



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La crónica como ensayo de la tradición moderna

Martí, Darío y Lugones

Autor:

Contardi, Sonia

Tutor:

Ritvo, Juan Bautista

2006

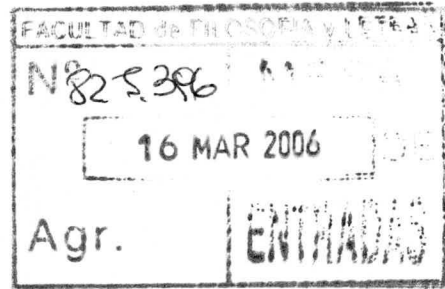
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



Tesis de doctorado

De la Licenciada Sonia Contardi

La crónica como ensayo de la tradición moderna

Martí, Darío y Lugones

Año 1991-1998

Director Juan Bautista Ritvo

**(Directora anterior María
Teresa Gramuglio)**

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas**

Reconocimientos

Agradezco las orientaciones académicas brindadas por el Director Juan Bautista Ritvo para la realización de esta tesis. En 1987 conté con las valiosas orientaciones de Noé Jitrik cuando dictaba un seminario sobre modernismo para docentes de la carrera de Letras de la UNR y en los años 1988-1984 mi trabajo se insertó en un PID de CONICET que contó con la más que generosa dirección de Susana Zanetti gracias al cual pude confrontar mi labor individual con otras modalidades de construcción de la tradición moderna en una modernidad excéntrica como América Latina. Durante los años 92-93 pude sistematizar mis conceptualizaciones teóricas sobre modernidad y tradición con el Profesor José Szabón cuando dictaba un seminario sobre aspectos teóricos de la Escuela de Frankfurt de graduados de la Facultad de Humanidades y Artes dirigida en ese entonces por el Dr. Nicolás Rosa. No quiero dejar de mencionar las valiosas lecturas y sugerencias que realizaron hasta el año 1998 mi anterior directora María Teresa Gramuglio que examinó con dedicación y exhaustividad mis informes anuales de investigación de CIUNR en base a los cuales escribí los capítulos de esta tesis y mis amigas e interlocutoras Claudia Caisso, Analía Montes hoy fallecida y Sonia Yebara, ni omitir en este agradecimiento al equipo de jóvenes auxiliares docentes de mi cátedra de Literatura Iberoamericana I, Guadalupe Correa, Ivana Incorvaia, Mario Castells, Carlos Ferreira, Renata Bacalín, Luciana Cavanagh, Edgardo Garay y Carolina Lieber con quienes he compartido en mis clases productivas lecturas del modernismo.

Introducción

La mayor parte de las crónicas sobre arte y literatura que voy a analizar en esta tesis fueron escritas por Martí, Darío y Lugones en periódicos y revistas de Buenos Aires. En ese campo de lectura y con un movimiento de saqueo de formas estéticas ajenas, obra de una constante "errancia", que en los casos de Martí y Darío fue más que textual - estos poetas colaboraron en la producción de imágenes identificatorias del continente latinoamericano, de sí mismos, de sus pares, de la modernidad y de la literatura, que son claves para comprender una época de génesis en la formación de nuestra cultura literaria.

Como rasgo fundamental, estos poetas actúan selectivamente en la apropiación de sus modelos, y el exilio es para ellos una matriz eficiente que imprime en los orígenes de una modernidad excéntrica, el carácter de una **tradición de desarraigo**.

Estas primeras observaciones, resultados de la lectura de fuentes, me llevaron a afirmar en un primer momento que la crónica de estos dos **héroes modernos** contribuye a fundar la base del primer **sistema crítico** de la literatura hispanoamericana. En ese sentido, la tradición literaria moderna comienza a formarse junto a la nueva práctica de la lectura de los diarios y la propuesta de una forma literaria original y representativa de Hispanoamérica y se configura en un movimiento de voluntad cosmopolita, en el entrecruzamiento y lectura constante de tradiciones ajenas.

A partir de 1879, durante su segunda deportación en Europa, Martí se apropia del mundo del arte europeo. Sus lecturas de arte son resultado del nomadismo intelectual y de su vida en el destierro. En una palabra: son sus experiencias vitales e intensas de despegue cultural, de

escisión y de pérdida las que modelan su escritura poética. El viaje martiano, al fundir excéntricas aldeas coloniales con modernas Babeles centrales, tuvo el poder de amalgamar una lengua literaria extraña, trabajada sobre materiales opuestos, como el nacimiento y la muerte. Dicho de otro modo, su lenguaje abriga contenidos arcaicos y modernos, y al hermanar íconos enemigos, (lo nuevo/lo viejo, poesía/razón, industria/letargo feudal, el horror y la belleza de la gran ciudad), conforma una suerte de **lenguaje de claroscuro** donde los mundos separados por la dispersión temporal y espacial logran unirse y obtener sentido.

¿Pero cuáles son, específicamente, esas experimentaciones martianas que hicieron posible que su prosa pueda ser leída como referente de la modernidad cultural?

¿Cuáles fueron las operaciones de descarte, las confrontaciones y elecciones que realizó Martí?

En primer término, este **poeta crítico** somete a los pintores, a los poetas, a las obras, gestos y biografías de los artistas, a una revisión exhaustiva. A partir de ese examen de los componentes de las tradiciones ajenas, de nuevos programas éticos y de preceptivas artísticas elabora su propio programa poético. Es por eso que en todas sus crónicas confluye un acopio básico de fragmentos de un arte conmocionado, sobreimpuesto en un montaje ambiguo, como si fuesen partes de una magnífica lección que toma un escritor, a mitad de camino entre una era todavía aldeana y una futuridad imprecisa.

Es por esa pertenencia doble que su lenguaje sin patria fija puede considerarse un preludio de la tradición moderna hispanoamericana, clave para explicar, como ya se dijo, la génesis formativa de nuestra cultura literaria. Como una suerte de conciencia primigenia, al aprehender lo nuevo en cuestiones estéticas, Martí consigue cambiar la

carencia de una tierra propia por el legado de la modernidad europea y completar la tarea inconclusa de algunos románticos. Esta inicial mirada martiana sobre el arte y la literatura de Europa se enlazará más tarde con el juicio poético y social de sus Escenas Norteamericanas, escritas en Nueva York a partir de su residencia más prolongada en 1881. De este modo, el saber crítico de Martí puede, al reunir dos geografías distantes, leerse como el particular punto de sutura, como la síntesis que un testigo fundamental establece entre diversos procesos simbólicos en mutación.

Ante el estremecimiento de una tradición espesa como la europea, y después, frente a la construcción de una modernidad poética que se proyecta al mismo tiempo que el Puente de Brooklyn, las fábricas y los puertos de los Estados Unidos, las crónicas martianas forman una serie discursiva donde un peregrino yo enuncia un nuevo concepto de belleza, proclama nombres de escritores y de artistas destinados a ser modelos programáticos de la modernidad hispanoamericana, al tiempo que intercala en cada narración sus impresiones y evaluaciones esenciales de viajero, crítico y fundador.

Me preguntaba si esa labor fundacional y solitaria, elaborada en el exterior, no pensada en retazos, sino como parte de un proyecto intelectual mayor como lo afirman sus palabras de defensa ante las críticas de Bartolomé Mitre hijo, director de La Nación al hablar de su escritura formada en moldes de esencia de libros futuros, no buscaba también constituirse como continente de un universo en continua modificación. Por esa razón, entre la contingencia y la multiplicidad de las imágenes que Martí refracta, quise tratar las crónicas como **depósitos de valores** de la modernidad, por el modo en que condensan y producen significaciones sobre estados culturales desconocidos.

De este modo, me interesé en los problemas textuales y conceptuales planteados por este género, como un espacio

en el que se tensan diferentes fuerzas ideológicas, estéticas y con el que se logra romper la esclavitud de una obediencia ciega a las sensaciones. Las "visiones" y las percepciones que Martí realiza postulan nuevos conceptos formales de belleza. Al mismo tiempo observé en la crónica una **verdad estética** destinada a producir una belleza de **lo efímero**, en concordancia con la transitoriedad y la brevedad, rasgos del trabajo poético de una época de inmensas transformaciones.

¿Qué hacía posible esta facultad? ¿Qué originaba esa capacidad martiana de elucidación, de clarificación de los perfiles aún borrosos de la condición artística en los embrionarios tiempos modernos de Hispanoamérica?

Al unir con su viaje de deportado los elementos dispersos encerrados en las modernidades centrales y en excéntricos países todavía en proceso de modernización, Martí consiguió un poder de síntesis inusual. En cada desembarco, el desorden de los puertos cuajados de inmigrantes que conmovían las ciudades de los **pueblos nuevos**, se enfrentaba a sus notas sobre la quietud y la pasividad creativa de una España que no le concedía lugar al futuro. De este tipo de confrontaciones y de la conjunción de contrarios surgen las **alegorías**, bases primordiales de la erudición martiana.

Su saber formador de mundo, construido por este tipo de imágenes, es el que ante las ruinas honrosas de la Alhambra y del Alcázar españoles le hace manifestar la urgencia por erigir nuevos **monumentos** culturales. La visión de un acervo hispano cristalizado en una era que no quiere cambiar su ritmo, se opone así a los tiempos dinámicos de cólera, revueltas y muchedumbres que corren en ciudades como Nueva York y a las fraguas de poesía moderna de Boston la clásica ciudad donde nacieron Longfellow y Emerson y de Concord apacible morada de poetas y filósofos. Visceras nobles de una patria

monstruosa, que si bien enferma y corrompe, contiene, por su propuesta programática, la promesa de redimir la amargura que la modernidad encierra y de desatar una belleza inédita, que se extrae de las multitudes.

El nuevo orden que Martí captura abreva así en las ciudades que pueden elaborar linajes poéticos, y que son capaces, al mismo tiempo, de levantar construcciones en hierro y palacios descomunales y opulentos. Por cierto, sus ideas sobre literatura, arte e imágenes de escritor parecen conectarse con el movimiento frenético de las calles, con el atrevimiento genial de los artistas excluidos en cierta medida autodesterrados que se arriesgan y que oponen sus obras feroces a una forma académica que debe morir, porque dura sin renovarse en pueblos sin fuerza imaginaria. En ese sentido, en "Poetas españoles contemporáneos", Martí reconoce de España solamente unos escasos nombres: Campoamor, Núñez de Arce y Zorrilla, solitarios poetas de una nación completamente sumergida en su pasado.

¿Cuáles fueron entonces las "enseñanzas" europeas que Martí recuperó para poder construir un horizonte de creación estética basado en los cambios de la percepción?

¿Quiénes fueron esos **padres maestros** elegidos en su travesía?

Si Emerson, Longfellow y Whitman son sus ejemplos de poetas de la futuridad democrática, no olvida, no obstante, las palabras que Oscar Wilde, el profeta decadente, pronuncia en su conferencia de Chickering Hall "El renacimiento del arte inglés"². Por cierto, a pesar de la mirada severa que Martí dispensa al decadentismo europeo, la "moral" artística de Oscar Wilde contribuye a

² Véase al respecto el texto de la conferencia que motivó la crónica de Martí sobre Oscar Wilde en El crítico como artista, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1968.

darle consistencia a sus reflexiones sobre la juventud de la cultura hispanoamericana esclavizada a un modelo español que agota su promesa de innovación por el retorno de formas siempre idénticas. Pero por sobre todo, Martí escucha de Wilde sus propias certezas interiores, y transcribe a través de las palabras de este poeta audaz, una relación de causalidad que liga los **momentos fuertes** del arte a las grandes épocas de las invenciones y de la técnica.

Si el vaticinio de Oscar Wilde sobre las posibilidades de la literatura moderna en una tierra rasa como la norteamericana ayuda a construir la aguda percepción de las crónicas de Martí sobre el futuro de la condición moderna en el continente, España deja, en cambio, muy pocas enseñanzas en sus notas. Con excepción de algunas piezas de teatro, sólo la pintura de Goya, su gesto de transgresión a toda convención, su invención de la norma propia y de una forma nacida del desprecio de la forma, son para Martí anuncios de una belleza que reside en la disonancia.³

En ese nuevo sistema de creencias una obra de este artista puede triunfar, transformarse en página poética y en página histórica, porque funda su propia ley y porque impide con su valor germinativo toda obediencia ciega a los cánones establecidos. El atrevimiento de Goya es de este modo el comienzo de la disipación de los contornos y constituye una suerte de anuncio de la pintura moderna. Los borrones negros de este pintor de la corte, considerado mal dibujante por algunos de sus contemporáneos, continuarán su búsqueda estética, se expandirán más tarde en las obras de los artistas europeos de mediados del siglo XIX que Martí recorre con su mirada. Al adueñarse de un haz de leyes nuevas, logra instituir esta ejemplaridad estética que ya en el siglo XVIII devuelve como en un espejo el horror de una sociedad

³ Cfr. la crónica "Goya" de José Martí en Cuadernos de apuntes, 1879, Obra literaria, Vol, VII, Ed. Ayacucho, Bs. As.,

devastada, que hace brotar en sus cuadros abismos y monstruos. Aquelarres y clérigos, familias de reyes y majas, hechiceras y alcahuetas, mendigos y niños harapientos, otorgan a esta pintura el carácter de una conciencia intranquila e insomne, en un tiempo de crisis.

Por el rigor de su trabajo de artista, Goya consigue conjurar la barbarie, los restos de la inquisición y de la ignorancia española y postular una forma nueva que sólo sucrítica, rebelión primordial que Martí captura hace posible. Más tarde, al detenerse en los acuarelistas franceses, Martí señalará a Fromentin como un pintor que trabaja sobre una tensión en equilibrio entre las fuerzas de la permanencia y de la innovación. Enfatizará en este artista su carácter creador y la precisión de académico, como valores constructivos que mejoran las reglas del arte sin vulnerarlas.

Si la audacia y la verdad estética fugitiva conforman los fermentos necesarios para que las obras puedan luchar contra el pasado y contra un entorno de opresión, la lección de pintura de Martí encierra una ética de artista que desborda el marco de las obras y alcanza las biografías de los pintores. Al eludir todo intento de canonización, los modelos de Martí construyen, por cierto, una propuesta de vida. Así, la biografía del Pintor Mukacsy, que antepone la energía de la vida a la fragilidad inconsistente del libro y que tiene un hambre de verdad desconocida por los eruditos, se convierte en el retrato esencial de un "astro" que brilla por sí mismo y no por lo que recibe.

Soledad, confianza en la propia capacidad, recuerdos de academias que deben desobedecerse, singularidad y constante desafío urden la vida del artista ejemplar martiano y un concepto de trabajo estético que tiene a la valentía por única ley. De allí se deriva que el artista fuerte se vea expresado por el pintor impresionista capaz

de "clavar sobre la tela el cuerpo desnudo de la vida", como Manet, Renoir o Degas, los primeros que emprendieron la aventura de representar la vida sensible en sus cuadros y de grabar los destellos de la luz solar descompuesta y fugitiva. De ese combate sin tregua entre el hombre y el color, quedan impresos en la tela solamente restos - observa Martí - regueros, hebras de sangre viva, claridad rota en mil partículas. Descrita de esta manera, la contienda de los pintores modernos en un mundo racional que ha derrumbado sus altares sagrados aparece, ante la ausencia de creencias perdurables, como una nueva profesión de fe que logra hacer sobrevivir el arte en un mundo que privilegia el poder de las mercancías.

Detenernos en la mirada martiana, que comparaba constantemente la frágil producción del suelo propio con rebeliones europeas que resquebrajaban una añeja tradición artística, nos permitió aprehender, por contraste, la singularidad del proceso formativo de nuestra **tradición moderna**, constituida por procesos de **confrontación**, de **imitación**, de **asimilación** de voces lejanas, que no obstaculizaron la construcción de la voz propia. Así, comparamos la lucha de Baudelaire contra la **reificación**, su proyecto de construcción de una poética capaz de vencer las huellas de sus maestros, con la labor solitaria de Martí, cuyas lecturas de arte acopiadas en el **viaje** reemplazaron el dictado de las academias y la seguridad de una tradición propia. Ese linaje primordial opera como una **visión de pasado** que se construye para sí el escritor Martí y contribuye a darle forma a las visiones de las Escenas Norteamericanas, escritas en Nueva York a partir de 1880, en contrapunto con los Versos Libres.

Quisiera aclarar entonces que estoy proponiendo leer en primer lugar las crónicas martianas como **ensayos**. Parto de las formulaciones de la categoría de ensayo establecida por Adorno en su artículo "El ensayo como forma"⁴. Es

⁴ Cfr. en Theodor Adorno, "L'essai comme forme", Notes sur littérature, Flammarion Paris, 1984, pág. 6 la siguiente reflexión: "La tendance

decir, como una forma que difiere de la poesía, en tanto no ha recorrido como ésta el camino que conduce a la autonomía, pero que manifiesta una cierta autonomía estética que parece ser tomada del arte del cual sin embargo se distingue por los **conceptos** que toman cuerpo en él y por el objetivo que persigue: la construcción de una **verdad** desprovista de todo parecer estético. La **crónica martiana** puede pensarse como **ensayo**, tal como lo define Adorno, porque si bien aparece como una forma "bastarda", no prioritaria en los estudios del modernismo como lo es centralmente la poesía constituye un **género fuerte** en el que se formulan **conceptos** fundamentales para la literatura y el arte del fin de siglo XIX en Hispanoamérica. Como el ensayo, la crónica es contingente, es decir eventual, no segura. Contradice los supuestos positivistas por los cuales los escritos sobre arte no deberían tener una presentación artística. Tiene que ver con una práctica de escritura en los periódicos y por tanto es **forma efímera** destinada a una lectura fragmentaria, no pensada como parte de una totalidad, o de una obra mayor. En un sentido más amplio la crónica puede leerse como enunciado producido desde una exterioridad, como **campo de prueba** en el que dejan sus huellas los diversos ensayos y errores, los diferentes tanteos que intentan definir un **estilo sin precursores**. En ese sentido las crónicas ofrecen al menos dos posibilidades de análisis : 1) Como forma estética y arquitectónicamente premeditada en la que se manifiesta lo **nuevo** en lenguaje poético; 2) Como testimonio de un juicio que un deportado metido en el vientre de una modernidad central, le entabla a los EE. UU. Ambas funciones de su prosa la estética y la ideológica están estrechamente vinculadas: armado de un bagaje cultural prestado, que le concede una lucidez única con respecto a las mentalidades

générale du positivisme, qui oppose de façon rigide le sujet à toute espèce d'objet pouvant être étudié s'arrête ici comme dans tous les autres moments, à la simple séparation du fond et de la forme: comme si on pouvait parler non esthétiquement d'un objet esthétique sans tomber dans l'incompétence du beotien et perdre de vue *a priori* la chose elle même."

de sus contemporáneos, Martí puede poner en duda las virtudes de los proyectos de la generación del 37, y llega a formular sus notas como condensación de saberes. Más precisamente, la actividad creativa martiana es capaz de constituirse doblemente, como **refugio** o **patria** de un exiliado que puede resignificar los discursos constructores de la modernidad Hispanoamericana. Esa particular erudición, su conocimiento de causa de lo que critica y enjuicia, migra a todo lo que escribe como poesía. Con esta condensación de saberes, Martí logra llevar a cabo un programa moderno de escritura literaria en los Versos Libres: imágenes violentas que buscan también revelar el sentido oculto de la modernidad y que adquieren madurez a partir del sobrevuelo imaginativo de un escritor extranjero en una gran ciudad.

Pero si Martí es un precursor solitario, Rubén Darío es su **lector heraldo**, el único y primer poeta que logrará reconocer esa colosal tarea de fundación. En efecto, es otro desarraigado el que lo reconoce en Los Raros, como el único pasado significativo americano y el que se propone reparar y completar la soledad martiana con un sistema poético que logra arraigarse en un campo cultural joven como el de Buenos Aires en 1893.

Desde esta perspectiva, me propuse continuar desarrollando mis primeras hipótesis a partir de la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires, momento en que se produce una específica dialéctica de selección en el interior de la **tradición literaria**, cuyo resultado es la emergencia de la **figura de poeta** y el triunfo del género poesía. En el plano de la literatura, este **surgimiento** corresponde a un estado de complejización de la cultura enmarcado en un momento de crisis de la conciencia liberal. Un nuevo proyecto de escritura literaria se produce en el contexto de una crisis, proyecto que, a pesar de su declarada pertenencia a la aristocracia intelectual, no excluirá el diálogo con el sector más sensible de la "muchedumbre" ni desestimará nunca, aún en

sus proclamaciones virulentas de decadentismo, el pensamiento sobre la cuestión americana.

Para estudiar este nuevo **clima artístico** en la **alta cultura argentina**, me pareció importante establecer vinculaciones entre el sistema crítico fundado por la crónica literaria y las experimentaciones de la poesía moderna, como si estos dos procesos se implicaran mutuamente, o mejor dicho, como si la crítica contribuyera a modular un nuevo horizonte de expectativa para la percepción de una inédita textura poética.

Mi trabajo se detuvo con atención en las relaciones problemáticas que se establecieron en el interior del Ateneo entre castizos y afrancesados, y en las **influencias** de las ideas decadentes y simbolistas en poetas menores, pero originales, que operaron como epígonos de una nueva manera de simbolización artística fundada por la escritura y el poder de audición estética de dos **poetas fuertes** como Darío y Lugones.

La etapa inicial de este proceso de renovación se define por la particular evaluación que producen los escritores de un mundo cultural en constante cambio, más precisamente, del creciente ensanchamiento de distancias entre lo que se postula como político y lo que se define como literario, y en el marco de ese movimiento, una **discusión específica productiva** en el interior de la esfera literaria, intensificada por una continua elaboración estética cosmopolita. Esta doble vinculación reorganizará el tono de las relaciones entre los poetas, y se complejizará a su vez con una tercera problemática, emergente de una dinámica interna que enfrenta los hábitos literarios y culturales de los hombres del 80 con la propuesta modernista.

En ese sentido, traté de descubrir aspectos desconocidos del modernismo en tres publicaciones poco estudiadas : la Revista de América, porque allí se perfilan los lectores modelos y los principales nudos éticos, estéticos e

ideológicos del modernismo argentino ; La Biblioteca, uno de los lugares fundamentales de la **cultura letrada**, donde se archiva parte de la memoria histórica argentina porque aparece como el marco enunciativo de una discusión con los valores del 80; y La Montaña de Lugones e Ingenieros, porque representa la alianza entre modernismo y socialismo, revelando al mismo tiempo las autorrepresentaciones de Lugones como poeta.

En la tríada de **poetas fuertes** conformada por Martí, Darío y Lugones es este último el que se autorrepresenta como poeta profeta, lector de su contemporaneidad a la que juzga como una **mancha germinativa** del futuro, integrada en un siglo de decadencia "de fe y de profecía"⁵. Así instituye en sus actos críticos al no conformismo como pauta de vida y convierte al artista en un ser de excepción. Lo transforma en un ser dotado de fuerzas suficientes como para sobrevolar el desequilibrio social, dueño de una **lengua extrasensorial** que une el oscuro mundo del más allá con las limitadas facultades perceptivas de la babélica Buenos Aires. En los doce números socialanarquizantes de La Montaña la revolución aparece como principio y fin de la decadencia. En ese sentido una **falange** de poetas y pensadores europeos (Verlaine, Jean Richepin, Jean Ajalbert, Fourier, Saint Simon, Marx, entre otros) son propuestos como modelos del modernismo argentino y como una energía estética y política que al intentar acrecentar las fuerzas sensoriales de los individuos se encargará, por la vía del antiutilitarismo, de voltear el orden social. En el proyecto estético del joven Lugones decadencia y socialismo son sinónimos, voces equivalentes de un templado concierto que trabaja activamente sobre los núcleos de descomposición social. Consciente de un edad nerviosa, de una era que es una suerte de fisiología perturbada e histérica, la poesía y los poemas en prosa del primer poemario de Lugones, Las

⁵ Lugones, Leopoldo, "Los climas del arte", La Quincena, T n° 6, 1898- 1899.

montañas del oro se exhiben como cuerpos anárquicos que en su tensión ponen en relación el yo poético con antiguas cosmogonías. Los cuerpos fragmentados de las mujeres amazonas, de las vírgenes sacrificadas, de las desnudas panteras y de los árboles se sitúan en consonancia con el cosmos y se enlazan uno con el otro para mentar el cuerpo amenazado de una patria a la que Lugones considera en peligro. En la crónica y en la poesía de este poeta adivino se dibuja así una búsqueda de lo absoluto en la que la revolución poética no puede separarse de la revolución social.

Desde otra perspectiva los enunciados que se exponen a lo largo de todo el texto de la revista La Biblioteca, representan el acontecimiento de la construcción cultural en una **tierra de asimilación**, desde sus orígenes, hasta las elucidaciones sobre el futuro destino nacional. En esa gran narración histórico-cultural intervienen los poetas, considerados aún periféricos y extranjeros para la alta cultura argentina. Con la secuencia de lecturas críticas de Groussac y con la publicación de autores modernistas se dramatiza la entrada de la figura del lírico en la cultura letrada.

Si a nivel de la organización de los espacios físicos, el 80 había estado presidido por la acción de Roca de ganar el desierto para el estado argentino-, el 90 se caracterizará por la explosión constructiva de la ciudad de Buenos Aires y por los múltiples desplazamientos y relocalaciones en el territorio nacional. Entre algunas de estas nuevas obras proyectadas por la nación pueden contarse la inauguración del puerto de la ciudad de Buenos Aires, la realización de edificios por arquitectos con mentalidad francesa, el aumento de la población urbana y de los latifundios, la compra y extensión de los ferrocarriles por los británicos, etc. A la vez que se transforman estas zonas, se redistribuyen también los espacios simbólicos, y con el surgimiento de nuevas formas sociales y políticas se producen variados descentramientos

en las mentalidades. Se acentúa la mirada "hacia fuera" de una sociedad que ya no tiene lugares nítidos u homogéneos, sino sitios ganados por una constante y general **invasión**.

En este marco, también se transforman los modos de constitución de los textos, y si el pacto liberal de la sociedad del 80 tomaba a las obras de la literatura como generadoras de consenso político, en el 90 las obras literarias y sus críticos, si bien tratan de generar legitimidad social, y el factor político no desaparece de sus preocupaciones, combinan en sus búsquedas el deseo de producir **consenso artístico**.

En el interior del Ateneo y de allí a la **Babel** de escritura formada por diarios, revistas y almanaques, una profusa discusión artística, cultural, política se hace cargo de enfrentar las anteriores configuraciones de imágenes culturales, expresadas fundamentalmente por un perfil de escritor/político, como Cané, Wilde o un testigo muy especial, por sus balances y evaluaciones del siglo cultural y político anteriores al Centenario como Joaquín V. González. Se promueve en estos debates otra imagen fuerte, la del poeta con perfil de desarraigado, apartado de las tareas de cantor cívico y que comenzaba a tomar importancia entre los jóvenes, en el incipiente campo literario de Buenos Aires. Me interesaba comprender cómo se producía este pasaje de una imagen a otra, tomando como telón de fondo las transformaciones de hábitos sociales y los diferentes diálogos de la sociedad argentina, inscripta, a partir del 90, en un clima de crecimiento de las clases medias, y con una fuerte presencia de inmigrantes.

¿Cómo se debatían en la **cultura literaria** la "invasión" cosmopolita del modernismo y los conceptos más ligados a la defensa de la pureza de una lengua castiza? Me parecía que, al trazar el recorrido de esas discusiones, obtendría un mapa más preciso de los movimientos de la conformación de una tradición literaria.

Al tomar como punto de partida al modernismo argentino, y frente a las poéticas y la red discursiva de las crónicas, críticas dispersas en diarios y revistas de Buenos Aires, busqué responder a la pregunta:

¿Por medio de qué operaciones de selección comienza a fraguarse la tradición moderna?

Las reflexiones que Harold Bloom elabora par pensar los fenómenos de la tradición literaria inglesa⁶ me brindaron un punto de partida teórico para acercarme al proceso de construcción de la forma modernista en relación con los siguientes interrogantes: ¿Quién es o qué es el conformador de la forma? ¿Cuál es ese movimiento dialéctico que tensiona en literatura lo arbitrario y lo cargado de intención?

En el proceso de implantación de un nuevo **cánon** construido con el referente del horizonte estético francés, los juicios estéticos y literarios amplificados por el diario, primera escena de la crítica, exhiben con espectacularidad las **influencias** de los modernistas. Así un conjunto de poetas sin herencias se constituyen como autores que, lejos de ocultar la recepción de sus modelos literarios, hablan con elocuencia de sus operaciones de lectura defensivas y fuertes. En ese sentido Los Raros forman, por ejemplo una cadena de biografías con **significado literario** que los poetas reciben junto a **estructuras de sentimientos** externas, como la sensación de pérdida del artista, figura ausente en el pasado cultural hispanoamericano y que sin embargo se rememora con melancolía.

⁶ Harold Bloom, "La necesidad de la mala lectura", en La cábala y la crítica, Monte Avila Editores, 1992, 1º Edición, 1979.

Primera parte

I. El exilio como visión de pasado

Las dos tradiciones. Baudelaire y Martí

"Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su en extraire les artistes pour qui il était le présent, mais aussi comme passé, pour sa valeur historique. Il en est de même du présent. Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent".

Charles Baudelaire, "Le peintre dans la vie moderne."⁷

Un concepto de belleza enlazado con el devenir del tiempo histórico, la percepción del presente en Baudelaire, junto a algunas categorías sobre arte moderno europeo: **lo moderno, lo nuevo** y la **tradicción** sobre las que Adorno se detiene en su Teoría Estética⁸ pueden ayudarnos a medir, en un contrapunto de lecturas, la experiencia de la modernidad artística en algunas crónicas sobre arte y literatura escritas por Martí en Europa⁹. No obstante, si bien apelamos a esa constelación teórica, no dejamos de señalar que este haz de conceptos elaborados por Adorno a partir de su examen de la crisis de los lenguajes artísticos en Europa, se vuelve insuficiente y reclama ser reformulado si se quiere dar cuenta de las especificidades del proceso de selección de imágenes, procedimientos y modelos que implicó la construcción de la **tradicción**

⁷Ch, Baudelaire, Le peintre dans la vie moderne, publicado por Le Figaro, Paris, 26 y 29 de noviembre de 1863. En Obras Completas, Gallimard, Bib. De la Pleyade, Paris, 1971.

⁸Theodor Adorno, Teoría estética, Ed. Orbis, Argentina, 1983.

⁹José Martí, Europa, V. 14 y 15, Obras Completas, Ed. Nac. De Cuba, La Habana, 1963-1965.

moderna hispanoamericana. Comenzada por una escritura programática como la de José Martí, que definirá en los Versos Libres los rasgos que asume la escritura moderna con la frase: "se ha de escribir viviendo", continuada luego por poetas altos como Rubén Darío, Lugones, Julián del Casal, Asunción Silva y otros modernistas ésta reclama un sistema conceptual que debe ser considerado en relación con la **vida histórica** del continente. Es decir, contemplando las características y modalidades propias de la democratización de la cultura hispanoamericana que A. Rama define en Las máscaras democráticas del modernismo como una "irrupción" de los jóvenes que desde la calle se apoderaron de la literatura. Formulada por Adorno, la categoría de **tradición** aparece definida no como una simple "suma de relevos" sino como "medio del movimiento histórico que depende en su propia constitución de las estructuras económicas y sociales y se modifica cualitativamente con ellas" ⁴, mientras que por otra parte conceptualizaciones elaboradas por Habermas en El discurso filosófico de la Modernidad ⁵, acerca de la relación entre modernidad y racionalismo occidental establecen que "ni la evolución artística, ni la científica, ni la estatal, ni la económica condujeron por aquellas vías de racionalización que resultaron propias de occidente". Se hace necesario recordar entonces que ninguna de estas reflexiones fueron producidas a partir de un análisis del "movimiento histórico" y de la constitución de las estructuras sociales de América Latina, que este horizonte teórico opera como un conjunto de evaluaciones legítimas sólo para explicar la desvinculación del arte de funciones culturales y sus cambios en relación a particulares constelaciones históricas en las que se inscribe la tradición artística europea. Pero, ¿cuál es la operatividad de estos conceptos en la Hispanoamérica del

⁴ Theodor Adorno, Opcit.

⁵ Cfr. fundamentalmente las palabras de Weber citadas por Habermas en su capítulo "La modernidad, su conciencia de tiempo y su necesidad de autocercioramiento", en El discurso filosófico de la modernidad, Ed. Taurus, Bs. As., 1989.

fin de siglo pasado?

En ese sentido si, para citar otras palabras de Adorno de su Teoría Estética, "(...) las obras de arte conservan, neutralizado, tanto lo que en otro tiempo los hombres **experimentaron** de la existencia, como lo que su espíritu expulsó de ella."⁶, habría que explorar en primer lugar las "modificaciones cualitativas" que sufrieron los hombres de letras hispanoamericanos a finales de siglo en sus existencias, en el proceso de afirmación de una modernidad excéntrica. En respuesta a esta problemática nuestro análisis se propone estudiar dos procesos:

1) Por un lado, la configuración de la **tradición moderna** en Hispanoamérica como efecto de un movimiento de **lectura crítica y selección** de tradiciones ajenas que encuentra una escena privilegiada en la crónica publicada en los periódicos; y por el otro,

2) La particular experiencia de la modernidad hispanoamericana y la **visión de pasado** que construyeron Martí, Darío y Lugones junto a los escritores modernistas en el continente.

Estas aclaraciones previas nos permiten situarnos con mayor rigurosidad frente a las escrituras poéticas, sin confundir ni extrapolar distintos procesos culturales que, creemos, reclaman ser considerados en toda su singularidad. Por cierto Martí experimenta el proceso de secularización, con la consiguiente derrota de los clérigos como controladores de la cultura y de la tradición baluarte de la **ciudad letrada** colonial, el proceso de separación de esferas disciplinarias, moral, arte, política, y la construcción de estados centralizados en el desarraigo por la deportación y el exilio prolongado que sufre. Toma así conciencia de las particularidades de una Hispanoamérica como espacio sin tradiciones, conceptos de mundo, identidades e instituciones consolidadas, y sin una literatura que la represente como lo señala en su

⁶ Théodor Adorno, Opcit. pág. 15.

cuaderno de apuntes al afirmar : "No habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica". Confronta así un territorio en construcción, que cuenta solamente con "alardes de literatura propia" y "notas sueltas vibrantes y poderosímas" con mundos culturales más complejos. Por cierto, si pensamos en Baudelaire y su propuesta poética, nos encontramos frente a una experiencia diferente: inserto en una sociedad tradicionalista que veía desintegrarse sus antiguos valores Baudelaire peleaba para afirmar su poesía contra la sombra de Víctor Hugo. Si bien coincidimos con Julio Ramos cuando relativiza y cuestiona "la inscripción de un origen con un alto grado de pureza y homogeneidad" en Europa⁷ en relación a un efecto "desplazado" en Hispanoamérica, no dejamos de señalar sin embargo que la construcción de la **tradición moderna** en Hispanoamérica se produce sobre un vacío. Es cierto que el "origen europeo" al que se refiere Ramos presenta contradicciones y está atravesado por rasgos de heterogeneidad en el momento en el que Baudelaire o Rimbaud escriben, pero estos escritores experimentan la modernidad sobre el telón de fondo de un gran Arte preexistente: Honoré de Balzac, Delacroix, y el ya mencionado Víctor Hugo, entre muchos otros. La búsqueda afanosa de un carácter épico del presente por parte de Baudelaire se explica precisamente por el agobio que éste siente ante el peso del pasado. Para demoler el panteón de los artistas consagrados propone así nuevos héroes que parecen contradecir precisamente la exclusividad de los términos "arte" "vida" y elabora la imagen del "verdadero artista" encarnado en Constantin Guy, el pintor que puede captar el carácter épico que tiene la vida de su contemporaneidad al dibujar el humo de un cigarro en el instante mismo en que se esparce en el aire. Las imágenes baudelairianas de la vida elegante, de la vida marginal, de los criminales de los

⁷ Cfr. "Límites de la autonomía: periodismo y literatura" en Desencuentros de la modernidad en América Latina, Fondo de cultura económica, México 1989, pág. 82.

bajos fondos van a ayudarle a construir entonces la belleza del presente. Vuelve así a asignarle otra densidad a la relación arte-vida. En ese sentido reclama la construcción de otra tradición, digna de ser considerada antigüedad por los artistas del futuro, digna en síntesis de ser recordada por la futuridad aunque haya sido construida con los "desechos" de la vida urbana.

Pensar la construcción de la tradición moderna como una **actividad**, tal como fue formulada de manera lúcida por Lezama Lima en su texto La expresión americana realizado en parte con esas cinco conferencias pronunciadas en La Habana en 1957 cuando el pensamiento americanista ya había formado una verdadera tradición, nos permite la posibilidad de pensar en un destino teórico y en una **diferencia** para Hispanoamérica frente a los modelos de cultura europeos. Este horizonte teórico propio del continente que vislumbramos tiene como principales iniciadores al propio Martí, y a otros intelectuales importantes como Bilbao, Lastarria, Ricardo Rojas, Vasconcelos, Alfonso Reyes, Fernando Ortiz y Mariátegui, entre otros. En ese sentido, también Susana Rotker al citar a Marshall Berman para definir la modernidad "como un conjunto de nociones: progreso, cosmopolitismo, abundancia y un inagotable deseo por la novedad"⁸ deja de lado la consideración de Hispanoamérica y de su posibilidad de construcción de "nociones" propias. El riquísimo y complejo movimiento de **transculturación** entre formas europeas y autóctonas estudiado por Alfonso Reyes y Fernando Ortiz, entre otros, es sólo una muestra de esta capacidad del continente para generar un pensamiento propio, y un conjunto de nociones y conceptos claves que caracterizan las específicas modalidades de construcción y aquilatamiento de la tradición moderna en un territorio. Tanto Ramos como Rotker no contemplan la **idea de pasado** que los modernistas tenían cuando comenzaron a escribir en

⁸ Cfr. la cita de Marshall Berman en Susana Rotker, Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí, Ediciones Casa de las Américas, Cuba, 1992.

los periódicos y ese plus de la historia americana con su especial tejido de imágenes que Lezama Lima alcanzó a ver tan claramente al estudiar el barroco americano y llamarlo **barroco jesuítico**, concepto fecundo en cuanto marca la diferencia con el barroco histórico español y define una identidad propia en relación con el proceso de elaboración de imágenes en el interior de la evangelización española en el continente hispanoamericano. Sin apelar a una matriz de pensamiento bipolar que ubicaría a Hispanoamérica como simple receptora de lo que produce la metrópoli, confrontando la especificidad de la **historia de la escritura hispanoamericana** nos orientamos a considerar así las imágenes de la experiencia de la modernidad martianas en las crónicas como **documentos de cultura** que contienen nociones y conceptos específicos para comprender la experiencia de la modernidad hispanoamericana. A partir de una constante confrontación entre mundos culturales disímiles, Europa, Estados Unidos y las "aldeas del sur" podemos leer en ellos visiones surgidas de las entrañas mismas de un "vacío" causado por el arrasamiento de las antiguas culturas indígenas. Las crónicas de José Martí comienzan a iluminar así la continuación en el tiempo de los "primeros embates de la modernización", para tomar las palabras de Serge Grusinski: "Los primeros embates de la modernidad no podrían disimular caminos más antiguos y más brutales de aculturación, los vinculados a la organización del trabajo y de la producción o a la urbanización."⁹ De esos primeros embates causantes de lo que el autor denomina "vaciamiento simbólico" de la memoria se producirá esto que observan tanto Molloy como Picon Garfield y Schulman cuando se refieren a la soledad de los modernistas cuando escriben.¹⁰ En las "entrañas mismas de un vacío", sobre el telón de fondo del borramiento cada

⁹ Cfr. Serge Grusinski, La colonización de lo imaginario, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

¹⁰ Aludimos a los textos de Molloy "Voracidad y solipsismo", Revista Sitio, Bs. As., 1983 y el texto de Picon Gardfield, En las entrañas del vacío, Ed. De Cuadernos Americanos, México, 1983.

vez mayor del "palimpsesto americano"¹¹ la cultura letrada fue imponiendo poco a poco su voz modernista, sin editoriales, ni instituciones propias para la literatura.

¿Cómo fue vivido este proceso en Europa? ¿Puede hablarse de un "vacío" en el entorno que rodea la heroicidad de Baudelaire cuando aconseja a los jóvenes escritores escribir como se pinta, a partir de un boceto previo para diferenciarse de los "brouillements" que realizaba Balzac antes de escribir cada novela?

En efecto, la poética baudelairiana emerge en una escena de **tradiciones históricas** quebradas, en una Francia cuyo campesinado esperaba con fe milagrosa ver llegar de nuevo a un hombre llamado Napoleón, que cumpliera otra vez la leyenda de la redención social, contra el poder de las dinastías monárquicas.

Tras el fracaso de la república social, entre la superstición y la actitud conservadora de la pequeña burguesía y de las viejas huestes de la sociedad, la obra de Baudelaire enunciaba en el lenguaje artístico una conciencia poética moderna, bajo el paródico segundo imperio, en un clima en el que se disolvían los pactos tradicionales de la sociedad. Estas transformaciones en los sistemas de herencias sociales son las que Marx considera obras de un "prestidigitador", que produce "alianzas inesperadas" entre el "hampa de la aristocracia" y el lumpemproletariado.¹² En esa atmósfera de agotamiento de un orden viejo, de constantes esperas y frustraciones, Baudelaire tuvo que ensayar un nuevo papel para los poetas, que veían alteradas también su continuidad y su permanencia social, entre barricadas y sucesivas derrotas del proletariado urbano, y que Benjamin expresa de este modo: "Baudelaire tuvo que reivindicar la dignidad del poeta en una sociedad que ya no tenía dignidad alguna que

¹¹ Cfr. en Gordon Brotherston, La América indígena en su literatura, Fondo de cultura Económico, México, 1997. La noción de "palimpsesto" utiliza Brotersthon es acuñada por Alfonso Reyes.

¹² Cfr. K. Marx, El dieciocho brumario de Luis Bonaparte, Ed. Pekín, 1978.

conferirle."¹³

En contrapartida, en Hispanoamérica, la **tradición histórica**, construida en los cuatrocientos años de la colonia anteriores a Martí, sobre un orden jerárquico, el de la sociedad de castas, estaba organizada desde un exterior por la metrópoli española. Las bases tradicionales de esta estratificación, cuestionadas por las revoluciones de independencia, dieron por resultado transformaciones políticas y económicas que sólo fueron, para decirlo en palabras de Octavio Paz, "un falso comienzo". Es decir, no cancelaron, sino que renovaron en otros pactos, la condición de excentricidad de un territorio con respecto a un centro. Esa condición periférica y subalterna, involucraba también a las obras literarias, que en la historia de la escritura en América Latina, salvo aisladas excepciones: Sor Juana, Garcilaso, Bolívar y Sarmiento, entre algunos pocos más, repetían miméticamente dispositivos discursivos europeos.

Martí experimenta, en ese sentido, la verdadera fractura de ese escenario cultural, al estar al frente de la revolución del último país del continente que no había cumplido todavía las promesas de la ilustración, Cuba, y al asistir, a la vez, al proceso generalizado de modernización de los estados hispanoamericanos y de su recolocación en un nuevo concierto mundial. Su poética, la "prosa poemática" para usar las palabras de Fina García Marruz dispersa en los periódicos The Hour, Patria, La América, The Sun, La Opinión Nacional, o en sus Cuadernos de Apuntes, sus Escenas Norteamericanas publicadas en La Nación de Buenos Aires, expresa esa compleja mezcla de temporalidades en Hispanoamérica.¹⁴

La escritura martiana ofrece, más precisamente, una **visión de pasado** reconstruido en el exilio, como reaseguro

¹³ Walter Benjamín, "Zentralpark", en Cuadernos de un pensamiento, Ed. Imago Mundi, 1992.

¹⁴ Cfr. la caracterización de la prosa martiana como "prosa poemática" en Fina García Marruz y Cintio Vitier Temas martianos, La Habana, 1969.

de un escritor y legado posible para poetas y artistas hispanoamericanos; y sólo Darío podrá reconocerla en un principio.

De ahí, entre otras cosas, que al acercarnos al reconocimiento y a la **traducción cultural** de una pluralidad de lenguas poéticas y de propuestas artísticas del fin de siglo pasado que Martí produce en sus crónicas, las leamos como **antecedentes** culturales que al proponer nuevas correspondencias y relaciones formales configuran una propuesta básica esencial para armar una **tradición moderna** en una tierra que carece de tradiciones antiguas como la europea.

Por cierto, si a mediados del siglo XIX, Baudelaire enfrentaba la fealdad de la sociedad industrial con una escritura y una actitud heroicas; si ambicionaba ser leído por las generaciones posteriores como la **antigüedad** de los poetas futuros; y si para sostener este deseo tuvo que combatir nombres y estilos ya instituidos, Martí escribe sus juicios estéticos, bases y preludios de su propuesta poética, a través del método de la comparación. Dicho de otro modo, coteja modelos del arte europeo con las escasas obras literarias de América Latina; obras producidas en condiciones de fragilidad cultural, en una edad de la infancia, para así elaborar su propia conciencia de la identidad cultural.

Al convertir lo que examina en Europa en un estado de revisión permanente de tradiciones fluidificadas convertidas en reflexivas, logra darle forma al todavía anómico mundo cultural hispanoamericano, y enuncia sus impresiones de viajero como una **trama de relaciones de reconocimiento recíproco**. De este modo configura, por medio de la confrontación, visiones culturales para la construcción de la tradición moderna en un lugar excéntrico y carente de vida antigua. De allí se deriva que al registrar en sus crónicas el fermento de lo nuevo que en Europa disolvía como una mancha ciega la seguridad de una tradición artística consolidada, su escritura, en

un movimiento contradictorio de negatividad hacia un pasado ajeno, afirme como una singular dialéctica también lo nuevo de la tradición propia. Pero además, en su crónica escrita como **crítica artística de la modernidad**, Martí restituye por medio de sentencias y el enfrentamiento de conceptos que invoca la herencia de Baltasar Gracián una **tradición arcaica de la lengua española**.

Veamos por ejemplo la carta de respuesta que escribe a Mitre desde Nueva York, en 1882, como parte de un **pacto de lectura** previo que se sella entre un periódico/empresa como La Nación de Buenos Aires y un escritor que debe vender su escritura como una mercancía: "**Cierto que** un cúmulo de pensadores avariciosos hierven ansias que no son para agradar, tranquilizar a las tierras más jóvenes y más generosamente inquietas de nuestra América..." y luego : "**Pero ni** la naturaleza humana es de ley tan ruin que la oscurezcan y enconen malas ligas meramente accidentales, ni lo que piense un cenáculo de ultraizquierdistas es el pensar de todo un pueblo heterogéneo, trabajador, conservador, entretenido en sí y por sus mismas fuerzas varias, equilibrado; ni cabe de unas cuantas plumadas pretenciosas dar juicio cabal de una nación en que se han dado cita, al reclamo de la libertad, todos los problemas."¹⁵

La carta responde al pedido de censura de Mitre en cuestiones políticas, y opera como una reafirmación del pensamiento martiano. Allí, aunque declare leer "con verdadero gozo" las observaciones hechas por La Nación, el retorcimiento en la sintaxis y el enlace de conceptos opuestos que remeda la escritura barroca española, buscan elaborar una unidad. A través de un "cierto que", quebrado por un "pero ni", en posición inicial de cada oración, se introducen dos grandes bloques de significación en posición antitética.

¹⁵ José Martí, Obras Completas, Opcit., T 9, págs. 16 y 17.

Así, las frases moduladas a partir del enfrentamiento de adversativas dan origen a una lengua que mezcla luz y sombra, signos esenciales del comportamiento barroco en el lenguaje y en la pintura. La **antítesis** opera, pues, como una vía de acceso martiana para lograr una síntesis esclarecedora, y por medio de esta figura retórica se funda la **matriz formal** de todas sus crónicas. Por medio de una escritura que no se "oscurece" y que no cierra los ojos ante "los problemas" de una nación moderna, Martí le asegura a Mitre: "Urge sacar a luz esta espléndida lidia de hombres". La luz barroca fluye así en un juego elíptico, en una suerte de **Trompe l'oeil**, que dificulta la significación, que aproxima el estilo martiano al de Sor Juana en la Respuesta a Sor Filotea, después de haber escrito su Carta Atenagórica. Es decir, Martí simula acatamiento al pedido de la autoridad, para oponer luego otra **sentencia** contraria al primer sentido.

