamiento crítico de las fijaciones morales, no de las elecciones morales. La era de los fundamentalismos nihilistas está llena de conciencias atemorizadas por la sociedad como diferencia que nunca se reduce completamente a un orden, por la sociedad en donde la revuelta está latente y resiste el total silenciamiento propuesto por la maquinaria de falsas igualdades. La pregunta inicial sigue latente: cómo conjurar los fantasmas de la moral con un pensamiento moral que busca su soberanía. En el Manifiesto comunista, la primera imagen que se quiere conjurar es la del espectro del comunismo recorriendo Europa, el texto daba una forma al espectro del que se hablaba sin haberlo visto; en esa forma unos leyeron la reificación del mal imaginado y, otros, la conjura del individualismo-capitalista. Quien lee en los fragmentos de la artificiosa totalidad de ambas lecturas una posibilidad de soberanía para buscar el mal y el bien ya ha puesto en movimiento la tentación original de fijar el lugar de la salvación.

Para la literatura hispanoamericana la resonancia del terror y el desordenamiento que implicaron la Revolución Francesa y las transformaciones del pensamiento liberal hasta los levantamientos de febrero en París en el 48 marcaron las formas con que se figuraba el mal y el bien. En ese proceso se engarza un pensamiento sobre el mal que proyecta su falsa progresión hasta la literatura de los años setenta, en que el sueño revolucionario cubano empieza a resquebrajarse. De la percepción de esa continuidad queda para el futuro la posibilidad de dos investigaciones que amplifiquen las resonancias de esas formas del mal en la literatura del XIX; la primera, una investigación sobre el mal en la poesía de vanguardia, y la segunda, sobre la narrativa de los años 60. Si la idea del mal fue un elemento consolidante de las literaturas nacionales del XIX, lo fue también, aunque de muy diversa manera, en los núcleos literarios formados en torno a esos dos momentos específicos del siglo XX. El recorrido por esas formas del mal puede propiciar reflexiones de interés sobre las transformaciones poéticas del continente.

Bibliografía

Academia Ecuatoriana de la Lengua. Antología de prosistas ecuatorianos. 2 vols.

Quito: Imprenta del Gobierno, 1895.

Alberdi, Juan Bautista. Ideas para un curso de filosofía contemporánea. México:

UNAM, 1978.

Aljure Chalela, Simón. José Eusebio Caro. Bibliografía. Charlottesville:

Bibliographical Society, 1967.

Aston, Nigel. Religion and Revolution in France. Washington D.C.: Catholic

University of America Press, 2000.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. "Prólogo." Obra escogida de Esteban Echeverría.

Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. IX-LI.

Arlt, Roberto. Los siete locos / Los lanzallamas. Caracas: Ayacucho, 1978.

Ayala Mora, Enrique. Historia de la revolución liberal ecuatoriana. Quito:

Corporación editora nacional, 1994.

Bataille, George. La literatura y el mal. Madrid: Taurus, 1959.

---. El erotismo. Barcelona: Tusquets, 2002.

---. La oscuridad no miente. Madrid: Taurus, 2002.

Barrera, Isaac. Literatura ecuatoriana. Quito: Casa de la Cultura, 1960.

Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. Vol. 1. Paris: Éditions de la Nouvelle revue française, 1918.

Bello, Andrés. Obra literaria. Ed. Pedro Grases. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

- . Obras completas. 22 vols. Caracas: Ministerio de Educación, 1951-1969.
- . Obras completas. 26 vols. Caracas: Casa de Bello, 1981-1984.
- Borges, Jorge Luis. "Mensaje en honor de Rubén Darío." Estudios sobre Rubén Darío. México, Fondo de Cultura Económica, 1968. 13.
- Burneo, Cristina. "Cuerpo roto." La cuadratura del círculo: cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana. Quito: Orogenia, 2006. 61-116.
- Caldas, Francisco José de. "Del influjo del clima sobre los seres organizados." Semanario del Nuevo Reino de Granada: Miscelánea de ciencias, literatura, artes e industria, bajo la dirección de Francisco José de Caldas. Librería Castellana: Paris, 1849. 110-154.
- Carilla, Emilio. Romanticismo en la América hispánica. 2 vols. Madrid: Gredos, 1967.
- Caro, José Eusebio. Obras escogidas en prosa y en verso (ordenadas por los redactores de *El Tradicionalista* con una introducción por los mismos [M.A. Caro] y una poesía apologética de Rafael de Pombo). Bogotá: El Tradicionalista, 1873.
- . Poesías. Madrid: M. Tello, 1885.
- . Poesías completas. Ed. Lucio Pablo Núñez. Bogotá: Ximénez de Quesada, 1973.
- . Escritos filosóficos. Ed. José Aljure Chalela. Bogotá: Ministerio de Educación-Revista Bolívar, 1954.
- . Escritos histórico-políticos. Ed. José Aljure Chalela. Bogotá: Fondo Cultural Cafetalero, 1981.