El juego de conceptos, el procedimiento de paralelismo tomado de las frases de Quevedo y Gracián ; y según una idea de Fina García Marruz, el ritmo de los viejos romances españoles, desde el rumor perdido del siglo de oro español, unidos a su visión contemporánea de las nuevas experiencias en arte de la modernidad europea forman así el particular estilo de su **lenguaje de claroscuro**.¹⁶

Los ojos de Jano

En el inquieto paisaje cultural de la Francia posterior a la revolución de 1848, en una ciudad sin muros que contengan la imaginación, la poesía baudelairiana provoca

¹⁶ José Lezama Lima observa en su artículo "Influencias en busca de Martí", Tratados de La Habana, Ed. De La Flor, Buenos Aires, 1969 la lectura que Martí hace de Baltasar Gracián, pág. 120. Fina García Marruz en Temas martianos, Opcit., señala por otra parte, que siempre conserva la prosa estructuras del verso. Se ha dicho que el español, en particular las conserva del romance (...) "Llega por un momento de realidad en que la palabra viva, rítmica, adoptando todas las formas, para la cual la prosa había de resultar, en mucha mayor medida que el verso, el órgano de todos los registros." Pág. 215.

a los lectores y exhorta a los escritores a acrecentar la fuerza de los estilos consagrados del pasado con un lenguaje capaz de hilvanar las nuevas correspondencias de las palabras a las cosas.¹⁷ En esta desmesurada convocatoria, la estrategia de Baudelaire es la de inventar en la prosa, en sus detonaciones poéticas, un lenguaje y un ritmo acordes con la "frecuentación de las enormes ciudades, con sus innumerables relaciones". Una "prosa poemática", musical, sin ritmo, ni rima, capaz de traducir los sobresaltos de la conciencia moderna. Esto es precisamente lo que intenta llevar adelante en sus Petits poèmes en prose.

Sin embargo, más allá de la autoexigencia baudelairiana de construir una palabra dúctil que extraiga a través de sus representaciones la belleza de lo horrible, y que se adapte al movimiento de la vida resuenan en Las flores del mal las voces "normadas" de Lamartine, de Homero, de Víctor Hugo, Virgilio y Gautier, entre otros, y en el ciclo de poemas dedicados a Mme Sabatier hallamos rasgos fuertemente marcados por el petrarquismo¹⁸. Como Jano, que mira con su doble cara al pasado y al porvenir, Baudelaire podría pensarse como el último clásico y a la vez anunciarse como el primer moderno, que desde su doble pertenencia sabe combinar la visión de una nueva belleza brotada en la modernidad con la contemplación melancólica del ocaso de un lenguaje literario.

Por cierto, sobre las ruinas del París de 1846, Baudelaire observa su pasado artístico, la **gran tradición** o **antigua vida** donde las escuelas y los gremios constituían la **fuerza organizada** y la materia artística formada de elementos "robustos" y "guerreros", patrimonio de los héroes clásicos: "Il est vrai que la grande

¹⁷ En "Conseils aux jeunes littérateurs", L'art romantique, Ed. Calman Levy, Paris, s/a Baudelaire critica a Balzac que con sus grandes novelas producía escrituras con "brouillements" y aconsejaba a aquellos escritores jóvenes que quisieran sobresalir, doblar las fuerzas de los escritores precedentes".

¹⁸ Cfr. la imagen de Baudelaire como Jano en el prólogo de Claude Pichois a Les fleurs du mal, Gallimard, Paris, 1972.

tradition s'est perdue et que la nouvelle n'est pas faite. y luego agrega : "Qu'était-ce que cette **grande tradition**, si c'est n'est pas l'idéalisation ordinaire et accoutumée de la vie ancienne ; vie robuste et guerrière, état de défensive de chaque individu qui lui donnait l'habitude des mouvements sérieux, des attitudes majestueuses ou violentes. Ajoutez à cela la pompe publique qui se réfléchissait dans la vie privée."¹⁹

A través de la pregunta ¿Cómo estaba constituida la **gran tradición**? Baudelaire produce un balance de los materiales estéticos desintegrados del pasado, del gusto excesivo por la vida de los antiguos, y del apego a una heroicidad plena de valores guerreros, que se prolongaba incluso en las "actitudes majestuosas" de la vida pública. La vida privada imitaba también esos gestos, que impregnaban los hábitos de los individuos. La **gran tradición** operaba así sobre los sujetos, como una campana de cristal protectora y segura que cubría la cultura, fijándola al remedo de arquetipos heroicos, capaces de ser vivenciados en calmos interiores, aún no tan separados de los abrumadores exteriores de la vida plenamente burguesa:

"(...) les ateliers et le monde sont encore pleins des gens qui voudraient poétiser Antony avec un manteau grec ou un vêtement mi-parti. Et cependant, n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé? N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque souffrante et pourtant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un **deuil perpétuel**? / Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non-seulement leur **beauté politique**, qui est l'expression de l'égalité

¹⁹ Cfr. Baudelaire, Ch. "De l'heroïsme de la vie moderne", "Salon 1846" en Curiosités esthétiques, Aubry, Paris, 1946, pág. 192. (el subrayado es nuestro)

universelle, mais encore leur **beauté poétique**, qui est l' expression de l'âme publique; - une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. **Nous célébrons tous** quelque enterrement."²⁰

Las metáforas "duelo perpetuo", "celebración de un entierro", la mirada al sistema de la moda, condensan la **belleza política** y la **belleza poética** en un mismo registro. Es decir, buscan representar, en el color negro que Baudelaire ve desfilar por las calles, la belleza poética, inherente a la expresión democrática y burguesa de su tiempo. Los nuevos signos de un nuevo orden estético que está en vías de formación, hablan a las claras de un duelo epocal que lo moderno entabla con lo viejo, y que vemos expresar a Adorno en su Teoría Estética de esta manera: "lo nuevo es hermano de la muerte".

Connotando el gran límite de la muerte, las palabras "croquemorts", "enterrement", "deuil", alegorizan los nuevos tiempos, atados al ritmo fúlgido de la modernidad, y sobrevuelan sobre los escombros de formas antiguas, aniquilando las certidumbres y creencias de los predecesores. Ante el **mundo tradicional** perdido, todavía no hay reemplazo. Baudelaire dice bien que la nueva tradición no está hecha y como un pasaje hacia lo desconocido, y por lo tanto, como camino hacia lo aterrador del futuro, trata, a través de su mirada sobre la "redingote noir", de tomar nuevos símbolos organizadores de la "nouvelle tradition".

Contra la persistencia de los que insisten todavía en poetizar o en crear a partir de personajes vestidos con una túnica griega, o con el torso desnudo de los cuerpos clásicos, propone componentes transitorios, de frecuentes metamorfosis, y los instaura como los nuevos referentes de

²⁰ Ibidem.

la belleza en la modernidad. En su experiencia cultural de devastación de la tradición antigua, Baudelaire ensaya su rebelión contra lo normativo y contra el retorno de lo siempre idéntico. Invita a los lectores a enaltecer lo pasajero, el fecundo color negro de "l' habit Noir", que corresponde al mundo de los sentimientos burgueses.

Por efecto de esta consagración de elementos fugaces, inherentes a una época de "igualdad universal", la **gran tradición** y el concepto clásico se truecan por una conciencia del tiempo sobre su propia caducidad, que Schiller manifiesta en la frase: "también lo hermoso tiene que morir."²¹ Sin atender resonancias arcaicas, la nueva tradición en arte comienza a configurarse, por obra de Baudelaire, al soltar las amarras de lo viejo, con toda la confianza puesta en el "costado épico de la vida moderna".

La percepción que Baudelaire tenía de su antigüedad, la manera en que extraía del presente los trazos esenciales para la creación de una tradición futura, pueden pensarse como notas de un ejemplar destierro temporal. Por cierto, son huellas de un poeta que se exilia de la "felicidad" contenedora de un pasado literario.

Carencia y posesión

Sin vivir ese clima de "parricidio" cultural, Martí el emigrante, al escribir fuera de los límites de una patria, sin ancestros ni academias, lee el pasado literario en Hispanoamérica como una materia sin espesor, como una página en blanco a la que visualiza con los mismos rasgos de la juventud: "tiene nuestra prosa, ¿cómo no ha de tenerlos? los caracteres indecisos y **heroicos** de la

²¹ La frase de Schiller es recuperada por Adorno en su *Teoría estética*. Considerar también las reflexiones de Schiller revisadas por Habermas en "Excurso sobre las cartas de Schiller acerca de la educación estética del hombre", fundamentalmente su pensamiento acerca de **lo bello** como un reino que une y vuelve amigable el escindido mundo de la modernidad.

juventud."²² Esta reflexión de su Cuaderno de Apuntes deja transparentar la conciencia martiana acerca de la situación de indefinición cultural de Hispanoamérica. Martí reconoce en este texto los rasgos más sobresalientes de la literatura de América Latina, los "caracteres indecisos y heroicos" que la juventud imprime. La joven tradición literaria hispanoamericana no tiene recuerdos ni gestos pomposos que olvidar, sólo cuenta con una **prosa indecisa** que debe afirmarse.

Considerar la experiencia de Martí como una génesis de construcción cultural moderna, en un continente excéntrico como Latinoamérica, nos permite ver que este escritor, más que olvidar conceptos de belleza fraguados por viejos maestros, más que triunfar con la belleza del presente sobre las huellas de los precursores, emprende una lucha contra la carencia, contra un estado de indefinición cultural. De hecho, la antigüedad americana inexistente y la frágil situación de sus pares sitúan a este sujeto en una suerte de **edad de la infancia** que todavía debe transitar, a diferencia de las naciones europeas, que han conseguido, a veces con violencia, despegarse de lo antiguo. Por cierto, la construcción de la identidad cultural como afirmación de la "diferencia" hispanoamericana se encontraría asociada a la memoria, es decir a la posibilidad de los artistas de ser recordados como tradición por la futuridad.

A propósito leemos en Edward Said: "Ninguna identidad cultural aparece de la nada; todas son construidas de modo colectivo sobre las bases de la experiencia, la memoria, la tradición (que también puede ser construida e inventada), y una enorme variedad de prácticas y expresiones culturales, políticas y sociales."²³

Desde la posición enunciativa de un primigenio fundador de la cultura moderna, Martí contribuye a la invención de

²² José Martí, Opcit., tomo 1, pág. 163, 164.

²³ Edward W. Said "Cultura, identidad e historia", en Teoría de la cultura, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

la **tradición moderna** y por ende de una identidad cultural hispanoamericana, basada en una toma de conciencia acerca de un territorio que aún no cuenta con una literatura que lo represente. Para contrarrestar esa carencia procede a realizar un examen sostenido y riguroso de los pasos perdidos de los poetas y de sus leyes, guiándose con los movimientos del mundo moderno y su posterior integración en lecturas de la tradición barroca española. Es decir activa una tradición vieja, la memoria de una herencia cultural española para dinamizarla.

¿Pero cómo es esta posesión, este dominio cultural que logra fabricar?

Al hacerse dueño de un montaje, de una yuxtaposición de imagos ajenas, este héroe de nuestra modernidad construye una **visión de pasado** en la escritura, y sustituye la propiedad de una patria con visiones de poesía, en lecturas de arte que le dan sentido a las fuerzas estéticas de la modernidad europea.

La modernidad leída por Baudelaire, al contener motivos tan sublimes como los venerados antiguamente, implicaba ser comprendida en sus caracteres eternos y transitorios, absolutos y particulares. Por el contrario, la escritura de desarraigo que Martí inscribe en la prensa diaria intenta darle forma a un lenguaje moderno, en una situación de expulsión territorial. En efecto, si Baudelaire elaboraba su propuesta estética, "desterrándose" del tiempo de sus precursores, Martí busca una tierra, establece una particular relación entre los términos del par Literatura/Hispanoamérica a los que considera como nudos complementarios e inseparables: "No hay letras que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar en ellas, no habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica."²⁴

Más allá de la relación que establece entre la constitución de la literatura y la existencia de un

²⁴ José Martí, Cuaderno N°5, Opcit., pág. 163.

continente hispanoamericano, de la casi absoluta sobredeterminación de esta última con respecto a la primera, a la que define como una **esencia**, la audacia y el desacato ajeno desplegados en sus Escenas europeas, forman un preludeo lúcido para su producción más madura, la de las crónicas de sus Escenas Norteamericanas, contrapunto en prosa de la rara poética de sus "Versos Libres".

Aprehendiendo la crisis de los lenguajes poéticos de la modernidad artística europea, Martí forma en esas páginas un **patrimonio de lenguaje**. Ese proceso de construcción se prolonga en su crónica diaria y en sus poemas escritos durante su exilio en Nueva York, donde reflexiona acerca del tenor que deberá tener la **tradición nueva hispanoamericana**, actuando de esta forma, de modo alternativo, en los roles de Narciso y Prometeo. Es decir, logra ubicarse al frente de dos acciones culturales: la primera de ellas formulada por Harold Bloom como tarea de contemplación; y la segunda, la de un escritor que se sitúa "prometeicamente" en un lugar central de la cultura.²⁵

La modernidad poética europea, desde la provocación baudelairiana, reposa en la construcción de un nuevo concepto de belleza efímero y cambiante, que busca derrotar el viejo tono de lo bello y arrinconarlo junto a las cicatrices de obras lejanas que "fracasaron" en el tiempo. Como actor contemplativo y luego fundador de una cultura literaria, más que examinar una belleza sujeta al tiempo, arrastrada por la temporalidad, como lo podemos advertir en la labor de Baudelaire, Martí actúa a partir de una cultura que paradójicamente no posee, de una **territorialidad** inexistente, y aspira a que "las notas sueltas y brillantes" o los "alaridos y vagidos" literarios encuentren continente.

²⁵Cfr. estas nociones de poetas constructores y contemplativos de la tradición en Haroldo Bloom, La angustia de las influencias, Ed. Monteávila, Caracas, 1977.

Ya en "El contenido romántico" de su Estética, Hegel había pensado toda innovación en arte como un regreso del pasado, pero afirmaba que esa antigua experiencia, que volvía en cada pintor nuevo, debía inscribirse en el presente de un modo nuevo: "(...) habría en general que objetar entonces que este pasado no puede regresar a la vida y que lo específico de la antigüedad no se adapta de manera adecuada al principio de la vida. En consecuencia, el pintor debe hacer de este material algo por completo diferente, insuflarle un espíritu totalmente distinto (...)." ²⁶

Ese pasado ajeno, del que los desterrados poetas modernos se alejaban, es saqueado por Martí, reinventado como un reino aún no construido, "insuflado de un espíritu totalmente distinto" que le imprime el mundo de sentimiento de su itinerancia.

Amparado en la ejemplaridad de los modernos ajenos, al apropiarse de huellas literarias prestadas, Martí consigue quemar etapas culturales, para poder responder más tarde, desde esos cimientos adquiridos, con singularidad e independencia.

Después de la paz del Zanjón que terminó en 1878 con la guerra de diez años en Cuba, se produjo una amnistía que permitió volver a Martí y a su familia a su país de origen. Con el fin de la tregua comienza su segunda deportación a España y luego una breve residencia en México. En su permanencia anterior - Zaragoza, 1871 - y en la quietud de las bibliotecas, Martí toma contacto con la literatura española. Por esas lecturas, su estilo puede expresar y contener momentos triunfales de la historia de la escritura, como los del Siglo de oro, que lograron permanecer invictos como elementos capaces de ser reactivados nuevamente en las complejas arborescencias del arte.

Por su nomadismo a través de las diversas ciudades que

²⁶ Cfr. Hegel, "El contenido romántico", en Estética, la pintura y la

une con sus viajes - que incluye su esporádica frecuentación del París artístico, centro de irradiación de **lo nuevo** en arte en el fin de siglo XIX - y por su contraste con ciudades/aldeas hispanoamericanas, sus crónicas logran construir una particular evaluación del paso del tiempo como legitimación de la cultura. La mirada sobre las viejas literaturas le permite decir: "Siglos tarda en crearse lo que ha de durar siglos. Las obras magnas de las letras han sido expresión de épocas magnas. De España como que no hay modelos modernos y sólo lo poderoso se impone".²⁷

Por eso, en la construcción de su pasado, Martí le hace saltar años de espera a la literatura hispanoamericana, al ofrecer los materiales "magnos" - expresiones del paso de los siglos en otra eras culturales - con los que el lenguaje literario americano podrá adquirir voz propia y continuar con el acto de selección y fijación de otras lenguas poéticas, en una época de génesis.

Pero ahora bien, en esta escucha de lo ajeno, testimonio de un deportado, que se convierte en montaje de prácticas del arte moderno universal, Martí realiza una selección: su específica mezcla va a descartar el legado de formas configurado por la literatura española que le es contemporánea, al mismo tiempo que enjuicia esa cultura española por continuar su obra en el terreno de la duración, sin entregarse a la innovación. Juzga así el presente de la España literaria como una **tradición amurallada**, incapaz de superarse y de producir esa alegoría de la verdad y de la iluminación, la **poesía del destierro** que Baudelaire pudo escribir: "En España el régimen feudal no fue tan duro, ni la monarquía tan despótica, ni el pueblo tan maltratado, ni la inteligencia tan impaciente como en Francia y Alemania." "(...) la poesía es el lenguaje de la belleza, la industria es el lenguaje de la fuerza. El trabajo es una poesía seca y

música, Ed. Siglo XXI, Bs. As., 1985.

²⁷José Martí, "La lengua castellana en América", en Opcit., Tomo 21,

difícil y los españoles todavía lo detestan. Pero la poesía es a la vez **obra del bardo y del pueblo** que la inspira, y como el colaborador falta en ella, el poeta tiene que buscar en otra parte dolores que cantar."²⁸

Frente a la melancolía moderna, contando solamente con los "caracteres indecisos de la juventud" de la prosa, Martí intenta recuperar del arte español aquellos escasos momentos en los que "la obra del bardo y la obra del pueblo" se manifestaron en una alianza productiva en el terreno del arte. Esa poesía que los españoles no pudieron crear y que tomaron prestada o imitaron, podría construirse en el espacio hispanoamericano. Con esa utopía por guía, Martí alerta sobre el peligro que implica continuar ligado a una metrópoli cultural que no conoce "esa poesía seca y difícil del trabajo", y convoca a los poetas y artistas a escuchar los sonidos, la dimensión metafórica de otros mundos artísticos, como clave para la construcción de una literatura representativa del continente: "Con el engaño de la literatura se nos está entrando por América, el espíritu español que de seguro no podrá hacer en la casa ajena sino lo que hace en la propia."²⁹

Las elecciones y exclusiones que realiza en su viaje de acopio de lo nuevo confinan de este modo el **espíritu español** a un lugar de margen: "El mundo nuevo es terso y sencillo, cansan el pensamiento churrigueresco y la sintaxis indirecta."³⁰

Recinto incómodo en un mundo **terso y sencillo**, sin poesía del destierro, sin un lenguaje poético hecho por dioses destronados, España es reemplazada por Francia, destino de: "La poesía del destierro, destierro de la patria, de la patria del alma, **cantadas en la tierra natal**. Es la

pág. 163-164.

²⁸ José Martí, "Poetas españoles contemporáneos", The Sun, New York, 26 de noviembre de 1880 en Tomo 15, Opcit.

²⁹ José Martí, "Prosa de próceres", Opcit., Vol 15, Pág. 184.

³⁰ José Martí, Ibidem.

poesía de Musset, de Auguste Barbier, de Baudelaire, almas nacidas para creer, que lloran la pérdida de su fe. Amando la pompa, estos poetas despreciaban la grandeza ilegítima. Mostrábanse inconsolables por verse obligados a vivir sin tener esplendor real que amar, eran reyes sin reinos, dioses destronados."³¹

Sombras goyescas

Si frente al modelo de España no le es posible a Martí ver "cantar la poesía del destierro", puede evocar en cambio la obra de un maestro español que ha conseguido amparar su trabajo bajo la ley de la eternidad y de la contingencia: Goya es el pintor elegido, el que al huir de las convenciones inventa la convención propia y propone un tono obtenido a partir de lo sugerido y lo difuso.³²

Frente a la ausencia de pasado propio, y entre las ruinas de una tradición española a la que juzga insuficientemente renovada, Martí proclama a Goya como el precursor hispano de Baudelaire. Ese artista que pinta en sus cuadros "agujeros por ojos" y "piernas que desafían" pasa a integrar, por la lectura martiana, un fragmento fundamental en el mosaico reconstituído de "nuestra" **vida antigua**. A su juicio, esa herencia ofrece una belleza sin cánones ni cauces habituales, brotada de una estética desafiante y lúcida. A la ejemplaridad de Goya, Martí suma en su ensayo las palabras que sobre la Maja desnuda dijo Baudelaire como una marca de autoridad: "Les seins sont frappés de strabisme, surgent et divergent". De este modo, su prosa al citar al héroe básico de la modernidad europea que según sus palabras en ese mismo ensayo: "escribía versos como quien con mano segura cincela en mármol blanco", enlaza con maestría una mirada "legalizadora" de su propia visión. En efecto, en su artículo "Quelques

³¹ José Martí, "Poetas españoles contemporáneos", Opcit.

³² José Martí, "Goya", Opcit.

caricaturistes étrangers" Baudelaire había escrito que Goya creaba obras fugitivas, portadoras de una carga de elementos inaprensibles y desconocidos, capaces de hacer verosímil lo monstruoso y de producir, no obstante, armonía y analogía en todas las partes de su ser.³³ Por cierto, cuando Martí escribe su artículo sobre el pintor Cecilio Acosta³⁴ y dice que el escritor como el pintor debe pintar, parece situarse en el interior de ese campo de imantación, bajo la tensión en equilibrio entre palabra poética y pintura que Baudelaire señalaba en sus "Conseils aux jeunes littérateurs": "Couvrir une toile n'est pas la charger de couleurs, c'est ébaucher en frottis, c'est disposer des masses en tons légers et transparents. La toile doit être couverte en esprit - au moment où l'écrivain prend la plume pour écrire le titre."³⁵

Con su pensamiento crítico y reflexivo, Baudelaire guía la pintura de la palabra moderna, inspirado en el modo de transposición de la imagen plástica. El poema es así el producto del trabajo de un pintor sobre un lienzo, y su mano y su pensamiento cubren al mismo tiempo la tela con formas ligeramente dispuestas. También la mirada martiana logra ver el resultado del trabajo de un poeta en Goya, cuando dice que éste crea una "página poética" y una "página histórica" en sus cuadros, es decir, una forma capaz de interrumpir el tiempo y sus convenciones y de ser convertida en lenguaje. La belleza moderna, su carácter, el estilo de pensamiento que la pintura ofrece a los escritores, las tonalidades disonantes y la fe en lo inmenso y en lo desconocido consolidan en Martí la confianza en una verdad artística dinámica, arrastrada hacia el infinito por las constelaciones de la historia, por la reaparición de fermentos estéticos, nunca idénticos a los anteriores. Al reparar en Goya y notar su "invención

³³ Cfr. este artículo en Charles Baudelaire, Curiosités Esthétiques, en Opcit., pág. 428.

³⁴ José Martí, "Cecilio Acosta", Obras Completas, Tomo 22, pág. 69, Opcit.

³⁵ José Martí, "Conseils aux jeunes littérateurs", Opcit., pág. 284 y 285.

de la convención propia", Martí reconcilia las formas plásticas con las tradiciones anteriores y recupera las certezas pasadas, no como depósitos fijados por el tiempo, sino como constituyentes de las nuevas propuestas futuras, con el propósito de mitigar la amenaza de muerte que pesa sobre el arte en la edad industrial y de evitar la prolongación de una existencia estética estéril. Por esta razón, al observar los desnudos de las mujeres pintadas por Goya, enfatiza que en ellas prevalecen todas las bellezas del desnudo y ninguna de sus monotonías. De la red de fidelidades quebradas, de las grietas y rupturas que este pintor poeta produce, del lugar de riesgo que ocupa, Martí extrae un gesto crítico fundante, que tiene el poder de fraguar un lenguaje y una legitimidad singular en el arte poético moderno.

Pero la cita de Baudelaire en la crónica sobre Goya significa además - más allá de plantearnos si Martí leyó exhaustivamente a Baudelaire como sí lo hizo con Emerson - que antes de su lectura hubo un sujeto, dueño de una fuerza escultórica capaz de "cincelar palabras" como mármol blanco que observó y habló de esa belleza rara percibida por Martí, después de un paseo por el Prado. Es decir, la "lectura" de Baudelaire fue un texto mediador para la mirada de Martí. Cuando invoca a este poeta recurre sin duda con esas palabras a un pensamiento o concepto nuevo sobre la belleza en la modernidad, que se encuentra presente en los aires de su tiempo.

Detengámonos en el examen de Baudelaire sobre Goya en su obra "Quelques caricaturistes étrangers". Allí, entre otros artículos destinados a pintores extranjeros, su crítica honra las obras raras que soportan una carga de elementos desconocidos, capaces de hacer verosímil lo monstruoso y en lo monstruoso producir belleza. Ese elemento extraño de los lienzos goyescos, brotados de las pesadillas, de las hipérboles alucinatorias y de los contrastes violentos de luz y de tinieblas, la forma insólita, el raro color tensan un concepto de lo bello

surgido a contrapelo de los vicios de los hombres y redimen, como huellas de heterogénea procedencia, la mitad bestial que tiene la sociedad humana.

Los monstruos "armónicos" que Baudelaire registra se agitan en el horror de un mundo abisal, carecen de contornos fijos y no responden a prescripción alguna. Estos vuelven posible lo absurdo y son el punto de sutura entre lo real y lo fantástico, la frontera vaga que un analista no sabría trazar, tal vez porque el arte es en el pensamiento baudelairiano, transcendencia y naturaleza al mismo tiempo.

Como naturaleza en sí, el arte funda su propia ley y al mismo tiempo trasciende a otra región, al despegarse de su propio ser para sí. Goya, leído por Baudelaire se constituye como el fabuloso extractor de "esa belleza misteriosa que la vida humana pone "involuntariamente" en las obras de arte: "Le grande mérite de Goya consiste a créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, **harmoniques**. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurd possible. Toutes ses contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrés d'humanité, même au point particulier de les condamner, tant il y a analogie et harmonie dans toutes les parties de leur être, en un mot, la ligne de suture, le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible a saisir, c'est une frontière vague que l'analyste le plus subtil ne saurait pas tracer, tant l'art est á la fois, transcendent et natural."³⁶

Esa frontera tenue que Baudelaire descubre, separación misteriosa "penetrada de humanidad" entre el mundo verdadero y los abismos que el arte pinta, marca de la doble condición "transcendente y natural" del arte, es capturada luego por Martí como un lenguaje crítico, que desde el siglo XVIII un espíritu inquisidor produce a partir del examen de los vicios hispanos, en una forma

³⁶ Charles Baudelaire, "Quelques caricaturistas étrangers", en Opcit., pág.430.

plástica basada en "errores" : "Cada aparente error de dibujo y color de Goya, cada monstruosidad, cada deforme cuerpo, cada extravagante tinta, cada línea desviada es una tremenda crítica. He aquí un gran filósofo, ese pintor, un gran vindicador, un gran demoledor de todo lo infame y lo terrible. Yo no conozco obra más completa de la sátira humana."³⁷

Esos rasgos incisivos de un artista inmerso en el interior de una ilustración insuficiente, son los que reaparecerán sin duda en las crónicas martianas en Nueva York, frente a "lo infame y lo terrible", como un filosofar solitario que a través de imágenes y en un lenguaje también "desviado" de las normas, interroga la **belleza política** de las calles para descubrir tras ella la **belleza poética**.

De tal modo, podría decirse que en la soledad, con un pasado que se inventa en la experiencia de deportación, o bien en el interior conmovido de una tradición antigua, estos dos poetas se completan, en su búsqueda por enunciar los rasgos estéticos de la modernidad, en su percepción de los límites borrados de una belleza sin origen preciso, surgida, como lo intuye el poema de Baudelaire "Hymne á la beauté" del abismo negro o de los astros³⁸.

Pero, es sin habitar ese **reino perdido** que tenía a Víctor Hugo como precursor inmediato, desprovisto de padres y de númenes tutelares, como Martí, expulsado de un pequeño territorio, logra convertir la pérdida de pueblo legítimo en la plenitud de una voraz absorción del mundo artístico. Con esta apropiación, puede ulcerar luego los modos canónicos de decir lo bello, trocar la razón ilustrada y clásica por una fe desusada en el margen y en la

³⁷ José Martí, *Opcit.*

³⁸ Cfr. en Baudelaire, "Les fleurs du mal", Gallimard, 1972 el poema "Hymne à la beauté": "Viens tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme/o beauté ton regard, infernal et divin/verse confusant le bienfait et le crime, / Et l'on peut pour cela comparer au vin - el pensamiento acerca de los márgenes de la nueva belleza moderna.

transgresión³⁹.

Como un rasgo diferencial de nuestra génesis cultural moderna, la **lengua del destierro** configurada por Martí procede de un sujeto histórico que busca prolongar, "acomodar" en el idioma propio, esa misma labor que la **lengua de Jano** baudelairiana realizó entre sus contemporáneos: "Ni será el escritor inmortal en América, y como el Dante, el Lutero, el Shakespeare o el Cervantes de los americanos, sino aquel que refleje en sí las condiciones múltiples y confusas de estas épocas, condensadas, desprosadas, ameduladas, informadas por sumo genio artístico" (...) "Y en él asunto continental, que sea fuente histórica, y monumento visible a distancia, con lo que por espíritu, y por forma, quedará su obra como **representación doble** de la patria cuya literatura entra a fundar".⁴⁰

Martí predice y describe al futuro "escritor inmortal" de América como un creador responsable de una doble fundación: la de la patria, la de la literatura. Su obra es, pues, representación de una duplicidad constitutiva; por un lado se convierte en **monumento histórico** que hace visible, responde y al mismo tiempo modela un "confuso" mundo empírico ; y por otra parte es "forma" separada de la contingencia exterior. En ese sentido, traduce los momentos sociales, "refleja" en sí las circunstancias y "condiciones múltiples" de su propia existencia y además funciona, para tomar una de las definiciones de obra de arte que incluye Adorno en su Teoría estética, como una

³⁹ Cfr. en Diderot, Investigaciones filosóficas sobre el origen de lo bello, Hyspamérica, Bs. As. 1984, pág. 198. Después de un examen detenido del concepto de lo bello en las reflexiones de Platón en el Fedro de San Agustín, (lo bello es producido por lo que constituye en Uno las partes de un todo entre sí, la simetría), y la lectura de Boileau o Hutcheson, Diderot se aproxima a una idea de belleza basada en la percepción de relaciones y proporciones. La conciencia ilustrada de la enciclopedia funda los límites de **lo bello**, a partir de posibilidades de relaciones entre **lo reconocido** por los hombres. La **razón** de la belleza moderna reposaría, en cambio, con Baudelaire, en un infinito desconocido: "Que tu viens du ciel ou qu'importe/o monstre énorme, éffrayante, ingenu! Si ton ciel, ton souris, ton pied m'ouvrent la porte/d'un **infini que j'aime et n'ai jamais connu**".

respuesta que contesta a sus propias preguntas.

Con este vaticinio sobre el "Cervantes de los americanos" Martí inicia con sus escritos una tarea de interrogación en una época de "ebullición" de los elementos. Se propone injertar así su apropiación del mundo estético en una "lengua madre", poderosa por su sólida estructura, y que luego del proceso de decantación, que llama "acrisolamiento", ha de ser el "lenguaje que nuestro Dante hable", monumento verbal de un continente que espera ser fundado.

La obra de un escritor exiliado en Bélgica el 24 de abril de 1864, después de soportar un proceso judicial que le cierra las puertas de l'Academie Française, es decir, después de producir disturbios morales y estéticos en una tradición espesa, es completada así por un deportado que no cuenta con tradiciones propias y que "recrea" a Baudelaire en su actitud de veedor reflexivo de la modernidad estética.

Pero este poeta es veedor de una modernidad excéntrica. Necesita el antecedente literario que elaboró una escritura feroz, pasible de ser desheredada del patrimonio literario francés, y al no contar con herencias culturales sólidas, invoca en las palabras: "Baudelaire disait...." contenidas en su ensayo sobre Goya, un "mot d'ordre" que reafirma su propio juicio.

Si Baudelaire proyecta en sus poesías y en sus ensayos críticos sobre arte y literatura fuerzas que difícilmente podían ser comprendidas por sus contemporáneos, - recordemos su "Hypocrite lecteur"- ; si su estética aparece fundada en el acrecentamiento del cálculo, la razón y el trabajo de una nueva función imaginativa de los estilos poéticos, que se afana por superar las energías de los precursores, Martí produce una inversión de ese gesto al crearse a sí mismo como precursor de la lengua del "Dante" de una tierra inconclusa.

⁴⁰ José Martí, "La lengua castellana en América", Opcit.

Multiplica con creces la experiencia de exilio baudelairiano y como efecto de esa reduplicación de esfuerzos, se vuelve el analista sutil, capaz de descubrir y de trazar analogías en las formas, a través de sucesivas confrontaciones entre tradiciones, para constituirse en el punto de juntura que une mundos a través de su mirada. Su visión de pasado inicia de este modo una **tradición moderna**, en base a la traducción, al entrecruzamiento y a la productividad que las "leyes" del desacato europeo imprimen en su espíritu, creador de una conciencia cultural originaria.⁴¹

⁴¹ Con respecto a la idea de tradición/traducción, cfr. las reflexiones vertidas por Octavio Paz, Traducción, Literatura y literalidad, Tusquets, Barcelona, 3 edición, 1990 sobre la traducción y la creación como operaciones gemelas: "Los grandes períodos creadores de la poesía de Occidente, desde su origen en Provenza hasta nuestros días, han sido precedidos o acompañados por entrecruzamientos entre diferentes tradiciones poéticas". Con esta reflexión, Paz pone en tela de juicio el concepto de literatura delimitada solamente por el carácter de lo nacional.

II Mesalina bajo la luz del gas

La vida universal

En "Poetas españoles contemporáneos"¹, hemos visto que Martí nos dice lo que le falta a España: los **dioses destronados**. Es decir, los poetas innovadores, que al llorar su pena por la expulsión del reino de una antigua tradición, construyan una nueva lengua poética en el mundo de su melancolía. Es a partir de esa primera percepción, y consciente de la caducidad del modelo cultural español, que va a optar por el acopio de otras voces modernas, las de los pintores y poetas, dispersos en las grandes ciudades que religa con su exilio. En efecto, en su Cuaderno de apuntes, en algunas de sus crónicas sobre Europa y posteriormente en sus Escenas Norteamericanas, a partir de 1882, une poéticas extrañas, "destronadas" de las convenciones, obras peregrinas de escritores que se destacan, por su rareza, del resto de los seres que llevan una vida normada y complaciente.

Como Darío en Los raros, Martí forma con esas lecturas su propia arcadia de artistas rebeldes, mezclados al hilo narrativo del suceso diario. Esos héroes lo persiguen obsesivamente. Incluso en su examen del movimiento cotidiano en la ciudad, consigue hablar a través del legado de esos fundadores. Así, como el "hombre de mundo" descrito por Baudelaire en "Le Peintre dans la vie moderne", encuentra, como el mejor discípulo contagiado por la obra de los artistas europeos, su dominio entre la multitud, y sitúa su domicilio lejos de su casa². La lejanía y la muchedumbre - a la que llama "el rebaño de hombres" - son sus espacios móviles, los que le permiten observar "ver el mundo, estar en el mundo" y permanecer escondido, como un personaje notable que

¹ José Martí, "Poetas españoles contemporáneos", Opcit.

² Charles Baudelaire, "Le peintre dans la vie moderne", Opcit.

se llena de satisfacción al mantener su condición anónima entre los transeúntes, como el "enamorado de la vida universal" descrito por Baudelaire, que puede entrar en la multitud y permanecer en ella en actitud de repliegue.

¿ Por cierto no es Martí, por su vagabundeo y por la observación minuciosa de las cosas del arte moderno ese amante de las páginas poéticas y de los lienzos que transgreden los límites de un único país ?

¿ No es acaso también, como el Constantin Guy de Baudelaire, el que sabe pintar, además, el movimiento, todas las cambiantes facetas humanas ?

En sus propias palabras vemos ajustarse una autodefinición en ese sentido cuando afirma que escribe: "entre la muchedumbre antiática de las calles, entre el rodar estruendoso y arrebatado de los ferrocarriles (...) ³". Vivir en las entrañas del monstruo, los Estados Unidos, le permite ubicar una residencia en un enorme "depósito de electricidad", esa metáfora de la que se vale Baudelaire para expresar la experiencia urbana en la modernidad, que es responsable de acelerar en Martí la producción de visiones poéticas. No es azaroso que, como final de un merodeo por diversos horizontes estéticos escriba en ese sitio la poesía fuerte del Ismaelillo, de los Versos Sencillos y especialmente la tensión vida /palabra de los Versos Libres. Pero si ese desposamiento con una crispada ola humana y sus imágenes le permite, al mezclarse con el ritmo de las calles, madurar su escritura poética, le brinda además la posibilidad de escuchar y retener como verdad lo que otro "príncipe", que goza marginándose del mundo y entrando sólo en él para producir escándalos, dice sobre las "tiranías" que ejercen algunas

³ Cfr. en Cintio Vitier, Obra literaria, Colección Ayacucho, Bs. As., 1986 estas palabras de José Martí, consideradas hasta recientes investigaciones, "prólogo" a la recopilación de poemas reunidas bajo el título Flores del destierro.

literaturas sobre otras. Luego de asistir a una de la serie de conferencias de Oscar Wilde sobre el renacimiento del arte inglés en Nueva York en 1889, repite Martí lo que oyó en esa circunstancia, haciendo uso del discurso referido: "Conocer diversas literaturas es el mejor medio de libertarse de la tiranía de algunas de ellas así como no hay manera de salvarse del riesgo de obedecer ciegamente a un sistema filosófico sino nutrirse de todos y ver cómo en todos palpita un mismo espíritu."⁴

Martí se acerca a "diversas literaturas", a través de sus crónicas sobre Víctor Hugo, Auguste Barbier, Flaubert, Lord Byron, Pushkin, Carlyle y Sully Prudhomme - para citar algunos escritores- y lee intensamente a quienes son sus **faros**: Emerson y Whitman. Entre todos estos nombres se destaca la figura de Oscar Wilde como una influencia clave para la apertura de su espíritu lector, y a pesar de sus críticas a la moda decadente del poeta irlandés manifiesta como él, su gusto por lo universal. De ese modo, si en su trato con la muchedumbre logra mantenerse en soledad para escribir, así como lo hizo Baudelaire, también reconoce en Wilde su propio placer de incorporarse a la inmensidad del mundo. No era la primera vez que Martí hablaba del pensamiento estético de este escritor. A propósito de otra visita a Nueva York, realizada por Wilde en 1882, produce este curioso retrato: "Tiene los ojos azules, como dando idea del cielo que ama, y lleva corbata azul, y sin ver que no está bien en las corbatas el color que está bien en los ojos. Son nuestros tiempos de corbata negra."⁵ Si bien Martí censura por inadecuado el azul de la corbata del poeta, y le exige llevar el "democrático" color negro que los nuevos tiempos reclaman, no deja de advertir, escondido tras el detalle de un accesorio, a un gran artista que, al buscar la belleza levanta también un programa ético: "Quiere que por el aborrecimiento de la fealdad se llegue al aborrecimiento del crimen. Quiere que

⁴ José Martí, "Oscar Wilde", La Nación, Bs. As., 10 de diciembre de 1882 en Opcit., tomo 16, pág. 361.

⁵ José Martí, Opcit., tomo 9, pág. 21.

el arte sea un culto, para que lo sea la virtud (...)".

A los deseos del esteta - al que Martí defiende en esa ocasión de las burlas de otros críticos - se agrega, en la segunda visita que realiza Wilde a Nueva York, la voluntad de completar la utopía de un arte redentor, con el llamado a ingresar al enorme reservorio de estímulos literarios universales. El cosmopolitismo artístico que pregona Wilde ayuda a afirmar al Martí poeta, o, como lo dice en sus palabras, "su fe en lo inmenso" permite modelar un programa de escritura armado en una totalidad sin fronteras que logra salvar su escritura del sojuzgamiento de la cristalizada literatura española: ¿Por qué nos han de ser fruta vedada las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española?"⁶ Un estrafalario y talentoso conferencista, un Martí espectador e inmigrante que apunta atentamente sobreuna libreta todo lo que escucha y ve. En esa escena que se desarrolla en la sala de Chickering Hall se juega una pieza clave para la formación de la literatura hispanoamericana, el aliciente que impulsa a un poeta fuerte americano a, como lo expresa en esa misma crónica: "salir de sí en indomable anhelo (...)." Es decir, Martí encuentra en Wilde la palabra precisa que lo justifica en su acción de abandonar la seguridad de un ego complacido, que lo anima a continuar quebrando un yo poético domado por los hábitos de una tradición endurecida. Por Wilde cobran realidad sus propósitos de "embellecer la vida", y se torna la belleza objeto de su propia existencia. Hasta la propia labor política de Martí parece buscar estetizarse y encarnar las creencias de Wilde sobre la vida en su proceso de imitación del Arte cuando dicen en su crónica: "(...) lo hinchado cansó y la política hueca y rudimentaria (...)." ⁷ Martí escucha atento la lección de

⁶ Ibidem.

⁷ Cfr. las reflexiones de Oscar Wilde sobre la vida imitativa del arte en "La decadencia de la mentira" en su libro Intenciones, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1945, pág. 67.

ese personaje que a pesar de "gastar" chupa antigua y calzas medievales, es un erudito en las cosas del arte de la modernidad. Obediente a la visión imaginaria de Oscar Wilde, Martí, el político se promete "hermosear" la existencia como modo de contrarrestar, según sus palabras: "el pico del buitre que devora a Prometeo". Más precisamente, al darle a la vida el fin de la belleza, se propone, también como un esteta, perseguir el rumbo de un arte que lejos de continuar su fuerza subjetiva, abandona su yo creador para formarse de nuevo en el pulso premeditado y colectivo, en la disciplina de trabajo impuesta por los artistas modernos sobre la forma.

Al comprender este proceso racional y la acción consciente y prometeica sobre las obras de arte, capaces de hacer que la Vida se transforme en su mejor discípula, Martí embellece los contornos de la escena pública con la **prosa poemática** de sus crónicas. Dicho de otro modo, ingresa en la circulación de las mercancías con un lenguaje que subvierte el objetivo de la utilidad y apuesta obcecadamente al aura irrepetible de los creadores, a pesar de la esclavitud inherente a un oficio de corresponsal que debe vender a los periódicos su escritura. Pero si esta crónica es **valor de cambio**, reproducido en la lectura ampliada de los diarios, y forma parte del conjunto de signos en el movimiento continuo de la industria cultural, no deja de comportarse - igual que una obra del "hombre de mundo" soñado por Baudelaire- como solitaria pieza de artesanía que fotografía y recrea la vida dinámica, y los gestos de los hombres en su cotidianidad.⁸ Por eso, en el lugar híbrido de la tribuna que ha comprado su pluma, Martí hace resaltar materiales peregrinos, muchos de ellos todavía ilegibles para el gran público, extraídos de horizontes estéticos anticonvencionales.

⁸ Cfr. a propósito de este tema, W. Benjamín, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Madrid, Taurus, 1979. Queremos señalar que el concepto **valor de cambio** está empleado en una forma laxa, para designar una escritura que se somete a las leyes de la

En frecuentación, pues, "con las grandes ciudades", tal como reza el precepto baudelairiano, la prosa de un Martí que no se sustrae a las obligaciones epocales de la democratización de la cultura, se esfuerza por continuar brillando en soledad. Por construir estas rarezas verbales entre la aplanadora masificación de las rotativas, Martí encarna la figura de un Prometeo redivivo, que se debate en la vida democrática y universal para construir un Gran Arte con poder de redención de la fealdad social. Porque se encuentra unido al concierto de las voces fundadoras de la modernidad poética europea, podrá hablar a su turno de otro renacimiento: en su ensayo sobre Julián del Casal, escrito en 1893, así como Oscar Wilde expuso ante los norteamericanos el renacer artístico inglés por obra de poetas de la talla de Ruskin y de Rossetti, Martí describe el resurgimiento de la prosa y del verso americanos: "Y es que en América está ya en flor la gente nueva que pide peso a la prosa y condición al verso, y quiere trabajo y realidad en la política y en la literatura."⁹ La "familia" de la literatura hispanoamericana - con todas las connotaciones de la palabra - renace, se prolonga en ramificaciones y se asegura herederos, como una formación transoceánica. Es decir, en un ajuste de cuentas con el pasado, consigue terminar con el "rebusco imitado" de sus mayores y produce su propia lengua "suelta y concisa" en la expresión artística. Pero por sobre todo, prosigue Martí, esta nueva generación hace nacer una forma "breve y tallada del sentimiento personal y del juicio criollo y directo." Los rasgos de la brevedad, el buen "peso" de la prosa, la idea propia, pero mestizada y fortalecida con linajes europeos, la sinceridad del "sentimiento personal", dan origen a la literatura moderna en una región cultural de formación reciente.

Si el cruce con la cultura moderna europea fortalece la generación literaria latinoamericana y la elaboración de

circulación.

⁹José Martí, "Julián del Casal", Patria, 31 de octubre de 1893 en Opcit.

una lengua criolla, los presupuestos básicos del "arte nobilísimo" requeridos por Oscar Wilde para mitigar los embates del progreso: - "Para un arte nobilísimo se requiere una atmósfera clara y saludable, no contaminada como el aire de nuestras ciudades inglesas, por el humo, el hollín y el horror que surgen del horno abierto y de la chimenea de la fábrica."¹⁰ -, reaparecen en Martí en una prosa contraria a toda literatura "hinchada", capaz de enseñarle a la Vida sus rudimentos y de contagiarla con su armonía.

Por cierto, como el poeta Oscar Wilde que niega la falsa oposición entre lo útil y lo hermoso, Martí, en la "utilidad" racionalizadora de la crónica, contribuye a corroer con un arte basado en todas las investigaciones de la civilización moderna, el horror revulsivo de la industrialización. El Arte martiano puede investirse en ese sentido de un hálito que contribuye a mitigar el dolor de las ciudades modernas crecidas vertiginosamente entre el "humo" y el "hollín" de las fábricas, tal como lo entendía Wilde. De este modo, su constante trabajo de contrapunto entre la narración de imágenes urbanas en las Escenas Norteamericanas y su poesía logra estetizar el perfil de la vida cotidiana.

En otras palabras, Martí no desprecia los materiales contingentes y fugaces de la vida urbana, los considera una materia básica para la formación de la belleza poética. Recordemos, en ese sentido, su epígrafe del poema "Padre Suizo" de los Versos Libres, donde su escritura poética declara recoger de la vida un suceso trágico:

"Little Rock, Arkansas 1º de septiembre

El miércoles por la noche, un suizo llamado
Edward Schwergmann, llevó a sus hijos, de

¹⁰Cfr. esta idea de Oscar Wilde en "El arte y el artesano", en El Crítico como artista, Espasa Calpe, Madrid, 1968.

dieciocho meses el uno, y cuatro y cinco años los otros, al borde de un pozo, y los echó en el pozo, y él se echó tras ellos. Dicen que Schwergmann actuó en un momento de locura."

Como en un juego de espejos deformantes, la poesía martiana exagera, "miente" y consigue ver más allá de ese epígrafe, tomado de un escueto parte publicado por un diario del oeste norteamericano:

"Dicen que un suizo, de cabello rubio
y ojos secos y cóncavos, mirando
con desolado amor a sus tres hijos,
besó sus pies, sus manos, sus delgadas,
secas, enfermas, amarillas manos;
y súbito, tremendo, cual airado
tigre que al cazador sus hijos roba,
dio con los tres, y con sí mismo luego,
en hondo pozo - y los robó a la vida !
dicen que el bosque iluminó radiante
una rojiza luz, y que a la boca
del pozo oscuro - sueltos los cabellos
cual corona de llamas que al monarca.
dolorosa, al humano, sólo al borde
del antro funeral la cien descíñe
la mano ruda a un tronco seco asida,
contra el pecho huesudo, que sus uñas
mismas sajaron, los hijuelos mudos
por sus brazos sujetos, como en noche
de tempestad las aves en su nido,

el alma a Dios, los ojos a la selva,
retaba el suizo al cielo, y en su torno
pareció que la tierra iluminaba
luz de héroe, ¡ y que el reino de la sombra
la muerte de un gigante estremecía ! (...)."¹¹

El inmigrante suicida se transforma en "héroe", por obra de una pluma que ultraexagera y embellece un filicidio, y que monologa, en el ámbito del gran Arte, sobre un efecto del crecimiento moderno: la expulsión de los más pobres de Europa, su huída hacia América y su desarraigo. Con procedimientos que recuerdan los largos poemas "bíblicos" de Víctor Hugo, el yo poético martiano dibuja un rostro noble "de cabello rubio y ojos secos y cóncavos (...)", compara al hombre con un "airado tigre" y llama: "¡Padre sublime, espíritu supremo" (...) "al que, según el periódico de Arkansas, "actuó en un momento de locura". Con esta tarea de reelaboración logra destruir la Vida, tan odiada por Oscar Wilde, para rehacerla luego en la perfección de la forma del verso blanco.

El estilo poético martiano permite, en la visión imaginativa de una escena social sacada de la experiencia de los extranjeros en el espacio urbano, transgredir el discurso informativo sobre el "mal" de la gran ciudad. Así como consigue "hablar" de las condiciones de trabajo en los talleres de Nueva York, de la prostitución, del amor pasajero y de la frialdad de las mujeres norteamericanas en poemas como "Amor de ciudad grande", o en "Estrofa Nueva", y que nada suceda en esos poemas como en la vida real, también el crimen y el suicidio de un anónimo ser se vuelven los gestos supremos y estetizados de un "gigante".

La lengua poética convierte a un hombre que engrosa la tasa de suicidios - plaga del fin de siglo, junto a la violencia, los atentados políticos, el alcoholismo o los

¹¹La poesía "El padre suizo" se incluye en Versos Libres, Opcit., Tomo

fumaderos de opio en los barrios chinos, transcriptos en otras crónicas - en un "monarca" que reta al cielo, entre la "luz rojiza", suerte de "corona de llamas" que se ciñe a su frente. Martí parece escribir así contra el vulgar realismo, con la repugnancia que tendría un esteta por la representación inmediata. Declara sacar sus materiales del mundo, pero miente. El ideologema del suizo es, sin dudas, construido a partir de un sujeto en soledad, que mata a sus hijos para arrancarlos de la existencia "sin fe, sin patria"; sin embargo es "traicionado" por elementos que se suman a la percepción real y que la transfiguran en un objeto invisible a los ojos, producido sólo por el vuelo de la imaginación.

Si esta poesía representa un momento del ambiente social de Martí, capaz de migrar a otra dimensión, la de los Versos Libres, una crónica suya sobre ese mismo hecho, publicada el 13 de junio de 1895 - el mismo año de su muerte en Dos Ríos- en La Nación es la obra de una voz que ensaya otro tipo de registro, y que se sitúa en un nivel intermedio, entre el telegrama y el libro de poemas. Es decir, la crónica, a diferencia de la "mentira" poética, se convierte en una suerte de trampa verbal que Martí le tiende a la reproducción ampliada en su prosa.

Pieza solitaria entre la multitud, las notas martianas logran engañar la función cohesionadora y comunicativa de la prensa, al ensayar una escritura que es montaje de lecciones estéticas de las modernidades centrales y reescritura de un paisaje virtual, ya elaborado por una poesía. Por eso, para hablar otra vez del "Padre suizo", a propósito del tema del desarraigo en la gran ciudad, recuerda esa "realidad" que había recreado en su poema:

"Hace cinco años, un pobre suizo,
arrepentido de haber puesto en vida
miserable a sus tres hijos

pequeñuelos, se los echó a los brazos, se fue con ellos a una selva, y, en lo hondo de un pozo se ahogó con ellos."

Al sumarse Martí - como parte de la nueva **generación familia** literaria hispanoamericana - a la legión de artistas modernos que trata de tallar un lenguaje poético en correspondencia con las mutaciones culturales y sociales del fin de siglo pasado, su escritura apuesta a un concepto de belleza que abandona el sitio de lo inmutable para debatirse en la dinámica de una nueva espacialidad. El refinado interior poético martiano sale así al exterior, se mezcla en la "multitud del periódico", con una voluntad utópica que busca restañar, entre las hojas que reportan los sucesos diarios, las cicatrices de la fealdad social.

Abordemos entonces a este hombre de mundo en su relación con los procesos constitutivos de un **arte nacional**: si Martí logra con su conducta estética frente a la crónica, reconstruir con buril de artesano de otra manera lo real, también consigue rebasar la representatividad literaria de una única nación. Esa posesión, su entusiasmo por la caída de fronteras y de vallas precisas, la pertenencia a un país de nadie y de todos a la vez, lo hace aproximarse a los poetas malditos de ultramar. El se haría cargo, emblemáticamente, al reduplicar las fuerzas de los artistas "destronados" de la tradición europea, de las exigencias de desarraigo contenidas en el Baudelairiano mandato: "Il faut partir pour partir".

Contra el botín de Mefistófeles

A su condición de exiliado y de lector cosmopolita, Martí agrega la virginidad de su mirada artística también reclamada por Baudelaire en "Le peintre dans la vie

moderne". Se comporta así como un individuo en estado febril que persiste en una larga convalecencia, en el tiempo de la infancia. La ebriedad con que absorbe las cosas de la vida expresa con elocuencia los rasgos fundamentales de la producción artística moderna: no pertenencia a patria alguna, deseo de viaje imaginario o real, y permanencia en un estado de exacerbación de los sentidos.

Al tener esas condiciones - la de un deportado que cuenta sólo con los caracteres "indecisos y heroicos" de la niñez literaria de un **pueblo nuevo** - Martí consigue dotarse de la percepción pura y originaria, de la condición de **extrañamiento**, en su lectura de las cosas del arte. Auxiliado esta vez con palabras de Oscar Wilde y de Swinburne, que reverberan como contenidos legitimadores en la formación de su visión artística, manifiesta: "Pero el poeta debe con la calma de quien se siente en posesión del secreto, aceptar lo que en los tiempos halle de irreprochablemente hermoso, y rechazar lo que no se ajuste a su cabal idea de la hermosura. Swinburne, que es también gran poeta inglés, cuya imaginación inunda de riquezas sin cuenta sus rimas musicales, dice que el arte es la vida misma, y que el arte no sabe nada de la muerte".¹²

El poeta en su función de cronista posee así la clave para descifrar la belleza: es quien puede decir qué es lo absolutamente bello y separarlo de aquello que su voz interior considera feo. Las sentencias de Oscar Wilde retenidas por Martí se completan con pensamientos de Swinburne: "(...) el arte es la vida misma (...)."

¿No es la vida transformada en su vulgaridad, mezclada a las lecciones de arte de la modernidad la que Martí lleva a su escritorio de trabajo cuando escribe una crónica?

El saber artístico, o dicho más precisamente, la mirada poética sobre la vida enmascara los hechos: Martí, lector de poetas, devuelve en la prensa notas portadoras de

¹² José Martí, Oscar Wilde, Opcit.

fecundidad moral, en las que los sucesos se transforman por obra del arte universal. Fundamentalmente son las historias más sórdidas, tomadas de las entrañas más malsanas de la ciudad, materias vitales que le permiten fraguar lo bello en lo horrible. De este modo, al detenerse en un ajusticiamiento, en su crónica "Muerte de Guiteau" el asesino del Presidente Garfield, o frente a actos violentos reportados por su artículo "Crímenes y problemas", que entre otros hechos cuenta acerca de un atentado político cometido por Iseult Dudley, Martí embellece todo lo que observa, valiéndose de una red de figuras retóricas - fundamentalmente la figura de la **antítesis**-, la imagen de la **alegoría** y el **retrato**.

El juego de oposiciones entre sentencias, y la descripción arcaizante de los pormenores contenidos en una escena, su imitación de la pintura prerrafaelista, lo hacen capaz de entrelazar el feísmo de un suceso, con procedimientos de las artes visuales, y con su propio linaje adquirido de saberes literarios.¹³ Así, al narrar el ahorcamiento de Guiteau, Martí describe el entorno, se detiene frente al público que acude a mirar esa escena, como si se tratase de un espectáculo:

"Ante ávidos espectadores, cayó colgando al aire el cuerpo del asesino de Garfield. Parecía Guitteau, más que una criatura animada en que se hospedasen humanos afectos y defectos, una caja de resortes."

Frente a los "ávidos espectadores" que gritan alrededor del condenado, Martí percibe una metamorfosis, observa un ser animado que se vuelve artificial y que se transmuta en "una caja de resortes". La muerte transforma los "humanos

¹³Cfr las crónicas de José Martí, "Muerte de Guiteau", La Nación, Buenos Aires, 13 de septiembre de 1882, Opcit., tomo 9, pág. 317, 327 y "Crímenes y problemas", La Nación, Bs. As. 20 de marzo de 1887 en Opcit., tomo 9, pág.155.

afectos y defectos" de un ajusticiado y los convierte en movimientos desarticulados de un artefacto, en gestos mecanizados de una suerte de títere. La mutación de los cuerpos - en este caso es la figura de un muerto que se vuelve artificial al convertirse en una especie de automáta- habla de un proceso de rebajamiento de la condición humana del que no están exentos los espectadores que se muestran "ávidos" en torno al patíbulo. Esta mirada martiana sobre la pérdida de la "esencia" de los hombres se encuentra también presente pero como proceso de fragmentación - rotura de los cuerpos en la imagen de las "carnes rotas" - y sustitución de materias- la sangre por las "frutillas estrujadas"- en poemas como "Amor de ciudad grande" de sus Versos Libres: "Jaula es la villa de palomas muertas/y ávidos cazadores! Si los pechos/se rompen de los hombres, y las carnes/rotas por tierra ruedan, no han de verse/dentro más que frutillas estrujadas!". En el mismo poema expresa también el "vaciamiento" de los individuos cuando dice: "¡No son los cuerpos ya sino desechos,/ y fosas, y jirones (...)" . Pero además, el cuerpo del ajusticiado tratado como "títere" en la crónica "Muerte de Guiteau" publicada por La Nación - culminación de una serie de cinco notas aparecidas en La Opinión Nacional de Caracas desde septiembre de 1881 hasta mediados de 1882- se explica además por una lectura que Martí hace del criminal como marioneta que fue utilizada por manos anónimas del poder político para terminar con la vida del Presidente Garfield. Así, en el primer artículo que escribe Martí en 1881 con el que inicia su exposición detallada del proceso judicial, se pregunta sobre las causas que llevaron a Guiteau a empuñar un arma contra Garfield:

"¿Qué sutil veneno no se habrá tal vez vertido por hábiles manos en el espíritu de este criminal, conocido y servidor de todos aquellos en quienes caería

irremediablemente la herencia del poder, si muere Garfield."¹⁴

La imagen deshumanizada de Guiteau -"No era de especie humana, sino felina : pobre de carnes, rico de nervios, lustroso de ojos, hecho para destruir" - resalta frente al alto cuerpo de Garfield que, como su antecesor Lincoln, encarna la idealidad del verdadero hombre y es expresada por Martí con las palabras de Shakespeare en Julio César que engalanaban las calles enlutadas de Nueva York : "los elementos se mezclaron en él de tal manera, que la naturaleza pudo detenerse ; y decir al mundo todo : "¡Este fue un hombre!". Por otra parte, la descripción del "presidente romántico" que "reprimía el elemento poético" y fortalecía el práctico se propone trazar el perfil de un hombre de letras en armonía con las tareas de un político "puro".

La autobiografía escrita por un asesino - referida por Martí en algunas crónicas como **confesión** justificada por una búsqueda de notoriedad-, los retratos físicos y morales del acusado durante el proceso: "(...) raquítico, impotente, soberbio, extravagante. No se somete a trabajos humildes. Aspira a grandes premios con mezquinos merecimientos"¹⁵ y, por otra parte, el retrato ennoblecido del Presidente Garfield, lector de poetas altos : "Entre los poetas modernos ingleses, Tennyson, el bardo laureado, el feliz renovador de la vieja y gráfica lengua inglesa, el autor de afamadas elegías y de profundos retratos de mujer, era el poeta favorito de Garfield, que recitaba sus versos de memoria."¹⁶ representan las dos fuerzas antitéticas superiores e inferiores de la raza humana que luchan entre sí para formar una **antítesis**.

¹⁴ José Martí, "Carta de Nueva York", La Opinión Nacional, Caracas, 5 de septiembre de 1881, Opcit., Tomo 9, pág. 25.

¹⁵ José Martí, La Opinión Nacional, Caracas, 27 de octubre de 1881, Opcit., pág. 74.

¹⁶ José Martí, La Opinión Nacional, Caracas, 19 de octubre de 1881, Opcit., pág. 54.

Definida por Roland Barthes en su S/Z como una de las figuras retóricas más estables, la **antítesis** es además tratada por este autor como un combate entre dos plenitudes. No hay confluencia ni alianza posible entre los elementos que se enfrentan en ella eternamente- dice Barthes en su texto- como si fuesen dos guerreros. La oposición de dos naturalezas absolutamente inversas busca así afirmar la irreductibilidad de los términos y cualquier acercamiento o confluencia de uno hacia otro derivaría en una transgresión. Como todas las figuras retóricas, la antítesis ejercita un trabajo clasificatorio cuyo objetivo principal es "fundar el mundo". En ese sentido, empleada por Martí en la crónica, sirve para modelar su **visión de mundo**. A partir de una pelea constante entre el vicio y la virtud logra así fabricar sus sentencias, bases de todos sus pronunciamientos morales en relación con el proceso de construcción de la modernidad y sus contenidos latentes de barbarie.

En este sentido, con el propósito de señalar la brutalización del sistema legal en los Estados Unidos se refiere al recinto donde se desarrolla el proceso judicial de este modo: "De circo, de teatro, de magna fiesta, da idea la concurrencia".¹⁷ Así, en el espectáculo del juicio, en la transcripción de la escena final donde el reo pierde su humanidad y se transforma en un ser artificial, se echa a rodar un mecanismo: el mecanismo del discurso martiano, que se configura como una máquina de pensar y de inquirir las diferentes facetas de la modernidad.

Con un tono que recuerda por momentos, Le dernier jour d'un condamné de Víctor Hugo, a través de imágenes parecidas a las que empleaba Goya, al delatar el atraso español, Martí enjuicia moralmente el cumplimiento de una pena de muerte que parece adoptar el aire de una fiesta de pueblo: "El reo aquella mañana en que murió, se acicaló esmeradamente como quien va a bodas." Su relato prosigue

¹⁷ José Martí, "Carta de Nueva York", La Opinión Nacional, Caracas, 10 de diciembre de 1881, Opcit., pág. 132.

su crítica a un proceso judicial que fue concebido como una suerte de circo con gladiadores- en "Pollice Verso" de sus Versos Libres encontramos otra vez esta imagen, pero para expresar el mundo que rodea a Martí : "Circo la tierra es, como el romano; (...)"- por medio del artificio de la **reduplicación** con la pormenorización de los niños que en otro poblado repiten el drama para "celebrar" el ajusticiamiento, y "juegan a ahorcar a Guiteau" con un muñeco de trapo :

"(...) y en el pueblo de Norwich, el día 6 de julio, reuniéronse los niños de la población con su horca y un ahorcado de juguete, para ahorcar a Guiteau".

Como en un juego de cajas chinas, la muerte real es reiterada por una microescena que trata de volver a representar la representación. Así, se ponen en movimiento, como sobre un tablado, estilizaciones de una primera tragedia, recreaciones llevadas a cabo por un elenco de figuras secundarias que expanden y citan hasta el abismo la crítica martiana a un fragmento de barbarie en el mundo civilizado.

La segunda nota "Crímenes y problemas" describe a la "heroína" terrorista que comete un crimen político, según Martí, por ser una mujer "quebrada dada a lo romántico". Se refiere con estas palabras a una conducta femenina patológica, tal vez producto de la lectura y de la imitación de gestos de personajes de novelas:

"Ella es Iseult Dudley, de alto cuerpo y de finas maneras. Tendrá 24 años. Tiene cierta belleza, esa belleza lívida que da a los rostros el espíritu capaz de semejantes resoluciones. Usa anteojos

azules, porque tiene un ojo imperfecto. El cabello lo lleva en dos sobre la frente y recogido en un nudo sobre la nuca. Habla **cultamente, como quien lee y escribe** y ha visto mundo."

¿Cómo es la belleza de esta mujer? ¿A qué código apela Martí para poder hacer significar este cuerpo?

En primer lugar compone un **retrato** que anuncia en un "alto cuerpo" una mezcla de humores opuestos, constitutivos de esta persona: las "finas maneras" de quien se ha apropiado de ciertos saberes y el "espíritu" capaz de cometer un crimen. El rostro bello y lívido de este personaje se ve así perturbado por una asociación aberrante entre fuerzas enemigas: la de la cultura -"Habla cultamente, como quien lee y escribe (...)"- y la de la violencia de alguien "capaz de semejantes resoluciones". Se trata de la descripción del "interior" de un ser moralmente imperfecto y se corresponde analógicamente con otra imperfección: la de un rostro que oculta "un ojo imperfecto" detrás de los anteojos azules. Esta paradójica confluencia de contrarios, la analogía entre los impulsos hostiles y la disminución física dibujan en el retrato martiano de Iseult Dudly una **belleza enferma**.

¿Prevalece en esta crónica la mirada del alienista y la normativa de los discursos del fin de siglo XIX que buscan clasificar a los sujetos ?

Si bien la crónica trata de descifrar las rarezas de un personaje, a partir de la biografía de una mujer-enfermera de profesión, que estuvo ligada sentimentalmente a un hombre notable cuyo nombre no se conoce y de quien tuvo un hijo al que adoraba y que acaba de morir recientemente - y parece recurrir al "filtro" de la criminología de la época, las causas que llevaron a Iseult Dudly a atentar contra la vida de un dirigente irlandés se

deben más bien, según Martí, a un deseo de obtener fama. Describe así con este ejemplo un fragmento del mundo social en un proceso general de individuación donde algunos sujetos "defectuosos" pueden sentirse tentados por asumir una conducta de héroes. Iseult Dudley, la "heroína" de vanidad exagerada, que logra ocupar con su nombre propio las primeras planas de los diarios es expuesta así como un ser desclasado y misterioso cuyos gestos violentos escapan a toda fundamentación política.

Así, este perfil femenino que se incluye en una suerte de pequeña novela que Martí escribe contribuye a elaborar la saga de un crimen individual, realizado por obra de una personalidad enfermiza, que apetece "más de lo que por su función social o mérito verdadero les es dable alcanzar", y tiene por objeto moralizar y enjuiciar la violencia de los que, en palabras de Martí,- tal vez "corregidas" en La Nación de un Buenos Aires con fuerte presencia de inmigrantes- vienen a "perturbar la casa ajena".

Otra nota que invita al lector a "pintar" en su día de soberanía, a un pueblo pujante y complejo: "Un día de elecciones en Nueva York", puede leerse como la visión que un migrante tiene de la participación de los extranjeros en el mundo político de los Estados Unidos. Su mirada panorámica, que abarca desde el despuntar del día hasta el anochecer, da cuenta además de todos los estratos sociales que participan con su voto. Describe así la corrupción, el fraude, las "masas humanas" de irlandeses e italianos que: "no gustan de ir al campo... sino de quedarse en la ciudad, en cuartos infectos, o en chozas de madera vieja encaramadas en la cumbre..." y reproduce, al confrontarlos con un interior lujoso, la "Taberna de Hoffmann", el clima enrarecido por los pactos fáusticos de la modernidad.¹⁸

Martí invita a conocer los "misterios" de la formación de una nación, apela a "ver" la trama de engranajes de un sistema republicano traicionado por la compra de votos. Al

¹⁸ José Martí, "Un día de elecciones en Nueva York", La Nación, Buenos Aires, 7 de enero de 1885, Opcit., Tomo 10, pág. 107 y 124.

detenerse en el "pandemónium" de las razas que participan en las elecciones nacionales repara en la falta de concordia de los diferentes pueblos entre sí: "Cada mañana, recogen de bajo algún mostrador un hombre muerto a puñaladas o a balazos". Pero, si bien al observar el mundo de los que no beben en copas "sino en tinas de lata", Martí señala todas las miserias a que son sometidos los hombres por obra de los "buitres" de la política: " ¡Oh! muchos votos se venden; pero hay más que no se venden !", se pronuncia enfáticamente a favor del sufragio universal. De este modo valora positivamente la justa voluntad de "millares de voces" que pueden deponer a los ambiciosos e imponer a los honrados cada cuatro años.

Por otra parte, al enfrentar la espacialidad de los "cuartos infectos" y las "chozas de madera vieja" de los inmigrantes de Nueva York a la zona hermosa de los poseedores, donde se beben "claretes y champañas", la escritura martiana quiere también hurgar los males urbanos, y a través de este ejercicio contradice el poder civilizatorio de la ciudad. Situada a modo de bisagra, como un **punctum** de fuga, que cumple con la ley de representación de las artes visuales del arte renacentista, la descripción del "bebedero suntuoso" consigue suturar dos mundos, une lo feo y lo bello, "habla" con materiales estéticos de un pacto de sangre que han sellado los sujetos en la modernidad. Los ojos del "demonio emboscado en las tinieblas", Mesalina bajo la "luz del gas", alegorías de las que se vale Baudelaire para hablar de la belleza del mal, actúan sobre la pluma de Martí, se vuelven a encarnar en la figura de ese "Mefistófeles arrodillado" que parece tener sometida a la época moderna bajo su reinado, y que Martí incluye en esta descripción:

"Cubierta de tapices y cuadros valiosos, en el **Fausto** dormido de un pintor español, con un Mefistófeles arrodillado que parece

un arriero alcarreño, orando con el rostro vuelto hacia la tierra, cual si no quisiera ver cómo las contorsiones estudiadas y volcánicas cruzan el cielo lácteo, a manera de ráfaga, despeinadas y lívidas, en todos los abandonos del deseo, un montón de mozas ubérrimas y esbeltas..."

El modo en que los elementos están dispuestos en este **cuadro verbal**, situado en la parte central de la crónica, puede leerse como una particular evaluación del ambiente social que Martí elabora. Es un discurso que denuncia, a través de las imágenes de Fausto y del demonio, los efectos del progreso, la imposibilidad de ingreso de los extranjeros a un interior sensual, poblado de "tapices", "bayaderas de bronce", "Venus corpuda en mármol blanco, (...)", "lámparas de cristal de roca, en un arco de bronce" y jarrones de Sèvres.

Es decir, expone la contracara de la exclusión social en un día de elecciones, el dominio de Mefistófeles y el botín de la modernidad.

La enumeración modernista, que hubiera causado placer al autor de El retrato de Dorian Gray, se continúa en un recorrido por bibelots, "sables japoneses", arcas, cortinas rojas y porcelanas, y se hilvana en un discurso que hace saltar la vista del lector de objeto en objeto. De este modo Martí logra atraer la atención sobre una colección de símbolos que connotan la acumulación de bienes, y por medio del patrón de un gran arte transfigura su crítica de la modernidad en una descripción preciosista. En efecto, al invocar referentes pictóricos americanos y europeos, representados por el pintor guatemalteco Quesada, que pinta "Cristos maravillosos" y por Bouguereau con sus "Ninfas acuosas y diáfanas", convierte su crónica en una exhibición de sus propios

saberes artísticos, transforma la función comunicativa del periódico en una exposición personal de pequeñas obras de arte. A su vez, se vale de la prensa para exhibir las piezas de su propia colección, en una **crónica museo** que enjuicia la ostentación de los poderes burgueses y enfatiza su propia posesión de signos artísticos, efecto de un saqueo cultural fundador, contrapuesto al botín de fetiches producido en el alto capitalismo.

Sucede algo similar en "La procesión moderna", cuando metaforiza la manifestación de los trabajadores en huelga por la reducción de la jornada laboral apelando a las figuras de fieles que desfilan tras un nuevo rito.¹⁹ Acude allí también al detalle pormenorizado y estetizante; y valiéndose esta vez de la calle como lugar de confluencia entre los dos universos, el de los marginados y el de los poseedores, proyecta un sistema binario de pensamiento, que oficia a modo de matriz teórica de su juicio crítico: los bajos fondos de la ciudad, los habitantes de los alrededores con sus "fétidas covachas" se ponen en movimiento en la "procesión moderna", invaden un sector lujoso de Nueva York. Pero esta invasión es silenciosa, y Martí tiene una valoración positiva de los trabajadores que guardan un silencio "digno" frente a las "astutas" mujeres que se muestran detrás de los "balcones florentinos", de los "alféizares morunos" y las "arcadas románticas":

"(...) astutas caras de mujeres del Norte se asoman a balcones florentinos, a alféizares morunos, a arcadas románticas. Una linda niña, en un balcón de piedra blanca, pasa la mano sobre una esfinge de pórfido. Se ven desde la calle los jaspes

¹⁹ José Martí, "La procesión moderna", La Nación, Buenos Aires, 26 de octubre de 1884, Opcit. Tomo 10, pág.77-89. Cfr. la lectura del Fausto de Goethe, como "tragedia" del desarrollo y su relación con la cultura moderna en Marshall Berman, Todo lo sólido se desvanece en el aire, Siglo XXI, 1982, Pág.28 a 80.

y los bronces. Un mirador hay de oro. vierte sus aguas una fuente en una taza de tecali rosa: - ¡pero ni una palabra de apetito o de odio surge de aquellos hombres y mujeres, que habitan a menudo en fétidas covachas !".

Martí incorpora su voz a una escena muda, y descifra, a través de múltiples planos y miradas, - las de las astutas mujeres, las de los trabajadores y la suya propia- signos epocales enfrentados, representados por el silencioso fluir de los obreros -sin apetitos, ni odios- y las ricas mujeres, que observan la procesión detrás de sus sólidas mansiones. Con minuciosidad distingue entre el conjunto general donde impera un despliegue ecléctico de estilos y de elementos - "Piedra", "bronce", "oro", "pórfido", "tecali" (alabastro mexicano) - lo mínimo: "una linda niña, en un balcón de piedra blanca" que recorre con la mano una "esfinge de pórfido".

Para echar a andar su enunciación Martí elige el espacio callejero, y desde ese lugar móvil, mezclado con la multitud se constituye como un yo enunciante que marcha al lado de los trabajadores. Desde ese sitio que configura en la totalidad de la crónica, **la parte baja** de la ciudad que mira hacia arriba alcanza a ver los interiores de un opulento **alto**. Su escritura va así, estratégicamente, de lo inferior a lo superior, y "dice" en voz alta, al escudriñar recintos burgueses, lo que los trabajadores dignos callan: "Se ven desde la calle los jaspes y los bronces".

Al "espiar" con la crónica las partes beneficiadas por el proceso de modernización, a través de la figura de la antítesis "marcha de obreros"/"balcones con mujeres ricas", Martí logra atisbar el tesoro robado de los poseedores, oculto tras la esfinge, en una inquisición producida desde el inframundo de los pobres. De este modo

convierte a la crónica en un dispositivo discursivo capaz de vigilar y de hacer legibles los excesos de la modernidad, al aprehender con claridad, desde el interior de los procesos, la totalidad social en el desorden moderno. Para tomar las palabras de Julio Ramos se convierte en el "paseante-cronista" que encuentra el "aquí" y "ahora" de su enunciación; sólo que, si bien dice marchar junto a la muchedumbre y enjuiciar el lujo desmedido, se separa, se aparta de la masa, para elaborar su discurso en un lenguaje límite, suerte de umbral estetizante que termina por recortarlo del callado flujo humano, como un dandy de la palabra.²⁰

Transmutados como materiales capaces de desatar una misteriosa armonía, estos hechos de la vida diaria narrados por Martí imitan al arte en sus procedimientos; más aún, en muchas oportunidades los mismos actores de esos sucesos parecen actuar, a través de los ojos de Martí, bajo influencias artísticas. De esta manera en ese espacio de prensa en el que ingresa con su acervo de lectura/alquimia de arte y de poesía moderna, construye en el racconto de lo que sucede en los alrededores sufrientes de Nueva York, en los fragmentos de la cotidianidad, una escritura que quiebra la lógica de un discurso normativo.

Rememoremos otra vez al Baudelaire que en "Le peintre dans la vie moderne" se refiere a las visiones de la belleza particular del mal, a las imágenes del "vicio inevitable": "Están llenas de sugerencias, pero de sugerencias crueles, ásperas que mi pluma, pese a estar acostumbrada a luchar contra las representaciones plásticas sólo ha traducido insuficientemente."²¹

Una mirada habituada a luchar contra "las representaciones plásticas" en los Salones, consigue "traducir" insuficientemente las sensaciones que emanan de las calles de una ciudad transtornada. La "insuficiencia" de esa traducción es superada por la fuerza de la

²⁰ Cfr. Julio Ramos, "Decorar la ciudad", en Opcit.

²¹ Ch. Baudelaire, "Le peintre dans la vie moderne", Opcit.

imaginación. La verosimilitud es así expandida y transgredida por el "don" de la mirada artística. Martí, también crítico-poeta, transforma lo que ve. Aumenta el grado, la condición y el color de la vida de acuerdo con lo que tiene voluntad y necesidad cultural de ver, con un lenguaje que se comporta como una suerte de cárcel para los hechos de la vida, que los encierra y los cubre con un velo. Estas veladuras son sus propias traducciones "insuficientes", incompletas, realizadas como malas comunicaciones entre la vida urbana y la palabra poética, y conforman un plexo de visiones estetizadas de donde extrae Martí el nervio de todas sus crónicas: la reflexión ética.

La crónica como representación plástica

El material malsano de la vida moderna, junto a las profecías cismáticas de Europa modelan la crónica martiana como un estilo particular de lenguaje, que afortunadamente nunca muestra totalmente la realidad. Es la crónica como **estilo**, la que hace creer en una cosa y funda su propio verosímil de los hechos, pintados a la manera de los cuadros en escenas donde, por cierto, la belleza triunfa sobre la verdad. Si la Vida y la Naturaleza son transmutadas por la crónica martiana en convenciones artísticas, la lección que los pintores de Europa le dejan a Martí poeta le permite construir una ética de la palabra poética como **pintura** ¿Pero de qué pintura se trata?

En esa ética, el lenguaje debe poder vencer a la vida, luego de una lucha descomunal que libra contra los objetos - sustancias en bruto - que las palabras señalan, recortan y atraviesan, así como lo hacen los impresionistas al intentar vencer y doblegar la fuerza de la luz. Por cierto, al "informar" sobre la exposición de estos artistas en Nueva York, Martí se sitúa en el rol del que observa una pelea y transcribe todos sus movimientos:

"Ninguno de ellos ha vencido todavía, la luz los vence, que es gran vencedora. Ellos la asen por las alas impalpables, la arrinconan brutalmente, la aprietan entre sus brazos, le piden sus favores, pero la enorme coqueta se escapa de sus asaltos y sus ruegos, y sólo quedan de la magnífica batalla sobre los lienzos de los impresionistas esos regueros de color ardiente que parece la sangre que echa por sus heridas la luz rota : Ya es digno del cielo el que intenta escalarlo."²²

Los impresionistas, al intentar reproducir en sus telas "las alas impalpables" de la luz combaten con ella y tratan así de dominar una forma que se escabulle. Martí relata la labor afanosa de estos pintores como una contienda, da cuenta de las modalidades de un trabajo artístico moderno que contradice las ideas de genio inspirado al proponer nuevas técnicas, entre ellas el trabajo de fragmentación y descomposición de la luz solar, proceso metaforizado en esta nota como "regueros de color ardiente".

Pero la descripción martiana no se detiene en la superficie plana de un cuadro, trasciende el espacio lineal y logra ver como a través de un vidrio, cuyo grosor duplica el volumen de los cuerpos. Con esta lente de aumento consigue apresar el duelo que entablan los artistas modernos con la vida y la naturaleza, para que resulten victoriosas la abstracción y la idealidad por sobre la materialidad. Para hablar de esta pelea por la sobrevivencia que lleva adelante el amenazado estamento de los pintores, esta crónica remeda a la pintura, pero también se configura como la narración de una instantánea

²²José Martí, "Nueva exhibición de los pintores impresionistas", La

velada, como un fragmento extraído, detenido, de una secuencia de gestos complejos. Puntualiza, entre los diversos trazos de una singular "guerra" de la modernidad estética, "la luz rota", que los pintores apresan en los lienzos como un **procedimiento de reenquiciamiento** del cual se vale también Martí para escribir.

Así, de la misma manera que los impresionistas luchan por la forma, Martí pelea con el lenguaje para que pueda caber, según sus palabras, en un exacto molde sin "rima violenta", como lo expresan sus palabras en una carta a su amigo Manuel Mercado, escrita en 1890: "(...) no porque no ame yo el verso blanco, como que escribo en él, para desahogar la imaginación, todo lo que no cabría con igual fuerza y música en la rima violenta."

Como los Versos Libres, contruidos a partir de la memoria de los "blancos castellanos, sin consonancia, que generalmente se han prestado a rarezas nuevas sobre bases clásicas, sus poemas "Pollice Verso", "Hierro", "Copa con alas", "Astro puro" se ofrecen como lugares de combate, son ruidos verbales donde el propio Martí pone en movimiento esas imágenes de los pintores y su lucha contra la luz.²³ Sólo que esas poesías hablan de otra suerte de lidia : la del poeta contra los materiales específicos de la lengua, la de un movimiento tenaz por modelar palabras que, para robarle las palabras al propio Martí en su prólogo a los Versos Libres, son "tajos" de sus "propias entrañas", como su poema "Estrofa nueva" :

"Un obrero tizado; una enfermiza Mujer,
de faz enjuta y dedos gruesos;
otra que al dar al sol los entumidos
miembros en el taller, como una egipcia

Nación, Buenos Aires, 17 de agosto de 1880, Opcit.

²³En el poema "Estrofa Nueva" de sus Versos Libres, se tematiza precisamente ese gesto de lucha frente a la forma, en la consideración de los poemas como "oscuros hornos".

voluptuosa y feliz, la saya burda
en las manos recoge y canta, y danza;
un niño que sin miedo a la ventisca,
como el soldado con el alma al hombro,
va con sus libros a la escuela; el denso
rebaño de hombres que en silencio triste
sale a la aurora y con la noche vuelve,
del pan del día en la difícil busca,
cual la luz a Memnón, mueven mi lira.
los niños, versos vivos, los heroicos
y pálidos ancianos, los oscuros
hornos donde en bridón o tritón truecan
los hombres victoriosos las montañas,
Astiánax son y Andrómaca mejores,
mejores, sí, que las del viejo Homero.
naturaleza, siempre viva : el mundo
de minotauro yendo a mariposa,
que de rondar el sol enferma y muere;
la sed de luz, que como el mar salado
la de los labios, con el agua amarga
de la vida se irrita; la columna
compacta en asaltantes que sin miedo
al Dios de ayer sobre los flacos hombros
la mano libre y desferrada ponen,
y los ligeros pies en el vacío
poesía son y estrofa alada, y grito
que ni en tercetos ni en octava estrecha
ni en remilgados serventesios caben.

¡Vaciad un monte en tajo de Sol vivo
tallad un plectro ; o de la mar brillante
el seno rojo y nacarado, el molde
de la triunfante estrofa nueva sea ! (...)”²⁴

¿Quién habla en este largo poema?

Un poeta que conversa con sus escritos, y que con una enumeración de figuras de la gran ciudad reafirma el poder de las visiones de la modernidad como constructoras del universo de sentido poético. Pero también se expresa el último y verdadero romántico americano que puede triunfar sobre la muerte, contener al “dios de ayer” destituido, forzar el mundo para que forme un poema.

Son, en efecto, las refundiciones de un cosmos urbano, las que se vuelcan en el molde de su “triumfante estrofa”, calcada de antiguos versos blancos españoles, quebrados en encabalgamientos rítmicos. Estas configuran su **plectro** particular de poeta, en la forma de una sintaxis que se descompone en múltiples puntos, como la luz quebrada de los impresionistas: Mujer, de faz enjuta y dedos gruesos; /Otra que al dar al sol los entumidos/Miembros en el taller, como una egipcia/voluptuosa y feliz, la saya burda/En las manos recoge y canta, y danza; /un niño (...).”

Por eso al detenerse en los impresionistas franceses, Martí percibe que estos pintores fuertes, héroes vencidos por la luz, intentan afanosamente volcar el mundo en un nuevo hogar, en momentos en que la fotografía amenaza con sustituir la función del retrato pintado. En su texto La chambre claire Roland Barthes nos señala que las primeras fotos aparecían como las portadoras de un “arte poco seguro”, que trastornaba la identidad de los objetos y problematizaba la percepción. Eran el lugar donde aparecían, al mismo tiempo, el yo como otro y el sujeto

²⁴José Martí, “Estrofa nueva”, Opcit., Tomo XVI.

transformado en objeto. Este arte sin dueño, despojado de certeza sobre su propiedad, que lleva a Barthes a preguntarse sobre quién es su verdadero autor, complica también el tema de la relación del arte con lo real.²⁵

¿Cómo diferenciarse de esta labor al servicio de la reproductibilidad de la imagen ?

Ciertamente Martí aprehende un instante de ese conflicto cuando transcribe a los impresionistas como luchadores de un combate, en el que se debaten para que el gran arte no ceda ante la fuerza de la reproducción ampliada. Es esa puja de energías opuestas que se enfrentan con el propósito de que el arte no muera, la que Martí recupera y proyecta también en su propia producción poética. Semejante a los impresionistas que deseaban pintar con relieve, poner en la tela la vida, como si la pintura pudiera atrapar el volumen y la densidad de la naturaleza, como expresan las palabras: "(...) quieren poner en el lienzo las cosas con el mismo esplendor y realce con que aparecen en la vida. Quieren pintar en el lienzo plano con el mismo relieve con que la naturaleza crea en el espacio profundo.", Martí trata de "copiar" sus visiones de la vida urbana en el lienzo de la crónica, de "vaciar" un monte; en tajo de sol vivo".

La crónica es también tratada como una representación plástica, que migra a la prensa diaria con el propósito de "clavar la vida" cotidiana con las palabras de un gran arte, y completa la propuesta martiana de dotar a la lengua del espesor y del volumen que los impresionistas querían para sus cuadros. La **crónica lienzo** no se sustrae al movimiento generalizado de la modernidad estética, en la cual, como efectos del deseo de Icaro, se imprime en los artistas el anhelo de dominar los elementos, de volar hacia lo alto y en esa ascensión, llegar al sol. En ella,

²⁵ Roland Barthes, La chambre claire, Cahiers du cinema, Gallimard, 1980.

la voz poética se construye como frontera que mezcla y altera en una intrincada y laboriosa tensión, la vida y la verdad. Como los Icaros impresionistas, que "quieren asir lo nuevo y lo imposible. Quieren pintar como el sol. Pintan y caen", también Martí busca ceñir los hechos de una vida que lo deja perplejo y transformarlos en materiales estéticos.

Semejante a Renoir, que en "Los remeros del Sena" es vencido por los objetos que pinta, Martí se doblega ante visiones urbanas que huyen sin poder contenerlas en moldes precisos, y expresa, para citar otra vez el prólogo de sus Versos Libres: "Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones: ¡Oh cuanto áureo amigo que ya no ha vuelto!".

En el intento por aprehender los "áureos amigos" de sus visiones, y "copiar" los rasgos de todo cuanto ve, Martí se pliega a la batalla del arte moderno, y propone como lo había hecho antes Baudelaire, la indiferenciación entre el trabajo de la pintura y la creación verbal:

"El escritor ha de pintar, como el pintor, no hay razón para que el uno use de diversos colores y no el otro."²⁶

Compartir los materiales de la pintura, usar de diversos colores afines a los dos lenguajes, lo convierten en un artista plástico que imprime en la crónica el sello de una **personalidad distinta**, tal como aparece en las exigencias de Oscar Wilde en su conferencia de Chickering Hall: "Porque no basta que una obra de arte se conforme a las exigencias estéticas de su época: debe también haber en ella, si se quiere que nos cause placer perdurable, el sello de una personalidad distinta".²⁷

²⁶José Martí, "Cecilio Acosta", Opcit., Tomo 22, pág. 69.

²⁷Cfr. la conferencia de Oscar Wilde en Chickering Hall "El

Hasta los diarios escritos en la guerra, antes de su muerte en Dos Ríos, que pudieran haber sido solamente escuetos partes de la vida militar, llevan esta marca.²⁸ Sus últimos momentos en la isla enfatizan su voluntad de Icaro, su deseo de dominar, de controlar las fuerzas de una naturaleza que se encuentra escindida de la experiencia del hombre moderno. Las últimas escenas pintadas por un lenguaje que recoge manchas y torsiones del color vegetal hablan de la humedad de la tierra y del calor y copian diálogos de los habitantes del lugar, que **personalizan** la estructura de los diarios.

La última imagen del mundo que Martí se lleva, es demostración cabal de la constante tensión palabra/vida que produce en su escritura un ser apartado de los hombres corrientes, educado estéticamente por las enseñanzas de poetas y pintores. Así, la constitución heroica que Baudelaire, Oscar Wilde y los impresionistas reclamaban para los artistas se revela en Martí, en la forma de lo que denomina "palabra en acto", o en el concepto de "poesía honrada", para invocar nuevamente su prólogo a sus Versos Libres: "Pero la poesía tiene siempre su honradez y yo he querido siempre ser honrado." Ser honesto con la palabra es en este sentido, tratar el mundo con un gesto discursivo similar al de aquellos pintores que anhelaban poner los elementos de la naturaleza en la tela luego de haberlos capturado, y que dieron, en ese sentido, abundantes pruebas de fortaleza.

En la imagen de Martí, el "artista fuerte" aparece descrito como un ser superdotado de energía física: es el "genio verdaderamente fuerte de naturaleza", que "(...) no gruñe ni se impacienta, ni da valor a riquezas pasajeras:

renacimiento inglés en el arte", en El crítico como artista, Opcit.
²⁸Los diarios de Martí, De Cabo Haitiano a Montecristi de Montecristi a Dos Ríos, Ed. Facsimilar, Centro de Estudios martianos, La Habana, 1985 constituyen una expresión de la transformación de la vida y de la naturaleza que Martí realiza en el lenguaje, al incorporar las voces de la gente de la isla, los nombres de la comida de la región, todo cuanto constituye la atmósfera que lo envuelve antes de su muerte en Dos Ríos.

trabaja, aguarda y desdeña."²⁹ La solidez de los que "echan mano a la espada, al arado o a la pluma, y con las ruinas de sí mismos fundan" es recuperada como un gesto vital, necesario para el trabajo del artista moderno y del poeta que modela lo que Martí llama la **firme estrofa**. Es decir, el **lenguaje poético fuerte** de la modernidad.

Frente al acuarelista Fromentin, otra vez la pintura moderna le otorga el modelo preciso donde se concentran todas estas características: distingue en ese artista el coraje del genio, pero sin su turbulencia y reconoce la facultad creativa de los innovadores, combinada con la precisión de un académico. De la tensión entre la precisión y la facultad creativa del genio que percibe en Fromentin, Martí elabora una suerte de precepto literario en el que el dictado de la academia debe ser animado por el desorden de los sentidos. Ley que obedece con su propio ejemplo.

Precisamente, el examen de la obra de Gracián y de Quevedo completa su dominio personal, y le ayuda a formar el estilo de sus ensayos, en los que confluyen, como en las aguas de un río, las voces de los "dioses destronados" de la modernidad, con los viejos poetas castellanos, percibidos en un estado de conciencia originario. En efecto, para poder crear heroicamente el lenguaje de la modernidad hispanoamericana, Martí se procura un "saber" académico, un pasado reconstruido, y con la estrategia de la mezcla, funde los debates de la modernidad europea con los ecos de los poetas del siglo de oro español.

Recordemos al primer Roland Barthes, el de El grado cero de la escritura, cuando dice que un escritor ingresa en la historia cuando elige una escritura, y que esta elección supone ya de por sí la formación de un **ethos**.³⁰ Esta ética de la palabra, que implica en Martí la selección de un material, de un bagaje de experiencias, en una situación

²⁹ José Martí, "Los acuarelistas franceses", en Opcit.

³⁰ Roland Barthes, El grado cero de la escritura, Ed. Jorge Alvarez, Bs. As., 1969.

de excentricidad cultural y en el desarraigo, le hace ingresar a una historia cultural hispanoamericana aún difusa, con un mundo parecido al que supo transmutar el Rimbaud de Une saison dans l'enfer, y que Paul Claudel llama "una decantación de los elementos del mundo poético" : la vida en la palabra.

Sólo que aquello que Rimbaud exige: "un déreglement des tous les sens", se vuelve en Martí un intento por alcanzar con su prosa moldes continentales y racionales para las sensaciones de la percepción. Dicho en otros términos, con su crónica rompe la esclavitud de las sensaciones (las "visiones"), y las transforma en un concepto formal de la belleza, en una **verdad estética** fraguada en concordancia con la transitoriedad y la brevedad de la vida moderna, a la vez que traduce y libera de la ideología encubridora el paisaje de una época de inmensas transformaciones.

III Utopías y cantares de la nueva épica

Augurio y profecía

Con un carácter de mezcla en el que se conjugan el desmedido lujo de los poseedores con la violencia de estado, entre líneas de ferrocarriles que atraviesan la antigua tierra de comunidades expropiadas, y la incorporación de inmigrantes en las grandes ciudades, el fin de siglo XIX dispuso en América Latina, como en una Babel política, los ecos de debates parlamentarios e intelectuales que, religados de un punto al otro, y a partir de la confrontación con los paradigmas de las modernidades centrales buscaban afanosamente construir estados modernos.¹

En ese mundo pleno de interrogación e incertidumbre, en esa crisis de los lenguajes ideológicos y estéticos, Martí intentaba lograr la unidad, la tensión inseparable entre una Cuba independiente y un territorio autónomo para la cultura. En ese sentido, su exilio, que fue, como vimos, materia eficiente para la construcción de una **tradicición/antigüedad**, constituyó también la fragua de una escritura poética sostenida como una **utopía** develadora que en "las entrañas del monstruo" consiguió interpelar a los Estados Unidos.

Con la tenacidad de una vigilia lúcida y con la fuerza de una anamnesis feroz, su lenguaje, suerte de **patria intelectual** de los hispanoamericanos, descubrió las vísceras ocultas de un modelo y constituyó una residencia inédita, alternativa, que hizo ingresar al lector de la

¹ Cfr. en Oscar Terán, En busca de la ideología argentina, Catálogos Editora, Bs. As., 1986, pág. 88, la construcción de saberes mutuos entre América Latina y los E.E. U.U.: "De tal manera en una misma relación mutuamente fascinada, los E.E.U.U. irán construyendo una serie de saberes sobre sí mismos y sobre los otros sin los cuales resulta incomprensible la emergencia del antiimperialismo latinoamericano."

"pequeña aldea" en el universo de la razón moderna.²

Su crónica, aferrada a los íconos contrapuestos de lo nuevo y de lo antiguo, a las alegorías/relámpagos de verdad, que oscila siempre entre el recuerdo nostálgico de una comarca de "perezosa vida y de poética inutilidad"³ y la admiración por los buenos poetas norteamericanos, advierte sobre un peligro que amenaza con devorar al sur.⁴ En este sentido, siempre a horcajadas entre dos edades, Martí ilumina los bastidores de una gran ciudad de inmigrantes, y al mismo tiempo cae bajo el campo de hechizo de una imagen que el gran espejo del norte refleja. Esto explica que en muchas de sus crónicas se detenga en una descripción esmerada del presente democrático de los EEUU, legado de la posguerra, o que se maraville al contemplar las construcciones en hierro, la razón frenética y brillante de los inventores y de los ingenieros, o la descentralización de la educación hacia otros sectores sociales que no habitan los centros urbanos⁵

Como una **selva de símbolos**, semejante a la de Baudelaire en su poema "Correspondances", los espejismos del país del norte se mezclan al recuerdo de una España amurallada en su pasado, al rumor lejano de una vieja Habana, todavía suspendida en un tiempo espectral.⁶ En efecto, como un acopio cultural producto del nomadismo de un deportado, las correspondencias de Martí en los Estados Unidos completan los daguerrotipos de las anteriores visiones de sus viajes y exponen en un canon a varias voces la

²Queremos señalar que de ahora en adelante, cuando nos referimos a la postulación de la escritura poética como **patria**, entendemos por ella una suerte de **blasón**, linaje o patrimonio con el que se cuenta.