- . Mecánica social o teoría del movimiento humano, considerado en su naturaleza, en sus efectos y en sus causas. Eds. Esther J. Vargas y Germán Vargas Guillén. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2002.
- . Epistolario. Ed. José Aljure Chalela, prólogo de Lucio Pabón Núñez. Bogotá: Biblioteca de autores colombianos, 1953.
- . La filosofía del cristianismo. Poesías (edición facsimilar). Eds. Carlos Valderrama A. e Ignacio Chávez C. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1991.
- Caro, Miguel Antonio. “Bastiat y Bentham” [1872] en Pensamiento conservador. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. 59-65.
- . “José Eusebio Caro.” [1873] Estudios de crítica literaria y gramatical. Vol. 1. Bogotá: Imprenta Nacional, 1955.
- Comte, Augusto. Discurso sobre el espíritu positivo. Trad. Julián Marías. Madrid: Revista de Occidente, 1934.
- Cornejo Polar, Antonio. “Sobre la literatura de la Emancipación en el Perú.” Revista Iberoamericana 114-115 (en-jun 1981), 83-93.
- Darío, Rubén. Escritos inéditos. Nueva York: Instituto de las Españas, 1938.
- . Obras completas. 5 vols. Madrid: Aguado, 1950.
- . Poesía. Caracas: Ayacucho, 1985.
- Deleuze, Guilles. Diferencia y repetición. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- . Lógica del sentido. Barcelona: Barral, 1971.
- . Lógica del sentido. Barcelona: Paidós, 2005.
- y Félix Guattari. Mil mesetas. Valencia: Pre-Textos: 2002.

- Demaría, Laura. "‘Querido Alberdi’, ‘Mi querido Echeverría’, ‘Sarmiento camina a loco’: silencios y palabras en las cartas privadas de la Generación del 37.” Hispanamérica 86 (2000), 19-30.
- Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de L’imaginaire. Paris: Presses Universitaires, 1963.
- Dussel, Enrique D. Historia de la Iglesia en América Latina. Barcelona: Nova Tierra, 1974.
- Echeverría, Esteban. La cautiva. La guitarra. Elvira. Buenos Aires: La cultura argentina, 1916.
- . Obras completas [volumen único con 2 tomos] compilación e introducción Juan María Gutiérrez. Buenos Aires: Antonio Zamora, 1972.
- . Páginas autobiográficas. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962.
- . Obra escogida. Ed. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Echeverry, Alberto. Santander y la instrucción pública (1819-1840). Bogotá: Foro Nacional y U. de Antioquia, 1989.
- Foucault, Michel. Vigilar y castigar. (Nacimiento de la prisión). Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Fundación la Casa de Bello. Bello y Londres. Segundo Congreso del Bicentenario. 2 vols. Caracas: Casa de Bello, 1981.
- Gálvez, Manuel. Vida de Don Gabriel García Moreno. Madrid: Graficas González, 1945.