³José Martí, "Impresiones de América", *The Hour*, Nueva York, 10 de julio de 1882

⁴Nos referimos a sus ensayos "Emerson", *La Opinión nacional*, Caracas, 19 de mayo 1882, pág. 239., "Whitman", *El Partido Nacional*, Caracas, 11 de abril de 1882, pág. 237.

⁵Aludimos a las ideas martianas acerca de los E.E.U.U. en crónicas como "La procesión moderna".

⁶Nos referimos al poema "Correspondances" de Baudelaire en *Les fleurs du mal*: "La nature est un temple où des vivants piliers/laissent parfois des confuses paroles; l'homme y passe à travers des forêts des symboles."

concordia de la nación del norte y la conciencia amarga de un crimen.

De allí se deriva que en la nota sobre el arribo de la estatua de la Libertad a Nueva York aparezca un emblema positivo de la modernidad, y que las alas protectoras de una mujer de piedra, guardián titánico de un mundo nuevo, formen los cimientos capitales, las partes medulares del porvenir:⁷

"Allá cavan al fin, en lo hondo del mar, la piedra en que han de encajar el cimiento de la estatua de la libertad, digno guardián de la ciudad titánica que ha doblado seis veces sus hijos en un siglo y en cuarenta años ha sacado de 312 000 hombres, 12 000 000 de hombres y como ave tallada en la montaña que empollara nidos se saca a cada aurora debajo de las alas palacios descomunales y opulentos."⁸

Como augurio benéfico una **ciudad ave** de ordenadas proporciones tallada en la montaña representa una fabulosa metrópolis capaz de abrigar palacios descomunales y de duplicar las cifras de sus habitantes que celebran la fertilidad de un modelo. En contrapartida, la crónica sobre las inundaciones de Ohio expresa la desconfianza martiana en la eficacia del progreso y descubre las entrañas tenebrosas de una ciudad que, como lo repetirán después sus versos, "envilece y devora".⁹

La textualidad de la crónica forma un extraño canto épico, que al entrelazar las fuerzas enemigas de la destrucción y de la vida, exhibe en tensión dialéctica el rostro oculto de una sociedad que las fantasmagorías de

⁷José Martí, La Nación, Buenos Aires, 1 de enero de 1887, Opcit., Tomo XI, Pág. 99.

⁸José Martí, La Nación, 20 de junio de 1883, Opcit., Tomo IX, Pág. 414.

⁹José Martí, "Envilece, devora"., Opcit., Tomo XVI, Pág. 20.

la era industrial intentan esconder. En ese sentido, el parto y su contrario, el crimen, ofician como materiales formadores del discurso sobre un territorio ajeno, y al ser enunciados por una voz cultural hispanoamericana configuran verdaderos **depósitos de valores**, eficientes para alertar sobre el destino funesto que habrá de esperarles a las aldeas "maltrechas" del Sur.

Con tono wagneriano Martí "teatraliza" el clima de desorden que vive una ciudad sumergida por la inundación y contribuye a iluminar con intensidad, a través de un hecho particular, un orden general.

Este artículo que reconstruye un suceso no narrativo, de violencia natural, nos conduce, por la vía de acceso de un detalle, al revés de la trama de una fisonomía urbana azarosa, y pone al descubierto, detrás de una simple noticia, el "drama" de la subversión de un orden, el transtorno de una ley social que al ser transgredida, convierte la vida cotidiana en una mesa de juego. Como una ópera que pone en escena el frenético desarreglo que la naturaleza produjo en Ohio, esta crónica habla a las claras de otra violencia que la modernidad desata. Es decir, denuncia un proyecto moderno que no contempla en sus relaciones, el establecimiento de lazos de solidaridades:

"Nueva York, con el ruido de la fragua de oro no oye aún el clamoreo. Estas grandes ciudades bursátiles tienen la prisa, el fervor, la absorción, la indiferencia de las mesas de juego."¹⁰

A partir de esta visión de un desastre Martí establece en esta crónica un juicio ético y trasforma un reportaje

¹⁰José Martí, al relatar las inundaciones en la ciudad de Ohio, *La Nación*, Buenos Aires, 31 de marzo de 1883, *Opcit.*, Tomo IX, Pág. 353-359.

en un **ensayo** hilado por sentencias: "sólo en el ejercicio de la virtud reside el triunfo"; "(...) los malos no triunfan sino donde los buenos son indiferentes", bases discursivas de una autoridad moral que comienza a ulcerar el sueño de la generación romántica. Por medio de la metáfora de la **ciudad mesa de juego**, su inquisición desautoriza las "voces" de Alberdi y de Sarmiento, hace escuchar el malestar de un modelo que el ruido de la "fragua de oro" ha puesto en sordina. Así, ante el mundo americano que no ha cumplido las promesas sostenidas en la lucha por la independencia, Martí se convierte por su discurso atento en el único que consigue oír y hacer hablar los signos de su presente. Es el solitario poeta locuaz que logra verbalizar los desarreglos de la modernidad en una trama de lenguaje, plena de evaluaciones contradictorias.

La alegoría martiana y el despertar hispanoamericano

Con el código inventado por Morse para el telégrafo, un eco milagroso comienza a unir Nueva York con Buenos Aires y difunde a los porteños en La Nación, por medio de la crónica de Martí, el paisaje del Puente de Brooklyn y la silueta de dos grandes naciones que en el mismo horizonte celebran el 4 de julio como una fecha de triunfo universal:

"Aceras, portadas, balcones, todo se va cuajando de gozoso gentío. Muchos van por los muelles a esperar la procesión naval, los buques de guerra, la flota de vapores, los remolcadores vocingleros que llevarán los invitados a la isla de Beloe, donde cubierto aún el rostro con el pabellón francés espera sobre su pedestal ciclópeo la escultura."¹¹

¹¹ José Martí, "La estatua de la libertad", Buenos Aires, 1° de enero

Si los crímenes y los desastres parecen operar como piezas claves que sostienen el examen crítico de los EEUU, la solidez y resistencia de la imagen de la libertad que desembarca ayuda a construir, junto a las figuras de los poetas, las edificaciones en hierro y las manifestaciones obreras, un canevas de imágenes que actúan como las piedras basales de una modernidad promisoría.

El legado de la poesía martiana, fragmentario entre la profusa trama de las crónicas, duplicará, por otra parte, con su sonido y su ritmo, una propuesta veedora de la gran ciudad, semejante a la de los ensayos en el diario. De este modo, el poema "Envilece, devora" expresa una suerte de proceso histórico que Martí le inicia a la gran ciudad moderna:

"Envilece, devora, enferma, embriaga
la vida de ciudad : se come el ruido,
como un corcel la yerba, la poesía
estréchase en las casas la apretada
gente, como un cadáver en su nicho :
y con penoso paso por las calles
pardas, se arrastran hombres y mujeres
tal como sobre el fango los insectos,
secos, airados, pálidos, canijos.
Cuando los ojos, del astral palacio,
de su interior, a la ciudad convierte
el alma heroica, no en batallas grandes
piensa, ni en templos cóncavos, ni en lid
de la palabra centelleante : piensa(...)."

de 1887, Opcit., Tomo XI, Pág. 102.

Martí se detiene con melancolía a mirar las calles neoyorquinas; desde ese sitio discurre acerca de la soledad del hombre despojado de su origen natural, y transforma en héroe al ciudadano exiliado del "aire puro". Su discurso sobre el hábitat urbano, donde se arrastra la gris multitud humana se contrapone, en un contraste de tintas, a esa otra heroicidad lejana que impera en los "templos cóncavos" de los bosques.

Con los ojos puestos en los nuevos sujetos sociales que pasan, "tal como sobre el fango los insectos", el espacio de la ciudad recorrido por esta poesía borra el buen presagio del sobrevuelo de la libertad al desembarcar en una tierra prometida. La oposición constante de imágenes se prolonga también en el poema "Cruje la tierra, rueda hecha pedazos":

"Cruje la tierra, rueda hecha pedazos/
la ciudad, urge el miedo a la
concordia/siervo y Señor confúndense
en abrazos: bosques las calles son,
bosques de brazos/Que piden al señor
misericordia." ¹²

El enlace de voces enemigas busca, a través de la mirada poética de un insomne, elaborar una conjunción que restañe las cicatrices de un mundo escindido. Hablar acerca del lado puro de un modelo complementa, por otra parte, el anhelo martiano de contagiar a los **pueblos nuevos** con los buenos ejemplos de una modernidad ajena. De allí se deriva que la crónica sobre el puente de Brooklyn contrarreste esta atmósfera de bajos fondos que crean sus poesías al enfatizar la "adelantada, victoriosa y pujante civilización moderna" en un noble retrato del tendido de cables, de la masa de hierro con iluminación eléctrica,

¹² José Martí, Opcit., Tomo 16, pág. 270.

emblemas victoriosos de la modernidad.¹³

Esta imagen "máquina", utopía de un posible futuro hispanoamericano que Martí recupera de los EE UU, muestra la faz virtuosa de una ciudad que puede contribuir a reparar la parte dañada y maléfica que conlleva el proceso de modernización en Hispanoamérica.

En la crónica "Un domingo de junio"- que lleva la misma fecha de publicación que el poema "Envilece, devora" - se expande, en otro orden del discurso, el mismo universo que la poesía construye con sus cadencias cortadas y su ritmo obtenido a fuerza de suspender y enumerar palabras, objetos, calles y personas que se siguen como los versos, unos tras otros.

Valiéndose de la oposición tenaz entre lo nuevo y lo antiguo, entre la vida legítima que sitúa en la naturaleza y que contrapone a una existencia urbana envilecida "sin fe y sin sosiego" en la que la serenidad el ánimo, la claridad de lo interior "van siendo imposibles", Martí rememora en esa nota la calma blanca y conventual del pequeño mundo, como si recordase con nostalgia un perdido hogar:

"Donde toda la vida se es mozo y se vive en el amor caluroso de la patria, en la doliente contemplación de sus desdichas, en el pago y solicitud de sus afectos (...)." ¹⁴

Al escribir sus crónicas con tonos disímiles, que varían entre la palabra demoledora o la perplejidad ante la

¹³ Comentario acerca de Wahington Roebling, constructor del puente de Brooklyn, La América, Nueva York, junio de 1883, Opcit., Tomo 9, pág.423 y 432. Con anterioridad a Sarmiento, también Alberdi en su autobiografía al hablar de un certámen poético celebrado en Montevideo, toma a los Estados Unidos como el lugar en el que se realizan nuevos y profundos estudios de las leyes inherentes a la vida de los pueblos democráticos. Los Estados Unidos funcionarán como ejemplo adecuado para pensar la inmigración en el análisis que realiza Mitre en Arengas parlamentarias, Tomo 32, Ed. Jackson, Buenos Aires, s.a., pág. 154. Allí Mitre compara el crecimiento inmigratorio de la Argentina con el de los Estados Unidos.

¹⁴ José Martí, La Nación, Bs. As., 7 de septiembre de 1883. En Julio Ramos, "Tres artículos desconocidos de José Martí", en Revista

eficiencia norteamericana, Martí funda en sus ensayos una **patria inconclusa**: es decir, inventa su propia residencia, la casa precaria del errante que al ingresar desde el pasado colonial al vientre del futuro trata de desentrañar poco a poco sus secretos. Un proyecto de futuro ambiguo, fundado por un Martí que se mantiene despierto en la oscuridad mientras sus contemporáneos duermen, apremia el despertar de los americanos- y para tomar las palabras de Benjamin en su Tesis de filosofía de la Historia- alerta a sus lectores sobre la peligrosa "tempestad" del progreso. Crónica y poesía condensan así las heridas de la modernidad. La lectura martiana de las virtudes y de los vicios sociales forman un extraño canto épico de un poeta desarraigado, en una escritura elaborada a partir de una específica experiencia del tiempo y del espacio, en la que la deportación juega un papel clave como productora de sentido.

Con contradicciones y ambigüedades, esa compleja reformulación de identidades básicas, culturales y morales, transforma un país extranjero en un campo de fuerzas desiguales, lo convierte en un espejo que refleja con aumento el clima de extranjería que comienzan a vivir en ese entonces algunos estados hispanoamericanos. Así, esa controvertida **patria accidental** que cobija a los extranjeros - que según Martí veneran a sus antiguas patrias "como una muerta adorada", o bien "caen en el horror de no amar a patria alguna"- los EEUU, alojan una diáspora inmigrante, tema que se reproduce en otros países del sur, fundamentalmente en la Argentina y en el Buenos Aires a finales del 80, donde se reciben sus crónicas.

El poema "Patria en las Flores" emblematisa de este modo el don de una escritura poética que se ofrece al extranjero Martí como un puerto seguro:

"Por que os secáis, violetas generosas,

que me dio en hora amarga manos pías/
pues **patria al alma dáis**, flores
medrosas. /No os secaréis de la memoria
mía." ¹⁵

Suerte de continente hospitalario, la poesía viene en ayuda del pensamiento para establecer una relación particular entre los espacios escritura/ciudad. Al disipar el shock de la vida cotidiana y mezclar la añoranza del suelo perdido en una escritura construida como **patria** para los desarraigados, Martí consigue mitigar la violencia del "pacto" que el mundo hispanoamericano sella con los EEUU.

Escribir acerca de la perturbación de los sentimientos individuales en la gran ciudad le permite a Martí dominar, volver legible una época de tumultos, y como un Baudelaire asombrado ante las ruinas de una ciudad arrasada, su escritura realiza en el poema "Amor de ciudad grande" una fusión de vida urbana y literatura que embellece el horror de la devastación: "Jaula es la villa de palomas muertas/y ávidos cazadores".¹⁶

La alegoría de la **ciudad prisión** se inscribe en los versos para asestar un golpe a los sentidos. Muestra seres descarnados y vaciados que "aman de pie" en las calles, con prisa, mujeres que son como "copas turbias". La presencia de la masa cuyo amor "muere, apenas nacido" contrasta con la felicidad del pequeño mundo. La hidalguía de los tiempos idos, representada por la "vírgen trémula" que antes de la muerte daba la mano pura a "ignorado mozo" se añora en la rapidez del tiempo de la modernidad. La calma del ayer, la promesa de un vino -una suerte de ambrosía- que no se encuentra entre los bienes terrenales, la intermitencia de las imágenes enfrentadas buscan develar las leyes secretas de la ciudad.

En estas visiones, Martí se sitúa desde un exterior, es

¹⁵ José Martí, *Opcit.*, Tomo 16, pág. 278.

¹⁶ José Martí, *Ibídem.*, pág. 170.

el **alegorista** que manifiesta en soledad, frente a los que vacían y apuran sus copas, el deseo del yo poético de no ser arrastrado por la multitud: "¡Me espanta la ciudad! ¡Toda está llena/de copas por vaciar/o huecas copas! ¡Tengo miedo; ay de mí! /de que este vino/tósigó sea (...)." La constelación malsana de los elementos urbanos, alegorizados con las imágenes : "palomas muertas", "ávidos cazadores", "carnes rotas", "copa turbia", "hábil catador", "desechos", "fosas", "jirones", "labios secos", "huecas copas"- que surca la **ciudad tósigo** - personificada a su vez como "duende vengador" que amenaza clavar sus dientes en el poeta- es enfrentada por el sujeto que encuentra en la poesía un sitio "honrado" donde puede saciar su sed y guarecerse del "envenenamiento" que la racionalización moderna inflige al amor. Pero ese alejamiento espacial que evita al poeta ser dañado por la ciudad presupone además un retrotraerse en el tiempo de las formas: Martí busca dejar sus huellas poéticas en una **silva**, esa medida tomada por los poetas españoles del siglo de oro del reservorio métrico del renacimiento italiano.

La **selva** de esta poesía dibuja así, en ramificaciones analógicas al perfil de una metrópoli, un tejido raro, formado por frases alegóricas que constituyen los modos martianos de evaluar su tiempo a partir de la estrategia de aproximar mundos o épocas remotas: "Pues quién tiene tiempo de ser hidalgo? (...)." "La edad es esta de los labios secos!". Este procedimiento de alegorización vuelve a repetirse en una nota en La Nación cuando Martí compara ciudades del mundo con el propósito de unir territorios fragmentados:

"La vida en París es una **góndola**, en Roma un carruaje dorado, en Madrid, un racimo **de flores**, en Nueva York, una **locomotora de penacho humeante** y entrañas

encendidas."¹⁷

Representar las ciudades europeas con las alegorías de la "góndola", el "carruaje dorado" y el "racimo de flores" - imágenes que recuerdan detalles del vaporoso mundo pintado por acuarelistas ingleses -, oponerlas a una locomotora en movimiento, busca desentrañar tiempos y espacios disímiles que se enfrentan. Describe, por una parte una modernidad que emerge sobre las ruinas de la antigüedad europea, a través de sus símbolos acrisolados por la tradición, y los opone al vértigo de otra modernidad, construida sobre una tierra rasa.

Los sujetos neoyorquinos, contrapuestos a los que viven en ciudades "góndolas" o ciudades "carruajes", experimentan un tiempo veloz, "a caballo en una rueda ardiente", y como "Icaros" se queman en el calor del sol.¹⁸ Este infortunio vivido por un "pueblo grandioso" y "sin moral", los Estados Unidos, es narrado como una suerte de fábula con moraleja destinada a los hispanoamericanos y funciona como el perfecto contradiscurso de Sarmiento y de Alberdi:

"Los que imiten a este **pueblo grandioso** traten de no caer en ella (ausencia de moral), la vida sin razonable prosperidad, es amarga para el común de los mortales, pero es un cáncer sin los goces del espíritu. Lo grande amenaza lo esencial. Se ve en los poetas verbosos, en cuyo hojerío, lo ideal se diluye, afloja y evapora."¹⁹

¹⁷José Martí, "Un domingo de junio", *La Nación*, Buenos Aires, 16 de julio de 1884, 16 de julio, *Opcit.*, Tomo 10, pág. 59.

¹⁸*Ibidem*, pág. 62.

¹⁹José Martí, *La Nación*, Buenos Aires, 16 de julio de 1884, *Opcit.*, Tomo 10, pág. 63.

¿Dónde está entonces el núcleo de virtud que Martí reconoce en los Estados Unidos?

Amenazada por **poetas verbosos**, la "verdad esencial" se abriga en poetas como Emerson, Longfellow, Whitman y en las nuevas palabras del arte inglés que Oscar Wilde leyó ante los norteamericanos en Chickering Hall. Eslabones vertebrales de su proyecto cultural, los representantes triunfantes de la modernidad se ordenan y disponen en un montaje verbal, como un poder benéfico que debería, según Martí, recuperarse e injertarse en el tronco de la cultura hispanoamericana.²⁰ Esto explica que su crónica establezca continuos paralelismos y que vincule entre sí ciudades norteamericanas opuestas, o que las compare con los centros de erudición europeos, al afirmar que "Ser de Boston es como ser de Inglaterra, de Oxford o de Cambridge".

En la ecuación martiana, si Boston es la **viscera noble** de una nación moderna y es la casa de los poetas, es en ese sentido, crisol de la **tradición moderna**. Al distinguirse de las grandes urbes ocupadas en acaparar fortunas, una ciudad "cuna de poetas" actúa como la fábrica de un **pueblo nuevo**, y a la vez como el molde de nuevas formas poéticas. De esa manera, y en desacuerdo con el pensamiento de Sarmiento que señalaba a la América del Sur como "continuación" de América del Norte: "(...) que no sólo el istmo de Panamá constituye continuación la una de la otra".²¹ Martí expone en sus correspondencias de La Nación

²⁰José Martí señala en su Manifiesto Montecristi, Opcit., Tomo 4, pág. 93 la necesidad de injertar la cultura universal en el "tronco" de la cultura americana.

²¹D. F. Sarmiento, Grandes escritores argentinos, Ed. Jackson Bs. As., s.a. había sostenido en La doctrina Monroe : "no nos toca a nosotros señalar el camino que adelante tiene la república moderna, si no ha de dejarse extraviarse por los fuegos fatuos que a tanto perdieron pero no nos será permitido, con la ciencia del desierto, interrogar la lengua, la historia y los progresos de la América del sur en relación con la del Norte, que no sólo el Istmo del Panamá constituye continuación la una de la otra "(...) como nosotros, los Estados Unidos fueron nueve años confederación, sin poder arribar a resultado alguno. Como nosotros encontramos una palabra que los salvó, llamáronse Estados Unidos de Norteamérica", y en Impresiones en los Estados Unidos, 29 de diciembre de 1886 leemos: la república argentina no recibía hace 8 años ni los 8.000 inmigrantes con que empezaron los

retratos discordantes del norte, con el propósito de que los estados hispanoamericanos no continúen los malos ejemplos norteamericanos y puedan tener una visión crítica del norte.

En función de este objetivo elogia a los poetas atados a la idea de la futuridad, y enjuicia al mismo tiempo a Dodge, emblema del "self made man" y representante de la carrera del lucro.²² Por medio de una constante tensión en equilibrio de figuras contrarias, logra exhibir las facetas controvertidas de la modernidad: las "vidas milagrosas" de hombres que han nacido en cabañas o bajo aleros de tejados en las granjas y que mueren como nuevos ricos en palacios. Por otra parte explica que estos pasajes tan raudos de una vida a otra pueden producirse sólo en una tierra sin vida antigua ni instituciones. En ese sentido, la suerte, la propia iniciativa funcionan como motores más eficientes que los libros y los dones heredados: "(...) no es la vida reflejo de libros que hace pálido el rostro y falsea la existencia."

Con mirada vigilante, un deportado sustituye el viejo ethos del mundo colonial, los "altos muros" y las "ensangrentadas" armas de la conquista por una heráldica diseñada al ritmo del crecimiento futuro. Junto a estas transformaciones el poeta Martí canta la creación de una nueva épica que pone en tela de juicio el orden que había sido sostenido por otros pensadores como lugar de "grandezas y glorias":

"Bien yo sé que la tierra adonde te envío
(Argentina), Oh mi **carta** enojosa! ve
delante de sí las grandezas que ve ésta

Estados Unidos." Ed. Jackson, tomo 32, y luego : "A esto se deben los Estados Unidos, su prosperidad y el ensanche de su territorio poblado"(...) "Por qué no haríamos nosotros otro tanto?" Acerca de la postulación del modelo de los Estados Unidos ver su artículo "¿Para qué la inmigración?" en El espejo de la historia, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1987.

²²José Martí, La Nación, Buenos Aires, 1º de abril de 1883, Opcit. Tomo 10 pág. 363.

(los EEUU) Bien sé yo que en amar la ventaja y en riqueza la iguala , y en entusiasmos generosos de nadie va en zaga ! Bien sé que es cantar de la nueva épica, que ya no se alimenta de altos muros ferrados ni de barbacas, ni ensangrentadas hachas." ²³

Con un cantar que contradice la epopeya de la "ventaja y la riqueza" Martí, extrae de los errores y de las imperfecciones que observa en una ciudad lejana, otra lección que suma a sus anteriores enseñanzas europeas.

El mundo boca arriba

Formado por sujetos antagónicos -"los blancos vencidos y los negros bien hallados"- un cosmos se fractura en la ciudad de Charleston por un terremoto:

"Un terremoto ha destruido la ciudad de Charleston. Ruina es hoy lo que ayer era flor, y por un lado se miraba en el agua arenosa de sus ríos surgiendo entre ellos como un cesto de frutas, y por el otro se extendía a lo interior en pueblos lindos, rodeados de bosques, de magnolias, y de naranjos y jardines".²⁴

"Terremoto en Charleston" narra el cataclismo de un sitio

²³ Ibidem., Pág. 371.

²⁴ José Martí, "Terremoto en Charleston", Buenos Aires, La Nación, Buenos Aires, 14 y 15 de octubre de 1886, Opcit., Tomo 11, pág.65. Para una lectura del tratamiento del desastre por parte de Martí, como base de su indagación de las imperfecciones de un modelo social, cfr. Julio Ramos, Opcit., pág.120. En Susana Rotker, Opcit., pág. 189 encontramos por otra parte un dato valioso: la lectura y posterior reescritura que Martí hizo de artículos sobre esta catástrofe publicados por The New York Times, The Baltimore Sun, The Tribune y The Sun.

que se opone a las "impúdicas ciudades del Norte". Se refiere al destrozo de una ciudad que Martí representa con la imagen de la "flor", opuesta a la visión de la "ruina" que imperará después del sismo. Por cierto, esta imagen de Charleston parece convocar cierta emblemática del art nouveau, sobre todo sus modalidades de relacionar las virtudes humanas y el cuerpo de las mujeres con las flores y las hojas, y que inspiraron algunas esculturas- las "frágiles" tallas femeninas de Camille Claudel cuyas cabelleras labradas en el mármol se confundían con los encajes de los vestidos, la maleza o el tronco de un árbol- o la manufactura de lámparas y de vidrios cuya función era estetizar la vida cotidiana de los individuos, al mimetizarse con tallos o con hojas. Así, la **ciudad flor** constituye un núcleo virtuoso. Se trata de una imagen materna- de ella nace el "decoro de la vida"- en concordia con un paisaje que se refleja en sus aguas como en un espejo. La armonía entre virtud y belleza, la aglomeración de elementos vegetales y su transformación -la ciudad es luego vista por Martí como un "cesto de frutas"- si bien convoca signos característicos de las artes decorativas de su época, también evoca algunos cuadros prerrafaelistas del fin de siglo pasado. De este modo, el detalle de los "bosques", las "magnolias", las "naranjas" y los "jardines", reduplicadas en el agua componen en la crónica una pintura acorde con la estética fin de siècle.

Pero este clima benéfico de Charleston, donde después de la guerra de secesión vivían los negros "parleros" y los blancos en "paz tranquila" se pone boca arriba. El caos desatado iguala a los pobres y a los ricos en el mismo sufrimiento. Narrada como un drama, esta crónica subraya la anormalidad de un fenómeno que exacerba los poderes primigenios del origen racial. El sismo hace resucitar viejas barreras y diferencias - los negros vuelven a sus antiguos ritos de esclavos - y desacomoda el orden social instituido, que pelea por obtener de nuevo su sitio, en una batalla de la modernidad contra la naturaleza:

"Con todo ese universo de alas que le golpean de adentro del cráneo, no es el hombre más que una de esas burbujas resplandecientes que danzan a tumbos ciegos en un rayo de sol" (...) "Toda esa majestad rodó por tierra en la hora de horror del terremoto en Charleston."²⁵

Puerto inseguro, la patria de los norteamericanos que ambicionaron los hombres de la generación romántica es expuesta en esta crónica como un ámbito descontrolado, en el que se desencadenan las fuerzas de antiguos dioses que se estimaban dormidas. El terremoto de Charleston hace evidentes las fisuras y la precariedad de una "paz" conseguida después de la guerra, pero impuesta a despecho de las tradiciones más arcaicas de la comunidad vencida:

"La catástrofe reaviva las antiguas creencias en negros en quienes ha resucitado, en lamentables himnos y en terribles danzas, el miedo primitivo que los fenómenos de la naturaleza inspiran a su encendida raza."

Martí detiene por un instante la explosión abrupta de voces antiguas que se creían dominadas por las leyes de la razón moderna, y que vuelven a resurgir en "lamentables himnos" y en "terribles danzas". Con la narración de este episodio, logra dejar al descubierto formas latentes de comunicación y perfiles de grupos sociales sojuzgados, "razas encendidas" cuyos sistemas específicos y sus legislaciones consuetudinarias no han sido respetados:

"Trae cada raza al mundo su mandato, y hay que dejar la vía libre a cada raza, si no se ha de estorbar la **armonía del universo**, para que emplee la fuerza y cumpla su obra, en todo el decoro y fruto de su natural independencia."²⁶

Estas sentencias, partes de una trama ética que contempla el equilibrio del hombre en el mundo, al vincular el concepto de raza con el respeto a las leyes del universo y a las energías naturales, delatan en Martí la influencia del pensamiento analógico y trascendentalista que Emerson condensó en su poema "Naturaleza" en 1836. El inarmónico Charleston ha puesto evidencia su cara oculta, su desobediencia al mandato cósmico que impide a los grupos humanos cumplir "su obra", acorde con los preceptos de la Naturaleza.

Para hablar de la situación racial en un lugar del sur de los EEUU, Martí se vale de la tribuna del periódico y en cada sonido de su prosa, en cada hebra de lenguaje entreteje una meditación profunda sobre la discriminación racial, con el objeto de extraer de esta tragedia una **propuesta moral**. Como Montaigne elabora sus Essais, sin exponer una doctrina, tal como lo haría una obra dogmática, Martí presenta en sus crónicas, modelos morales contruidos a partir de **experiencias** propias o tomadas de las vidas de artistas, de escritores, de políticos o de la vida cotidiana en la gran ciudad.²⁷ Las crónicas pueden pensarse así como **ensayos** que exponen además lecciones de la sabiduría humana organizadas de acuerdo a las

²⁵ José Martí, Opcit., Tomo 11, pág. 66.

²⁶ José Martí, Ibidem., pág. 72.

iluminaciones de la razón que le dan contención, forma y engarce a las **visiones martianas**. Pero también las crónicas funcionan como discursos anticipadores, proféticos. Es decir, como la obra de un utopista a la inversa, que llega realmente al espacio ideal postulado como destino, para invertir su imagen y rescatar solamente de ese territorio los fragmentos dignos de ser tenidos en cuenta. Lee así el porvenir de los Estados Unidos, contenido ya en germen en la escena del terremoto que describe en el pequeño poblado de Charleston. Por cierto, un género impuesto por la industria cultural, como la crónica, puede leerse, como lo dijimos anteriormente, como **ensayo crítico**. Este discurso hace posible que su autor se integre al linaje de los utopistas del renacimiento, junto a aquellos pensadores que al percibir la decadencia del mundo que los rodeaba, buscaban en otras comarcas valores de pureza social que les sirvieran de ejemplos. Por este gesto, su escritura invoca un núcleo de sentido más arcaico: el de las ciudades deseadas de Bacon, Tomás Moro y Campanella. Sólo que, a diferencia de éstos, conoce realmente a fondo la tierra que fabula su utopía. Habla así de un espacio social que acumula virtudes y vicios, de un Eldorado verdadero, de hombres reales que viven con pesar en desiertos civilizados y en "calles como nichos": predice sus males, pero muestra el costado que puede ofrecer, no obstante la belleza de una tierra prometida.

Ibsen y Goethe en las calles

Como contracara del terremoto que altera y desconcierta un orden establecido, una crónica sobre la escuela libre de Chantaqua describe un proyecto educativo de la iglesia protestante en el campo, lejos de la gran ciudad, que logra recibir e irradiar la cultura cosmopolita en

²⁷ Cfr. Les Essais de Montaigne, Tomo I, PUF, 3° Ed., Paris, 1978.

concordancia con la naturaleza.²⁸ La escuela, dice Martí, permite la difusión de ideas filosóficas, literarias y científicas entre los hijos de los campesinos que vienen a aprender de Horacio y de Virgilio. A diferencia de Charleston, en Chantaqua la naturaleza respeta e incorpora las fuerzas del pensamiento moderno en una coexistencia apacible, y sus habitantes son descritos como participantes de una cultura en concordia con el universo:

"Son criados de hotel que van leyendo a Goethe o con el tomo amarillo de Ibsen o con la gramática hebrea."²⁹

Martí apela a imitar este paisaje humano que integra en su vida cotidiana el **valor** de la literatura; nota que a través de este punto de reconocimiento de los miembros de una colectividad, se pueden corregir los vicios que presenta una modernidad central. Al relatar cómo se dispersa la lectura de Goethe o de Ibsen entre la gente sencilla de una comunidad rural, enfatiza las bondades del progreso moderno entre los antiguamente desposeídos de la **letra**, y sostiene la **descentralización de la inteligencia**, uno de los puntos fuertes de su "Manifiesto Montecristi" con el que en 1895 apelará a afianzar el proceso nivelador de las democracias:

"La calle es como **familia**, y se cuchichea y cambia de grupos. Ni cantina, ni billares. Los hombres lo son y las mujeres lo son más. Unas hablan de chismes; otras de Tolstoi."³⁰

²⁸ José Martí, La Nación, 22 de octubre de 1890, Opcit, Tomo 12, pág.433.

²⁹ Ibidem., pág. 436.

³⁰ Ibidem.

Como una melodía armónica, entonada por sujetos que se mueven en una calle acogedora y confortable como una "familia", contrapuesta a las "calles nichos" de Nueva York descritas en algunos poemas de los Versos Libres, el recientemente incorporado **hábitus** de la lectura literaria entre la gente de pueblo, reemplaza la frecuentación de las cantinas y de los billares. Dicho de otro modo, Martí destaca en la propuesta de Chantaqua un esfuerzo por arraigar la cultura en la sociedad, y trata en ese sentido a las palabras literarias como **raíces**, que tienen el objeto de fijar a los hombres en la vida y otorgarles sustento moral.

En su pensamiento, las ciudades norteamericanas encierran, igual que los cuerpos, "Visceras nobles e inmundas vísceras"³¹, y los desastres naturales son capaces de desatar significaciones que explican las falencias de un modelo. Así, este ejemplo positivo le sirve, como la descripción de Boston, crisol de poetas, para armar su **sistema de mónadas indivisibles**. Formadas por los pares **vida/poesía, estética/ética**, Martí escribe sus crónicas como un círculo productivo de significaciones en mutua implicación. En ese sistema de aceitadas **ideas poleas**, el origen de la bondad es la belleza: "Sin ver hermosura quien sintió bondad? sin sentir la caridad ajena quién la tuvo?"

A través de una grilla conceptual en la que las causalidades del **bien** y la **belleza** se enlazan, juzga otra vez a Nueva York, que a diferencia de Chantaqua o de Boston, ha traicionado la coherencia de ese engranaje, al hacer nacer palacios falsos que remedan, dice, las casas ducales de Venecia. Los edificios modernos neoyorquinos, que capturan las fachadas de una Europa gastada y vieja, son para Martí productos de una mimesis bastarda, efectos del deseo de apoderarse de la simetría ajena y pervierten las posibilidades de fundar una estética propia. Es decir,

³¹ José Martí, La Nación, 13 y 16 de mayo de 1883, Opcit., Tomo 9, pág.387.

estas bellezas copiadas carecen de causa legítima.

Así, las construcciones yanquis imitan, se alienan, no encuentran una forma acorde a su propio ser original y a su particular naturaleza, y de este modo rompen las relaciones de reciprocidad, las leyes analógicas que una sociedad debe observar, para ser armónica. Tampoco las pocilgas infectas de los inmigrantes que han llegado a Nueva York, y que Martí describe en muchas de sus notas, conforman un hábitat genuino. Son descritas en cambio, como un refugio precario para seres que han sido desprendidos forzosamente de su suelo originario por la violencia de la miseria.

Por eso, al hablar del interior burgués de la casa de Vanderbilt confronta el lujo excesivo con la cólera de los miserables, en un juego de oposiciones que carga las tintas sobre un proceso de **desnaturalización**:

"Vanderbilt : es **ley** que en ciudad donde se tiene en mucho la riqueza, se vea como a cosa real el baile con que abre su palacio el monarca de los ricos" (...). " Y empiezan a decir que sientan mal en estos tiempos de cólera, revuelta y muchedumbres apetitosas y enconadas, muestras tales de lujo desmedido (...)." ³²

Otra vez Martí hace uso de la antítesis, a través de las figuras de los desposeídos y de los que habitan el mundo del "palacio" del monarca de los ricos". La **ley** de "los que tienen en mucho la riqueza", en tiempos de revuelta, se ve así cuestionada por su crónica. La suntuosidad desmedida, el remedo en las construcciones, la pobreza de irlandeses e italianos, el olvido de los himnos de los negros vencidos, son efectos de una traición a las leyes

³² José Martí, "La casa de Vanderbilt", La Nación, Buenos Aires, 25

armónicas de la creación, quebradas por una equivocada "ley" que impera en la modernidad.

Al exhibir estas escenas Martí logra escribir su propio **sistema legal** de la cultura como un vaticinio de belleza y de horror que enlaza, en una visión alegórica los dos polos enemigos constitutivos de la existencia moderna.

de febrero de 1883, Opcit., Tomo 19, pág. 100.

IV Caídos precursores en poetas futuros

La razón contra el encantamiento

"Como para mayor ejercicio de la razón, aparece en la naturaleza contradictorio todo lo que es lógico: por lo que viene a suceder en esta época de elaboración y transformación espléndida en que los hombres se preparan por entre los obstáculos que preceden a toda grandeza, a entrar en el goce de sí mismos, y a ser reyes de reyes, es para los poetas-hombres magnos-, por la confusión que el cambio de estados, fe y gobierno acarrea, época de tumulto y dolores (...)"¹

En su Prólogo al "Poema del Niágara", Martí describe el **espíritu** de la modernidad, como si éste fuera un camino que, a pesar de los obstáculos, conduce a la humanidad a la "grandeza" de poder gobernarse por sí misma. Diferencia en su exámen a los "poetas-hombres magnos" del resto, como si los que escribieran poesía se encontrarán en dificultades aún mayores para insertarse en su tiempo y comprender sus metamorfosis históricas. En ese sentido, como poeta, pero también como "hombre" o sujeto histórico que se "prepara a entrar" en una edad oscura, desprovista de criterios normativos y de autoridad reconocida, pero donde acontece una "transformación espléndida", se propone

¹ José Martí, prólogo al "Poema del Niágara", Obra literaria, Opcit., pág. 205.

elaborar una nueva **razón** capaz de explicar las últimas transformaciones y de volver legible una época en la que se vuelve "contradictorio todo lo que es lógico".

Martí se reafirma en su condición de **sujeto indiviso** que, ante la autonomización creciente de lo **político** en los nuevos estados y las mutaciones de la vida pública, busca construir, sin embargo, la unidad de la poética, la moral y el discurso político en su prosa. Su crónica es así condensación de fuerzas estéticas e ideológicas que resuenan al unísono. Se vale de la literatura para mejor enunciar la palabra política con un **talento sintético** con el que logra concentrar en una sola unidad todo cuanto ha sido desquiciado en la sociedad. Al buscar restaurar lo escindido le otorga así a lo político un sitio en el reino de la belleza. En ese gesto subyace, por otra parte, una voluntad de armonización en la cual la poesía es acción, ya no contemplación. La poética se encuentra así entrelazada a la política como un espacio de revelación en un mundo que se ha vuelto oscuro, indescifrable. Para Habermas la modernidad introduce la conciencia de su propia temporalidad, la separación ciencia, moralidad y arte ante la perdida religación que otorgaba la religión. Por cierto Martí se comporta como un personaje moderno, pues vive atormentado por los conflictos de su época, pero también actúa como un romántico, al continuar enlazado a las luchas por la independencia de Cuba. La crónica será, pues, **archivo de lo moderno**, una "cosa pequeña" que al llevar los "gérmenes de las cosas grandes" en sus diminutos moldes cargados de esencia, le hará posible vencer las fuerzas de un doble encantamiento: el que sojuzga a la literatura y el que frena o corrompe las fuerzas de la historia.

En primer lugar, con este género discursivo informa todo cuanto sucede en Nueva York, y de esta manera, por oficio de la razón, contribuye a arrancar de los laberintos del mito a las pequeñas aldeas del sur. Es decir, comunica sobre las nuevas **tareas de la modernidad** a individuos cuyo

mundo de sentimiento no está aún a la medida del mandato epocal- correspondiente a un diagnóstico de los tiempos modernos, que según Martí es una "transformación espléndida" de la naturaleza - y los invita a **viajar** a lo que estima será el futuro probable de los hispanoamericanos. Por efecto de una escritura que tiende puentes, los lectores de una modernidad excéntrica como la Argentina pueden entonces comenzar a acomodar sus emociones, y reconocer la cara oculta del modelo social y cultural de los Estados Unidos que la generación del 37 había fabulado.

Los curiosos **relatos de viaje** de este expulsado se contraponen a la mirada de respeto y de admiración que el embajador Sarmiento dirigió a Norteamérica, y tienen, a modo de desenlace, estas palabras que un año antes de su muerte publica Martí en el periódico Patria : " Es preciso que se sepa en nuestra América la verdad sobre los Estados Unidos. Ni se debe exagerar sus faltas de propósito, por el prurito de negarles toda virtud, ni se han de esconder sus **faltas**, o pregonarlas como **virtudes**." Sumado a la función modeladora de mundo, que tiene por objeto hacer saber la "verdad" sobre los Estados Unidos, la escritura de la crónica martiana fabrica también una **profecía de lenguaje** literario, anuncia un futuro acervo destinado a los poetas "confundidos", y busca indicar un rumbo para esos "albatros" hispanoamericanos, en un escenario inestable, plagado "de tumulto y de dolores".

En sus notas, exhibe una compleja red de **visiones hormas**, el **patrimonio de sentido** artístico de la modernidad, superpuesto a la memoria de las fidelidades estéticas traicionadas por los artistas nuevos. Con estos materiales construye su particular **inspiración**, su propio **plectro** de poeta ante la lectura ampliada de los diarios.² Dicho de

² Con su lectura Martí configura un reservorio de autores y de pintores europeos, conforma así un linaje poético, como si éste fuese una talla o un grabado que exhibiera sucesivos estados, diferentes grados y múltiples ensayos de una imaginación crítica fundadora. En palabras de Steiner que observa: "las mejores lecturas de arte son

otro modo, con referentes culturales adquiridos puede configurar formas de escritura y de representación, estilos que le ayudan a dominar con palabras poéticas continentales, el desorden de la modernidad. Es esa preocupación por elaborar su propio estilo la que lo lleva en el ya citado prólogo al "Poema del Niágara" a poner distancia frente a una retórica gastada:

"Sólo en época de elementos constantes, de tipo literario general y determinado, de posible tranquilidad individual, **de cauces fijos y notorios**, es fácil la producción de esas macizas obras de ingenio que requieren sin remedio tal suma de favorables condiciones".³

Si ya no era posible escribir serenamente en el "reposo de la celda" como lo hizo Sor Juana, o en el "ocio ameno" de los que gozaban, como reza su crónica, de la "certidumbre de que el buen indio amasaba el pan, y el buen rey daba la ley y la madre iglesia abrigo y sepultura", era preciso fundar entonces un lenguaje acorde con una "revuelta vida sin vía fija, carácter definido ni término seguro", y entonar una voz nueva que, para usar los conceptos vertidos por Martí en su Manifiesto Montecristi, apartara a la inteligencia del "poder omnímodo del caudillismo de las apartadas comarcas" y la acercara al concierto de un tiempo universal. Instalado en una Hispanoamérica que vivía su modernidad "aún rezando en español"- como la caracterizó Rubén Darío en el poema "A Roosevelt" de sus Cantos de Vida y Esperanza,⁴- con el

arte", la crítica de arte martiana se convierte en arte. Cfr. Georges Steiner, Presencias reales, Ediciones Destino, Barcelona, 1991.

³ José Martí, Prólogo al "Poema del Niágara", Opcit.

⁴ Rubén Darío, Cantos de vida y esperanza, Ed. Hyspamérica, Buenos Aires, 1986.

obstáculo de una "labor varia y medrosa" por el sustento diario, y la tarea de dirección política del proceso de independencia en Cuba, logra finalmente cumplir su **tarea epocal** en dos niveles : mientras trata de encauzar la confusión histórica, no deja de conformar en sus crónicas de La Nación una prosa poética, opuesta a la "maciza obra" escrita en el pasado en condiciones más favorables. Se trata de la construcción de una nueva "tabla de leyes" en un "nuevo monte bíblico" en el que se rompían las antiguas tablas.

La crónica constituye, por otra parte, otra **lengua** para los poetas. Otro tipo de obra de "ingenio". Es, en efecto, el producto de un peculiar **genio**, el estilo de un poeta capaz de escribir contra todo escollo, configurado en base a específicos sentimientos que ya empiezan a originarse en la adolescencia de un Martí presidiario, y que se continúan en el largo viaje a través de sucesivos destierros que marcan a fuego su personalidad. Su cautiverio en Cuba, el exilio en Zaragoza, y luego la residencia en Madrid donde se gradúa en Leyes, el viaje a México, la visita breve a Nueva York, su paso por Guatemala y luego, otra vez un prolongado exilio de quince años en los Estados Unidos, antes de morir en la guerra de Cuba en 1895, convierten sus cartas americanas escritas a pedido de Bartolomé Mitre y Vedia para ser publicadas en La Nación en verdaderos **índices** de la modernidad estética y de la modernización social. Dicho más precisamente, se trata de un conjunto de relatos que abundan en shifters, en puntos de organización de la deixis y de la temporalidad hispanoamericana, en marcas de lenguaje que delatan a partir de la subjetividad de un yo y sus experiencias el proceso interno de constitución de los discursos modernizadores.

Así, en una serie de tres notas escritas en los Estados Unidos reunidas con el título "Impresiones de América",

Martí expone su **privacy**.⁵ Relata la imposibilidad de encontrar un amor perdurable en una ciudad donde el afán del lucro empuja a sus habitantes a una continua carrera. Su escritura oscila entre el respeto por un orden urbano en movimiento, que anima la laboriosidad de las calles y la sensación de aislamiento e incomunicación que experimenta un viajero extranjero ("gente del sur") en una temporalidad que se vale de otras "medidas", diferentes a las de su lugar de origen. Se trata del testimonio personal de quien solamente puede encontrar un amor de "media hora" y de quien además afirma no comprender el inglés apresurado de los americanos. El conflicto planteado, básicamente por la incomprensión del **otro**, parece resolverse- o al menos atenuarse - con las palabras precisas y "reconocibles" que Martí retiene de los hombres de letras, suerte de refugios que finalmente logran acallar los "gritos" de la ciudad.

El tópico de la incomunicación urbana se instala así en dos niveles: el de los **sentimientos** y el de la **lengua**. La topografía de la ciudad, como lugar de dispersión del flujo humano y de la materia verbal, se vuelve un campo de significación que el cronista busca leer. La crónica es en ese sentido un signo determinado por objetos dinámicos: las cambiantes facetas de un yo frente a un universo desconocido, y las "impresiones" (**l'empreinte**) que deja un paisaje nuevo en un visitante. De este modo vemos expresarse a Martí: "Estoy, al fin en un país donde cada uno parece ser su propio dueño". Como en otras notas, su relato está realizado en una primera persona que escudriña una sociedad: "(...) **me** detuve, miré respetuosamente a este pueblo, y **dije** adiós para siempre a aquella perezosa vida y poética inutilidad de **nuestros** países europeos.", o bien, desde un yo inclusivo que busca integrar al lector en la percepción del cronista: "**Empecemos** esta vez por una **curiosa confesión**. Este es el único país, de todos los que

⁵ José Martí, *The Hour*, Nueva York, 10 de julio, 21 de agosto y 23 de octubre de 1880, *Opcit.*, Tomo 19, pág. 103.

he visitado, donde he permanecido una semana sin sentirme atraído y profundamente prendado de alguna mujer." Es sumamente productivo en ese sentido seguir, a partir de las modalidades de enunciación martiana, el itinerario de algunos temas que recorren la crónica:

1) La confesión íntima: El sujeto entrega en la crónica un fragmento de su vida privada, desnuda su intimidad y viola su secreto personal: "Hasta en Southampton, durante una luminosa media hora, ví una dulce muchacha, nos quisimos, y nos dijimos adiós para siempre; (...)" . ¿No recuerda este pasaje autobiográfico de Martí el tema del poema "A une passante" de Baudelaire? ("Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! **jamais** peut être!/Car j'ignore ou tu fuis, tu ne sais ou je vais, /O toi que j'eusse aimée ô toi qui le savais.") La anécdota amorosa inscripta en la crónica, dispositivo privilegiado de la industria cultural, distrae temporariamente la función de informar. Exhibe ante el ojo "voyeur" del lector la medida y el valor del tiempo que le imprime al amor un pueblo con prisa. El "espectáculo" de un romance, protagonizado por un autor que firma sus notas con su nombre y apellido, sirve para que Martí se autorrepresente como el que "siente" entre una especie apresurada de hombres que solamente "trabaja" y "lee": "¿Pero siente cada uno, en igual medida que lee y trabaja?".

El **mundo de sentimiento** de los americanos contrasta con la voz de un sujeto que se implica sin camoufflage y sin pseudónimo - en un siglo XIX verdadero baile de máscaras, curioso por ver y escuchar-, con una conducta que pregona la "diferencia" del individuo en la ciudad como nuevo horizonte que estimula y fascina, que produce rupturas con una sensibilidad anterior. Si a finales del siglo XVIII, el Lazarillo de ciegos caminantes de Alonso Carrió de la Vandra protege al sujeto de la escritura con esta frase : "Disfracé mi nombre para no tener que regalar ejemplares", y al ocultar el nombre, esconde el verdadero motivo del **informe de viajes**, el económico - sus capítulos están

formados por consejos e indicaciones geográficas teñidos de humor, y cuadros de costumbres discriminatorios de los indígenas, y están destinados a los comerciantes de mulas de Buenos Aires a Salta-, Martí se muestra, firma sus notas y declara su imposibilidad de conocer y de dominar una topografía.

Por otra parte, el mundo de sentimiento de este sujeto nacido en un país "donde no hay campo para la actividad individual", que también dice expresar la mentalidad de "nuestros" países de Europa, contrasta con los usos del amor en los Estados Unidos, y a la vez altera los modos empleados con anterioridad en la historia de la escritura de América Latina para relatar un viaje. La voz empírica de un peregrino yo confluye en Martí con la del narrador y el cuerpo, la historia personal del sujeto de la escritura se inscriben como asuntos a ser tratados. Se contraponen de esta manera a los modos de la narración y a los propósitos de anteriores textos de viajes, por ejemplo, a la detallada información científica de Humboldt, a Sarmiento en sus Viajes cuando comenzaba a relatar su recorrido por Nueva York de esta manera : "Mis aventuras de viaje en los Estados Unidos no merecen intercalarse entre las reflexiones que el espectáculo de aquel país me ha sugerido, (...)", y a la razón ilustrada y despótica del Lazarillo que buscaba informar sobre las regiones para mejor controlar su economía. En contrapartida, la espacialidad de la crónica es el escenario donde un sujeto enfatiza su diferencia, y expresa su dificultad para situarse como traductor y guía de un viaje.

Por otra parte, su estilo narrativo contradice también las formas rituales de un romanticismo hispanoamericano que se mueve en la fluidez de las comunicaciones subjetivas, sin contacto entre los cuerpos - recordemos la gestualidad del amor casto en María de Jorge Isaacs-, y propone otra retórica erótica. Retórica que no está exenta de la mirada prejuiciosa del hombre hispanoamericano hacia la "fría" mujer americana, y del cliché de la frágil mujer

india, esa "Venus coronada" capaz de amar al "viajero sediento", al "viudo solitario"-cuyo par complementario se encuentra in absentia- y que desfallece sin amor en "bulliciosas fiestas".

2) La lengua de los otros : si la modalidad enunciativa de la crónica martiana exhibe sin pudor el secreto del individuo, si expone casi con ostentación detalles que otros relatos solamente dejan entrever a través del ojo de la cerradura, el racconto de este extranjero inmerso en la "vida enfebrecida" de un "pueblo enfermo", pone también en escena, por otra parte, un conflicto entre lenguas : "Aquí toda conversación es en una sola palabra : no hay respiro, no hay pausa ; no hay sonido preciso."

Para vencer la incomprensión causada por el apresuramiento de los americanos, dueños de una palabra que se metaforiza como una "conmoción eléctrica", Martí practica primero una escisión. Separa la lengua "corriente" ("esto es lo único que puedo alcanzar a escuchar cuando escucho a los hombres corrientes") de la lengua "precisa" y "reconocible" que hablan los hombres y las mujeres de la literatura. Después de este enfrentamiento binario se afirma como el cronista que, aún sin escribir perfecto inglés, puede asemejarse al Mark Twain que tampoco maneja adecuadamente el alemán y que, sin embargo, logra pintar el mundo germano.

Otro flujo se sobreimpone aquí a la dispersión de la masa hablante en la gran ciudad: el discurrir de la escritura literaria. El otro lado del discurso cotidiano- el estético- es el único que posibilita al yo martiano dominar un espacio difícil de ser traducido en su integridad. La crónica representa de esta manera a un sujeto literario que "asciende" desde un plano inferior del lenguaje, y permite confrontar tres zonas de la ciudad: una parte baja conformada por los suburbios poblados de "palabras vertiginosas"; el espacio de la cultura literaria y el habla del extranjero que logra apropiarse de la cultura de los otros.

Cuando Martí dice que ha perdido toda esperanza de entender a los americanos logra escuchar la "corrección" de Addison mezclada a la agudeza de Swift y al vigor de Carlyle. La literatura disuelve así las fronteras de la otredad, su universalidad posibilita la intercomunicación entre un exiliado y un mundo inaccesible. De allí se deriva que la crónica constituya a la literatura como lugar compensatorio del desasosiego que produce oír una cadena de sonidos pronunciados cada vez de modo diferente y que Martí "recorta" del fluir callejero: "That's all"- "did not" -"wont't"- "ain't"- "indeed"- "Nice weather (...)". Ante una lengua abrumadora, Martí cronista busca aproximarse al Mark Twain que no sucumbe ante la "composición mastodóntica" de las palabras alemanas y se afirma de esta manera en su rol de escritor.

La pugna martiana entre la voz de la cultura, el ruido de los sujetos en la calle y su constitución como **cronista traductor** culmina en la quietud de la noche: "Los placeres de la ciudad comienzan para mí cuando los motivos que les producen placer a los demás se van desvaneciendo". La noche opera en ese sentido en Martí como un resabio del romanticismo, resguarda a la subjetividad exaltada de quien cuenta en alta voz sus sentimientos de la masificación y de la indiferenciación de los discursos.

En sus notas se escucha hablar de este modo a Martí a través de dos registros: el de su cuerpo, que ha sido sacudido desde sus vísceras por una vivencia a contramano de las normas estipuladas, y que por esa experiencia "ve" más allá de los límites conocidos, y el de su lengua, que instaura una voz poética expulsada de un orden, despojada de los restos de su memoria. La crónica martiana se vuelve así huella de un enunciante que ofrece sus palabras y fragmentos de su propia biografía para que actúen como referencias de sus contemporáneos. Pero si Martí consiguió comprender la voluntad cosmopolita de Oscar Wilde, constituir como sus referentes a Whitman, a Emerson a Longfellow ¿quiénes pudieron leer intensamente su voluntad

fundadora de escritura en sus crónicas de La Nación?

Martí en Los Raros

Espejo, puente y signo de la modernidad, la crónica como **forma** estética y como **estilo** de escritura será reconocida primero por Sarmiento en 1887 en su nota "La libertad mirando al mundo" publicada en La Nación, precisamente cuando elogia el "estilo de Goya" de Martí: "En español nada hay que se parezca a la salida de bramidos de Martí y después de Víctor Hugo, nada presenta la Francia de su resonancia de metal".⁶ Fuera del juicio positivo de Sarmiento - un gran enemigo de la poesía, que elide considerar en esta ocasión, salvando a Víctor Hugo, piezas fundamentales de la historia poética francesa - es en Darío, en su ensayo consagrado a Martí en Los Raros, donde nos encontramos con la valoración de un verdadero poeta, que reconoce en la lengua martiana, su único antecedente americano.⁷ En el año 1896, durante su estadía en Buenos Aires, el poeta Rubén Darío incluye, entre escritores decadentes y simbolistas, un retrato del **lector heraldo** de Emerson y Whitman, del crítico que eludió a los parnasianos y a Poe. Con el subtítulo "En América" la crónica sobre un muerto, considerado padre de esa "lengua nuestra" de la que habla Darío, reconoce al único integrante de un despojado **panteón** de poetas americanos. Para poder acompañar el cortejo fúnebre de ese ancestro, dice el heredero: "necesitaría se su propia lengua, su órgano prodigioso lleno de innumerables registros".

Confiesa allí, como lo hará también frente a Mallarmé, no poseer todavía la misma destreza lírica del **poeta padre** y deja entrever un vacío, solamente colmado por su solitario precursor. Así, reconoce la **lengua patrimonio** de un Martí poseído por la Naturaleza, más precisamente exalta a un

⁶ Domingo Faustino Sarmiento, "La libertad mirando al mundo", La Nación, Buenos Aires, 4 de enero de 1887.

⁷ Rubén Darío, Los Raros, Ed. Losada, Buenos Aires, 1994.

poeta que se enmascara como cronista estetizante, a pesar de declararse muchas veces contra el decadentismo. La prosa poética martiana, metaforizada además como "metal fino y piedras preciosas", es el único tesoro americano con el que cuenta ese yo de la enunciación dariano que afirma: "somos tan pobres que si no viniera el **alimento extranjero**, nuestros espíritus morirían de hambre". Pobreza y americanidad alimentada por lo ajeno. Con estos atributos Martí logra distinguirse, en un horizonte despojado, como lo mejor de la carenciada cultura americana, porque en su errancia consiguió darle forma a las visiones, materias y lenguajes de la modernidad. Pero, según Darío, por haber perdido la razón y por estar bajo el influjo irracional de una **patria monstruo**, ha equivocado su norte, dedicándole más energía a la faena política que a la poética. Martí, es de este modo dibujado por Darío como un señalado que sigue al igual que un "rey mago" la triste estrella solitaria de la isla de Cuba. Ella le quita la vida y le bebe esa sangre que "pertenece a una briosa juventud", al porvenir americano:

"Y, ahora, maestro y autor y amigo, perdona que te guardemos rencor los que te amábamos y admirábamos, por haber ido a exponer y a perder el tesoro de tu talento."

El trágico fin de Martí, causado por su devoción a la nación de los cubanos, contradice el proyecto dariano de fraguar la **idea americana** en una lengua nueva. Como una enseñanza aleccionadora, la muerte del que pintó la "Ofelia" de Guatemala muerta en el río, el del detalle preciosista de los interiores de "Lucía Jerez", en lugar de "entrar a una época de grandeza", como se lo había propuesto en el "Prólogo al Poema del Niágara", ha sólo perdido su arte, ante la tiranía de una **isla mujer** que

sólo supo sacrificar a su **poeta hijo** como una maligna Medea.

Al evocar a un héroe a contramano de la imagen del **poeta puro**, y recordar a un "maestro y autor y amigo" que ha echado a perder su don literario, Darío convierte su necrológica en una fábula con moraleja, en una ejemplaridad paradójica que debe tomarse por su camino inverso. Como los baudelairianos Conseils aux jeunes écrivains, convierte la experiencia de Martí en un capital del pasado literario, y postula a partir de ella una moral moderna del trabajo poético. Escribe así, por el ejemplo contrario, la ley americana del poeta decadente, que deberá apartarse del odio implacable de una guerra nacional para obtener un sitio digno en las constelaciones del arte. A pesar de su reproche, Darío se convierte en el único "poeta-hombre-magno", capaz de reconocer, de leer y de heredar la lengua martiana, el poema extraño de una prosa compuesta con sonoridad y sintaxis inhabitual que tardará años en ser reconocida. Es el caído precursor que regresa en este poeta como la antítesis de Martí, por sus deseos de pureza y de repliegue.

Las tareas de la modernidad

En una sociedad que le daba por completo las espaldas a un mundo organizado según la jerarquía de las castas coloniales, y que se proponía terminar la labor inconclusa de las revoluciones de independencia de principios del siglo XIX, los **individuos accidentales**, es decir los hombres echados al azar de sus destinos, sin estar ahora determinados por sus orígenes, debían ajustar sus sentimientos de desintegración, y esto es precisamente lo que expresa Martí en muchas de sus crónicas. Con contradicciones, sin abandonar su constante nostalgia por el reino perdido del pasado, en contrastivas notas que muchas veces idealizan una vida no problemática, regida desde el principio al fin por el nacimiento, se origina

en él un pensamiento fascinado ante la promesa del progreso. La descripción martiana de la prisa y de la frialdad de los norteamericanos funciona en ese sentido como un inédito **cuadro de costumbres**, que en otro plano interpuesto, se contrapone al "inútil" y "poético" recuerdo de las "siestas" de los pueblos rezagados en el proceso de modernización, que resurgen del ayer para presentarse ante Martí como un paraíso desaparecido en el tiempo:

"Es mejor vivir como los antiguos griegos, sin ventanas a la calle, en toda la casa más que una sola puerta; o como vivíamos antes en nuestros países de América, con aquella claridad patriarcal que fomenta la sabrosa virtud, y que la riqueza fácil, y las ventajillas de apariencias que permite y las rivalidades del arte que crea nos desluce ahora."⁸

¿Pero qué tenía de poético ese reino pleno de "claridad patriarcal"?

¿Por qué la falta de libertad de una periferia sojuzgada a la metrópoli española se vuelve a veces en un pensador antihispánico como José Martí, una fuente de paz y de tranquilidad?

Sus crónicas, escritas en el interior mismo de un enorme depósito de electricidad moderno, acentúan sus sensaciones de precariedad existencial y activan un balance ambiguo, que convierte los tiempos de la colonia española en una morada tranquila "con una sola puerta". El pasado toma así la forma de un territorio, cobra vida en la figura de esa "apartada comarca", de esa pequeña

⁸ José Martí, La Nación, Buenos Aires, 13 de junio de 1885.

"aldea", que evoca una "época de elementos constantes". Los tiempos de "cauces fijos" para la producción literaria en el mundo colonial, sirven para nombrar también la parcela americana del mundo, "encauzada" en límites precisos como lugar que se añora frente a un arte que ahora percibe, creado entre "ventajillas" y "rivalidades" que se imponen en la vida moderna.

Por cierto, Martí necesita verbalizar sus dudas, anunciar el mundo incierto, pleno de claroscuros que les espera a los individuos, cuyos estados emocionales no les permiten aún expresar por completo los cambios sufridos en sus existencias. Los exhorta a "dejar la aldea", los invita a ingresar en la vida universal, a través de la crónica, pero en ella exhibe sus propias interrogaciones, su falta de certezas como si ésta fuera un espejo que reflejara la dificultad de asegurar su propia identidad cultural. Por su condensación de percepciones originadas en la distancia y por su extrañamiento frente a objetos artísticos nuevos, configura así en sus notas una moderna moral espacio-temporal, que surge como la configuración ideológico-estética extraída de su propia vida heroica, en perpetuo conflicto con su lugar de origen y con la patria del exilio. En ese sentido, sus crónicas también representan un modo sui generis de conceptualizar una idea de nación moderna: es la nación que no se tiene, que se ha perdido, y que no se acaba nunca de definir, porque se inventa o se imagina desde la lejanía.

En los EEUU, su lugar de residencia entre 1881 y 1895, en la galería de sucesos de sus notas, publicadas entre los años 1882 y 1892 en La Nación de Buenos Aires - la noticia de Henry James, un "joven novelista que se afrancesa", el regreso de los héroes de la tripulación científica a bordo de la nave "La Jeanette", para nombrar sólo alguna de sus crónicas, da cuenta de diferentes sensaciones, muchas veces en desacuerdo entre sí.

Ahora bien, ¿Cuáles son las condiciones específicas de escritura que tiene Martí, exiliado cubano en Nueva York? Debemos agregar a nuestras consideraciones anteriores, que a diferencia del autor de Les fleurs du mal, que escribe por intermedio de folletines y periódicos en París - o en Bélgica, nunca fuera de Europa- la palabra de Martí, además de ser mercancía que se vende a las empresas del periodismo, "viaja" desde sus diferentes lugares de destierro. Por el poder que Julio Ramos atribuye al viaje: "El viaje es un desplazamiento prospectivo, un desplazamiento hacia el futuro que le permite al viajero distanciarse de las carencias del pasado. En su revisión, curiosa y deseante, de las instituciones, monumentos y máquinas de la modernidad, el viajero les anunciaba a sus destinatarios, que "atrás" permanecían los signos de un futuro cuyo momento- superados los vestigios de la tradición- habría de llegarle a América Latina."⁹, Martí podía "ofrecer tareas a medida de los hombres", para decirlo con palabras de Agnès Heller.¹⁰

A diferencia del héroe de la modernidad francesa, su reflexión se origina en las entrañas de una metrópoli que le es ajena, y desde esa ubicación particular, su capacidad crítica y su escritura de artista actúan sobre una periferia que, si bien tarda en recuperar sus lecciones para la escritura de poesía, ve aumentar por medio de la lectura de las "visiones" martianas sus posibilidades de inserción en el mundo. En este sentido, la escritura de un desarraigado que viaja desde un exterior hacia un interior, complejiza y le otorga un carácter específico a la "emergencia del sujeto literario latinoamericano", para tomar las palabras de Julio Ramos. Por cierto, la crónica martiana puede leerse como una suerte de **mensaje de un viajero** del tiempo, que oficia como el punto de unión entre la marginalidad latinoamericana -

⁹ Julio Ramos, Opcit.

¹⁰Cfr. Agnès Heller, "Sobre la dinámica histórica del mundo burgués del sentimiento en general" en Teoría de los sentimientos, Ed. Fontamara, Barcelona, 1987. Acerca del desajuste y del malestar de los modernistas en su tiempo ver además Susana Rotker, Opcit. Con respecto al tema de la experiencia y la memoria en la organización de una visión de pasado cfr. Raymond Williams, O campo e a cidade na história

situada en una temporalidad previa a la consolidación definitiva de los estados modernos- , y los sitios centrales de la cultura universal, que cumplieron ya con ese objetivo. Es decir, la crónica complica un horizonte de expectativa estética y a la vez imprime un sello particular al pensamiento sobre la relación arte/vida en un proceso de "descentralización de la inteligencia" en la que lo bello pasó a ser considerado dominio de todos, según una idea del propio Martí. En ese sentido el preludio europeo de Martí es el inicio de un **colportage** de la renovación estética producida por el proceso de democratización de la cultura. Como los antiguos **colporteurs**, que en la Francia premoderna recogían noticias y relatos para llevarlos de poblado en poblado, Martí comienza su "saqueo" de imágenes modernas en Europa para constituirse luego, en el contrapunto que realiza en sus Escenas Norteamericanas, en el responsable de una **migración fundante** de la cultura artística moderna en Hispanoamérica.

Esta libertad comunicativa primigenia que trasciende las fronteras hace posible una toma de conciencia acerca de los cambios vividos en la república de las letras, o la "promoción" de la literatura, diferente en todos sus aspectos al proceso vivido por Europa, como se encarga bien de definir Julio Ramos, cuando afirma: "En América Latina, sin embargo, la modernización en todos sus aspectos, fue- y continúa siendo- un fenómeno muy desigual. En estas sociedades la literatura "moderna" (para no hablar del estado mismo) no contó con las bases institucionales que pudieron haber garantizado su autonomía".

En ese sentido, este autor repara en el concepto de **institución** como una clave central en el proceso de construcción de la autonomía literaria. Se orienta así a investigar, a partir de ese punto de partida la compleja constitución de la autoridad del discurso literario y las

en na literatura, Compañía das Letras, S. Pablo, 1989, pág. 11.

huellas de una "modernización desigual" en los textos.

Creemos que este análisis se refiere a la "autonomización desigual de la literatura latinoamericana". Es decir, explora "las condiciones de imposibilidad" de la institucionalización literaria en la crónica sin dejar por ello de observar que ésta opera como un "campo de fuerzas" en el que se debate un pensamiento moderno acerca de las nuevas leyes de experimentación del trabajo poético. A estas reflexiones, sin embargo, podríamos agregar la diferentes **visiones de pasado** que afloraron en los modernistas a la hora de escribir en el periódico, distintas por cierto a la que presidía la mirada de los escritores europeos, protagonistas de una modernización literaria que, como vimos se situaba frente a tradiciones históricas, instituciones y panteones literarios consolidados en el tiempo. En ese sentido, el **viaje** de Martí y sus ya referidas impresiones funcionan como la lectura de un ser en estado de vigilia lúcida, que toma conciencia de las carencias culturales del propio suelo y que enjuicia una tradición, con el deseo de construir una nueva.

Porque ¿Cuáles fueron los efectos desintegradores de las tradiciones propias en Hispanoamérica?

¿Qué modificaciones se produjeron en una modernidad no central gracias al impulso de visiones inyectadas desde el exterior?

¿Cómo fueron revitalizadas o liquidadas las imágenes culturales del propio suelo en ese proceso?

Cada vez que se produce un movimiento de renovación en los procesos culturales se realiza una nueva redefinición de la medida de tiempo, Se intenta dominar el presente, se comienza a predecir lo futuro, pero también se ensayan reorganizaciones del pasado. Surgen las preguntas: ¿Qué recuperar del ayer inmediato? ¿En qué medida sirve lo viejo

para insuflar el espíritu nuevo del presente?

Como sitio de revisitación, de cuestionamiento, de contacto y de apropiación de formas de la belleza pertenecientes a tradiciones culturales ajenas la crónica martiana produjo, como vimos, una **visión de pasado** en las Escenas Europeas. Este preludio hizo posible la lectura de un aspecto de la disolución de la **tradición letrada** en Hispanoamérica en el específico proceso que Angel Rama ve surgir a partir de la ampliación de la base económica liberal.

A la fuerza disolvente de los cánones que ofrecía la construcción de imágenes artísticas que Martí sabe muy bien reconocer en Europa, se agrega luego la intensidad de su percepción de la "futuridad" y del progreso en los Estados Unidos, en el marco de otro **momento fuerte** de la historia de la escritura en América Latina. Porque, ¿Quiénes antes de él habían ensayado trazar reconstrucciones de pasado tendientes a producir formas representativas de la cultura hispanoamericana?

Nos hemos referido anteriormente al **vaciamiento simbólico** producido en la América precolombina por obra de la conquista como una de los grandes efectos disolventes de la tradición propia. En esa historia de censuras y quemas de códices y cantares, conformada como una "red de agujeros", para tomar las palabras de Grusinski sólo la transcripción de los cantares mexicanos y de los relatos orales de los sobrevivientes aztecas realizado por un Bernardino de Sahagún, esforzado en leer la textualidad de los vencidos y las diversas traducciones de las **poesías palimpsestos** de Nezahualcóyotl o la redacción de gramáticas de lenguas indígenas evidencian una voluntad de lectura y respeto hacia el propio legado. Es decir, estos textos iluminan zonas de la cultura vencida y nos hablan de épocas en las que las funciones de gobierno no excluían las tareas de un poeta individual y existía amparo por parte de los gobernantes a

la producción artística. Así fueron los tiempos de producción de esa literatura mexicana que Alfonso Reyes caracterizó como "interrumpida" por la conquista o el mundo perdido relatado por la extensa crónica del buen gobierno quechua en los Comentarios Reales del Inca Garcilaso, donde un mestizo formado en la literatura renacentista europea busca legitimar su historia del mundo quechua y ser reconocido como escritor de dos linajes por la cultura humanista europea. Estos ejemplos se registran en la discontinua historia de la escritura en América Latina como puntos claves de afirmación de la identidad cultural. Teniendo en cuenta estas lecturas y para comprender la ambición de construcción de una **tradición moderna** por parte de Martí y otros poetas altos del modernismo sobre el paisaje devastado de las culturas indígenas el concepto de **autonomía**, tal como lo formula Castoriadis puede ser de suma utilidad. Por cierto, luego del arrasamiento de las culturas vencidas el proceso de construcción de una tradición moderna es llevado adelante por un verdadero movimiento cultural que cuestiona la "representación del mundo, sus **significaciones imaginarias sociales**."¹¹ Es decir un movimiento que busca restablecer la actividad creadora, poética y un lugar para los poetas en un mundo que ya no le adjudica ninguna importancia, y que ilustra el cuento de Rubén Darío "El rey burgués", en el que un poeta es condenado prácticamente como esclavo o bufón a obedecer los mandatos de un burgués. Pero esta apelación a la liquidación de significaciones imaginarias en las que las facultades creativas, propias de Hispanoamérica se ven enajenadas, esclavizadas por los imperativos de la técnica puede observarse ya en José Martí cuando en un discurso pronunciado ante el Club de Comercio de Caracas propone devolverle al "concierto humano interrumpido" la voz americana que se heló en hora triste en "la garganta de Netzahualcóyotl". Es decir, a la vez que cuestiona las instituciones -el poder político español-, busca en el

¹¹Cfr. Cornelius Castoriadis, La cuestión de la autonomía social e

pasado prehispánico los elementos que le permitirán fundar una nueva representación del mundo. En un proceso de montaje ambiciosa restaurar aquello que fue "interrumpido", "helado" en la historia hispanoamericana, para incorporarlo al mundo estético moderno.

En capítulos precedentes vimos como José Martí vislumbra la relación intrínseca entre autonomía literaria y autonomía social cuando afirma: "No habrá literatura hispanoamericana mientras no exista Hispanoamérica." Por esta razón, al luchar por la independencia de Cuba y de Hispanoamérica concibe un proyecto de **autonomía social**, que se basa fundamentalmente en un anhelo de libertad. Una vez conseguida la libertad política, podrá el continente, reflexiona, tener una literatura que lo exprese. De alguna manera sus juicios dirigidos al mundo cultural de los españoles son coherentes con esta idea. Así, la tradición literaria española es juzgada por Martí como "amurallada", por representar un espíritu carcelario, enajenante. Ataca pues las condiciones instituidas de la heteronomía y propone la construcción de una patria diferente a la de España. La autonomía, tanto a nivel individual como colectivo- es darse las propias leyes, implicando éstas creación, autocreación, que van más allá de la combinación de elementos preexistentes, implicando el surgimiento de una novedad radical, obra del imaginario social instituyente a nivel colectivo. Martí trata así de recuperar la "voz americana" para renovar una tradición que cuestiona. Su proyecto es por cierto el de una nueva sociedad que pueda darse su ley, una nueva legislación que renueve aquella otra arcaica, colonial que aparece representada en algunas de sus crónicas como un territorio apacible en el que el "buen indio amasaba el pan" y el "rey daba la ley".

El mismo Martí se postula como un **ser autónomo** puesto que solamente los seres libres pueden soñar y trabajar por la

individual, Contra el poder Madrid 1998.

autonomía social. De este modo la autonomía individual se encuentra enlazada a la autonomía social. Como ser autónomo que cuestiona la ley de existencia de Cuba, colonia sujeta al rey de España concibe su proyecto político indisolublemente ligado a su proyecto estético. De las fuerzas creadoras, liberadoras de la historia prehispánica elige la imagen de Netzahualcóyolt como también lo hará Rubén Darío que constituirá a este poeta en emblema de un momento de creación poética fundante en Hispanoamérica en Cantos de Vida y Esperanza en 1905.

Si para Castoriadis la autonomía social está relacionada con la libertad y con la idea de revolución José Martí es un ser doblemente autónomo, ya que en el terreno político propone la separación de la isla de España y se opone a los anexionistas cubanos que en ese entonces debatían la posibilidad de unir el territorio de Cuba a los Estados Unidos, y en el terreno cultural cuestiona las instituciones y la tradición española. La autonomía individual-emancipación de las facultades creadoras- sólo puede darse en una sociedad autónoma. La literatura hispanoamericana es así para él una creación que existirá una vez creada una sociedad libre.

En Martí visualizamos una lectura de seres que se han dado su propia ley en el terreno del arte: poetas y pintores, artistas que en Europa habían cuestionado con ferocidad las leyes mismas, las instituciones de la sociedad. Apela así con sus ejemplos, a revolucionar las existencias individuales de sus lectores hispanoamericanos en la prensa. Trabaja en ese sentido para la configuración de nuevos referentes y modelos que al permitir invertir y modificar la relación desigual que mantiene América Latina con el exterior, contribuyan a la construcción de una **lengua literaria autónoma**, plenamente libre en su forma, es decir liberada del sojuzgamiento a la lengua española

académica.¹²

En ese sentido, su búsqueda de construcción de un estilo independiente de modelos instituidos, ajenos, no solamente es liberadora de la opresión de la lengua académica española, tal como aparece en algunos poemas de sus Versos Libres, como "Académica", "Pollice Verso", "Sed de belleza" entre otros, sino que es manifestación de una escritura que es por primera vez representativa de una cultura ante el mundo.

La **independencia formal**, la libertad y la originalidad en la creación literaria, en lugar de la obediencia a **influencias externas** modifican así un comportamiento típico en la historia de la cultura literaria en América Latina: la recepción mimética y acrítica de los códigos artísticos de las metrópolis.

Esta tarea es la que llevan a cabo Martí y Darío- como en cierta medida Gutiérrez Nájera con sus cuentos y crónicas y Julián del Casal al intercalar sus mejores poemas en sus crónicas mundanas, mientras dialoga con un público femenino -, al elaborar en la crónica una escritura que incorpora la voz del mundo y que al mismo tiempo se libera de toda imitación. Como sobre un mapa, puede leerse en la trama de los diarios donde escriben estos poetas la conformación de una tradición poética relativamente independizada del campo político, atada al periodismo pero contrapuesta al remedo de otros autores. Jorge Isaacs, como espejo de Chateaubriand, por ejemplo, o las traslaciones de la picaresca española en "El Periquillo Sarniento" o "Don Catrín de la fachenda" de Lizardi, los poemas noclásicos de Lavardén, la gran masa de imitaciones literarias de las obras españolas - salvo las aisladas fraguas de **escrituras fuertes** como la de Sor Juana en México, la de Garcilaso en Perú o la lengua de la "Carta de Jamaica" y el discurso de Angostura de Bolívar - se transformaban ahora, después de la visión crítica y

¹² Véase el prólogo de José Martí a sus Versos Libres al referirse a ellos observa que a nadie los pidió prestados. "Son como son" no están escritos en "sangre de academia". Y luego asegura "son tajos de mis

autorreflexiva sobre la forma construída por el modernismo, en propuesta de un **lenguaje propio**.

La crónica martiana puede leerse de esta manera como una sustancia atada a un contexto, porque cumple con el objetivo de referirse al mundo, a las cosas que en él suceden; pero también como **ensayo**, como se dijo, en el sentido que le otorga Adorno: como una textura bella, que al discurrir, contradice el rigor de un discurso normativo y lógico.¹³ El mundo que Martí selecciona, las visiones del arte moderno en Europa y en los Estados Unidos y la noción de trabajo experimental sobre la escritura, que contradice la idea de genio inspirado, se sostienen como conceptos básicos de la creación literaria moderna, antes de la formación de un campo específico para la literatura y de la profesionalización de los escritores. De tal suerte que, al leer sus notas, asistimos al anuncio de un libro mayor futuro, de un **poeta americano promesa**, cuya obra en el idioma de las páginas de La Nación sabrá leer al principio solamente Darío. Además de una "promoción" de la literatura que el periódico lleva a cabo, de proponer reestructuraciones programáticas del pasado podemos considerar también además la constitución de un primer **sistema de filiaciones** literarias hispanoamericanas, establecidas en la cadena: lectura martiana de poetas y pintores de Europa/poetas de un pueblo nuevo/ poesía martiana / posterior lectura intensa de Darío.

Este encadenamiento de escuchas y respuestas se produce espectacularmente, se exhibe en un incipiente **campo de lectura**, frente a lectores cuyas percepciones para las leyes poéticas no se encuentran aún desarrolladas, y junto a otras voces, como las de Emilio Castelar, Sanín Cano, Gómez Carrillo, Juan Valera, Remy de Gourmont o Max Nordau. En una sociedad cuyo nuevo **habitus** cultural era la compra y la lectura del periódico - en el marco de un progreso en los niveles de instrucción pública a partir de 1857, que mejora

propias entrañas."

a partir de la década del sesenta, por impulso de Sarmiento -, podemos pensar que los nuevos lectores recién comenzaban a "educarse estéticamente"- para tomar un concepto rector de las Cartas Estéticas de Schiller- en los grandes temas de la modernidad. En la Argentina del 80 al 90, un público que se congregaba fundamentalmente alrededor de la prensa - principal pilar de la cultura en una época en la que los libros y las editoriales constituían los grandes ausentes en el circuito letrado porteño-, asistía, sin comprenderlo aún, a un proceso de particular y específica configuración de una **genealogía poética**, establecida en la línea formada por poetas fuertes europeos y norteamericanos, **caídos** **precursores**- para tomar las palabras de Harold Bloom-, que "regresaban" transformados en la lengua de los poetas hispanoamericanos. En un continente excéntrico, con un pasado literario quasi en blanco y sin muertos propios, los muertos ajenos de otras tradiciones comenzaban a resonar enriquecidos en las voces de los poetas propios, por efecto del nomadismo modernista.

De manera que, en el interior de la **cultura letrada**, más exactamente en el sector más institucionalizado y conectado con los órganos de irradiación del pensamiento letrado, que se diferenciaban de los canales mas populares del sistema, como las obras del criollismo, o las expresiones artísticas orales, la lectura del diario hizo posible la **desregionalización literaria** de los porteños y la formación de gramáticas de reconocimiento universal.¹⁴ Al tiempo que en ese sitio se originaban las **influencias** propias de la literatura moderna hispanoamericana, por medio de una lectura de las tradiciones externas, los poetas ingresaban al mundo como **otros**, es decir como seres con sus propias peculiaridades. La crónica es el lugar que posibilita este

¹³ Theodor Adorno, *Opcit.*

¹⁴ Tomo el concepto de **desregionalización** del texto de Beatriz Sarlo, El imperio de los sentimientos, Catálogos Editora, Bs. As. , 1985. Puede verse también, para imaginar el clima de lecturas de esas notas cosmopolitas, el completo estudio que realiza Adolfo Prieto en su capítulo "Configuración de los campos de lectura", en El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1988. Cfr. especialmente páginas 28 a 82.

viaje poético, permite al **cronista poeta** capturar voces de otras latitudes y modificar su relación con el exterior: ya no se trata de una respuesta continental refleja, con fraguas aisladas de escritura representativa, sino de un entrecruzamiento fecundo entre una pluralidad de lenguas de diferentes tradiciones.

Si tomamos el concepto de **cultura** en su carácter formador de lo social, del orden económico y del orden político, como lo entiende Raymond Williams, las crónicas martianas, como fragmentos de una inteligencia cosmopolita que se da a conocer en una sociedad en proceso de modernización actuaron doblemente: como primera conciencia autorreflexiva de la **tradición literaria moderna**, y como correa de transmisión de nuevas y globales **estructuras de sensibilidad**.¹⁵ Ahora bien, si en el encadenamiento de crónicas sobre poetas podemos reconocer la instauración de una **familia** poética autónoma ¿Cómo descubrir los efectos que éstas tuvieron en un imaginario cultural?

Si bien poseemos cifras de los compradores de periódicos de ese momento, brindadas por el exhaustivo examen de Adolfo Prieto, poco sabemos de la respuesta de los lectores anónimos ante la escritura de Martí o de Darío; pero podemos conjeturar que junto al ingreso de esos nuevos conjuntos simbólicos se iba constituyendo un público virtual, preparado para recibir futuros poemas. Un lector literario modelo en vías de formación asistía de este modo, probablemente en forma inconsciente, a la desarticulación de **cánones de prohibiciones** literarios establecidos, y al mismo tiempo, a la producción de otros modos de evaluación del mundo moderno. Si bien no podemos descifrar por completo el horizonte de expectativa en el sector de lectores de La Nación, podemos afirmar que en la crónica de los poetas se conformó una **escritura de desarraigo**. Más precisamente, las crónicas fueron piezas de la inteligencia letrada, que se apartaron de las convenciones, de los límites estrechos de

¹⁵ Para la elucidación de este concepto cfr. R. Williams, Cultura. Sociología de la comunicación y del arte, Paidós, Bs. As., 1990 Pág. 13.

un territorio, para conectarse con las nuevas ideas universales. En esa dinámica de desarraigo, y luego de su incorporación a un campo de lectura contribuyeron, sin duda, a producir el cambio de un modo global, y ayudaron a transformar la cultura letrada, haciendo de ella un **sistema significativo** a través del cual un orden social comenzó a interrogarse, y a experimentarse en su relación con otras comarcas. Esa escritura de desarraigo fue sin embargo el primer atisbo de esa "**lengua nuestra**" a la que se refiere Darío en su ensayo. Surgida de nuevas estructuras de sensibilidad moderna, que Martí procesa de las rebeliones estéticas europeas, se hace posible gracias a la labor de corresponsal de un poeta político que ha decidido "entrar" en una "época de tumulto y de dolores".

¿Podría haber escrito Martí su poesía sin enfrentarse a esas tareas de la modernidad?

¿Podía Martí sustraerse a su función pública? ¿Acaso pudo Darío desentenderse totalmente de ella cuando fue al encuentro del mundo, a retar a los yanquis invasores en su crónica "El triunfo de Calibán" publicada por el diario El Tiempo?¹⁵

En esa nota, que parece robarle el tono a las Escenas Norteamericanas, Darío se afirma contra la "abrumadora ciudad de hierro" de Nueva York, anatematiza a los bárbaros que van a la "caza del dólar" y enaltece, ante el oscurantismo de los agresores, la "raza sentimental" de Cervantes, de Góngora, de Gracián y de Velázquez. Bajo la sombra de Ariel, se reconcilia allí con la España del Cid y de Loyola y desafía a sus adversarios: "(...) si me ha de atrapar al menos **mi lengua** ha de concluir de dar su maldición última con el último aliento de vida". La "lengua nuestra" de Martí, "mi lengua", como dice Darío, sirve para representar la libertad formal de un idioma desprendido

¹⁵ Rubén Darío, "El triunfo de Calibán", El Tiempo, Buenos Aires, 20

de la copia de modelos ajenos, y es el escudo defensor contra una "montaña de piedras, de hierros, de oros y de tocinos". Es decir, conforma una trama de emblemas verbales que se oponen, como la elaboración superior, efecto del saqueo, de la asimilación y la síntesis de una **raza letrada**, a la barbarie positivista del Norte. También Darío se inmiscuye en las cosas públicas, como veremos más adelante, cuando reprende a los inmigrantes enriquecidos y al anarquismo violento en Argentina y se autodefine en su prólogo a los Cantos de Vida y Esperanza como un poeta que "tiene" que cumplir un destino: "Yo no soy un poeta de muchedumbres, pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas". En ese sentido, asume luego una doble función, de poeta y de sujeto histórico de manera más institucional, cuando escribe loas al Centenario, sin poder hacer real por completo el sueño de la pureza literaria y del repliegue.

Sobrecargados por la obediencia a un cúmulo de tareas epocales : formar una lengua literaria propia, definir un estado, autodefinirse, confrontarse a culturas ajenas, evaluar y criticar el mundo de la modernidad- en el caso específico de Martí- ; fundar una profesión para el literato, combatir para ser escuchado, pensar el lugar del poeta en tierra americana - acciones llevadas a cabo prioritariamente por Darío - los poetas encontraron en el periódico un hogar hospitalario, para la realización de esas actividades múltiples. Es decir, hicieron de la página del diario, que Angel Rama llama la "fábrica" de la escritura poética,¹⁶ más que un garante de la existencia de la literatura, una fragua personal. A partir de una materia prima, de visiones "confundidas" de la modernidad, afirmaron en la prensa su propio yo literario, al tiempo que ensayaron diversas identidades, en la trama cultural y política de América Latina.

de mayo de 1898.
¹⁶ Cfr. Angel Rama, Rubén Darío y el modernismo, Alfadil, Caracas, 1985.

Como el primer **poeta fuerte** y precursor moderno de América Latina, Martí se sitúa en el diario como en un taller, para hacerse responsable de la imaginación estética y corifeo de una literatura todavía subterránea. Si sus crónicas pueden leerse, dijimos, como narraciones estetizadas de la gran ciudad, al mismo tiempo configuran **documentos de la tradición moderna**, huellas verbales y testimonios de la lucha que un poeta libra en su propio estilo, para diseñar una escritura original en su forma, despegada de las frágiles tradiciones forjadas por el romanticismo hispanoamericano. Esta dinámica se realiza en una complicada ubicación epocal y espacial, que supone su constitución como un individuo que asume distintas preocupaciones, y que si bien expone y "pierde" su talento en una guerra, como lo expresa el reproche de Darío, no deja por eso de elaborar su propio **programa de escritura poética**.

La propuesta poética de Martí

Dispersa en distintos periódicos de América Latina, queda grabada la búsqueda estética martiana, su pregunta sobre la forma, como una segunda gran tarea de la modernidad que Martí se impone. Pero en todo momento, sus desvelos por la perfección formal incluyen, por su contenido fuertemente alegórico, un poder develador de las fantasmagorías de la modernidad. De esta manera, al detenerse en Flaubert (de quien dice: "No había palabras superfluas, no había oscuridad. De la verdad brotaba el vigor.")¹⁷ descubre en la austeridad formal, en la frase que estima debe ser matemática, geométrica, escultórica, el valor de una sintaxis que "hiere para curar mejor". Flaubert intenta, dice Martí, "poner ante la vida impuesta y convencional la vida sencilla y corriente de la naturaleza" con una pluma que "zaja, azota, y hiera". En ese juicio logra percibir

¹⁷ José Martí, "La última obra de Flaubert", The Sun, Nueva Cork, 1880, Opcit.

la escritura moderna como un instrumento que "cura" los efectos devastadores de la modernización y lleva esta enseñanza a la labor de producción de su crónica, donde elabora una lengua con fuerza de negatividad con respecto al mundo tangible.

La invención de ese universo múltiple, contrario al de la "vida impuesta", demanda, por otra parte, un alto grado de recepción, un "volar alto" del entendimiento - para usar las palabras de Martí, cuando se refiere a las ilustraciones, a las "gemas perfectas" de Gustave Doré - que sólo los conocedores saben apreciar. Con estas palabras, alude a la necesidad de crear **disposiciones del entendimiento y del gusto**, abiertas para recibir propuestas artísticas que desbaraten la seguridad de las normas anteriores.

Detengámonos un momento en las consideraciones de Jauss, de Raymond Williams, de Adorno y de Harold Bloom sobre la relación que establece en la literatura el par **presente/pasado**. Desde dimensiones teóricas diferentes, estos críticos leen los cambios estéticos en el interior de la historia literaria de sociedades tradicionalistas, que liquidaron las herencias feudales y la forma clásica en la modernidad. Estado de cultura diferente, por lo tanto, en su espesor, al que Martí posee, como lo hemos señalado en capítulos precedentes. En efecto, si por ejemplo nos remitimos al concepto de **horizonte de expectativa** elaborado por Jauss,¹⁸ y entendemos a la **experiencia**, en el sentido en que Benjamin la define, es decir, como un hecho de tradición notaremos que el rechazo de lo establecido opera sobre el telón de fondo de "datos" culturales acumulados por una memoria que cuenta con un legado de dones literarios.¹⁹ La renovación o ruptura acontece así frente a un cúmulo de producciones artísticas

¹⁸ Cfr. H. R. Jauss, "L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire", en Pour une esthétique de la réception, N.R.F., Gallimard, Paris, 1978.

¹⁹ W. Benjamin, Sobre algunos temas en Baudelaire, Ed. Sur, Buenos Aires, 1967, pág. 8.

previas que se cristalizan. En contrapartida, es por el proceso de asimilación de lo ajeno, que Martí lleva a cabo por medio de la crónica en su papel de **crítica literaria**, donde comienzan a crearse sillares para originar un horizonte de espera, en imágenes susceptibles de formar ese **canon del gusto**, al que alude Oscar Wilde en su conferencia en Chickering Halls.

Las visiones literarias martianas, que provienen de una travesía transculturadora, configuran una discursividad sobre la literatura capaz de volver legibles la rigurosidad de Flaubert, los "caprichos" de Gustave Doré, los "errores" de Goya, la invitación al viaje universal de Oscar Wilde, la escritura del "agua sobre la piedra" que Martí critica en los parnasianos, en síntesis, toda la "ciencia poética" de la modernidad europea. Si es posible pensar a la crítica como un arte que realiza **lecturas de arte**, y que puede por esa razón crear a las obras de arte, no es desacertado considerar la crónica martiana como la base de un primer sistema crítico, que comenzó con la futura **obra** de la literatura latinoamericana.

Cuando Williams analiza el proceso cultural inglés, parte también de un concepto de tradición sólida, que, si bien tiene en cuenta la actividad de las instituciones, considera básicamente el papel de las formaciones: "Es asimismo una cuestión de **formaciones**: los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura (...)"²⁰

¿Cómo pensar entonces la tradición, en un lugar carente de pasado, de ancestros o modelos propios, y que, por añadidura, no cuenta con instituciones?

La prensa logra sustituir en Hispanoamérica la institución de la crítica académica, hace las veces de un **cuarto propio**, específico para la formación de una

²⁰ Raymond Williams, Marxismo y literatura, Ed. Península, Barcelona, 1980, pág. 139.

tradicción literaria y de instituciones para la literatura. Es el espacio en el que una **formación familia** como la que integraron los poetas modernistas puede conformarse y darse a conocer, por la religación continental realizada por los diarios. Escribir en Hispanoamérica es en ese sentido, para Martí, "poner oro en la lanza", es decir, combatir con lo mejor para llenar una tierra rasa en la que nada o poco fue cantado.

Porque, ¿pueden los modernistas oficiar como esos "gloriosos rebeldes" como llama Martí a Coppée, a Théophile Gautier, a Musset, que, según sus palabras, se desciñeron de la frente "la peluca académica"?

Para pensar la posibilidad de escribir en naciones que están en vías de configurar su tradición, o cuyas tradiciones son de formación reciente los quince años de residencia en los Estados Unidos le permiten a Martí completar y madurar su método de confrontación iniciado con la mirada a Europa y afirmarse en otra identidad, diferente a la de los poetas europeos. Observa en los Estados Unidos, en algunos aspectos un estado de cultura literaria semejante al de Hispanoamérica. En ese sentido, selecciona a los poetas vitalistas, que se despegaron de la literatura inglesa, Emerson, Whitman y Longfellow - es notoria la exclusión que hace de Poe - y elogia los poderes constructores de la literatura correspondiente a un **pueblo nuevo**.

También repara, como en un vaticinio de lo que sucederá en Hispanoamérica, en la constitución de un haz arcádico en la figura de Emerson, "completada" por Whitman y Longfellow. Martí destaca la labor de una tríada poética, que al mismo tiempo que construye una poesía, se empeña en fabricar a los Estados Unidos; es decir valora un perfil de poeta que concentra la **doble tarea** de la primera fase de la modernización. Descubre en los **poetas del futuro**, como final de un itinerario, las posibilidades de poesía que tendría Hispanoamérica, ya formuladas en la conferencia de Oscar Wilde en Chickering Halls de esta

manera : "Vosotros tal vez, hijos de pueblo nuevo, podéis lograr aquí lo que a nosotros nos cuenta tanta labor lograr allá en Bretaña. Vuestra carencia de viejas instituciones sea bendita porque es una carencia de trabas."

Los poetas sin trabas de la futuridad, son los elegidos. Así, en su ensayo "Emerson", que coincide en su fecha de publicación con el Ismaelillo, Martí reúne el acervo de Europa con la experiencia poética norteamericana, y una noción de Naturaleza como núcleo dador de conocimiento.²¹ Le seduce la idea emersoniana de elaborar una filosofía que conecte las partes escindidas de un mundo desquiciado y les otorgue unidad. Tampoco Oscar Wilde, que llama a Emerson el "genio ático" de Nueva Inglaterra, había descuidado este valor restaurador del lenguaje en la separación de esferas de la modernidad, en el distanciamiento del hombre de la naturaleza, cuando decía en "El arte y el artesano": "Ninguna separación del trabajo puede dejar de significar alguna pérdida de fuerza o de verdad para el que ve".²² Emerson veía a la poesía como una fuerza capaz de otorgarle cohesión a un universo desintegrado. Por cierto, ésa es fundamentalmente la causa por la cual Martí se convierte en su discípulo y se adueña de sus lecciones:

"El no fingía revelaciones; él no construía mundos mentales; él no ponía voluntad ni esfuerzo de su mente en lo que en prosa o en verso escribía. Toda su prosa es verso. Y su verso y su prosa, son como ecos."

La escritura de Emerson es metaforizada a través de la imagen: "trozos de luz quebrada", y se contrapone a la producción de las "mentecillas vanidosas" que andan montadas sobre convenciones, "como sobre zancos (...)". Pero, Martí señala en Emerson, fundamentalmente una lengua

²¹ José Martí, "Emerson", La Opinión Nacional, 19 de mayo de 1882.

²² Oscar Wilde, "El arte y el artesano", Opcit.

poética que ha podido transponer la frontera que separa el presente del futuro: "Ni el porvenir le hizo temblar, ni le cegó al pasarlo". Es por esa travesía hacia lo futuro que Emerson se vuelve "veedor sutil" y escribe puramente, como un escultor que borra la marca innecesaria del cincel en el mármol. Al "dejar la frase pura", se libera de la esclavitud del lenguaje: "se hacía servir de la lengua y no era siervo de ella" y puede comprender al universo. Hasta las fuerzas de la nocturnidad son para él productoras de sentido: "Algo deja la noche en el oído".