- García Bacca, Juan David. "Prólogo e introducción general." Filosofía del entendimiento en Obras completas de Andrés Bello. Vol. 3 Caracas: La Casa de Bello, 1981, IX-LXXX.
- Guevara, Darío C. Biografía de Juan León Mera o el hombre de cimas. Quito: Ministerio de Educación, 1944.
- Gracián, Baltasar. Agudeza y arte de ingenio. 2 vols. Madrid: Castalia, 1969.
- Grases, Pedro. "Prólogo." Obra Literaria de Andrés Bello. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. IX-LIX.
- Groot, José Manuel. Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada. 5 vols. Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos, 1953.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. Modernismo. Supuestos históricos y culturales. México: FCE, 1988.
- Gutiérrez, Juan María. "La vida y la obra de Esteban Echeverría." Obras completas de Echeverría. Buenos Aires: Antonio Zamora, 1972: 9-52.
- Guyau, Jean Marie. Esquisse d'un morale sans obligation ni sanction. Avant-propos Alfred Fouillée. Paris: Félix Alcan, 1926.
- . El arte desde un punto de vista sociológico. Madrid: Fernando Fe y Sáenz de Jubera Hnos., 1902.
- . Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris: Germer et Alcan, 1884.
- Hanisch Espíndola, Walter. "La religión, la filosofía y la historia en los años londinenses de Andrés Bello." Bello y Londres. Vol. 2. Caracas: Fundación la Casa de Bello, 1981. 119-144.

- Halperín Dongui, Tulio. El pensamiento de Echeverría. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.
- Henríquez Ureña, Max. Breve historia del modernismo. México: Fondo de Cultura, 1978.
- Heredia, José María. Poesías completas. Miami: Universal, 1970.
- Herrera, Gioconda. “La Virgen de la Dolorosa y la lucha por el control de la socialización de las nuevas generaciones en el Ecuador.” Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines, 28 (3), 1999.
- Hugo, Victor. Œuvres poétiques. Ed. Pierre Albouy. 2 vols. Tours: Gallimard, 1964.
- . Les Orientales. Ed. Elizabeth Baireau. 2 vols. Paris: Marcel Didier, 1968.
- Jaramillo, Uribe, Jaime. El pensamiento colombiano en el siglo XIX. Bogotá: Temis, 1964.
- Lamartine, Alphonse de. “L’Athéisme dans le peuple”, Le conseiller du peuple. (deuxième série) Paris: Michel Lévy Frères, 1865. 1-47.
- . Méditations poétiques. Paris: Hachette, 1886.
- . Harmonies poétiques et religieuses. Paris: Flammarion, 1927.
- . Atheism among the people. Tr. Edward E. Hale and Francis le Baron. Boston: Phillips, 1850.
- Landow, George P. Images of crisis: literary iconology, 1750 to the present. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Lavater, Gaspard. L’Art de Connaître les Hommes par la Physionomie. Paris: L. Prudhomme et Schoell Levrault, 1806.

- Leturia, Pedro de. Relaciones entre la Santa Sede e Hispanoamérica. 3 vols. Roma-Caracas: Universidad Gregoriana – Sociedad Bolivariana de Venezuela, 1959.
- Llorens, Vicente. Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834). Madrid: Castalia, 1979.
- Lombroso, Cesare, Lombroso y la Escuela Positivista Italiana. Madrid: Ed. Castilla, 1975.
- . L'Homme Criminel. Paris: Alcan, 1895.
- . Atlas. L'Homme Criminal. Turin: Bocca, 1888.
- Luzán, Ignacio de. La poética. Madrid: Cátedra, 1974.
- Marcusse, Herbert. Eros y civilización. México: Joaquín Moritz, 1965.
- Mármol, José. Cantos del peregrino. Buenos Aires: Ed. Universitaria, 1965.
- Martí, José. Obra literaria. Ed. Cintio Vitier. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- . Obras completas. 26 vols. La Habana: Editorial Nacional, 1963-1966.
- . "El poeta Walt Whitman." Letras Fieras. La Habana: Letras cubanas, 1985. 494-506.
- Martí, José. Versos libres. Ed. Iván Schulman. Labor: Barcelona 1970.
- Martín Adán. "De lo barroco en el Perú" en La casa de cartón. Lima: PEISA, 1973. 133-146.
- Maya, Rafael. Prólogo en Escritos filosóficos de J. E. Caro. Ed. José Aljure Chalela. Bogotá: Ministerio de Educación-Revista Bolívar. Bogotá, 1954. 13-33.
- Melgar, Mariano. Poesías completas. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 1971.
- Mera, Juan León. Antología esencial. Ed. Xavier Michelena. Quito: Banco Central, 1994.