Los "Versos poémicos" de Emerson son dibujados por Martí a través de símbolos recurrentes en su iconografía: el "anciano barbudo" que canta, o el "ángel gigantesco de alas de oro" (recuérdese la alegoría del "ala rota" para expresar el tiempo de la modernidad o la "espada" que se envaina al sol para definir al verso en su prólogo a los Versos Libres). Es decir, "ve" a través del lenguaje emersoniano. Se enfrenta a las **revelaciones** que deja el paisaje de ese precursor que contribuye a liberar al Martí poeta.

Como un augurio del futuro de los hispanoamericanos, el "genio ático" de Concord ha sabido redescubrir las analogías perdidas del universo moderno, haciendo regresar a la humanidad a la totalidad integrada de una edad de oro, y se incluye como la pieza más importante, entre un caudal de visiones matrices para la formación de una lengua poética autónoma. Como lo observa Angel Rama, que caracteriza a Martí como padre e hijo de sí mismo, este cronista educado estéticamente por una particular experiencia de tiempos múltiples, se convierte a su vez en el progenitor de herederos, que, salvo Darío, tardarán largos años en advertirlo como padre referente. Las reflexiones de Martí, incluso las que revisan programas de escritura moderna, como los ensayos sobre Emerson, Whitman y Longfellow, o aquellas que denuncian la presencia de escasas voces literarias hispanoamericanas—fundamentalmente sus notas sobre el poeta Heredia, Sellén,

Rafael María de Mendive y Julián del Casal - son un ejercicio de pasaje entre los tiempos presente y futuro.

Retomemos las reflexiones en torno a la tradición elaboradas por Adorno en su punto "Relación con la tradición" de su Teoría estética. Allí, al vincular estrechamente verdad estética e historia, Adorno trata a la tradición como si fuera un **depósito** y habla de obras que permanecen "elocuentes" a través del paso del tiempo: "Nada debe ser aceptado sin reparos sólo porque exista y porque alguna vez haya tenido algún valor, pero nada tampoco carece de él porque haya pasado: el tiempo solo no es criterio ninguno. Ese gran depósito que forma el pasado es insuficiente en su inmanencia, a no ser que las obras se consideren en su tiempo y lugar concreto y en relación con la conciencia del período correspondiente. El correr del tiempo desenmascara sus fallos en sus cualidades objetivas quiero decir, no los de los cambiantes gustos estéticos".²³ Si admitimos que en la construcción de la modernidad hispanoamericana ese depósito del pasado se reorganiza a partir de una lectura de la disolución de una tradición sólida como la europea, y de su yuxtaposición con la tradición reciente de los Estados Unidos, las transculturadoras crónicas martianas pueden leerse en ese sentido, como imágenes dialécticas que tienen la particularidad de fusionar el presente con el pasado. Por su contenido alegórico citan y niegan obras "elocuentes" y verdades estéticas, y a partir de los **fallos** de una temporalidad ajena permiten elaborar la primera conciencia literaria en Hispanoamérica. Por eso, frente a la España que le es contemporánea y considerando lo que tuvo alguna vez valor en la relación desigual sostenida por España y su periferia en el período colonial, Martí nos dice que allí falta el pueblo "colaborador" del poeta, y elogia en los Estados Unidos una sociedad que merece la poesía que tiene. Crea así de esa unión aberrante de contrarios, el clima vital de un futuro posible para América Latina.

²³ Cfr. Theodor Adorno, Teoría estética, Opcit., pág. 61.

Pero es el "hombre **padre**, nervudo y angélico de Walt Whitman", quien mejor retiene la promesa de futuridad, con una lengua que completa la fundación de Emerson y una gramática y una lógica, que consigue ver y leer, a través del ojo de buey y en la savia de la hoja.²⁴ Es decir, es un iconoclasta, alguien que ha roto con imágenes culturales endurecidas por las tradiciones, y que hace regresar al lector a la naturaleza por medio de poemas que tienen "efecto de oratoria". Whitman anuncia un nuevo estado social a través de su forma poética: "Cada estado social trae su expresión a la literatura (...)" hace de la poesía una nueva religión que sustituye los viejos cultos: "Creíais la religión perdida, porque estaba mudando de forma sobre vuestras cabezas." Su poesía, que es capaz de aproximar el futuro se vuelve así nueva religión de un mundo dividido y fragmentado, y vive en las "frases apocalípticas", sin rimas ni acentos, en los versos que son nuevas doctrinas métricas, brotadas de la irregularidad del salmo hebreo.

El ritmo de Whitman surge de las estrofas, que se mantienen encadenadas en el aparente desorden formal de versos convulsos. La sabia composición de sus versos organiza un orden en el caos, se establece sobre bases musicales, y es analógica a la fundación del pueblo de los Estados Unidos "(...) que no fabrica piedra a piedra, sino a grandes bloques." Estos "alaridos proféticos", nos dice Martí, se producen por la energía de un pueblo nuevo que actúa estimulando al poeta. Distanciándose de las reflexiones de Oscar Wilde, que veía en la Vida una fuerza aplanadora de la imaginación, se detiene en esos poemas que agrupan en cinco líneas, como en un "haz de huesos", todos los horrores de la vida y de la guerra.

De esta manera, el **sistema de filiaciones** poéticas iniciado por José Martí en su deportación, en un lugar carente de vida antigua, se expande, hace posible que una

²⁴ José Martí, "El poeta Walt Whitman", El Partido Liberal, México, 1887.

tierra cobije a sus propios muertos, y que éstos comiencen a pesar con sus propias influencias sobre los herederos.

El regreso de los muertos, **apofrades**, para invocar otra vez un concepto rector de Harold Bloom, se constituye así con ese único ancestro, fundador de la "lengua nuestra" que regresa en Darío para restituir la forma completa de la reliquia de una literatura propia. En el comienzo de esa era, estos egos autónomos se comportan así como Narciso y Prometeo, más precisamente, se contemplan a sí mismos en el espejo de otras tradiciones, para después, con una palabra que les pertenece, obtener un lugar clave en un proceso constructivo.

En su ensayo sobre Joaquín Palma, escrito en 1882 ya había señalado Martí ese modo de proceder, al decir que el pueblo nuevo de América latina comenzaba a destacarse de lo prestado y de lo extraño: "Así cubanos, hemos trocado por nuestra forzada educación viciosa en griegos, romanos, españoles, franceses, alemanes."²⁵ Entre la crítica a una cultura literaria, que se comporta de manera ambivalente entre el "ser propio" y el "querer ser ajeno", encuentra finalmente en Heredia, en Sellén y en Casal, los poetas sobresalientes de la "familia" literaria de América Latina: son los **poetas fuertes** de las modernidades centrales que regresan en ellos, hablando, desde diferentes perspectivas, el idioma del mundo. Así, en la obra del poeta Heredia observa Martí los ecos de Homero y de Whitman.²⁶ Es decir, escucha el rumor de una arcadia clásica, mezclada al legado de la tradición moderna norteamericana. Por otra parte cuando escribe su nota sobre Sellén,²⁷ manifiesta estar frente a un poeta que pasa entre la canción universal, manteniéndose único. Lector de muchas y variadas literaturas, Sellén es el **poeta**

²⁵ José Martí, "El poeta Walt Whitman", El Partido Liberal, México, 1887.

²⁶ José Martí, "Heredia", El economista americano, Nueva Cork, julio de 1888, Cfr. en este sentido las nociones de Theodor Adorno, Opcit, pág. 13 y 14.

²⁷ José Martí, "Francisco Sellén", El Partido liberal, México, septiembre de 1888.

traductor de Heine, de Goethe "que sale salvo de todas las literaturas".

Pero es en su ensayo sobre Julián del Casal donde mejor observa el comienzo de la edad poética moderna en América Latina. Distingue Martí en el poeta bello de los "versos tristes y joyantes", que produjo la "expresión natural" de la tierra propia el valor del nombre ("no es ya el nombre de un vivo"), nombre propio de un muerto que incorpora como marca ancestral inmediata de la **familia** de las letras de América Latina. Así lo integra en una línea de ascendencia formada en el horizonte del decadentismo y del parnasianismo que "le hizo la poesía nula y de desgano falso", y hace convivir esas fuerzas originarias con sus propias creencias poéticas emblematizadas por las figuras vitalistas del "libro sano y fuerte", el "rincón del monte" y la "mujer buena". Ambos linajes conviven y son capaces de generar sucesores "en un país sin libertad". La poesía que viene de Francia, "con la rima excelsa", por una "ideal peregrinación" a la belleza inexistente en su tierra nativa, que sólo es hoy un "puñado de versos", transforma la era del "rebusco imitado", por el carácter original.

Pero ¿Cómo se transforma el principio de imitación para que Casal pueda ser poseedor de una voz poética propia?

Viajero de la imposibilidad, que nunca logra salir de La Habana, su viaje poético es un recorrido por textos de la modernidad francesa. Su figura puede ser definida como la del que espera ansiosamente abrir un baúl lleno de libros de Flaubert, de Banville, de Barbey de Aurevilly, que promete llegar al puerto desde el extranjero. La voracidad por lo que Martí llama "la levedad de los orífiles del verso francés", la pasión por el "cristal tallado", "el color del ajeno y de las rosas del jardín" y las "mujeres con ornamentos de plata labrada" son imágenes engendradoras que desencadenan en el poeta una traducción inseparable de la creación original. Los íconos venidos desde el otro lado del mar cubano -incluso los cuadros de

Gustave Moreau que Casal transforma en poemas- moldean su vida de artista, sus palabras se crean a partir de un artificio primero, como réplicas de otras réplicas. Tampoco puede escribir sin recordar a Baudelaire. Así declara en su poema "En el campo": "tengo el impuro amor de las ciudades", pero sabe olvidarlo o completarlo en la atmósfera fúnebre de "Nieve" con su voluntad de perfección formal, en su multiplicación de metros y estrofas que nunca antes había sido ensayado por el romanticismo cubano. Produce, a partir de una estética de contagio, lo que Lezama Lima llama "abundancia tropical", encuentro entre dos síntesis, formas formadoras. La palabra pictórica de Casal se crea así en una vida de libros que crea un universo compensatorio y que lo aleja, por otra parte, de la guerra por la independencia de Cuba. De modo que la familia de las letras hispanoamericanas, que principió Casal según Martí por el "rebusco imitado" produjo, por obra del destierro de la escritura, la comunión de la aldea con la vida universal. Pruebas de un exilio productivo que unió distintas geografías - la experiencia de los modernos en Europa, el vitalismo del Norte, las escasas voces poéticas americanas - las crónicas martianas fueron ensayos críticos que describieron el proceso de conformación de la tradición moderna en América Latina.

Prosa y poética martiana actúan así sobre la conciencia del Darío que escribe en París en 1913 para La Nación de Buenos Aires su crónica sobre los "Versos Libres" y que reconoce a Martí como **precursor** del movimiento "que me tocara iniciar años después".²⁸ Ese **padre poeta** es el que también se crea, a su vez, sus propios precursores, en los méritos castizos de Núñez de Arce, de Cadalso, en los "versos libres clásicos", quebrando la forma académica con el "calor antillano", y renovando el verso libre con la audacia "de vocabulario, de adjetivación, de metáforas". Pero esa poesía severa e intachable de un Martí que

²⁸ Rubén Darío, La Nación, Buenos Aires, 8 de julio de 1913.

inventa con la palabra "homagno" una significación mejor que "superhombre", se combina además con otras fuerzas culturales, que no provienen de la literatura. Es en el "lírico tono de un trágico **fait divers**" que resuena en "El Padre Suizo" donde Darío descubre la fórmula de la escritura martiniana, la visión de la crónica como continuum de la lengua poética. Por la hibridación particular de formas, temporalidades y espacialidades que este género hace posible, se produce en su escritura "el tono de las antiguas epístolas morales, mas con tuétano contemporáneo". Mezcla fundacional que le hace afirmar al poeta en sus Versos Libres: "Estos son mis versos. Son como son. A nadie los pedí prestados."

Segunda parte

V La galera de los escritores

"La musique souvent me prend comme une mer! Vers ma pâle étoile, sous un plafond de brume ou dans un vaste éther je mets à la voile; (...)"

Charles Baudelaire, "La Musique",
Les fleurs du mal.

Poetas músicos, lectores sensibles

En su obra sobre el drama musical, describe Wagner lo que llama el **poeta que contrajo esponsales con la música**, artista consciente del sentimiento perceptivo del pueblo y de las diferencias entre el lenguaje público y el poético: "El poeta se ha vuelto músico; y el músico se ha vuelto poeta. Ahora los dos son artistas verdaderos."¹

Contrapuesta a la imagen del poetastro que escribe servilmente sus poemas en función de una melodía sin palabras, la nueva figura simbólica de un **verdadero poeta músico**, intérprete de las "palabras raíces" del idioma, reverbera como un eco en la **caja de resonancia** de la escritura modernista en el Buenos Aires de 1890. Dicho de otro modo, podría pensarse que el espectáculo

¹ R. Wagner, La poesía y la música en el drama del futuro, Ed. Espasa

de una nueva "música con palabras" y las utopías wagnerianas que, para citar al Benjamín de Paris capital del siglo XIX "habían seducido" a Baudelaire, contagian tardíamente, en el marco de una relación de diálogo desigual con la literatura europea a los poetas de Buenos Aires y promueven estudios críticos sobre poesía germana.

Por cierto, el sentido de las ideas de renovación de los materiales del arte en función de una nueva recepción artística propuesta por Wagner gana terreno en las opiniones vertidas en la prensa y colabora en la formación de un **imaginario artístico moderno**. En ese marco, una nota que reproduce parcialmente los conceptos del crítico italiano Montefiori se hace cargo de este **sentimiento epocal** vivido sincrónicamente por los **hacedores del arte** de Buenos Aires: "La reforma en cada esfera del pensamiento humano es un fenómeno natural y periódico. Así, pues, si todo se mueve en rededor nuestro ¿Por qué han de permanecer inmutables las formas artísticas? No ha de tener también el arte en su marcha aurora, mediodía y ocaso."²

También Gálvez, al evocar los años de su juventud cercanos a Rubén Darío comenta acerca de esta lucha del incipiente campo intelectual argentino contra la inmutabilidad de las formas: "En música todos éramos wagnerianos" y luego dice: "adorábamos (...) a los impresionistas franceses que empezaban a ser olvidados en su patria y en los medios artísticos europeos pero que representaban para este grupo la última novedad."³

Estos ejemplos tomados al vuelo hablan con elocuencia del carácter de una **vida literaria** en vías de transformación, en una modernidad excéntrica que procesa tardíamente la rebelión normativa europea.

Calpe, Buenos Aires, 1952, pág. 71.

² La ilustración americana, Buenos Aires, Serafían Ramirez, Buenos Aires, pág. 41 y 42.

³ Manuel Gálvez, Amigos y maestros de mi juventud, Librería Hachette, Buenos Aires, s/a, pág. 41 y 42.

En el Ateneo de Buenos Aires, la **comunidad de poetas** que comienza a expresarse en la Revista de América⁴ experimenta este clima de lecturas y se convierte en una suerte de **Babel de oro**, es decir, funciona culturalmente como una suerte de ciudad paralela que representa las nuevas modalidades de la percepción moderna y cosmopolita con todas sus sutilezas en el seno de la "confusión" generalizada de lenguas, obra del proceso inmigratorio. Por obra de un **poeta extranjero** como Rubén Darío - un desarraigado que elige esa condición, a diferencia de Martí- los poetas jóvenes que lo rodean y que no provienen de familias patricias, asumen conductas políticas heterogéneas, traducen y crean a partir de formas literarias ajenas. En un hábitat cultural que recibe tardíamente las obras de los **soles superiores** de la modernidad, estos **poetas heraldos** de las ideas estéticas modernas, habitantes del centro de la ciudad intentaron llevar a cabo una doble tarea. Por una lado se abocaron a la construcción de una lengua poética capaz de ser "gozada" por un público en vías de formación, pensado, tal como lo definiera Wagner como un "conjunto de espectadores" que con su "sentimiento" pudiese comprender todas las gamas de la invención poética y fónica, y por otra parte se constituyeron como curiosos heraldos y traductores de crispadas sensaciones epocales.⁵

En este sentido debían, pues, plantearse lograr en segundo término un **oído nuevo** y modelar un **público artista**, un "colaborador del bardo", para tomar las palabras que usa Martí para referirse a la poesía española que le era contemporánea. Un lector/espectador,

⁴ Carlos Alberto Loprete en su libro La literatura modernista en Argentina, Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1976 señala la inexistencia de esta revista en las principales bibliotecas de nuestro país, se ha convertido en una cotizada pieza bibliográfica", pág. 36. (Nosotros pudimos encontrar la edición facsímil de sus tres únicos números editados en Buenos Aires durante el año 1894, n°1, 19 de agosto de 1894, n° 2, 5 de septiembre de 1894 n° 1, n°3, 1° de octubre de 1894 en la Biblioteca del Iberoamerikanisches Institut de Berlin).

⁵ Cfr. el concepto de **sentimiento** en R. Wagner, Opcit., pág. 146.

dúctil para reconocer en la prosa y en la poesía los trazos, los sonidos y los intervalos de sentido en los que se quebraba la cadena siempre idéntica de la repetición.

Público y lengua moderna, concebida como una suerte de renovada música verbal ¿Cómo lograrlos? ¿Cuáles eran las vías de acceso para configurar una nueva percepción y una disposición afectiva dirigida desde los creadores hacia los lectores? Algunas de las primeras crónicas de Darío, escritas durante su fecunda residencia en Buenos Aires entre 1893 y 1898 dejan adivinar, obsesivamente, entre otros temas, una y otra vez esas preguntas:

"Por desgracia entre nosotros, el pensador, el artista, no tienen escena propicia (...)" "No basta poseer un Ateneo y una Academia, es indispensable un **público**, por así decir, artista, un público que ame la ciencia, la poesía, el arte, las cosas bellas del espíritu, un público que lea las estrofas de nuestros bardos inspirados, las páginas de nuestros historiadores concienzudos, los textos científicos de nuestros hombres de pensamiento."⁶

En otra oportunidad expresa: "Miguel Cané, Enrique Rivarola, Lucio López han arrojado la pluma lejos, cansados de escribir sin resultados."⁷

A las cavilaciones de Darío se suman las inquietudes de Lugones, preocupado en construir una **lengua instrumento**, una materia con la suficiente plasticidad como para interpretar con exactitud todas las emociones humanas: "(...) Hay que poseer ante todo una lengua

⁶ Rubén Darío, La Nación, Buenos Aires, 23 de septiembre de 1894.

rica, superlativamente rica, hasta el extremo de que ninguna emoción se quede sin su expresión verdadera."⁸

Si bien tratada muchas veces por sus mismos autores como una **flora enferma** o como un deber fatigoso, la crónica de los poetas modernistas en el campo impuro de la prensa o de los hebdomadarios literarios de corta duración fue, sin embargo, el apoyo fundamental de la labor de formación de un público, de esa lengua "superlativamente rica", y la base del **primer sistema crítico**, en un incipiente campo literario, conmovido por la transmigración verbal y el desarraigo de un poeta como Rubén Darío.

Por cierto, en la galería de irregulares que Darío da a conocer primero en La Nación, y que después formará Los Raros o en otras crónicas dispersas, fundamentalmente la que consagra a Mallarmé en 1897⁹ de quien se dice que escribía privándose de toda medición, sin abandonar analogías rítmicas o en las invocaciones de Lautrémont- que para obtener un ritmo diferente, creaba acompañándose del piano y le concedía relevancia al juego equivalente de la música y el texto- se descubre un ejercicio constante de afirmación, de justicia y de experimentaciones originadas en el concepto de fusión entre sonido (o silencio) y sentido, como lo define Darío en estas palabras: "La **poética nuestra**, por otra parte, se basa en la melodía, el capricho rítmico es personal. El verso libre francés, hoy adoptado por los modernos a todos los idiomas e iniciado por Whitman principalmente, está sujeto a la "melodía". Aquí llegamos a Wagner; y en este inmenso bosque no vamos a penetrar por ahora."¹⁰

Pero esa "poética", que esperaba contar con la escucha de receptores sensibles, se encontraba sin

⁷ Rubén Darío, La Nación, Buenos Aires, 26 de enero de 1895.

⁸ Leopoldo Lugones, La Ilustración sudamericana, Buenos Aires, agosto de 1897.

⁹ Rubén Darío, "Stephan Mallarmé", La Quincena, marzo de 1897.

¹⁰ Rubén Darío, La Nación, Buenos Aires, 27 de noviembre de 1896.

embargo con acérrimos detractores como Groussac. La crónica como una **lectura fuerte** de la modernidad estética hablaba de las **influencias** de los poetas, intentaba contrarrestar un ambiente de hostilidad y fundamentar un lenguaje poético y un pensamiento fundado en la creencia de la virtud musical de la palabra. A su vez, en el afán de modelar un lector, comenzaba a entablar una relación productiva entre una nueva **forma sonora** y el segmento más **afinado** de un campo de lectura. Es decir, las obras del modernismo creaban poco a poco su público, ese "lector gemelo" que tardará en formarse y que como lo ha observado Silvia Molloy se constituye a partir de Prosas Profanas, "entre un yo privado y un lector individual."¹¹

A la búsqueda de ese lector vemos preguntarse a Darío en una nota en La Nación: "Por qué no hablar del **poeta y del artista** ante "la mayoría de los lectores" (...) "Poned cien lectores- es un número cualquiera - de ellos no entienden; diez entienden algo: cinco llegan a medio comprender ; tres saben ; dos ahondan: uno el autor."

Aparte de sus cofrades, lectores/autores, Darío se dirige a otros desconocidos a los que quiere ver dotados de destrezas emocionales, de disposiciones de sentimientos y pensamiento que le permitan "entender", o como quería Wagner "gozar con edificación instintiva."

¿Cómo educar (dislocar) los sentidos de los posibles lectores porteños del modernismo que, tal como los describe Darío constituían sólo un puñado?

Sobre esta problemática leemos en La Nación: "Es verdaderamente sensible, que una ciudad de 600.000 habitantes como Buenos Aires no tenga 100 lectores de libros nacionales."¹²

Es para un evanescente y limitado **horizonte de**

¹¹ Silvia Molloy, "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío", en Iberoamericana, Vol. 45, 1979, n° 108 y 109.

¹² Rubén Darío, La Nación, Buenos Aires, 23 de septiembre de 1894.

expectativa que se dirige entonces esta estética en formación propuesta por unos pocos iniciados, ejercida fundamentalmente como una **lectura entre poetas** o para contados individuos que pueden comenzar a diferenciarse de los que, según palabras de Darío, sólo leen "obras gauchescas y dramas policiales de Eduardo Gutiérrez". En este sentido, con un gesto demiúrgico que busca formar con su obra un público, Darío dice: "(...) Es tiempo ya de preocuparse del pensamiento argentino."

La preocupación dariana une de este modo **pensamiento** y **sentimiento** y proviene de, para tomar los conceptos de Schiaffino, una voluntad de artistas que busca "estimular" una audiencia para hacerla capaz de leer sensiblemente, como lo quería Wagner, una **obra total** (Gesamtkunstwerk). La prensa es el lugar de enunciación de ese deseo y expone una suerte de **drama** en el que se relata la intimidad, el "reino interior" de un incipiente sistema literario en construcción. Los modos de configuración de un **canon** y la confirmación de autoridades, con sus acuerdos y juicios reluctantes exhiben en el diario la dinámica interna del proceso de selección de la **tradición modernista**. Es por eso que, más allá de la frecuente queja de Darío acerca de su situación de "esclavo literario del periódico", éste termine siempre por reconocer en esas tribunas una irremplazable correa de transmisión de sus obras:

"Yo sé que le pinta como la **galera** de los intelectuales, como el presidio de los literatos, como la tumba continua de los poetas! Los que aman el hervor continuo de los pensamientos no le temen."¹³

En el "hervor continuo" de las ideas modernas, con el

¹³ Rubén Darío, "A Payró, por nosotros", La Nación, Buenos Aires, 1º de mayo de 1896.

oído puesto en juego, y a la espera de una segunda voz, los lectores, a los que se anhelaba ver replicar, la página del diario donde Darío conversaba con las obras de sus contemporáneos y con la literatura de ultramar fue sin dudas un verdadero campo de imantación que atrajo al comprador de los diarios más cultos de Buenos Aires donde Darío escribía- por ejemplo a los lectores de La Nación que tenía en 1890 un tiraje de 35.000 ejemplares o al de La Tribuna que contaba 4.500 - y que lo llevó a adquirir luego la edición de Los Raros de 1896, agotada en quince días, y la de Prosas Profanas que un poco más tarde venderá 500 ejemplares.¹⁴

La Babel lectora

En una **ciudad promesa** que sufre cambios a pasos acelerados los modernistas se preguntan: ¿Cómo lograr que amen y lean literatura seres que han visto confundirse al grado máximo sus modos de experimentar el territorio y el tiempo? ¿Cuál era, en efecto, ese clima cultural de la ciudad de Buenos Aires que impedía encontrar lectores sensibles y lograr condiciones de trabajo más propicias de trabajo para los escritores? Si la dinámica desintegradora en el **mundo del sentimiento** del fin de siglo pasado es fuente de confusión no deja de producir, no obstante un beneficio excedente la cosmopolitización de las prácticas culturales de los sujetos lectores. Esta actitud predominante en las estructuras de sensibilidad es la que dejan traslucir las palabras del Censo Municipal de 1887 cuando compara

¹⁴ Cfr. Rubén Darío, La Nación, Buenos Aires, 1º de mayo de 1896, su evaluación de la prensa como polo de atracción de un público y como alambique de sus ideas estéticas. Para medir el alcance de la escritura dariana en el campo de lectura, ver las cifras del tiraje de La Nación y de La Tribuna en 1890. En Adolfo Prieto, El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, Opcit., pág.37. El número de ejemplares vendidos por Prosas Profanas es proporcionado por Angel Rama en su artículo "El boom en perspectiva", en Más allá del boom. Literatura y mercado, Ed. Folios, Buenos Aires, 1984, pág. 51 a 110.

el estado del periodismo argentino con el de las modernidades centrales :

"Existe en Buenos Aires verdadero periodismo, libre e independiente, con **escritores** bien preparados que lo dirigen. Aquí lo mismo que en Inglaterra, puede sostenerse que la prensa periódica, por la influencia que ejerce en las costumbres y en el poder es el cuarto poder del estado."¹⁵

El yo que se constituye en este discurso enuncia desde un espacio preciso, "aquí"- la ciudad de Buenos Aires - su particular lectura de un ambiente que sufre una específica aleación temporal y espacial. Más precisamente, describe el poder de la exterioridad, la influencia creativa de otras cosmópolis modernas en una fisonomía urbana cada vez más cambiante. En efecto, estos enunciados provienen de una voz que cree y afirma que todo lo valioso y perdurable que sucede o ha sucedido en los modernos países centrales puede hacerse también realidad en la propia ciudad. Diferenciándose del mundo de los personajes que visten levita y frac, de los especuladores de bolsa, rentistas o dueños de campos, los futuros receptores del decadentismo y del simbolismo argentino pueden sufrir, por obra de una prensa dirigida por "escritores bien preparados", vicisitudes similares a las características del mundo de las emociones de los lectores ingleses. Las palabras del censo representan de este modo el estado de los **sentimientos dominantes** de la sociedad argentina, expresados por la constante comparación con ciudades lejanas, a las que se considera referentes necesarios

¹⁵ Censo Municipal de la ciudad de Buenos Aires, Tomo 1, pág. 52, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de billetes de banco, Buenos Aires, 1898.

para la definición de la propia escena. Así, en el interior mismo de la tierra americana se busca que el adoquín de madera de las calles imite al de París y el Parque 3 de febrero se diseña pensando que "es a Buenos Aires lo que el Central Park es a Nueva York o el Bois de Boulogne a París." Este modo de contraste y la posterior imitación de la vida urbana europea invierten aquellos lejanos gestos culturales de los cronistas de Indias que, al reparar en todo lo nuevo que hallaban en América buscaban también encontrar su correlato analógico también en la metrópoli española. De esta manera si las pirámides de Tenochtitlán fueron consideradas por Hernán Cortés en sus Cartas, "mezquitas" parecidas a las de los árabes en España, la refundación del suelo propio estaba ahora guiada por una mentalidad ambulante y mosaista que extrapolaba fragmentos estéticos de otros lugares y los incorporaba al país, con el objeto de conectarlo con el espíritu de la modernidad europea o de los Estados Unidos. Ese mismo afán de búsqueda de un ideal que ya había sido logrado en otras latitudes es el que lleva también al redactor del Censo a asegurar que el teatro Municipal "se llamará Colón", que "se levantará el Hospital de la Bolsa", y que el Dr. Wilde construirá ulteriormente dos hospitales de niños. Al tiempo que, como manifestación de un **olvido** generalizado se disgregan con rapidez asombrosa los vínculos que conectan la vida urbana con la naturaleza. Buenos Aires abandona su costado arcaico, deja atrás el paisaje de calles dominadas por el campo e las que hasta hace poco corrían cuadrillas de aves y podía verse comer a los caballos en las plazas. Empiezan a construirse veredas, que separan y distinguen el fluir humano de la doble vía de tranways, a usanza y semejanza de lo que ha sido trazado en las transformaciones urbanas de Europa. Todas estas modificaciones se viven como destinos inexorables y específicos de la primera fase de crecimiento moderno de una ciudad cada vez menos aldeana, con "verdadero periodismo, libre e

independiente", que cuenta con boulevares parisinos y cuenta cada vez más con un acendrado **deseo de Opera**. Esta confianza en un mañana provisorio es auspiciado por la élite dirigente y se encarna emblemáticamente, por ejemplo, en la figura de Mitre, que en un diagnóstico prospectivo vaticina de esta forma el porvenir de América del Sur:

"(...) antes de terminar el próximo siglo, la América del Sur contará con 400 millones de hombres libres y la del Norte con quinientos millones, y toda la América **será** republicana. En su molde se **habrá vaciado** la estatua de la República democrática, última forma nacional y última palabra de la lógica humana (...)." ¹⁶

El empleo del futuro y la modalidad asertiva de este pronóstico confirman, antes del período crítico del 90, los sentimientos de seguridad y confianza de una dirigencia política en su porvenir y permiten reconocer una atmósfera de concreción absoluta de todos los augurios. En estos signos de aurorreflexivilidad de la élite en el poder se afianza, a través de las palabras "molde", "estatua" un sistema de creencias que confía en la futura construcción de la nación americana: la vida democrática. Así, ese movimiento dinámico de los sentimientos sociales, contrario a la cristalización de las costumbres y de las maneras de una reposada vida colonial reviste las características de una **situación de espera**. Como en una suerte de **dejà vu** se aguarda que ocurra algo que ha sido ya realizado en la lejanía y bajo la reminiscencia de signos exteriores las

¹⁶ Bartolomé Mitre, Historia de San Martín y de la emancipación, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, s/a, pág.52/53.

experiencias ajenas se integran a un mundo interior y cotidiano. Sin embargo, en esta sociedad que "espera" la llegada del futuro, tanto los primeros habitantes de la ciudad baja como los advenedizos extranjeros lamentan algo que los primeros tratan de fortalecer la confianza en la futuridad, y al acentuar la mirada en referencias ajenas borran poco a poco los rastros de sus anclajes tradicionales, los últimos que han abandonado precisamente ese referente en busca de otra tierra se encuentran paulatinamente desposeídos de su lugar de origen. Es sumamente productivo a ese respecto, detenernos en el testimonio de un particular inmigrante como Paul Groussac, transformado con el tiempo en el verdadero guía de la cultura superior en Buenos Aires :

"(...); y en la tarde triste de mi salida de París, cuando joven y lleno de anhelo de gloria, creía que pronto había de volver: al alejarme por la Avenida de la Opera, me daba vuelta por momentos hacia el Apollo de Mollet que erguía su lira de oro en el espacio, como un llamamiento falaz... había de volver después de doce años, tan oscuro e ignorado como antes, con algunas ilusiones menos y algunas decepciones más (. . .)."17

Este fragmento que relata la "salida" de Paul Groussac de Paris puede contribuir a dar cuenta del trastocamiento de las estructuras de las emociones y de las específicas dimensiones de la experiencia moderna en algunos extranjeros llegados a una tierra rasa y que luego de un largo tiempo de permanencia en la misma regresaron a sus lugares de origen "con algunas

¹⁷ Paul Groussac, "Alphonse Daudet", La Biblioteca, Tomo 4, 1897.

ilusiones menos y algunas decepciones más". Precisamente en esta evocación melancólica un sujeto observa su propio pasado: "cuando joven y lleno de anhelo de gloria", y se constituye como el que posee una mirada panorámica e impone a partir de ésta una particular lógica de sentido a la configuración "espacial" de su biografía. Más precisamente, situado ya en el momento de su madurez este yo "mira" un sitio focalizado en su juventud. Registra de esta manera el fluir de un tiempo en zigzag, entre límites establecidos por la oposición exterior/interior, representados por la Avenida de la Opera y ese lugar otro que señala el futuro para ofrecerle al hijo pródigo la "gloria". La "lira de oro" oficia así como una suerte de frontera, divide al lugar donde el sujeto "oye" el llamamiento "falaz" de ese Apolo de Millet que sobrevuela el espacio aéreo, lo distingue de la tierra a la que se regresa luego, "oscuro e ignorado", la luminosidad del oro de la lira contrasta con el ensombrecido retorno : "(. . .) había de volver después de doce años, tan oscuro e ignorado como antes (. . .)". Este fragmento pone de manifiesto la compleja **cultura de la añoranza** tejida por una mayoría de sujetos anhelantes de un futuro mejor, pero prestos a escuchar otra voz, los "llamamientos falaces" de la patria de origen. Inmersos en una transformación generalizada de la realidad sensorial, en una suerte de trastorno paulatino de la memoria los inmigrantes volvían muchas veces a una patria que los expulsaba nuevamente. Sin embargo, son precisamente estas experiencias de constante nomadismo las que posibilitaron la "reeducación" de estos individuos y las que lograron ampliar finalmente las posibilidades de su recepción cultural. Dicho de otro modo, estos cambios de territorio los orientaron a comprender y a resolver, a través de una lectura comparativa entre diferentes mundos, los conflictos y las ambivalencias inherentes al difícil proceso de construcción de sus identidades. El viaje operó así con un poder restaurador, al desintegrar

y luego volver a componer cuerpos y personalidades en fuga, en accidentados desplazamientos de un país a otro.

La generalidad de los sujetos de esa modernidad excéntrica vive de este modo en una especialidad particular, creada y fracturada por continuas transhumancias, y en esos movimientos construye poco a poco y con dificultades su yo, mientras el ritmo de un nuevo **tempo** imprime en ellos sus específicos signos. Parte de los complejos comportamientos y actitudes de estas individualidades se estremecen así a causa del frenético espíritu de la modernidad y pueden en cierta medida rastrearse en las palabras de Joaquín V. González en 1887 cuando describe la actitud del público lector de periódicos de reciente formación, en un marco temporal de velocidad irresistible:

"(. . .) el público se **satisface** con esto (la lectura del diario) y ávido de impresiones, de escenas y de noticias pasajeras **corre a devorar** la hoja húmeda aún, como si todos quisieran ser los primeros en develar el secreto para llevar la palma a sus competidores."¹⁸

La "satisfacción" del público alude a una suerte de plenitud engañadora de los sentidos. Debido a una avidez de "impresiones" esta modalidad de lectura se produce en una atmósfera de nerviosos sujetos que "corren" y compiten entre sí para poder acceder a la novedad. Así, las noticias se "devoran" en un acto de lectura pantagruélico que por otra parte se configura como la revelación de un "secreto" contenido en una "hoja húmeda" y pasajera. La "nouveau-té" se convierte en una presa muy buscada y a la vez en signo de la nueva condición de la lectura moderna, a la vez tecnológica-

¹⁸ Joaquín V. González, Intermezzo, Ed. Jackson, Buenos Aires, 1934.

por el carácter seriado de la prensa- y sin embargo fuertemente estetizada. El público voraz persigue un papel fugaz que circula en el reino de las mercancías, y pone de manifiesto cómo, para usar las palabras de Darnton, "la gente se orienta en el mundo de los símbolos que le ofrece su cultura". Pero si el diario hace posible que los sujetos "develen los secretos" del mundo, si a través de las palabras de Joaquín V. González creemos estar frente a una suerte de homogeneidad cultural en la que "todos" corren para leerlo todo, la realidad es que en 1887 casi la mitad de los argentinos de la ciudad no saben leer ni escribir. Esto también sucede entre los franceses e italianos, mientras que entre los españoles el número de analfabetos disminuye y en las más reducidas comunidades de ingleses la alfabetización es completa.¹⁹

Multitud, aullidos, belleza

Paralelamente, junto a la transformación de los **habitus** de lectura de una sociedad que borra poco a poco sus valores criollos comienzan a recortarse nuevos oficios que diversifican el mundo del trabajo, y se despliega ante los sujetos una colección significativa de objetos que contribuyen a refinar los comportamientos de la vida cotidiana. Más precisamente, se modifican de manera integral las normativas del gusto, en el marco general de imposición e imitación de maneras europeas de un incipiente mercado del lujo. Se le otorga un nuevo sentido a los instrumentos estéticos de uso diario,

¹⁹ Cfr. en el Censo Municipal de la ciudad de Buenos Aires, 1887, Tomo I, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de billetes de Banco, Buenos Aires, 1888, pág. 165 los siguientes datos:

	Leen y escriben	No leen y escriben
Argentinos	112.455	134.816
alemanes	3.558	-----
españoles	30.298	7.885
franceses	17.181	19.601

integrados a "sistemas de objetos-signos", entre los cuales cobra especial dimensión el "sistema de la moda".

En todos sus deslizamientos de sentido, la discursividad del figurín extranjero metaforiza así en sus imágenes y en sus enunciados la transformación de la vida privada entre las mujeres de las familias más ricas. Un renovado lenguaje del vestido comienza de este modo a ser vehiculizado por dos revistas de la época: "El secretario de las niñas" y "La elegancia porteña" e impera en los flamantes 279 talleres de la ciudad de Buenos Aires donde las figuras de 2.434 modistas sobrepasan poco a poco en número e importancia a las antiguas costureras.

¿Pero quiénes son las que se encuentran mayormente sujetas a este flamante mandato estético de nuestra mimética modernidad?

Especialmente aquellas mujeres que pueden pagar 20 \$ para ir a ver a Eleonora Duse o a Sarah Bernhardt en el Politeama Argentino- " teatro predilecto de la primera sociedad argentina", para usar las palabras del Censo de 1887- y que escuchan ópera cantada por Adelina Patti o por Coquelin Ainé. La moda, la exhibición pública de los cuerpos obedientes a rituales sociales recién instituidos, se halla así encadenada a la práctica social de un **género alto** como el de la ópera. Entre la élite que vive en el centro, formada en su mayor parte por herederos del viejo linaje olvidadizo de su ayer indiano, la cosmopolitización de la vida y del terreno público promueven nuevas sensaciones que enriquecen y aumentan la visión del **campo perceptual** dislocando las funciones propias del mundo de la sensibilidad. En este nuevo clima comienza a imperar un creciente deseo de adueñarse de una diversidad de mercancías que circulan en el mercado. Los más exquisitos y distinguidos, junto a la costumbre de adquirir la lotion Roger y Gallet, el extracto de olor para el pañuelo de Pinaud o el tabaco

inglés Goleen Cloud, incorporan también el hábito de escuchar los nuevos ecos que traen los artistas teatrales del exterior a la ciudad. Junto a la panoplia de cosméticos se ordenan los materiales elegantes de una nueva "dicción" sonora e imaginativa que transfigura el mundo sensorial de los compradores de perfumes. Pero no todos los sectores sociales comparten esta estimulación de los sentidos en la selva de los objetos suntuosos. No obstante los períodos de prosperidad económica de 1884 a 1889, que fortalecieron el espíritu utilitarista y la confianza generalizada en el mañana, en el centro el conventillo miserable se codea con las casas lujosas. Se fortalece una sociedad asentada en contrastes, que acrisola una multiplicidad de miradas en sus sujetos. La ciudad, por la estructura de oposiciones y combinaciones que presenta, podría estar muy bien representada por la figura del oxymoron. De esta manera la configura James Scobie en su descripción, como una forma contradictoria, integrada por díadas de cualidades enfrentadas que se "mezclan" entre sí:

"Los distritos céntricos presentaban, en consecuencia, una **mezcla** de riqueza y pobreza, elegancia y suciedad, mansiones y conventillos, familias tradicionales y humildes."²⁰

En esta visión Buenos Aires aparece como un todo inarmónico, construido sobre la confrontación de "riqueza y pobreza", "elegancia y sociedad". Los habitats discordantes, que distan mucho de aquellos armónicos falansterios ideados por el utopista Fourier, antes del completo triunfo de la sociedad burguesa europea, expresan además el universo de sensaciones de las llamadas "secciones", los barrios bajos que habitan

²⁰ James Scobie, Buenos Aires, del centro a las plazas, Edic. del

las modistas y las costureras , realizadoras de los sueños de las nuevas burguesas, los escultores de los frentes de las casas, los empleados de las grandes tiendas. En una creciente diversidad de significados asignados a sus percepciones, estos hombres construyen poco a poco su modalidad de experimentar las cuestiones estéticas, se entregan a los placeres sensibles y educan sus sentidos en teatros populares a los que acuden después de extensas jornadas de trabajo. Los habitantes de los conventillos, que frecuentan teatros de madera y sin seguridad difieren así de los que viven en el centro. Para remitirse otra vez al Censo Municipal de 1887, estos escenarios satisfacen las exigencias "más modestas" de la gente:

"Todo es especial, sui-generis (. . .) artistas, deshechos de las compañías e inválidos del arte, que recitan o cantan bajo un coro de aullidos o de gritos, hasta el público, compuesto de personas jóvenes y mal entretenidas."²¹

El "grito" o el "aullido" caracterizan una puesta en escena inherente al mundo emocional de los suburbios. En un ambiente en el que se "colman" las exigencias "modestas" de la gente se presentan los "deshechos" y los "inválidos del arte", adjetivos empleados por los redactores del centro para describir una cultura urbana constituida por desperdicios, compartida por espectadores "mal entretenidos". Este "arte bajo" se ofrece para una multitud amorfa, que poco a poco va tomando los contornos de un público situado en las partes "feas" de la ciudad. Podemos imaginar a estos parroquianos perfumados con el agua barata de Florida de Lanman y Kemp aistir a espectáculos que puede ofrecer el

Solar, Buenos Aires, 1958, pág. 46.
²¹ Censo Municipal de 1887, T I, Opcit., pág. 208.

teatro Pasatiempo, sentarse en mesas donde se sirve cerveza y se presencia a cómicos de compañías de segundo o de tercer orden interpretar zarzuela española, tragedia y drama italianos. El comportamiento desordenado de una multitud que saca a pasear sus instintos y busca refugio de las presiones de la naciente vida moderna en un arte "simple" da cuenta de uno de los aspectos culturales de la sociedad transformada: la función compensatoria de toda experiencia estética, aún las menos refinadas, ante las inquietudes y zozobras que plantea la modernización.

Entre las coordenadas liberales de orden y progreso de un estado en vías de modernización comienzan de este modo a asentarse las diferencias entre la vida sensible de los barrios bajos y el proceso de formación de una cultura estética superior, desgajada de la vitalidad instintiva de un público compuesto por mayorías inmigrantes. Estas, situadas frente a artistas también extranjeros que manejan fantoches y títeres para los niños e integran compañías ecuestres y de equilibristas constituyen un perfil de espectador, tal vez voluble y sugestionable que comienza a encontrar su propia imagen en el escenario. En ese sentido, ambos "coros" forasteros, el del público y el de los actores se reconocen como pares en el interior de una confusión generalizada de significados, a través de los mismos códigos y prácticas culturales, por medio de géneros populares como la zarzuela, la tragedia y el drama italiano, aunque también formen parte del auditorio de estos artistas desarrapados algunas "pocas familias acomodadas y de la numerosa población flotante de la tripulación de los buques en aquel puerto", entre el caudal generoso de inmigrantes residentes en el Dante Alighieri o en el Iris ubicado en la Boca, el sector más poblado de Buenos Aires.

Uno de los grandes temas del fin de siglo XIX estudiado por Benjamín en su obra crítica sobre Baudelaire, la multitud presenta su particularidad en la excéntrica constitución moderna de Buenos Aires: el estar conformada por extranjeros que amenazan con desordenar el poder liberal con su existencia pluralista y fragmentada. En los teatros "tugurios" de los bajos fondos se construye así parte de la "imaginación popular", paralela a esa otra especial sensibilidad que contribuirán a conformar los habitués ingleses al mezclarse con los 1200 hombres argentinos del Club del progreso.

Diferentes modalidades de participación en la cultura entendida como una globalidad se ponen de manifiesto de ese modo en el más importante baile en el Teatro Colón en el que, si bien no había diferencia de precio en las entradas, cada uno de los espectadores tenía asignado su sitio preciso, según su pertenencia social. Entre los maestros de escuela que educan a inmigrantes, los fotógrafos franceses e italianos que revolucionan las técnicas del retrato frente a familias de europeos; los tipógrafos y periodistas que trabajan para diarios redactados en el idioma de sus paisanos y las mujeres vestidas "à la page" que asisten a las funciones de opera se construyen las plurales y diversas miradas del imaginario social. Formado por dispares componentes de comunidades de transplantados, el decorado urbano exhibe así cada vez mayores fisuras sociales y presenta una inarmónica tensión entre la periferia y los sectores del centro. Los recién llegados experimentan un territorio sin muertos ni panteones propios a los que venerar, en un proceso de construcción de la vida como un gesto cada vez más refinado, al tiempo que un creciente internacionalismo proletario contribuye a fomentar entre los más politizados la creencia de una humanidad sin fronteras y de una **nacionalidad universal**.

Las diferencias sociales y lingüísticas potencian la segmentación de la comunidad babélica, aumentan las contradicciones en el reparto de las esperanzas y en los diferentes niveles de acceso a los bienes culturales y materiales. Se trama poco a poco un horizonte de expectativa más denso, que cuenta con diversos **canales de escucha**, señales de la complejización creciente de la cultura moderna. Buenos Aires parece un collage, compuesto por una serie de fragmentos de las modernidades donde los desarraigados construyen sus linajes con restos resucitados de un pasado semiolvidado. Esta es a grandes rasgos la red de flujos culturales que recorre la ciudad de Buenos Aires alrededor de 1890 ¿Pero entre esta multiplicación de las capacidades perceptivas de una comunidad quiénes se insinúan como lectores de Darío y de sus pares?

Armonía y extravío poético

La nueva figura de un poeta lírico propuesta por el modernismo viene de algún modo a armonizar (templar) las grietas de una ciudad integrada por coros destemplados. La pasión poética de unos pocos iniciados debe comprenderse así en el interior de un tipo de cultura que está sufriendo transformaciones inherentes a la modernidad de una sociedad no central, cuyos individuos cambian su gusto y estructuran de nuevo sus emociones. El poema modernista puede pensarse en ese sentido como una iluminación capaz de otorgar visión y de actuar como conciencia. Se trataría de la voz de una psique perturbada por el shock de la vida moderna que busca armonizar con la construcción de otro mundo paralelo las disonancias sociales. Esta poesía se ofrece así como crisálida de un nuevo lenguaje que traza su propio mapa del mundo, encuentra su lugar en una prensa de corte esteticista y se proclama como extravío, desvío frente

al orden y el progreso del escalpelo positivista y liberal de las élites dirigentes. En su poema "A los poetas risueños" (Prefiero vuestra risa sonora, vuestros versos perfumados de vino, /a los versos de sombra y a la canción confusa/que opone el númen bárbaro al resplandor latino;) Rubén Darío enfrenta una fuente de valores asentada en una existencia dionisiaca y una tonalidad estética en la que versos "perfumados del vino" contrarrestan la "canción confusa" del "númen bárbaro". Su propio yo y su propia poética se ven así metaforizados como "iluminaciones" sensoriales, similares a las que produjeron poetas como Anacreonte, Ovidio, Quevedo y Banville frente a la barbarie, también denominada "fatal medusa." La "humana prosa", característica de la eficiencia y de la productividad exigidas por el proyecto de las clases superiores en el proceso de modernización del estado argentino se ve extraviado de su destino por la exigencia de un nuevo flujo rítmico.

Un posible lector modelo del potencial oculto de esas nuevas formas puede ubicarse entre en los que en la llamada **crisis del progreso argentino** tienen tiempo de "complacerse" escuchando a las sopranos extranjeras o de afrancesarse frecuentando la exposición universal de París en 1889. El modernismo, junto a la ópera y la plástica forma parte de esta manera de un **arte alto**, destinado al placer de los que participan de una reducida esfera y trata continuamente de apartar al utilitario "Celui-qui ne comprend pas (...)." del que hablará Darío en sus Prosas Profanas. El surgimiento de un **poeta fuerte** y de un lector para ese poeta, en un estado de modernización de la cultura señala desobediencias, desafíos a las fuerzas del orden liberal. El deseo de escribir y de leer poesía cosmopolita comenzaba a afirmarse en un clima donde, para citar otra vez el testimonio de los años juveniles de Gálvez, los poetas "sólo obtenían el desdén general",

y a todo hombre joven que le daba "por la literatura" era lo mismo decir que le daba "por la chifladura".²² Si éste era el nivel de sensibilidad literario relatado por Gálvez en 1900, podemos muy bien trasladar ese ambiente a la poesía e imaginar la dificultades que pueden haber encontrado los poetas unos seis años antes, en las etapas iniciales de Darío en Argentina. En los tiempos de los modernistas hacer poemas significaba agregarle un nuevo hilo al enredado cañamazo cultural, **invitar a sobresalir**, a diferenciarse de las anteriores prácticas e imágenes de escritor de lengua más castiza y de una literatura "sobria", vinculada al accionar político.

En efecto, un campo de lectura con pocos lectores cultos, y con dandys y bohemios criollos, alimenta sus fantasías de viaje, de copia, en un **deseo de París** que la escritura modernista argentina se encarga de exacerbar. El mismo Gálvez, al recordar sus años juveniles antes de su participación en la revista Ideas describe de esta forma la visión de fondo de sus pares:

"Paris... Todos los argentinos soñamos con Paris, desde nuestros años de adolescencia. Sueñan, los otros con su paisaje y su belleza; sueñan los que tienen gustos artísticos con conocer sus museos y los monumentos de su pasado glorioso. Pero nadie sabe, ni podrá saber nunca, cómo sueña el nombre de París en el corazón y en el alma de un poeta de veinte años."²³

Una ciudad lejana se constituye en este discurso como "faro" de una juventud que produce con sus experimentaciones poéticas una radicalización del mundo

²² Rubén Darío, Revista Mundial, Año IV, Vol VII N° 38, junio de 1914.

que los rodea. El viaje a París, real o imaginario se convierte de este modo en un valor de reconocimiento recíproco entre los jóvenes. La ciudad de las "diversiones" y de la "libertad", la ciudad de los "paisajes" y de la "belleza" es "sueño", vía de escape de la ciudad real, devastadora y lógica. Pero además, como una condensación de imágenes propias de los sueños metaforiza una actividad de búsqueda de una nueva belleza, puesta en relación con materiales extraños, (fuerzas instintivas, satanistas, nocturnas) que expresan en el plano estético el fracaso de la palabra hegemónica del liberalismo. Así, mezclado al "nombre de París," en el interior del corazón de los jóvenes poetas se cobijan los nuevos sonidos, metros, ritmos, figuras que expresan pasiones desmesuradas. Pasar la noche en el cabaret Chât noir para escuchar a Jean Rictus o a Aristides Bruant, artistas de los que hablará con placer de espectador Rubén Darío en las páginas de Mundial, desde París en 1914 se convertirá en el imperativo epocal de los poetas:

"(. . .) Bruant es un conocedor admirable de ese bajo mundo de París en el que se agitan todas las miserias que su filosofía de cancionero sabía pintar y compadecer en su Cabaret."²⁴

Sin embargo, la voz poética dariana se aleja, ya desde la publicación de Prosas Profanas del bajo mundo de Buenos Aires conformado por "desilusionados italianos, franceses, ingleses, españoles, rusos, hombres de todas partes (. . .).", sus lectores son probablemente personajes del centro que sueñan con tugurios atorrantes pero situados en París, y que

²³ Ibidem.

²⁴ Rubén Darío, Revista Mundial, Año IV, Vol. VII, n° 38, junio de 1914.

frecuentan el Luzio, el Auer's Kellers, leen La Nación o La Biblioteca. Esta embrionaria capacidad de lectura literaria y de ensoñación afrancesadas serán características de un lector sensible a poemas "chiflados" que como en el poema de Darío "Del Campo" mira pasar la calle Florida "la gloria, la Banca y el sport": Esta reducida **comunidad** de lectura con su inusual combinación de extranjería cosmopolita y sensualismo, formada tal vez una mayoría masculina que conserva aún la perniciosa costumbre de batirse a duelo o de tomar ginebra no desoirá el llamado dariano a la existencia pánica y al predominio de la gratificación sensual por sobre el imperio de la razón, temas figurados en el poema "Divagación" de Rubén Darío: "Amor, en fin, que todo diga y cante, amor que encante y deje sorprendida/a la serpiente de ojos de diamante/que está enroscada al árbol de la vida." En la "vida" cultural de un Buenos Aires que Schiaffino caracteriza como "organismo provisto de sentidos" y "dotado de sentimientos" que hay que "satisfacer" para poder hacer madurar,²⁵ el proceso de conformación de un público para este tipo de poesía que es, antes de la difusión imaginaria del modernismo en la prensa una virtualidad, se produce en el interior de una crisis de los valores liberales. Al ocasionarse una suerte de retirada del orden racionante del 80, las nuevas imágenes del artista y del poeta que tardarán en consolidarse frente a escasos cien lectores se configurarán en un clima de reencuentro de la escritura con el cuerpo y el deseo. La forma de una nueva cultura estética que le otorga voz a Eros puede rastrearse en el testimonio de Ingenieros cuando describe su grupo juvenil de "La syrninga":

"La syrninga, institución de estética y de crítica, preexiste, existe y subsiste. Es

²⁵ C. Schiaffino, "El arte de Buenos Aires", en La Biblioteca, Buenos Aires, Año I, Tomo I, 1896.

un exponente del espíritu dionisiaco y como él, remonta su origen hasta la primera sonrisa del piteco ancestral. Todo syringo es dionisiaco; puede ulteriormente ser apolíneo."²⁵

El espíritu "syringhal" de los poetas jóvenes se manifiesta en sus prácticas como una señal más, entre otras, de desestructuración y de fracaso de la palabra liberal. En la superficie de los sentidos, blasfemos modernistas traducen así el "alma lamentable" del pobre Lelian mandan a paseo las rimas minuciosas y las medidas contadas con su revolución rítmica, enferman la "serenidad" de los timbres hegemónicos de una única lengua y despliegan ante los ojos de los lectores raras figuras.²⁶ Así, el poema "Voz extraña" de Jaimes Freire incorpora junto a un ritmo desusado esta inquietante imagen: "Blanco y rosa/es tu cuerpo, armonioso; Oh virgen blanca cruzan por él, temblorosas y sutiles/sierpes azuladas." Como "sierpes azuladas", las más extrañas tonalidades se enroscan en la cultura letrada de fin de siglo XIX, se emancipa la melodía del verso y se convierten en forma sonoridades poco ortodoxas. Los nuevos poetas de ese mundo en transformación, junto a pintores como Schiaffino y De la Cárcova o músicos como Williams, transitarán con dificultad un camino hasta llegar a confundirse como **figuras altas** de la cultura artística letrada. Tendrán que provocar ellos mismos las disposiciones de la lectura poética, hacer que se afiancen los sentimientos receptivos, recortar en la masa primero al **lector/autor**, es decir a su propio par y principal interlocutor, por medio de distintos y progresivas traducciones de otras comarcas. La **traditio** del arte moderno se fragua de esta manera en el ejercicio de una **traductio** de la palabra francesa, a

²⁵ José Ingenieros, *Revista Ideas*, año III, marzo, Buenos Aires, 1905.

²⁶ Cfr. Gómez Carrillo, "El alma lamentable de Verlaine" en El alma

través de una discursividad modernista que saquea ferozmente estilos estéticos, sentimientos y sonoridades ajenas. En el interior de un mundo de valores estéticos modernos recién nacidos y confusos, un pensamiento decadente sui-generis, surgido como expresión de una colectividad iniciática que toma partido por una cultura de nervios crispados y por el pleno dominio de la vida erótica comienza a expresar, entre otros múltiples lenguajes, un punto álgido de la crisis de los lenguajes en el impertérrito mapa de la confianza liberal. La poesía, como mediación entre el sujeto y un mundo que sufre cambios lee, entre otros discursos, las perturbaciones de una identidad que se está configurando entre diversas transposiciones y "pillajes", proceso que Lugones estima como operaciones necesarias "(...) para aprender a pensar con la propia cabeza antes de mojar la pluma en los extenuados anillos de un falso decadentismo."²⁷

Por cierto, como una especial **visión de mundo**, también esta sensibilidad extranjera irá entrelazando de una manera particularmente creativa un **original exterior** para la creación literaria: la tradición moderna europea tendrá de este modo su **versión americana** en la lengua española.

En relación a un ayer raso, quasi vacío, la traducción constituye en ese sentido el gesto primordial que asume la transformación literaria moderna de un país excéntrico. Esta tarea se lleva a cabo a partir de una apropiación feroz de sentimientos y estilos estéticos, reinterpretados en la propia lengua, innovada por una **colectividad iniciática** que toma partido por la glorificación del triunfo de la muerte, por la sensualidad, la exacerbación nerviosa y la falta de higiene moral característica de los héroes de las novelas decadentes europeas. Todo esto se realiza en un

encantadora de París, Buenos Aires, Maucci, 1911.

²⁷Cfr. estas apreciaciones de Lugones en "Negro y oro", La

clima que combina el optimismo y la fe en el porvenir con los primeros anuncios de derrota de la confianza liberal en el futuro. Así logra fundar su **diferencia**, es decir, su específica forma ideológica perturbadora para el establishment : la **traducción** del modernismo argentino integra así a su propuesta la procreación negada, la ausencia de virtudes cívicas y el pesimismo de la literatura europea del fin del siglo XIX, envuelto en los pesares de una raza "à sa dernière heure." Se vuelcan sueños ajenos a la trama imaginaria de una ciudad que se ve todavía a sí misma como la "hija" virtuosa de los genitores de la élite patricia. En efecto, si **Babel** simboliza genéricamente la pérdida del idioma común de la humanidad, la **babel lectora** del 90 en Buenos Aires puede pensarse como manifestación de adulteración de los lenguajes establecidos en el campo de fuerzas de la élite dominante. Señala que una tradición política deja de ser continente y reconfortante, y habla a las claras, en la materialidad de otras "cadencias" que se hacen oír en el idioma de la "caída" de los hombres del mundo neto y homogéneo construido en el 80. La transgresión a las normas, el opacamiento de la transparencia cultural se vuelve así el punto más alto de condensación de un proceso de modificaciones en el gran relato oficial: la **decadencia** del orden liberal argentino se manifiesta en una **enfermedad** de los códigos y de los hábitos sociales que comienzan a atacar en todas las direcciones a la gran obra del 80. Es decir, expresa el cambio en **ópera política** del patriciado, que deriva en una suerte de **opereta** con enredos. La dispersión del poder conservador, su descentralización y su alejamiento de los valores heredados se expresan a través de la proliferación de otros innumerables focos de control- en los mitines opositores, en renunciadas de funcionarios, en continuas crisis políticas y en conatos de revoluciones

Ilustración sud-americana, Buenos Aires, agosto, 1897.

de la clase media- y multiplica con creces la energía de lo que había sido reprimido y excluido hasta ese entonces.

Es en esta situación de pérdida de una única lengua hegemónica donde se inscribe el lenguaje poético aún marginal de Rubén Darío que como un extraño acontecimiento verbal contribuye a aumentar aún más la confusión generalizada de lenguas.

Cosmópolis de papel

El proceso de formación de imágenes y de sentimientos de identidad de los sujetos lectores que complican la trama de la **babel lectora** dependerá en grado sumo, entre otros factores, de la semiosis producida por los 102 diarios y revistas- de los cuales, según datos del censo de 1887 circulaban 82 redactados en español, 7 en italiano, 5 en francés, 4 en inglés y 4 en alemán - que circulan en Buenos Aires.²⁸ Esta suerte de **cosmópolis de papel** no deja de expandirse hasta 1898 - año que marca la expansión del **magazine** y del suplemento ilustrado - y se destina a un público compuesto por lectores argentinos y extranjeros. El diario es así una **pequeña biblioteca o enciclopedia para todos**, que puede servir para la autoidentificación de los ciudadanos y para la delimitación del propio espacio nacional con respecto a patrones universales. Además de estimular este proceso de elaboración de identidades colabora en la construcción de un mundo particular dentro de lo que Benedict Anderson, al referirse a la prensa y a la formación de la nacionalidad en los Estados Unidos conceptualiza como **comunidad imaginada**. Se trata de una trama de valores de identidad, que son bases de las leyes de solidaridad fraternal de los individuos en la

²⁸ Adolfo Prieto, Opcit. habla de un total de 148 revistas y diarios para este período.

sociedad.²⁹ No es desacertado pensar entonces que un proceso similar - explosivo crecimiento de una prensa destinada a la cultura básica de miles de nuevos inmigrantes- haya contribuido a la construcción de autoimágenes políglotas y cosmopolitas en la Argentina del 90, en torno a la red de periódicos, y que además como correlato de esa configuración de autoidentificaciones a nivel global se afianzara en el "periodismo maquinal" una **comunidad de sentimientos literarios modernos**. De ese modo, en ese proceso de transformación el literato comienza a diferenciarse de los periodistas que, como lo describe Groussac: "(. . .) cubren sendas columnas de papel con palabreo pululante y efímero (. . .)"³⁰ En efecto, en un mundo de signos forjado por estos personajes y por otros corresponsales trashumantes comienzan a incorporarse **mercancías intelectuales** que se orientan en el mundo de circulación de otros valores de cambio.

¿Cuál era, en efecto, el lugar específico que comenzaba a obtener la práctica de la literatura en esa flamante interacción discursiva, base de un **imaginario artístico moderno**?

Por datos censales sabemos que en 1887 solamente 5 publicaciones se dedicaban exclusivamente a la labor literaria. Entre estas se encuentran El eco del deber y Brisas del Plata, mientras que otras 4 representan la "oscura" corriente del espiritismo porteño. El espacio para la literatura es fundamentalmente el de la **mezcla** : crónicas, poemas, cuentos, novelas por entregas, novedades bibliográficas aparecen entre notas políticas y noticias en La Nación, La Tribuna, y en cierta medida también en el Sud América (1884-1892) que cobija la escritura de Catulle Mendés y las críticas de Paul Groussac a Leconte de L'Isle. La tendencia aristocratizante y esteticista del periodismo porteño se

²⁹ Cfr. Benedict Anderson, Comunidades imaginadas, México, 1991.

³⁰ Paul Groussac, "Alphonse Daudet", Opcit.

concentra fundamentalmente alrededor de La Nación, en las crónicas de colaboradores extranjeros, poetas y artistas que son en su mayoría pensadores importantes y fundadores de nación, lengua y cultura en Hispanoamérica y en Europa. Así es, en efecto, como este diario se ve a sí mismo en un párrafo que funciona como una suerte de autoimagen, como una institución constructora de **conceptos de mundo** que ayudan a expandir el caudal de lectores cultos participantes del acontecer universal:

“En sus 100 años de vida La Nación ha recogido en sus páginas el acontecer de un mundo que propone cosas maravillosas y cosas terribles. A modo de un espejo, sus páginas han devuelto imágenes con su luz y sombra.”³¹

La Nación, “prisma” de cosas maravillosas y terribles es parte de una prensa doctrinaria que traduce los conflictos del poder, constituye además un núcleo que ordena los nuevos materiales de una **inteligencia** en formación. Suerte de **archivo de la memoria universal** - que por su hospitalidad con el mundo de los extranjeros es bautizada irónicamente por Sarmiento “La nazione italiana”- La Nación se sitúa en el lugar central de la cultura letrada, antes de la consolidación del campo intelectual, alrededor del Centenario. En contrapartida, La Prensa, periódico empresa dirigido por Estanislao Zeballos, que hacia 1877 tenía un tiraje de 18.000 ejemplares, no le otorga cabida, salvo contadas excepciones, a las obras ni a las críticas literarias. Este diario se ubica fuera del proceso conformación de un público con disposiciones específicamente literarias y en sus páginas, a partir de las ofertas de trabajo o

³¹ La Nación, un siglo en sus columnas, Ed. Especial de 1970 por el Centenario de la fundación del periódico, pág. 270.

de la publicidad - Tónicos "Resurgo" que cura la embriaguez, las píldoras "Lambert" o los polvos de tocador "Mennem"- es posible reconstruir un **clima de imágenes** en el que participan los sectores populares, integrados por trabajadores y pequeños comerciantes. Por otra parte La Ilustración Sudamericana cuenta con abundante producción fotográfica, y por su carácter misceláneo se ocupa de una diversidad de temas culturales y políticos y las publicaciones extranjeras que se dirigen a una menor cantidad de lectores: The Standard, Le Courrier de la Plata, El Correo español, L'Operaio italiano, Argentinisches Tagemlat, conversan un poco de literatura y otro poco de arte entre otros temas sociales que preocupan a las colectividades extranjeras.

Este vasto espíritu de lectura cosmopolita es además completado por un nuevo ritmo que el estado le imprime a la educación en escuelas "elegantes y severas", para tomar las palabras del Censo, que tienen en su proyecto de construcción bibliotecas capaces de albergar la mayor cantidad posible de volúmenes. Junto a la prensa esteticista, las 98 librerías de compra y venta de libros usados y las papelerías de la ciudad que importan libros a la rústica y encuadernados, venden libretas de escolares, música impresa para las estudiantes de piano, las bibliotecas de las escuelas son verdaderos **talleres formadores de lectores**. También las bibliotecas públicas, por sus cuantiosas suscripciones y la gratuidad del préstamo, la llegada al puerto de Buenos Aires de textos de ficción importados colaboran en la educación estética de un lector específico para la literatura, que lo arranca de la estrechez de mira regionalista. En efecto, en 1887 se proyecta con planos hechos por el arquitecto francés Maillart, la casa para correos y telégrafos con una salida y una entrada especial para las publicaciones impresas, diarios, catálogos, libros y circulares que ingresan al país,

igual que en Nueva York o en París, para aumentar el caudal de un babélico acervo literario. En 1895 la Buenos Aires letrada ostenta una **mentalidad de suburbio** del mundo, por su constante oficio de traducción de imágenes ajenas, y en momentos en que el Ateneo de Buenos Aires cumple dos años la **cosmópolis de papel**, surtidor esencial de las imágenes modernas es ya una tupida trama de diarios y revistas. El clima de refinamiento cultural y de acercamiento a las maneras europeas aparece descrito en los recuerdos juveniles de Gómez Carrillo: "América, encarnada en su metrópoli argentina, no tiene hoy estéticamente, mucho que envidiar. ¿Cómo hacer comprender tal verdad en Europa? Yo mismo confieso con rubor que cuando hace años Rubén Darío me pronunciaba largos discursos familiares sobre el refinamiento de Buenos Aires, no podía dejar de pensar que todo aquello era una gentil exageración de poeta agradecido."³²

Aparecen en ese momento periódicos que figuran como estrictamente literarios, al tiempo que un gran número de publicaciones le concede cada vez más voz y presencia al modernismo. El periódico adiestra la mirada estética de los lectores y la posibilidad de una lectura orientada específicamente por las autoridades literarias se acrecienta, mientras la población extranjera continúa multiplicándose y no manifiesta deseos de naturalizarse.

En ese contexto de genealizada "invasión" extranjera y de paulatino distanciamiento entre los límites de lo que se considera como literario o político crece el pánico de las cabezas políticas ante diferentes especies de intrusos, los inmigrantes, pero también se acrecienta el temor a ciertas inteligencias humanistas que pueden llegado el caso, disputarle el poder a las élites. Así, el Ministro de Educación Juan Ballestra manifiesta en 1892: "Si de la gramática hacéis ascender al alumno a

³² Enrique Gómez Carrillo, El encanto de Buenos Aires, Ed. Maucci, Buenos Aires, 1909.

la literatura; si de la literatura preceptiva lo pasáis a Ovidio, Virgilio, Salustio y Cicerón (. . .) ¿Cómo podréis impedir que este alumno aspire a ir más allá e intente aprender en la Universidad las leyes que gobiernan al mundo físico o al mundo social y político, para ejercer, por su pensamiento y su palabra una acción superior y dirigente."³³

En una sociedad que constituye un mosaico de lenguas, la apropiación de la gramática dominante posibilita la "ascensión² de los sujetos en el mapa del poder. La dominación de la norma de un código "superior" abre así ante los ojos de su poseedor un tesoro de conciencia. Por otra parte, las cruces dialectales de los extranjeros se muestran amenazantes. Ya en 1884 Estanislao Zeballos expresaba de esta manera su temor ante una multitud forastera y contaminante. "Nuestra lengua es contaminada y el pueblo habla de un verdadero dialecto formado por elementos universales."³⁴

El miedo ante el "contagio" de los dialectos, el deseo de reservación y de control del dispositivo de poder de un idioma puro orienta a los sectores dominantes a excluir de la red de interlocutores a los extranjeros. Por cierto, más allá de los supuestos afanes democráticos de la élite y de una aparente nivelación en las capacidades integrales y derechos a la instrucción de la población es todavía el propósito de la dirigencia que el Colegio Nacional continúe formando a los hijos de sus miembros - que hacia 1892 todavía constituían la clase intelectual- y que los oriente hacia las tres únicas carreras universitarias de entonces: derecho, medicina e ingeniería. El arco de posibilidades se abrirá recién en 1896 con la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras, dato que puede iluminar la progresión de una sensibilidad especial que

³³ Cfr. James Scobie, *Opcit*, pág. 285.

³⁴ Estanislao Zeballos, Cincuentenario de la ley 1420, Memoria sobre el desarrollo de las escuelas primarias desde 1884 a 1934, Tomo II, pág. 207.

intenta desgajarse de elecciones más tradicionales.

En efecto, el temor hacia los posibles efectos de una educación orientada hacia los clásicos, por obra de una literatura capaz de aumentar las ambiciones de los individuos no impide, por cierto, que las actividades de las Humanidades y de las Artes se reproduzcan : 92 sociedades literarias artísticas y musicales se reparten en todo el país, y en ese período existen 80 salas de teatro de las cuales 20 se concentran en la ciudad de Buenos Aires, al tiempo que la enseñanza de la música aparece como una costumbre ineludible entre las familias de regular posición económica.

La ciudad continúa su proceso de modernización después de la crisis del 90. Crecen los hilos del telégrafo y aumenta el número de abonados de teléfono. Solamente subsisten 12 curanderos frente a los 646 médicos egresado de la Facultad de Medicina. Sorpresivamente, entre agrimensores, calígrafos e ingenieros, el Censo Nacional de 1895 consigna la existencia de 20 "literatos" que afirman ante el encuestador, poder vivir de su trabajo literario.³⁵

¿Se trata del literato obligado a desempeñarse como periodista, pero que sin embargo se imagina a sí mismo como escritor?

La respuesta queda en suspenso, abre un misterio sin develar. Lo cierto es que en una hibridez de registros se confunden en Buenos Aires la enunciación literaria con otras voces. Así, en la red de publicaciones formada por revistas como Buenos Aires, Lectura Selecta, Piff Paff, El correo literario, El eco de las niñas, Vida Social, El Municipio, Revista Literaria mensual o La Revista, de índole científico-literaria quedan atrapados los signos de una nueva armonía. Por cierto, en esa trama se esconden las **miniaturas del mundo estético** que compone el modernismo en un soporte no específico para

³⁵ Censo Nacional de 1895, Sécond recensement de la République

la enunciación de la literatura. En las crónicas de estas publicaciones se vislumbra de este modo el límite, un espacio "sometido a otras autoridades", para usar las palabras de Julio Ramos, que vela, pero que a la vez permite las operaciones de reflexión inmanente, pura de la poesía.³⁶ Esta suerte de tela de araña expone también las "conversaciones" que sobre literatura se desarrollaron en el interior del Ateneo de Buenos Aires, en las cervecerías y cafés de la calle Florida. Exhibe, pues el surgimiento de una palabra literaria, la poesía modernista y su metadiscurso, esa especie de boceto de la escritura poética que es la crónica y que coexiste en **polifonía** con otros registros discursivos de la vida social. Desde la perspectiva modernista, esta red impone un ritmo a la lectura, configura una mirada que si bien a simple vista parece desatender los conflictos de la historia, los enuncia junto a las discusiones poéticas.³⁷ Al tiempo que expresa un gesto "descontaminante" en cuanto propone un cuarto propio para el hecho literario.

Estos canales son así **anfiteatros** privilegiados de las nuevas figuras de escritores que amplifican en sus notas la misma música que resuena en sus obras. Concediéndole relieve a esa primera **discursividad crítica**, la **crónica modernista** circula de este modo entre la memoria de la gesta de mayo y las expresiones vernáculas de una escritura poligráfica, con el anhelo de construir en ese clima híbrido una voz literaria. Como la dimensión formal de una palabra de poeta que se ofrece por vez primera a la lectura de la multitud, la **prosa poemática** de las crónicas opera en cierta manera como una figura axial de los hechos literarios y configura el centro de un **sistema crítico** que, sin

Argentine 10 mai 1895. Resumés définitifs, Tomo III, págs. 46 a 49.

³⁶ Julio Ramos, *Opcit.*, pág.111.

³⁷ Cfr. esta idea acerca de la desatención de los conflictos de la historia por parte de los modernistas en Jiménez, José Olivio, *Hacia la modernidad en la poesía modernista hispanoamericana*, *Cuadernos Hispanoamericanos* 8 bi 490, New York, 1985.

desdeñar los enfrentamientos facciosos, si bien no crea las obras les otorga autoridad, las legisla al hablar con énfasis en la arena pública de las modernas vibraciones estéticas que resuenan en un todavía inmaduro campo literario. Por cierto en su crónica "El linchamiento de Puck."³⁸ Darío deja entrever su propia imagen de poeta avasallado que se recorta de las multitudes: "Puck, al salir del gabinete de un poeta, iba negro como un legítimo africano, pues se había caído en el tintero de un poeta." (. . .)El furor popular estaba en contra suya (. . .)." El personaje de Shakespeare que en su sobrevuelo cae en el interior del tintero y se tiñe de negro, alegoriza la "diferencia" de los poetas "linchados" por la opinión pública. En otra crónica la imagen de un poeta, Heliodoro, resplandece ante la multitud: "Del grupo de los que desfilan se desprende un joven rubio, cuya barba es de plata. Sobre su cabeza encorva el cuello y tiende las alas olímpicas un cisne de plata.

Dice el Ujier: este es Heliodoro el poeta."

Esta crónica que imita la forma de un cuento de hadas y exhibe el fulgor de la plata, en una época que proclama al hierro como material privilegiado, ilumina, activa los sentimientos de una tradición estética cuyas transformaciones se encuentran en estricta relación con los cambios suscitados en tradiciones morales y políticas.

También en el poema "Blasón" de Prosas Profanas Darío construye la figura de un poeta/cisne que canta hasta morir: "Rimador de ideal florilegio, /es de armiño su lírico manto, /y es de mágico pájaro regio/que al morir rima el alma en un canto." Ese cisne que agoniza cantando representa la vida de los sentidos que rige el mundo de la belleza poética de los modernistas. El rimador que "boga" en una "lago sonoro" apela así, desde

³⁸ Rubén Darío, "El linchamiento de Puck", La Tribuna, 12 de septiembre de 1893.

los confines de un "país halagueño" a armonizar las formas discordantes de la vida social. Unifica y lee cifras escondidas en el universo al producir síntesis, y revelar, echando mano de la fuerza constructora de las emociones, las virtudes espirituales que contrarrestan el utilitarismo reinante, Los poetas modernistas reaccionan así contra la imagen del **ingeniero** y le oponen la suntuosidad de otros materiales, la plata, el oro, las piedras preciosas. Por cierto, para poder diferenciarse como los demás recién venidos que se expresaban en sus diarios, ya sea por sus oficios o por sus nacionalidades, fundan un **dominio de lenguaje** en un lugar heterónimo, y dueños de esta primera posesión logran redimir a sus miembros de la **expulsión** de la esfera política y de la incertidumbre experimentada por los artistas en el proceso de escisiones culturales suscitado en una modernidad marginal, en relación a las modernidades centrales. Por obra de una lengua muchas veces imprecisa en sus definiciones, se propagaban de esta manera el continuo fluir de forasteros, las divisas de lenguaje de una **colectividad cultural**, regida como los otros extranjeros por su propio estandarte. En ese sentido, la lengua modernista y los debates críticos de los poetas con sus detractores, las expresiones ante la política y la cuestión americana, si bien plasmaron un discurso plagado de contradicciones tuvieron como actitud constante por parte de esta clase especial de individuos desarraigados, la construcción de una **patria** y de una ciudadanía. Dentro de esta densa materia que hospedó una "difusa ideología" modernista, para robarle las palabras a Real de Azúa, tres publicaciones concentraron nuestra atención: en primer lugar la Revista de América, porque constituyó el primer espacio del modernismo en América Latina y fue fundada en el babélico Buenos Aires. En segundo lugar La Biblioteca de Paul Groussac, porque expresa el modo en que una discursividad poética, al principio transgresora, logra integrarse luego a la alta cultura. En último término La

Montaña de Leopoldo Lugones e Ingenieros porque sus páginas exhiben una extraña y fugaz aleación entre tendencias socialanarquizantes y el modernismo, al tiempo que profundizan una estrecha relación con la literatura moderna francesa. En las obras y en los artículos críticos, tanto Darío como Lugones proyectaron de manera fluida y no cristalizada **estructuras de sentimiento** y **nociones**. Sus ideas, sus propias autorrepresentaciones de sí como escritores, y sus conceptualizaciones acerca de lo que la literatura era para ellos, surgidas a partir de un nuevo tipo de **experiencia**, el particular concepto de belleza de estos dos poetas fundamentales programaba otro tipo de **audición** y un sentimiento estético que, al dirigirse al entendimiento originaba un nuevo trabajo de exploración sobre la materia fónica.

Inspirados tal vez en el gesto de Baudelaire, de Mallarmé, que elaboraron en Le Figaro de Paris una suerte de "periodismo imaginario" armado en la sustancia evaporada de las cosas de todos los días, los modernistas de Buenos Aires practicaron el **poema crítico**, la crónica escrita por poetas, a semejanza de la prosa "Le nenúphar blanc" que Mallarmé escribió en el periódico y que producía, por su corte inusual y su forma huidiza el efecto de un **trompe l'oeil**.³⁹ Es con esta "reverie", con la consideración elogiosa de la "enfermedad" del ensueño que la **crítica de artista** en el periódico de Buenos Aires opone y difunde a gran escala la mirada aguda, el oído entonado del poeta entre la anécdota divulgadora del reportaje.

Este lenguaje de grado cero que todas las mañanas, aún con su tinta negra y mal secada celebraba con la crónica del poeta en la prensa el milgro breve y fugaz del "ahora", no era solamente el reemplazante, el

³⁹ Véase la participación de Mallarmé en el periódico en Pierre J. Richard, "L'action restreinte", en L'Univers imaginaire de Mallarmé, Ed. Du Seuil, Paris, 1961.

sucedáneo del ayer, la memoria fugitiva de lo cotidiano, sino que, por su valor legitimante de la literatura moderna se incorporaba a las constelaciones de la historia del arte y era el pilar del primer **sistema crítico** de la literatura moderna. Esta prosa permitió, por otra parte, abrir las puertas del Ateneo al mundo, liberar reverberancias y hacer difundir modelos europeos que se propagaron entre los poetas que rodearon a Darío. El canevas de notas, interrogaciones y respuestas ante la aparición de algún timbre desconcertante exponía a los que sabían escuchar y no escatimaba esfuerzos en mostrar a los que, como Paul Groussac defensor de los valores culturales de la generación del 80, resguardaba la facultad incisiva de los conservadores al declarar en sus cartas a Cané que **lo nuevo** degradaba la civilización. Ya nos ocuparemos de este debate y de la respuesta de Darío a Groussac en nuestro trabajo referido a La Biblioteca, diremos por ahora que la crónica modernista en la prensa mostró con elocuencia el modo en que los escritores leían y oían a sus pares e hizo pública la intimidad de los puntos privilegiados de reunión de un selecto grupo de hombres solos y noctámbulos.

A "rebours" del gusto instituido, pero dentro de un sistema culto que se transformaba poco a poco, los poetas enjuiciaron espectacularmente las obras de sus camaradas frente a un puñado de lectores.

Al relacionar los poemas entre sí, a través de la reflexión sostenida por la **prosa poética** de la crónica, los artistas debatían públicamente el valor de los nuevos desórdenes sintácticos, las figuras de lenguaje, los ritmos irregulares y las curiosas imágenes míticas.

Evaluaban con una apasionada discusión las posibilidades de lectura que tenían esas prácticas y trataban de aislar a la poesía como una esencia pura, para asegurarse un lugar en la historia de la percepción artística.

Invitando al nomadismo intelectual, buscando sus lectores para la poesía los senderos interiores de la escena de los diarios se bifurcaron así en una gama de **residencias** híbridas que hospedaron, no obstante, la **sensibilidad poética** en una situación de permanente cruce con la tradición europea.

Directores, apuntadores talentosos de una orquesta, los modernistas de Buenos Aires dieron el **tono maestro** a aquellos que se habituaban a escuchar con la **tensión** propia de un auditorio.

VI Revista de América, ropajes y escena

Para la obra colectiva de los nuevos de América

Si el primer tramo del modernismo en la Argentina parece estar recorrido por la pregunta de sus principales protagonistas: ¿Para quién escribir?, la Revista de América es en este sentido el primer intento de responder a ese interrogante. Publicación quincenal dirigida en el año 1894 por Jaimes Freire y por Rubén Darío, interrumpida después de su tercer número, aparentemente por la ausencia de suscripciones que se centralizan a nombre de Darío en las librerías del centro Espiasse, Moen y Joly tiene, no obstante, una acogida muy favorable por parte de la prensa más selecta de la época. El primer número de la revista se manifiesta enfáticamente a favor de los decadentes al publicar el ensayo sobre D'Annunzio "Un esteta italiano." Allí, Rubén Darío califica a Wagner como el primer "dominador de la forma en las letras italianas contemporáneas" que, provisto de todas las armas se consagró a la tarea de innovación.¹ Este poeta se convierte así en la pieza fundamental de la singular ideología modernista y se enlaza perfectamente con el programa que el primer editorial pone de manifiesto cuando proclama su voluntad de ser el "órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del **Arte puro.**" (Aunque se mezcle con una cierta preocupación por la vida pública, en una encuesta sobre "La cuestión social" dirigida a los directores de

¹ Rubén Darío, "Gabriel d'Annunzio", Revista de América, Año 1, n° 1, Buenos Aires, 19 de agosto de 1894, pág. 10.

periódicos de Buenos Aires). El deseo de "luchar porque prevalezca el amor a la Divina Belleza, tan combatido hoy por **invasoras tendencias utilitarias**, la función de "servir" al mismo tiempo a la "aristocracia intelectual" de las Repúblicas de lengua española, la declaración de un combate "contra los fetichistas y los iconoclastas" y la promesa de "mantener" paralelamente "el pensamiento de la innovación" en equilibrio con el "respeto a las tradiciones y la jerarquía de los maestros" son otros de los componentes del programa ideológico y estético de la revista. Estos propósitos expresan las contradictorias poses que asumirá Darío y que A. Ghiraldo supo descubrir en El Archivo de Rubén Darío, al decir que éste: "pese a su iconoclastia, a veces más aparente que real conservó siempre un acatamiento unánime por los **maestros**, fueran de esta o de aquella escuela, con tal que ellos revelaran amor verdadero a la belleza y al ideal."² Por otra parte, la alianza que este editorial establece el mundo americano y las tradiciones ajenas, al vincular la "**idea americana** en la universal comunión artística", comprende las propuestas de un arte universal y cosmopolita en relación con la pregunta: ¿Qué es América? Es decir, promueve en poetas que no se dirigen sino al "ojo sensual", que hacen visible tanto Darío frente a D'Annunzio el "amor carnal" ya incorporado e la escritura antigua de San Juan el vidente la responsabilidad de : "(. . .) ser el vínculo que haga una y fuerte la **idea americana** en la universal comunión artística; (. . .)."

La "peregrinación estética" funciona en ese sentido como matriz productiva del entrecruzamiento de lenguas y como afirmación de la "**obra colectiva** de los nuevos de América" que sostienen las poéticas del Modernismo argentino. Estas posiciones y los compromisos iniciales a favor del americanismo y del decadentismo son las que

² Alberto Ghiraldo, El Archivo de Rubén Darío, Ed. Losada, Buenos Aires, 1953, pág. 98.

persistirán luego en esa suerte de diagnóstico de la poesía americana contenido en las palabras liminares a Prosas Profanas : "b) Porque la obra colectiva de los **nuevos de América** es aún vana, estando muchos de los mejores en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran ; (. . .)." La revista ofrece de este modo un concentrado de complejos materiales ideológicos y estéticos del modernismo, al presentar tensiones en equilibrio entre valores cosmopolitas, americanistas, aristócratas y ácratas. Estos elementos aparentemente antitéticos se reengendran sin embargo unos a otros en un círculo de mutuas implicaciones. Con estos gestos básicos que se oponen por su acendrado esteticismo al objetivo de acumulación de bienes del sistema de creencias dominante, Darío inicia con la crónica sobre D'Annunzio - que excluye luego del libro Los Raros - su peregrinación estética y estudiosa a un exterior, en oposición al viaje holgazán a París de los hijos de la élite en búsqueda de matrices poéticas originales. Los llamados decadentes, dice, dedicaron sus esfuerzos al cuidado de las formas y liberaron los poderes de "lo desconocido". Ellos son los responsables de haber hecho triunfar las leyendas, contenidos de las visiones poéticas y de favorecer el "inmaterial" florecimiento del arte creado por Wagner. Los éxtasis ante el pecado de Baudelaire, las liturgias profanas de Verlaine, prosigue, les han puesto también diques y defensas a las "tiranías científicas." Contra el poder de la materia y de la razón, los artistas son dibujados por Darío como solitarios "que tienden hacia las fuerzas invisibles" y propuestos como modelos eficaces para que los jóvenes escritores argentinos, en una ciudad que se asemeja cada día más a un depósito de comercio, puedan prevalecer a pesar de la exaltación del materialismo y de las mercancías. En este sentido el **azul** del poeta D'Annunzio, su metálico mar que besa el desierto caldeado y que contrasta con una caravana que se mueve detrás de un cadáver : ("Dietro la cróce,

dietro il cadavere, /con litanie lunghe, allontanasi, /va va va la pía caravana /sotte la tragica luce immensa") es leído como la sensitiva pincelada de un cuadro, pero también como una marca **d'italianità**, como sello de personalidad de una lengua que el idioma español también debiera conseguir : "(. . .) y deseo tan solamente que algún día podamos estar orgullosos los que amamos el arte en América y España, de tener en lengua castellana un tan insigne artífice (. . .)."

Con poemas que son pinturas bordadas sobre relieves y límites trazados por los pintores del sol, con palabras que tienen el poder de otorgar la pura sensación de la claridad y de la luz del mediodía, el decadentismo italiano, al tomar de la naturaleza todo aquello que es "sensitivo y simbólico" y decirlo en la **verdadera lengua italiana** expresa con dignidad al país de origen. El americanismo dariano se construye así, paradójicamente, por una lectura del decadentismo, por las ansias de tener, como en Italia: "(. . .) en lengua castellana un tal insigne artífice como el autor del Trionfo de la Muerte." Palabras rosas, palabras violetas, colores entrelazados al sonido de un "ruiseñor invisible", ámbar de perlas encadenadas a una persistente melodía, El triunfo de la muerte encarna el ideal de la prosa moderna. Es la "prosa narrativa y descriptiva" que reposa en la difícil tensión de la armonía musical y en la plasticidad del lenguaje. Porque ilumina viejas regiones de la poesía como lo hizo Verlaine "el católico", D'Annunzio, el **poeta alado**, ocupa un lugar de privilegio entre: "(. . .) los más admirables himnos litúrgicos, los mejores cánticos desde Japone de Todi, al más adorable misterio de la Virgen, a Baudelaire, las decoraciones incógnitas del pecado, iluminadas por el "rayo nuevo" de la lírica visionaria (. . .)."

D'Annunzio es modelo de artista fuerte y delicado, figura oxymoron que conjuga la sensibilidad y la energía. Conserva la indestructible obsesión de los

ascéticos solitarios, pero escucha al mismo tiempo las voces invisibles: "ya del demonio tentador o el daimon divino." Darío postula de esta manera a D'Annunzio como su primer faro y en el segundo número de la revista aparecido el 5 de septiembre de 1894 termina de precisar sus razones: su defensa de los decadentes se explica sobre todo por su amor a las fuerzas incognoscibles.

La alegoría de un **artista con alas**, opuesto al torpe **albatros** baudelairiano le sirve así a Darío para darle buena terminación a su propia imagen interior de poeta decadente americano : se trata de un sujeto que debe sobrevolar la altura para descender, "decaer" y contar luego lo que ha visto. Con esa "caída" y su posterior apartamiento logra luego convertirse en un ser excepcional como lo es D'Annunzio.

Si este ensayo es indicador de las preferencias estéticas de un modernismo transgresor, el poema "Canto de la Sangre" de Rubén Darío busca escandalizar una sociedad cada vez más preocupada por los controles higiénicos. Con una escritura que exacerbaría la ira de Calixto Oyuela el segundo número de la revista exhibe, entre un conjunto de versos que hablan de la sangre derramada en las guerras: "(Sangre de Abel. Clarín de las batallas. /Luchas fraternales; estruendos horrores; /flotan las banderas, hieren las metrallas.") el sonido de "organillos" suburbanos que se entreveran con las imágenes de los "manicomios", de los "hospitales" y de la "sangre de los suicidas":

"Sangre de los suicidas. Organillos/
fanfarrias macabras, responsos corales/
con que de Saturno celébrase el brillo/
en los manicomios y en los hospitales."

Este poema, junto a otros cuentos y crónicas- "Los

poetas jóvenes de Francia", por ejemplo- forma parte de un nuevo **sistema imaginario** que contribuye a dislocar, a "enfermar" las representaciones simbólicas del mundo cultural del noventa, y que se continuarán luego en los nuevos sujetos culturales, en **poemas ideologemas** de Prosas Profanas como "Margarita" : "Tus labios escarlatas de púrpura maldita/Sorbían el champaña de fino baccarat; o "Mía" : "Tu sexo fundiste/con mi sexo fuerte, fundiendo dos bronce, donde las imágenes revulsivas para la moral de la época hablan con elocuencia de las transformaciones de los modelos sexuales del fin de siglo. La dimensión ideológica e imaginaria del modernismo dariano que declara su pasión por las cosas ajenas, alegorizadas por la "querida" de París- como lo admite en las palabras liminares a Prosas Profanas -, su colocación como escritor que dice llevar adelante una "estética acrática", conviven con una vinculación estrecha con el sector aristócrata de la intelectualidad. La combinación de un programa poético discrepante con la voluntad racionalizadora de los textos de la generación del 80, el odio antiyanqui en momentos en que la oligarquía sella un nuevo pacto con el imperialismo norteamericano, y a la vez, el deseo ferviente de una situación de mecenazgo por parte de los sectores dominantes, se explican por ser gestos provenientes de una voz poética que duda de su función. Es, en efecto, la voz de un escritor que no tiene la seguridad de una Cané, quien por el contrario sabía que debía cantar las proezas de su clase en Juvenilia. Se trata exactamente de un yo poético que quiere encontrar un lector que **goce** de las formas en el sentido en que Jauss emplea el término "jouissance", para definir un uso de lectura opuesto al de los que **utilizan**, consumen la escritura.³

Sobre las ruinas de la tendencia democrática del

³ Cfr. H. R. Jauss, "La jouissance esthétique" en Aesthetische Erfahrung und literarische, en Hermeneutik, I, Munich, Fink Verlag, UTB 692, 1977, Traducción de Lucien Dalembach, Mimeo.

liberalismo un lenguaje que reposa en la ambigüedad y en la indecisión, el de Rubén Darío se dirige a un lector culto que lee La Nación, al millar de personas que compra La Biblioteca y a todos los que acentúan su mirada hacia fuera, a través de un puerto recientemente inaugurado.

Imágenes de lector crítico

¿Cómo es recepcionada esta primera intervención del modernismo en el **mundo de los sentimientos estéticos**?

Sin encontrar respuestas seguras a este interrogante, las notas de los diarios de Buenos Aires que publican a los primeros críticos del modernismo se reproducen en el segundo y tercer número de la revista. Si bien éstas no esclarecen todos los misterios que rodean la lectura contemporánea al modernismo, al menos hablan de las particularidades de esta acogida en algunos **lectores modelos**.⁴

Así, junto a nombres como los de Mitre o Julián Martel figuran apellidos de extranjeros ilustrados: Ettore Mosca, director del Operaio Italiano - que según datos censales tenía en 1887 un tiraje de 6.000 ejemplares -, López Bendito del Correo Español- con 4.000 números diarios-, Alfredo Ebelot de Le Courrier de La Plata, Daniel Coutheron de Le Petit Journal y Teodoro Alemann que estaba al frente del Argentinische Tagemlat.

En primer lugar advertimos en La Nación un análisis de la complejización progresiva del "mercado del talento" en el que el modernismo se sitúa. Como una escuela con pocos adeptos - "porque lo difícil no es accesible a todo el mundo"- la dificultad, la

⁴ Cfr. las notas críticas a la revista de diversos periódicos de Buenos Aires reproducidas en el segundo número de la Revista de América, Buenos Aires, 5 de septiembre de 1894.

ilegibilidad de la forma nueva y los escasos lectores configuran los caracteres de un discurso estético que se propaga entre los que "(. . .) sin ser príncipes en los torneos de la Ciencia Gaya, buscan el **deleite de la vida** en la admiración de las cosas bellas."

Esta "gota de agua fresca" en la aridez de este "campo del periodismo militante", que sólo trae "desazones y aniquilamientos a los más fuertes y a los más impávidos." se dirige así a "los que saben pensar, los que saben sentir y los que saben amar lo bello, lo bueno y lo verdadero."

¿No eran precisamente esas condiciones las que anhelaba ver Darío en sus lectores cuando manifestaba su voluntad de lograr modelar un **público artista** "(. . .) que ame la ciencia, la poesía, el arte, las cosas bellas del espíritu (. . .)?"

Estos periodistas se incluyen también entre los que comienzan a gozar de las cosas "bellas del espíritu". Constituyen en principio una pequeña comunidad **crítica** del decadentismo argentino. Con poder de control discursivo sobre las tribunas de sus respectivas colectividades estos sujetos se asemejan además, por su condición de desarraigados, al Rubén Darío que, como lo confiesa en su autobiográfico cuento "Historia de un sobretodo" no lleva una prenda "marca Pinaud." Más bien conforman, por los bienes culturales que poseen, un pequeño grupo intersticial entre los sectores dominantes y las clases subalternas.

Por el lugar que ocupan en la **cultura letrada** se destacan de la gran mayoría inmigrante, y por su condición social de transplantados no forman parte de la élite dirigente porteña. Es sumamente productivo entonces trabajar sobre sus respectivos discursos, porque ponen de manifiesto núcleos de sentido necesarios para comprender los primeros momentos del modernismo en Buenos Aires.

Así Ebelot, director de Le Courrier de La Plata señala la existencia "de gens comme ça" en un entrepôt de comerse et un antre de espéculacion." Una ciudad juzgada como **antro de especulación** se contrapone, por la mirada de este francés, a la "gran aldea" que era Buenos Aires antes de la explosión demográfica y constructiva del último tercio del siglo XIX. Este periodista se manifiesta en ese sentido a favor de la sensibilidad estética y contra la voracidad utilitarista, uno de los presupuestos del modernismo argentino. Haciendo gala de formulaciones que denuncian lecturas de Fourier considerar al grupo de poetas de la revista liderada por Darío y Jaimes Freire como una **falange** de escritores que conseguirá: "autant de lecteurs qu'ils meritent."