- . La dictadura y la restauración en la República del Ecuador. Ed. Rafael Quintero. Quito: Corporación Editora Nacional, 1982.
- . García Moreno (Libro Inédito). Quito: Imprenta el Clero, 1904.
- . Novelitas ecuatorianas. Ed. Hernán Rodríguez Castelo. Guayaquil-Quito: Ariel, 1974.
- . Ojeada histórico- crítica sobre la poesía ecuatoriana. Barcelona: José Cunill Sala, 1893.
- . Poesías. Quito: Imp. de Julián Mora, 1858.
- . Poesías [incluye el prólogo “Explicaciones necesarias”]. Barcelona: Arte y Letras, 1892.
- . Obras selectas de la célebre monja de México Sor Juana Inés de la Cruz.
Precedidas de su biografía y juicio crítico sobre todas sus producciones. Quito: Imprenta nacional, 1873.
- . La escuela doméstica. Madrid: Fernando Fé, 1908.
- . Catecismo explicado de la Constitución de la República del Ecuador. Quito: Imprenta del clero, 1894.
- . Tijeretazos y plumadas. Madrid: Ricardo Fé, 1903.
- Michelena, Xavier. “Prefacio.” Juan León Mera. Antología esencial. Quito: Banco Central, 1994.
- Molina Lemus, Leonardo. José Eusebio Caro y otras vidas. Antología de escritores ocañeos. Ocaña: Escuela de Bellas Artes, 1973.
- Miró Quesada, Aurelio. Historia y leyenda de Mariano Melgar. Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.

- Montalvo, Juan. Juan Montalvo. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Puebla: Cajica, 1960.
- Nemtzwow, Sarah. "La moral en la obra de Montalvo." Revista Iberoamericana 1946; 10: 243-267.
- Nerval, Gerard de. "Le Christ aux Oliviers." Oeuvres. Vol. 2. Paris: Garnier Frères, 1966. 705-708.
- Nietzsche, Friedrich. Más allá del bien y del mal. Madrid: SL, 1995.
- . La genealogía de la moral. Madrid: Alianza, 1987.
- Obando, José María. Epistolario y documentos oficiales del General José María Obando. Vol. 2. Bogotá: Kelly, 1973.
- Ortiz, José Joaquín. "Recuerdos necrológicos II." [1855] José Eusebio Caro. Poesías. Madrid: M. Tello, 1885. XIX-XXVI.
- Pabón Núñez, Lucio. "Caro poeta de la fe, de la patria del hogar. Prólogo." Poesías completas de José Eusebio Caro. Ed. Lucio Pablo Núñez. Bogotá: Ximénez de Quesada, 1973. 9-29.
- Pacheco, José Emilio. "Introducción." Antología del modernismo (1884-1921) por Pacheco. México: UNAM-Era, 1999, XI-LIV.
- . Ed. La poesía mexicana del siglo XIX. México: Empresas Editoriales, 1965.
- Paladines, Carlos. Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano. Quito: Banco Central del Ecuador, 1990.
- Palermo, Pablo E. Esteban Echeverría: Historia de un romántico argentino. Buenos Aires: Dunken, 2000.
- Palma, Ricardo. Cien tradiciones peruanas. Caracas: Ayacucho, 1977.

- Parra, Caracciolo. Filosofía Universitaria venezolana – (1788-1821) [1934]. Caracas: Secretaría de la Universidad Central, 1989.
- Pattee, Ricardo. Gabriel García Moreno y el Ecuador de su tiempo. México: Jus, 1944.
- Pelletier, Gérard. Rome et la Révolution Française. Roma: École Française de Rome, 2004.
- Pérez Ordóñez, Diego. “Bentham y la difusión del benthamismo en Hispanoamérica.” El Quiteño Libre, el más espectacular periódico de oposición a la República. Quito: Abya Yala, 1999.
- Ponce, Pilar. Gabriel García Moreno. Madrid: Quinto Centenario, 1987.
- Popescu, Oreste. El pensamiento social y económico de Esteban Echeverría. Buenos Aires: Americana, 1954.
- Quevedo, Francisco. Obras completas, ed. José Manuel. Blecua. Barcelona: Planeta, 1968.
- Quilis, Antonio. Métrica española. Madrid: Ediciones Alcalá, 1969.
- Quintero, Rafael. “Estudio introductorio.” La dictadura y la restauración en la República del Ecuador por Juan León Mera. Quito: Corporación Editora Nacional, 1982.
- Rama, Ángel. “Prólogo.” Poesía de Rubén Darío. Caracas: Ayacucho, 1985.
- . Las máscaras democráticas del modernismo. Montevideo: Fundación A. Rama, 1985.
- Rama, Carlos M. “El utopismo socialista.” Utopismo socialista (1830-1893). Caracas: Ayacucho, 1977.

- Ramos Julio. Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Richter, Jean Paul. "Un songe." www.biblisem.net/narratio/richston.htm.
- Rivera, Edgardo. "¿Nuevas poesías de Melgar?" Revista de crítica literaria latinoamericana 1, 1975, 91-98.
- Rodríguez Castelo, Hernán. "La ojeada histórico crítica de la poesía ecuatoriana de Juan León Mera" Ojeada histórico crítica de la poesía ecuatoriana. Guayaquil: Ariel, s/f, 9-13.
- Rodríguez Monegal, Emir. El otro Andrés Bello. Caracas: Monte Ávila, 1979.
- . "Bello y la literatura inglesa en el primer tercio del siglo XIX." Bello y Londres. Vol. 2. Caracas: Fundación la Casa de Bello, 1981, 113-118.
- Roig, Arturo Andrés, Humanismo en la Segunda mitad del siglo XVIII, (1a. Parte), Quito: Banco Central del Ecuador, 1984.
- Romero, José Luis y Luis Alberto Romero (eds.) Pensamiento conservador. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Rosales, Luis. "Algunos aspectos frecuentes de la poesía de Andrés Bello." Bello y la América Latina. Caracas: Fundación la Casa de Bello: 1982.
- Saint-Simon, C. H. El pensamiento político de Saint Simon ed. Ghita Ionesco. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Sánchez de Pinillos, Hernán, "Intensidad de doctrina y sentimiento en el tiempo en un poema moral de Quevedo." Romanische Forschungen 103 (1991), 402-24.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano. "Prólogo." Obra escogida de Esteban Echeverría. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991: IX-LI.

- Schulman, Iván. "Introducción." Versos libres de José Martí. Labor: Barcelona 1970. 11-48.
- Schumacher, Pedro. La sociedad civil cristiana según la doctrina de la Iglesia Romana texto de enseñanza moral para la juventud de ambos sexos. Quito: Imprenta del Clero, 1890.
- Silva, José Asunción. "Carta a Baldomero Sanín Cano." [1894]. Obra completa. Nanterre: ALLCA XX, Université Paris X, 1996. 688-691.
- Sobejano, Gonzalo. Nietzsche en España. Madrid: Gredos, 1967.
- Soffia, José Antonio y José Rivas Groot (eds). Víctor Hugo en América (traducciones de ingenios americanos). Bogotá: Casa M. Rivas, 1889.
- Sola, Sabino. El diablo y lo diabólico. Deusto: Universidad de Deusto, 1973.
- Subero, Efraín. "Aproximaciones a la estética de Andrés Bello." Bello y la América Latina. Caracas: Fundación la Casa de Bello: 1982.
- Stoichita, Víctor. Breve historia de la sombra. Madrid: Siruela, 1997.
- Tanco, Diego Martín. "Carta sobre el influjo del clima." Semanario del Nuevo Reino de Granada: Miscelánea de ciencias, literatura, artes e industria, bajo la dirección de Francisco José de Caldas. Librería Castellana: Paris, 1849. 44-49.
- Vallejo, Raúl. "Juan León Mera." Historia de las literaturas del Ecuador. Vol. 3. Quito: Universidad Andina y Corporación editora nacional, 2002. 207-254.
- Vargas, José María. Polémica universitaria en el Quito colonial. Quito: PUCE, 1983.
- Vargas Vila, J. M. De sus lises y de sus rosas. México: "Don Quijote", 1954.
- Whitman, Walt. Complete Poetry and Completed Works. New York: The Library of America, 1982.

Zea, Leopoldo. Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

---. El pensamiento latinoamericano. México: Ariel 1976.