Por otra parte The Standard, expresión de la integramente alfabetizada colectividad inglesa que contaba desde los tiempos cercanos a Rosas con la English Literary Society ubicada al Norte de la Plaza de Mayo subraya : "Every line or it is carefully griten. As is Darío's article on Gabriel D'Annunzio it is "real litterature" and proves that Darío is one of our best writer." Observa así la diffusion de una literatura **verdadera**, por contraste con una literature mezclada con la función política y que comienza a ser difundida ahora por una revista efímera, hogar de un **verdadero escritor** que busca sus interlocutores. L'Operaio italiano ofrece otra posible vía de acceso para aprehender la complejidad creciente que iba tomando el carácter de ese campo de lectura. Esta voz de la Asociación italiana que en 1895 tiene una existencia de 28 años en el país, y que cuenta con una sala de teatro propia, invita al lector de su colectividad a comprar una revista que podrá satisfacer a una persona "medianamente colte", a un sujeto que busca "buona compagna." Elogia además la revista porque enarbola la "bandera garibaldina en arte."

¿Por qué Garibaldi figura al parecer tan dispar al

poeta decadente, expresa por boca de este periodista el carácter de la nueva poética italiana? Tal vez porque la **lengua** de D'Annunzio ha renovado un recientemente inaugurado **idioma nacional**. Este poeta ha sido también, como Garibaldi, un revolucionario de la independencia y ha llevado al idioma a un extremo máximo de creatividad. Conocer el propio idioma será así también una de las metas compartidas por los decadentes argentinos para dominar la **forma americana** y darle al poeta joven, que adhiere al imaginario decadente, la carta de ciudadanía y de representación continental.

Pero es en las palabras de Daniel Coutheron, director de Le Petit Journal, donde mejor podemos entender el particular americanismo que sustenta la revista, y que produce un "choque" en el horizonte de expectativa de ese tipo de lector: "nous esperions une saveur americanine plus marquée." Este periodista extranjero con deseo de exotismo espera encontrar seguramente en esas páginas tonos telúricos. Se topa, por el contrario, con un artículo sobre poesía legendaria al que critica por carecer de actualidad: "Les trois principaux articles du numéro paru traitent de la poésie des trouvères, des poètes décadents et du jeune artiste italien - d'ailleurs surfait, disent ses compatriotes-Gabriel D'Annunzio. Une étude sur Kart Mann (qui d'ailleurs ne signifie pas **Carolus Magnus**) manque un peu d'actualité, comme les autres deux d'americanisme."

¿Cuál era ese "marcado" sabor americano pleno de imágenes de pampas y de selvas que pueblan las ensoñaciones y la sed de **otredad** y de **diferencia** de los europeos cultos, y que se sobresaltan ante poetas latinoamericanos que, por el contrario quieren fabricar París en la literatura. A la espera de una tribuna que exhiba esas pretendidas "raíces" del pueblo americano concluye: "Il arrivera forcément un moment où une revue se fondera dans des conditions assez propices pour réunir en faisceau toutes les forces vives de

littérature et d'art éparses sur ce continent, et devenir l'expression synthétique de la civilisation hispanoaméricaine."

Para aprehender la controvertida identidad de poeta configurada ya a partir de estos momentos iniciales del modernismo, y que desorienta a este periodista extranjero ávido de "sabor americano", habría que agregar a ese respecto las propias autodefiniciones expresadas por Darío. Por cierto, en una carta que éste la escribe a Unamuno en 1899 confiesa: "(. . .) desde luego, que no me creo escritor americano. Esto lo he demostrado en cierto artículo que me ví forzado a escribir cuando Groussac me honró con una crítica. Mejor que yo lo ha desarrollado el asunto el señor Rodó, profesor de la Universidad de Montevideo. Le envió su trabajo. **Mucho menos soy castellano. Más bien pienso en francés!** O mejor pienso **Ideográficamente**; de ahí que mi obra no sea castiza."⁵

Pero este autorretrato de autor que niega su pertenencia americana y castellana, y que en las Prosas Profanas se aliena de su origen al decir: "Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa o de indio chorotega o nagrandano pudiera ser a despecho de mis manos de marqués (. . .)" se contradice a sí mismo inmediatamente al situar en ese mismo prólogo una zona arcádica de la poesía americana : (. . .) en las cosas viejas de **nuestra América**, en Palenke, en Utatlán."

En ese sentido, y por sucesivas pruebas y ensayos de un personaje que busca su verdadero ser, el impulso arqueológico llevará a Darío a escribir sus "Poemas de América" en La Biblioteca donde afirma: "(. . .) Mi piqueta/trabaja en la poesía de la América ignota/Suene harmoniosa mi piqueta de poeta- ¡/Y descubre oro y ópalos y rica piedra fina, templo o estatua rota; y el

⁵ Carta de Rubén Darío a Unamuno en El Archivo de A. Ghirardo, Opcit, pág. 47.

misterioso jeroglífico adivina/La musa."⁶

Este largo poema se contrapone a los "ideogramas" afrancesados a través de una serie de imagos en las que se encadenan la figura del **zensontle** y del **quetzal** a la silueta de un **sacro teocalli** entre "bosques de esmeralda." Es decir, propone un conjunto alegórico del pasado precolombino que indaga el suelo de una "ciudad antigua", en la que los "Quelenes, los zapotecas, tendales y katchiqueles" llamados **padres nuestros**, cultivadores y sembradores de añil son los responsables de la imaginación poética americana.

El reconocimiento de la paternidad dariana en ancestros que formaron las leyes de Mesoamérica, la elección de un horizonte cultural y de una **visión de pasado** - asimilable en un rápido examen al recurso puramente estético de la fabulación gongorina de América como oro y pedrería- trasciende los límites del discurso literario. En efecto, como ya lo hemos observado anteriormente, en la crónica "El triunfo de Calibán" Darío se compromete en un discurso defensor de los valores latinos y define la americanidad como un carácter que se enriquece con la savia del cosmopolitismo.

Cuando los primeros lectores críticos del modernismo observan en ellos una traición al esperado "sabor" americano o bien cuando constatan en sus obras un **acontecimiento** fundamental en la sensibilidad moderna en lengua española, leen esta doble perspectiva de una poética que si bien se entrecruza con las tradiciones modernas europeas incluye permanentemente una preocupación por definir una relación con el continente americano.

Si la prensa extranjera y La Nación son fragmentos valiosos para descifrar esa identidad múltiple que se

⁶ Rubén Darío, "Poemas de América", La Biblioteca, Buenos Aires, Año II, Tomo III, marzo de 1897.

encuentra aún en germen, los avisos publicitarios del Banco Español del Río de la Plata, de la cerveza Quilmes y de la ginebra Imperial, de la Casa de remates y comisiones Suárez y Compañía, instalada en Florida 243 hablan de los lectores anónimos. Al tiempo que se apela a ellos para que coloquen su dinero en un banco, beban cerveza y acudan al remate para adquirir "muebles, tapicerías, espejos y consolas" se los invita a ingresar al mundo de imágenes del decadentismo y del simbolismo. Finanzas, compra de artículos suntuarios, bebidas alcohólicas y lectura de una discursividad rara configuran de este modo una constelación de prácticas que pueden ser características de los comportamientos culturales del primer lector del modernismo en Argentina.

En este sentido Brocha Gorda nos ofrece un cuadro de los posibles lectores de la revista cuando describe los ambientes artísticos de la ciudad :

"Hablando a la francesa, diría yo a los lectores de la Revista de América: ¿Buscáis impresiones delicadas y plácidas, sentimientos expresados entre melodías y ritmos, buen gusto en aristocrático ambiente y, a las veces, pretensión y humo y estiramiento incómodo? Id a la Opera.

¿Queréis el arte al servicio del ingenio, el arte varonil, la **alta** concepción del espíritu, la interpretación magistral, el sacudimiento, en fin de la conciencia? Id al Politeama.

¿No queréis nada que os obligue a sentir o meditar nada de arte, ni de intérpretes, ni de fábulas, ni de gusto, todo a escape, como saliere,

destartalado, burgués, anticuado y opaco.
Id a los teatros por secciones."

En una suerte de diagrama de la distribución del sentimiento artístico, de las posibilidades y de las diferentes dimensiones del arte de la ciudad Brocha Gorda pulsa distintos modos de la **experiencia estética**, en variadas disposiciones de espíritu. Habla de la persona que no elude la **catarsis** y del sujeto que corre a las salas con deseo de no pensar y cuyo estado es, por el contrario, el de un alienado. Se detiene así en el espectador que sin "sentir" ni "meditar" absorbe un pasatiempo "todo a escape" y "burgués" y lo confronta con un sujeto que con voluntad de "sacudir su conciencia" forma un espíritu **alto**. Este último, si bien se contrapone al supuesto "consumidor" se aleja del aristocrático individuo que busca en la ópera nada más que tranquilidad.

La Revista de América funciona en ese mundo como taller de experimentación de esa lectura, en un mundo varonil formado por hijos letrados de los extranjeros- como Alberto Ghirardo, Soussens o Mauricio Nirestein-, entre los "medianamente colte" y entre los dandys criollos surgidos de una clase que veía decaer sus sobrias costumbres. Siempre cerca de los que buscaban educarse en los hábitos de un arte alto, el decadentismo se instala progresivamente complicando un ambiente de lectura.

Al mismo tiempo que sale a perseguir a los que quieren "sacudir sus conciencias" inicia una crítica estética cuya maestría es comparable a su objeto. Es decir, se constituye como boceto, ensayo de la obra maestra de los autores futuros. Como maqueta previa de una forma acabada, la de las Prosas Profanas, la de Cantos de Vida y Esperanza, Darío produce en ese primer espacio creaciones imaginarias a partir de poetas de

carne y hueso y empieza a desarrollar su propio arte. Con su reflexión sobre los artistas que le son contemporáneos, en el encadenamiento de reelaboraciones de otras obras logra probar y madurar de este modo su propio **canon de posibilidades**.

Dimensión ideológica de la falange modernista

La Revista de América constituye de esta manera una escena propicia donde la **falange modernista**, en el sentido fourierista del término, es decir como asociación de seres que viven de acuerdo con sus pasiones, en este caso literarias inicia su enunciación y se compromete con su práctica y con su discurso a interpretar un **jeu de rôles** interpretado por poetas menores y por poetas fuertes. Por sus filiaciones y por sus comportamientos- conversaciones satanistas y nocturnas, devoción al vino y a la belleza- sustenta una ideología estética a contramano de la generación del 80. Así, descrita por José Ingenieros es una "institución de estética y de crítica" integrada por miembros "dionisiacos" que pueden ulteriormente ser también "apolíneos":

"Es cuanto puedo revelar, exotéricamente, sobre la esencia y origen de la Syrninga. Las revelaciones de carácter esotérico son imposibles: perderá la voz quien intente hablarlas y sufrirá parálisis de la mano quien ose escribirlas; por otra parte serían absolutamente incomprensibles para los "incírices", es decir para los "no-syrningos."⁷

⁷ José Ingenieros, Nota ilustrativa para el libro Algunos de Antonio Monteavaro. Reproducido en la Revista Ideas, Buenos Aires, Año III N° 23/24, 1905.

Pero, porque opera a través de una práctica creativa, en armonía con la sensibilidad estética, la troupe se comporta como una **falange**, en el sentido que le otorga Fourier al término. Por sus pasiones poéticas a contramano de la matriz de pensamiento positivista, este conjunto de **actores** construye además una suerte de **falansterio**. Es decir, una veintena de personajes - a los que podríamos considerar los primeros **lectores intensos** de Rubén Darío en la Argentina- actúa movida por **impulsos estéticos**, abre una fisura en el interior de una "razonable" cultura argentina y vive en una comunidad regida por leyes de convivencia armónicas.

Actores de una **troupe**, miembros de una apasionada **falange**, lectores intensos de Rubén Darío son posibles maneras de caracterizar a esta formación que tiene a Darío como jefe, y que si bien constituye la personalidad más enérgica entre todos no deja de interpretar también su personaje literario: "Des Esseintes."

Leopoldo Díaz, Carlos Alberto Becú, Mauricio Nirestein, (traductor de alemán), Eduardo de Ezcurra, José Ojeda, José Pardo, Carlos Baires, Alberto Vergara Viedma, Angel de Estrada, Darío Herrera, Luis Berisso, Martín Goycochea Menéndez, Carlos Ortiz, y los que fueron pares de Darío en La Nación", Alberto Ghiraldo, Charles Soussens, Carlos Roxlo y Eugenio Díaz Romero - de quien dice Gálvez que formó parte de una generación "más importante llamada de El Mercurio de América" que apareció en 1896 y murió en 1900 son **lectores heraldos** de una nueva prédica. Leopoldo Lugones, que según el testimonio de Rubén Darío" se contentaba interinamente con funciones de Laurent Tailhade. . .", se convierte por su lectura productiva en un **poeta fuerte** capaz de desencadenar en receptores y poetas futuros otras lecturas intensas. Junto a estos nombres se encontraban

también los jóvenes Manuel Ugarte y José Ingenieros, el músico Alberto Williams - quien después estaría frente al Conservatorio de Música de Buenos Aires- y los pintores Ernesto de la Cárcova, Schiaffino y Sívori. Por otra parte, la figura de Darío, como poeta que se incorpora a la vida literaria argentina encarna una imagen persistente en la historia cultural latinoamericana: la del extranjero que llega desde un país ajeno para organizar una parte de su cultura. Como Pedro de Angelis o Paul Groussac, como el poeta Heredia en México a principios del XIX, Darío llega a la Argentina para reordenar junto a sus discípulos una de las claves más importantes de la percepción cultural moderna: **la facultad poética.**

¿Cómo vivía la literatura, el arte y las ideas modernas este grupo?

En los autobiográficos "Versos de Año Nuevo" Rubén Darío narra su experiencia en Buenos Aires, que alternó entre sus obligaciones como Cónsul General de Colombia, su trabajo en la "mina" de La Nación o en La Tribuna - lugares de prestigio que lo llevan a autorrepresentarse como un "Anchorena"-, y las veladas compartidas con un conjunto de hombres solos y noctámbulos entre los que, dada la condición de minusválida social de la mujer en el fin del siglo pasado, no se contaba ningún elemento femenino.

Poetas dandys y bohemios que elaboran sus poesías en la nocturnidad, las dos imágenes se mezclan entre célibes sospechosos de provocar disturbios en las buenas costumbres de los porteños. En temporadas de "anemia", dice Darío, su vida transcurrida en el mundo de la "floresta bohemia" mientras la peste de la decadencia se introducía poco a poco en el **cuerpo literario** de la sociedad: "Y yo soy el introductor/De una literatura aftosa/mi verso exige un disector/Y un desinfectante mi

prosa."⁸ La "enfermedad" que causó su poética en la cultura letrada de Buenos Aires- de cuyo mal previniera el discurso inaugural de Calixto Oyuela en el Ateneo "La raza en el arte", al condenar a la corriente modernista por su "admiración **supersticiosa** por un arte extraño"-, se propaga en un haz de escritores "expulsados" de las tareas políticas.⁹

Al leer su discurso Oyuela exige un arte para cada **raza** - para "**gente cuerda**"- y expresa su odio por el modernismo por considerarlo expresión del "envejecimiento", de la "anemia" y de la **decadencia** de una sociedad. Darío convierte este carácter infectocontagioso dado por Oyuela en un poder benéfico y enfatiza que en los "templos"- cafeterías y restaurantes de Monti, Luzio o Auer's Keller sólo se habla de arte. Sacaraliza de este modo un discurso poético catalogado por la élite letrada porteña como un **arte malsano**, desarrollado en la noche, en estado de ebriedad o en contacto con los "paraísos artificiales."

Esta literatura "calembour" que emerge en un ambiente de precariedad institucional conforma así la lírica especial de una comunidad ligada a los **habitus** del centro, que mira la atmósfera de los barrios como si fuese otro mundo. Esa pertenencia del grupo se ve denunciada por Brocha Gorda, cuando observa en una nota escrita en la revista una incursión en tranway a la Boca. Este buen observador enfrenta una "ciudad híbrida" poblada de "(. . .) fondas y figones y ristorantes y los tenduchos de libros por arrobos, en que se alternan Montespin con Espronceda y Gutiérrez el criollo y Dumas y Paul de Kock (. . .), con "Florida, bellas damas, apuestos mancebos, graves personajes (. . .)," en la que "las calles del alumbro comienzan a brillar como

⁸ Rubén Darío, "Versos de año nuevo" en Caras y caretas (Sin fecha de edición).

⁹ Calixto Oyuela, "La raza en el arte" en cita de Rafael Arrieta, "Notas sobre el modernismo en Buenos Aires", en La Prensa, 5 de noviembre de 1950.

estrellas y a iluminarse los escaparates (. . .). "En efecto, es en el interior de una **entidad cultural** que mira como cosa "pintoresca" a los genoveses y napolitanos del puerto viejo donde Darío escribe su "Responso" a Verlaine sobre una mesa de un café del centro, mientras De la Cárcova lo ilustra con un dibujo.

Sin instituciones específicas para la literatura, en el interior de un protocampo intelectual en la ciudad de Buenos Aires, la céntrica formación llamada "La Syrninga" tiene como único referente académico al Ateneo, que había propiciado la fundación del Museo de Bellas Artes. Sin ser todavía expresión de una poética oficial ni contar con lectores numerosos, la Revista de América inicia a través de poetas aún poco seguros de su condición de tales y con una autoconciencia evanescente, un estado de interrogación acerca de la forma poética que proviene de una minoría que asume, por otra parte diversas personalidades. A su condición de "gente del centro" los poetas añaden además una costumbre de probarse ropajes tomados de guardarropas extraños.

Las imágenes de Georges D'Esparbés, Zola, Bourget, Verlaine, Richepin, Goncourt, Dumas, Rochefort, Scholl, Anatole France y Catulle Mendés- a muchos de ellos se dedicarán ensayos en Los Raros - se convierten de este modo en **objetos de lectura** para "vestir" a los poetas paseantes de la calle Florida. Así, en la sección Curiosidades literarias que firma Miguel Pardo se difunde a los actores centrales y originales que serán contemplados como fotografías en sus retratos por los modernistas. La nota dice recoger "conversaciones familiares" sobre literatos, y haber escuchado rumores que circulan en los cultos hogares parisinos, compone un retrato de Verlaine que por su "figura estrafalaria" de hombre que asusta: "calvo, de labios lacios, mirar abotagado. . . de una brasserie con un traje gris, como deshecho" se confunde con un mendigo. El siguiente cuadro está dedicado a un Daudet que se mata con

morfina, que se asemeja al "infeliz Maupassant" abarrotado de trabajo y de absinthe.

Estos artistas descontrolados resaltan frente a la figura del **poeta dandy**: Paul Bourget, "hombre del día" que contribuye a modelar las fantasías atildadas de la falange:

"(. . .) hombre del día es Paul Bourget; un hombre rubio que se hace la toilette que gasta perfumes delicados, brillantinas para los bigotes, polvos para la barba. . . y se hace traer los pantalones de Londres."

Mientras que Edmond de Goncourt "ha convertido su casa en un museo de japonería" para escapar de la multitud y en la intimidad de su casa/museo guarda el rito secreto de venerar a su hermano muerto como su doble añorado. Jean Richepin, el cantor demagogo que en Les Blasphèmes dio "tan formidable, rudo e impetuoso ataque a todas las creencias hermosas (. . .)," y Anatole France "que le paga a sus amigas" constituyen manchas divertidas entre el coro sagrado de estetas simbolistas y decadentes.

Los cuidados corporales, el acatamiento a la moda y el amor fetichista a los bellos objetos refinados se enfrentan a las detonaciones brutales de Jean Richepin. La imagen del **poeta mendigo** y la del poeta atado a la farmacopea alucinatoria, la del cantor atorrante o socialista, la del cultor de la muerte, y el perfil del poeta elegante que cuida su bigote todas las mañanas se confunden en la revista como una colección de piezas exóticas.

Así, como si se tratara de ropajes los poetas de la falange buscan retener esas poses. En los poemas que escriben dejan de este modo, como rastros de múltiples

identidades, ecos que provienen del otro lado del Atlántico.

En ese sentido es Jaimes Freire el encargado de recrear la monumentalidad del drama wagneriano y el que contribuye a forjar en la revista un **ambiente legendario** en poemas como Castalia Bárbara: "(. . .) La Noche a los dioses absortos reveló el secreto; /El Aguila negra, y los cuervos de Odín escuchaban/Y los cisnes que esperan la hora del canto postrero (. . .)." ¹¹ También Leopoldo Díaz, traductor de Los Poemas bárbaros, de El Cuervo y de El sueño del cóndor, al guardar celosamente una fotografía de Leconte de Lisle y un facsímil de su autógrafo se convierte en un poeta adorador de la forma ajena. Como Leopoldo Díaz, **poeta espejo** de Leconte de Lisle, el primer Lugones oficia por otra parte - para valernos de un juicio de Darío- de Laurent Tailhade. Esta heterogeneidad de ropajes de dandys, bohemios, mendigos, alucinados y socialistas-, la variedad de comportamientos y gestos expresan los titubeos de una clase de artistas que tiene un único punto programático que une sólidamente a todos sus integrantes entre sí: la cuestión estética antepuesta a toda otra razón. En efecto, Darío caracteriza a De la Cárcova de la siguiente forma: "Su socialismo revelado por la tela vigorosa y valiente **Sin pan y sin trabajo**, tiene por origen- así como en el caso del poeta Lugones- el odio innato en todo intelectual al entronizamiento del mercantilismo imbécil del gordo becerroburgués fatal a los espíritus de poesía y de ensueño."

Ahora bien, ¿Era esa elección de la vida estética como valor fuerte una condición para convertirlos en artistas malditos? O más precisamente, ¿Existía ese tipo de comportamiento tan absoluto de los poetas en una modernidad marginal?

A propósito de una exposición del pintor Mendilharzu

¹¹ Véase Jaimes Freire, "Castalia Bárbara", Revista de América, n° 3

en el Ateneo vemos comentar a Darío en una nota: "Desgraciados y malditos aquellos que han nacido en el nuevo continente con el fuego del arte verdadero. En la Yankería, como en el resto de América, por causas distintas, pero que todas conducen al mismo resultado, todo artista será siempre un ser exótico y morirá o desconocido o desgraciado."

Un medio físico aciago pesa como una terrible maldición sobre el destino del **artista verdadero** "que en **otro centro** habría llegado a ser una celebridad." El maldito poeta americano no es así el pesimista Verlaine, representante "d'une race à la dernière heure", sino un sujeto poético atropellado por el bárbaro del Norte y por las malas condiciones culturales de los países excéntricos. De este modo, en la Revista de América se comienza a elegir los ropajes que vestirán los poetas y a caracterizar un dificultoso proceso de autodefinición y de búsqueda de un lector que pueda entender algo o "entender a medias".¹²

En todas estas reflexiones y preocupaciones de la revista se pone de manifiesto una escritura en cierto modo "maldita", que ha sido elaborada en soledad para un "reino interior", que se destina a un alter ego (otro escritor modernista), como lo dramatizan las palabras liminares a Prosas Profanas : "La flauta de Silvano continuará tocando aún para **un solo ruiseñor**. (. . .) Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior."

Un diálogo entre autores

Fácil es reconocer en la discursividad modernista argentina las invocaciones a Wagner, a poetas altos como

año 1894.

¹² Rubén Darío, Revista de América, Año I, Buenos Aires, 1° de octubre de 1894.

Poe, Verlaine y Víctor Hugo, entre otras **influencias** tardías que recibe un conjunto de poetas jóvenes, fascinados por el reflejos de obras que en Europa ya se apagaban, más difícil es dar cuenta del tratamiento particular que éstos le dieron a las imágenes decepcionadas, el **humor propio** y el **talento individual**, para tomar las palabras de Eliot. Para desentrañar este movimiento, que tarda en encontrar sus lectores, es sumamente productivo observar los diálogos que entre crónica y crónica mantuvieron Darío y Lugones paradigmas de esa inicial **lectura entre poetas** y que constituyeron **momentos vitales** en la construcción de la tradición modernista en Buenos Aires.

En efecto, Darío logra "escuchar" una voz (la de Lugones) que "golpea" con insistencia, como desde el otro lado de una roca a las puertas de una **Babel de oro**. Como un sujeto que narra con bastante detalle su propia experiencia, la manera en que se reengendran en su escritura o en la de sus discípulos preceptivas e influencias ajenas, como intérprete y también como el ejecutante sumo de una música escrita a contrapelo de las convenciones, Darío puede escuchar y traducir una voz poética disonante, nueva. Al transcribirla, (traducirla) en la prosa crítica, que le dedica a la obra de Lugones Las Montañas del oro (1897).¹³ Darío inicia con la obra de un poeta fuerte una conversación que contribuye a sostener la emergencia definitiva del lírico (del poeta músico) en una campo de lectura en el que había prevalecido desde el 80, y hasta entonces, la imagen de poeta civil o de escritor político.

La crítica de Darío al libro de Lugones interviene con fuerza en un contrapunto de juicios al lenguaje literario, y formula una imagen de la lectura (o de la escucha) a través de la metáfora de un viaje por las palabras. Así, el crítico situado desde el exterior

¹³ Rubén Darío, "Lo que ví en La Montañas del oro", Escritos inéditos, E. K. Mapes Instituto de las Españas, Nueva Cork, 1958, pág. 129.

logra dar cuenta de un paisaje, de un panorama y puede verbalizar - porque los ha comprendido - los tonos inéditos que el creador de una "música transcendental", Lugones, ha dejado insinuar:

"Cómo fue el viaje, no lo voy a decir. Cómo fue que he llegado a la orilla del lago del cisne parlante, no lo voy a decir. Cómo fue que ví el hacha tremenda bajo el arco de robles, no lo voy a decir. Diré, sí, mi temor absoluto, mi angustia cordial, mi fatiga de alas, mi maravilla perdida y confusa al ver pasar en momento de ascender a la montaña de oro la sombra azul del unicornio.

Todos los pájaros, todas las rosas, todas las ramas, todos los nidos son nada sin el unicornio. Los cuatro cascos de oro forman su **música transcendental.**"

Darío afirma poder descifrar lo ilegible, el efecto impreciso dejado en su interior por el "temor absoluto"; y declara ser capaz de hablar también de todo aquello que no cuenta aún con una gramática. Es decir, expresa las entonaciones que son aún manchas informes y las huellas borrosas de sensaciones dejadas por la "angustia" y la estupefacción ante la "maravilla perdida y confusa." Por esta razón omite voluntariamente el relato de su transcurrir en un espacio poético, y elige narrar cuáles fueron las elecciones que decidieron su destino: "Cómo fue que he llegado a la orilla parlante. (. . .)" Opta en cambio por proclamarse como el enunciante de la fugacidad, de la vibración causada por teclados de pianos nunca antes tocados, de lo nunca dicho y oído anteriormente; y que alcanza a entrever,

sin embargo, bajo el aspecto de un "unicornio azul", en el "momento de ascender" a la montaña de oro.

Es con una mirada virginal que ha decidido despojarse de todo referente cultural que este sujeto se propone entonces, detener, cristalizar y apresar el sonido originado por los "cascos" de un ser fantástico que forma una inédita **música transcendental**. Esa figura mítica representativa de los aspectos irreales, misteriosos del lenguaje sustituye los objetos y los seres que no pueden indexarse todavía como existencias precisas :

"A qué la voz de antecesores siquier menores? O los grandes: Hugo, Verlaine, o un apego fraternal? O reminiscencias vagas, como urnas confluentes entre los cañaverales de tu montaña de oro ?

A qué todo eso cuando la inmensidad de tu torrente hace repercutir la pompa creadora de su origen, más allá de las conocidas constelaciones?"

Hacer hablar el oscuro abismo. Con una nueva invitación al viaje por lo desconocido, Darío se plantea otra vez la tarea baudelairiana de sumergirse en un mundo enigmático para encontrar **lo nuevo**, y con la estrategia de dar cuenta de la obra de otro, este **poeta crítico** trata de producir además su propia autodefinición. En esa búsqueda terminará por constituirse, en primer lugar, como el que descubre a un bardo joven que no parece remitirse a un linaje anterior, ni obedecer la ley de ningún sagrado coro de influencias: ¿A qué la voz de antecesores siquier menores?" Su revelación da pistas, sus ejercicios

develan una figura de poeta poseedor de una clave no percibida por otro crítico y que conceptualiza como: "la inmensidad de un torrente" situado "más allá de las conocidas constelaciones." Darío se constituye de este modo en el único que pone de manifiesto y que escribe en una crónica ese humor poético extraño, que si bien se macera en el conocimiento de "reminiscencias vagas" de los antecesores literarios, al decir: "Hugo va en ti" termina por concluir al cabo de algunas frases: "dices al mar."

Es decir, instaura finalmente una segunda persona que hace uso de materiales heredados del romanticismo, pero que a la vez se comporta como un sujeto poético inclasificable, sin cánon ni ley, formada por los sonidos abruptos del mar:

"Hugo va en ti. Así un ruiseñor absorbe en su buche toda la sombra de un bosque. Hugo está en ti (. . .)"

"Ves el alma de las cosas, las entrañas de las nubes, el espíritu de las fuentes, las animaciones de los carrizos sonoros y lo que el bosque es. Deletrea la floresta y de decorado dices al mar."

La dimensión poética del poeta Víctor Hugo es "absorbida" por un **poeta ruiseñor**, como rezan las palabras liminares de Prosas Profanas. Único, en soledad. Bajo un misterioso aura, Darío busca instalar la persona que se afirma en los poemas de Lugones, y a la vez se describe a sí mismo como un audaz viajero que logra interrogar, traducir por vez primera las páginas/muros de Las montañas del oro. Como un sabio que lee por primera vez signos aún ininteligibles en un

enigmático jeroglífico, cada poema abandona su dura condición de roca, su resistencia de sentido al responder y desencadenar a cada pregunta, palabras, huellas de escrituras que adquieren significación a través de la traducción dariana.¹⁴

Al decirle a Lugones: "Ves el alma de las cosas. . .", Darío se sitúa frente a un poeta hipérico cuyas visiones suprarreales: "el alma" y "las entrañas" provienen de un "ojo condorino", hermano del suyo, que al trascender la simple mirada con su misma pasión por las fuerzas del "más allá", alcanza a ver "el espíritu de las fuentes." En la apretada malla de poesías que Darío recorre, y frente al tejido que recubre cada molde sonoro de los versos, vibra su propia conciencia de poeta fundador.

Por cierto, es sin duda la acción germinativa de Darío la que ha podido producir al inusual poeta Lugones por haberle legado la forma del alejandrino y haber compartido con éste las cifras ocultas de una recientemente inaugurada poesía musical: "En el aljandrino que yo he domado, tu pensamiento cabalga, sublime jinete, espoleando las cesuras, sofrenado las sílabas, haciendo corcovear las consonantes."

Como un par complementario de la segunda persona del diálogo de la crónica, el yo dariano toma cuerpo, asegurasu identidad de genitor, de heraldo que ha trabajado con productividad una métrica ya existente, creada para generar en otros poetas una frondosa expansión del ritmo y de la melodía. Esta autorrepresentación del crítico como poeta que le provee una materia primigenia a un tú escenifica un aspecto de la constitución de las **autoridades**, en la trama del modernismo argentino. Por otra parte, al expresar: "En el alejandrino que yo he domado, tu pensamiento cabalga. . .", Darío sitúa la materia verbal en el orden

¹⁴ Cuando nos referimos a Darío como traductor de Lugones estamos haciendo uso de este verbo en el sentido que le otorga Noé Jitrik, es decir leer y volver a reescribir. Cfr. Noé Jitrik, Las dos

de la bestialidad y define al verso como un pura sangre que debe "domarse."

Como Martí en su poema "Académica" de los Versos Libres, donde el verso es metaforizado con la imagen de un corcel (Ven mi corcel a que te encinche quieren (...)), la imagen de una lengua **animal** funciona en esta nota como una dureza que se "sublima" por obra de un "jinete", de un ejecutante que logra redimir la torpeza de una greda elemental y que dota de significación a un habla preexistente.

En Angel Rama leemos sobre este linaje de poetas que tratan al lenguaje poético como "carnalidad" animal :

"El animalismo culmina, en las literaturas europeas, en 1869, cuando la publicación del libro del uruguayo francés Isidoro Lucien Duchase Les chants de Moldoror, que si pasó desapercibido en Francia con más razón fue desconocido por los hispanoamericanos hasta que Darío le concedió uno de los ensayos de Los Raros (1896), a partir de una información de segunda mano." Es esa obra el exponente máximo de una tendencia generalizada que pone su sello sobre las diversas poéticas que en el período 1855-1885 registran la irrupción violenta de la modernidad. Las diferencias con que ella se formula en los diversos autores, no disminuye la comprobación de que en el imaginario de todos sus autores la modernidad viene acompañada de un cortejo animal y, sobre todo, de una energía desbridada que no puede compararse a otra cosa que a la ferocidad bestial. Para todos sirve de

consigna una frase de Rimbaud en Une saison en enfer: "J'ai fait le bon sourd de la bête féroce."¹⁵

La visión de Rama se detiene en el cortejo animal que el poeta moderno no ha despreciado, en los habitantes del "canto de la sangre" interior. Es decir, repara en una literatura que, desde Lautrèmont no ha dejado de echar mano a esas fuerzas primarias. En ese sentido, la música transcendental "que Darío lee en Lugones reposa en un difícil equilibrio de elementos, en la tensión entre una fuerza primaria y un talento sublime. De modo que estas palabras dibujan un **poeta crítico** para el cual el acervo literario y las reminiscencias de formas clásicas no son las únicas fuentes de la formación poética.

Al invocar la profecía del montevideano Lautrèmont, que presintió el futuro "milagroso cetro de un poeta nuevo", y al confesarle al tú lugoniano: "La sangre te dice sus rimas secretas", la crítica dariana ponen en tela de juicio las perspectivas, las dimensiones y las medidas de los dones literarios recibidos de la tradición y le concede mayor relevancia a los procedimientos y artificios que surgen de las propias entrañas.

En efecto, ¿Qué significado tiene para Darío este poder interno de los cuerpos en la formación de una poesía fuerte?

Ya en su ensayo sobre la poesía de Mallarmé publicado en La Quincena, había advertido en el poeta francés una escritura configurada a partir de un "arcano desconocido", capaz de transponer magnitudes que actuaban como efectos de una pulsión, de un movimiento que escindía un cuerpo en fragmentos figurados por las

¹⁵ Angel Rama, "José Martí en el eje de la modernización poética. Rimbaud, Whitman, Lautrèmont", Nueva Revista de filología

escansiones de los párrafos, grabadas en la hoja como los rastros indelebiles de un drama íntimo.¹⁶ Frente a Lugones, ese mismo enunciante que trata de hacer hablar el enigma de **lo nuevo**, y que termina además de constituirse como fundador de un discurso poético primigenio, descubre finalmente en el tú que participa de su diálogo escrito al dueño de una partitura poética compuesta y dictada fundamentalmente por una conciencia solitaria.

Es por esta razón que en su prólogo a Las Montañas del oro, Darío, al percibir los timbres desusados del poema "La voz contra la roca" - que Lugones publica en La Biblioteca con ese título en 1897- vincula a su autor con el infinito, con una línea cósmica ancestral, que acaba por relacionarse con todos los puntos cardinales, con la universalidad: "Mas adonde no llega la vista a cualquiera de los puntos cardinales que se dirija desde la cumbre de sus montañas."¹⁷ Con esa vaguedad e imprecisión para adjudicar linajes y herencias, y más allá de los conocidos acentos que reconoce en Lugones - Hugo, Verlaine, el montevideano Lautrèmont -, si bien no deja de advertir en sus poemas **urnas confluentes donde converge** una persona plural, conformada sobre el telón de fondo de una tradición espesa, Darío hace prevalecer la imagen de un poeta en absoluta soledad.

Dicho más precisamente, la figura del poeta se convierte en "una gran errante del abismo" por su labor de reconstrucción de los misterios del mundo, y que avanza entre una gran columna de silencio y de ideas, bajo el abrigo de una marea intensa. Por cierto, a la manera de un antiguo friso o de una escena pintada por Delacroix, "La voz contra la roca" representa el espectáculo del paso del artista desterrado, aislado de las multitudes, y que lleva, sin embargo, larvado en su interior, el poder demiúrgico que Wagner le había

Hispánica, Buenos Aires, n° 32, pág. 111.

¹⁶ Rubén Darío, "Sthepan Mallarmé", La Quincena, Opcit.

adjudicado al **poeta músico**, al pensarlo como un ser capaz de :

"(. . .) anticipar en su visión el estado configurado de un mundo todavía sin formación, y de gozar de antemano de un mundo no nacido todavía, debido a su poderoso afán de que nazca algo."¹⁸

Al anunciar, anticipar un mundo que no había nacido todavía e invocar a todos los grandes y solemnes gestos de la vida, los ruidos heroicos de las conquistas, las tempestades, este **poema monumento** surgido del interior de Lugones canta desde la profundidad de "las hondas grutas" con un ritmo personal, y traza el recorrido de un sujeto que, amparado por el solipsismo de un eterno y voluntario exilio se relaciona con los poderes cósmicos y se transforma en "astro" de un espíritu desconocido, capaz de dejar "rastros de lumbre" en su marcha entre la humanidad. Esta figura de poeta visionario se relaciona además con **estructuras del sentir**, ya presentes en el poema "El Coloquio de los Centauros" de Darío, donde sentimientos epocales de fin de siglo, como el tópico del **artista reliquia** instituye al **vate** como nuevo lector/intérprete del universo en un mundo desquiciado:

"El poeta es el astro de su propio destierro/.

El tiene su cabeza junto a Dios, como

¹⁷ Prólogo de Rubén Darío a Las Montañas del oro, Opcit.

todos, /

Pero su carne es fruto de los cósmicos
lodos /

De la vida. Su espíritu del mismo yugo es
siervo, /

Cada vez que una de esas columnas que en
la historia

Trazan nuevos caminos de esfuerzo i de
Victoria,

Emprende su jornada, dejando atrás de
ella Rastros de lumbre, como los pasos de
una estrella, (. . .)."¹⁹

Como herméticas visiones de antiguas sectas drusas, las imágenes sonoras de estas poesías, que ponen de manifiesto la pasión ocultista de Lugones, prosiguen como en un vaticinio prometiendo la época futura, el pueblo que renacerá de un Nuevo Mundo por obra de un poeta mesiánico representado como una especie de átomo, de sol surgido del estallido de Dios.²⁰ Podríamos afirmar que en esta construcción del perfil de un poeta que atraviesa guerras y catástrofes, se condensan partes de las propias creencias del autor, autorrepresentaciones surgidas de una profunda confianza - de matriz wagneriana- en el valor demiúrgico de las palabras poéticas en la historia. Pero para urdir completamente esta idea de poeta redentor, Lugones conduce al lector hacia mundo alejados en el tiempo y en el espacio, y sus palabras se convierten en **ruinas fértiles**. Es decir, se vuelven cimientos memorables que tienen valor programático.

En otros poemas en prosa de su obra: "Las Montañas

¹⁸ R. Wagner, *Opcit.*, pág. 152.

¹⁹ Leopoldo Lugones, "La voz contra la roca".

²⁰ Cfr. este aspecto de Lugones de Lugones en Juan Ritvo, "El

del oro", "Oda a la desnudez", "A Histeria", "Nebulosa Thulé", "El himno de las torres"- entre otros, acude a las mitologías arcaicas, y tal como Flaubert lo hizo en La Tentation de Saint Antoine o en Salambó, fabula ciudades remotas y desentierra sucesivas construcciones epocales con un fervor desusado de historias de la imaginación.

En ellos afianza los sillares de una **Babel de oro**, fundada sobre complejos sonidos que manan del propio interior del que escribe, y que se mezclan, en el orden de la representación, con nuevos **conjuntos míticos** para el imaginario artístico : entre una galería de fundidas sortijas de oro, en el hervor de rojos cobres y de cóncavos cristales que reflejan pueblos medievales, gárgolas, claustros, pedrerías, miniaturas doradas de santos y de errantes clérigos cantando en los portales, esta gama poética ayuda a fraguar en Buenos Aires un imaginario extraño, inspirado en una verdadera obra de arqueología poética realizada por los decadentes europeos.

La geografía extraña que esta escritura traza, entre un relente de palos olorosos de canela, de ruibarbo, "de aloe y de jengibre", guía al lector, como sobre las líneas de un mapamundi, por viejos imperios desvanecidos, "a la luz de una media luna de plata", entre el ruido de los grandes tropeles y de las banderas de batalla desplegadas en el horizonte. Atiborrada de imágenes del mundo helénico y medieval, entre dialectos raros y advenedizos, la dimensión imaginaria del poema sobreimpone viejas formas y estratos culturales ajenos. Pero este nuevo paisaje estético/histórico se sostiene en el marco de un intercambio de iniciados, en una hermandad de pocos miembros en la que el oído de Lugones ha ido afinándose previamente.

En ese selecto campo de coformación poética, el

poeta y su crítico se constituyen al unísono como figuras intercambiables que pueden actuar indistintamente en los dos roles. Esto es exactamente lo que declara Lugones en 1899 en la Revista de Buenos Aires, cuando, al hablar de las Prosas Profanas de Rubén Darío, manifiesta su participación en una **comunidad de lectura de autores**.²¹ Es decir, en una trama de poetas que actúan como críticos de sus pares y que comienzan a hacer gala de un tipo de percepción y de sensibilidad capaces de "escuchar" extraños y nuevos tonos poéticos. Así esta formación logra interrumpir el hilo monótono de los clásicos y "correctos" escritores que le precedieron con una afinada "audición" poética que actúa como una práctica de lectura crítica. En esta suerte de cofradía el oído se pone en juego como un instrumento que capta, recibe y decodifica los timbres de **lo nuevo**. Lugones sabe escuchar porque ha educado su oído en un trabajo, en múltiples ensayos que componen un rito literario que trasciende la comprensión simple y llana y puede tornar más inteligible una gama más refinada de lenguajes poéticos. Así se transforma en el lector clave de un auditorio que, para usar sus propias palabras, "ahonda" en el lector número uno, en el "autor" aquel al que Darío se refería en el periódico La Nación, cuando se preocupaba sobre el destino de su escritura.

Al reconocer en los poemas de Darío,- a quien considera su inmediato precursor- los efectos de un "viaje" que altera magnitudes sonoras, Lugones proclama al autor de las Prosas Profanas como el único poseedor del secreto incommunicable del ritmo. Al soslayar toda "verbosidad" y tomar en cambio el camino del rigor y el trabajo reflexivo sobre la palabra poética Lugones habla de la obra de Darío remitiéndose a Quevedo, que le enseñó, dice, a "carpir originales" y a "mondar las frases", y con ese ancestro tutelar, que opone al

²¹ Leopoldo Lugones, "Rubén Darío", en Revista Buenos Aires, semanal ilustrada, Buenos Aires, 15 de enero de 1899.

demasiado clásico Cervantes manifiesta formar parte de una "amarga misión", que es la de redimir con su trabajo y por medio de la autocensura las "verborrágicas" maneras de la literatura que le es contemporánea.

"América exigía una amarga misión: La misión de justicia, y decidí ser en la Medida de mis fuerza, ante todo y sobre todo, el hombre que dice la verdad."²²

Si América carecía de poeta redentor se debía a la falta de tiempo, pero por sobre todo, a la ausencia de un "ambiente" propicio en el continente. Detengámonos un momento en esta idea. La existencia de un "clima" del arte le parece a Lugones fundamental para la conformación de un nuevo **campo tonal** en la flamante comunidad de lectores/autores latinoamericanos. Así, a sus ojos, Darío es quien viene a colmar ese vacío como una suerte de héroe wagneriano que logra interrumpir el "buen sonar" cervantino y que, al proponer una nueva **eufonía** consigue salvar a la literatura del aburrimiento de una vana duración en la que los sonidos sólo se repiten de manera monocorde. La elección del verbo "sonar" presupone, por otra parte, una estética que descansa, para usar conceptos de la música, en las **variaciones** temáticas y rítmicas. Por esto afirma :

"Nos suenan todos a Cervantes- que es buen sonar- más la monotonía, aún con Cervantes nos relaja el tímpano (. . .)."

"Quisiéramos más variedad de ritmo, mayor precisión calificativa, más libertad en ese estilo. Francia nos lo da y he aquí

²² Ibídem.

que estamos con Francia (. . .)."²³

La exigencia de **variaciones**, de **intensidad** es la condición primordial que Lugones encuentra, principalmente en las poesías de Darío: "El reino interior", "Coloquio de los Centauros", "Pórtico", "Elogio de la seguidilla", "Era un aire suave" y en la "Marcha triunfal" de las "Prosas Profanas."

¿Por qué elige Lugones hablar de estos poemas de Darío? La respuesta surge rápidamente luego de una lectura más atenta a esta crítica que remeda, como la crítica de Darío a "Las Montañas del oro", la estructura de un diálogo. Lugones encuentra en tres fragmentos, en los versos de dos poemas diferentes una recurrencia de elementos tonales, cortes y caídas e idénticas simetrías fónicas que terminan por otorgarle una singular característica a la **forma del sonido** modernista. Así vemos el juego de las equivalencias sonoras en estos dos fragmentos:

"Como al compás de un verso, su suave paso
siguen/("El Reino interior")

"Calladas las bocinas a los tritones
gratas/

Aún presas en las crines tienen abejas
griegas/ ("El Coloquio de los
Centauros").²⁴

Como ante un espejo, los hemistiquios doblan sus sonoridades. El procedimiento especular se repite en las palabras que se entrelazan una detrás de la otra, en

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

sonidos que se responden como ecos por los efectos de la aliteración. Pero es al citar el primer verso del "Canto de la Sangre", y al reparar en las virtudes musicales de ese poema cuando Lugones manifiesta la deuda que tiene con Rubén Darío y reconoce las sabias y precursoras operaciones de cálculo y la matematicidad de las musas darianas. Al tratar este poema como una **materia maestra**, su crítica subraya que con la sola mención de un nombre corto, entre el resto de enes y de eses, como con una frontera, Darío consigue eliminar, borrar una modalidad auditiva empobrecida:

"Sirva de ejemplo este verso: sangre de **Abel**, clarín de las batallas/."

Este corte que provoca la suspensión de una espera de lo mismo, de lo siempre idéntico, obtenido solamente con la inserción de la palabra "Abel", y que dinamiza, modifica el verso, obra según Lugones de la siguiente forma :

"(. . .) por afinidad, independiente de su conciencia", "(. . .) en desmedro de la creencia, de que esto se alcanza con las incansables búsquedas en el diccionario, la sintaxis gastada de la lengua española."²⁵

Llevado por una fuerza escondida, empujado por un oscuro poder, el poeta actúa sin recetas, arrastrado por un haz de correspondencias y de afinidades sonoras que se remiten unas a las otras en el interior de un reservorio de posibilidades métricas, y que lo impulsan hacia un abismo ciego, abisal en el que se dislocan y

conmueven las reglas habituales de la convención.

Si frente al imperio de la norma Lugones clama una mayor libertad, será Darío el que logrará cumplir con ese anhelo de alterar el **canto llano**, la consabida autoridad de la correcta tradición hispana, y en el que, con un "raro silabeo" puede cortar "la obsesora monotonía de un hilo de agua" y construir en el "Coloquio de los Centauros" la "vibración ágil del ritmo." Es al leer (escuchar) este poema cuando Lugones vincula en una dorada malla de palabras, sonido (o silencio) y pensamiento. Evoca e invoca por partida doble el valor fónico del verso y el nivel de la representación semántica en las imágenes de los faunos que dialogan e interpelan la naturaleza. Dicho más precisamente, forma un tejido irregular en el que la matriz de consonancias y compases que alteran el horizonte verbal de la lengua española se une a nuevas figuras de identidad encarnadas por los coloquios de los centauros. Para desentrañar esas detonaciones, suerte de autorretratos que se cruzan en un apareamiento infinito, Lugones reconoce en el nuevo alejandrino creado por Darío una materia de tradición que se ha quebrado a voluntad, con el objeto de perturbar la isocronía de la reiteración armónica. La "Refinadas sabidurías de buen artista", los caprichos y hallazgos armónicos que Lugones advierte metaforizan, definen a la lengua poética como voz, construyen una imagen de **poeta músico** y vidente, que corrobora y completa, como en un contrapunto, el sentido que tenían las palabras de Darío en su crítica a Lugones.

Si Darío sabe el secreto incommunicable del ritmo se debe a que se comporta como una suerte de alquimista que combina hábilmente distintos humores y pociones verbales. En efecto, desde 1881 a 1883 profundiza con Gavidia el estudio del alejandrino romántico de Víctor Hugo. Esa erudición le permitirá luego quebrar ese molde

²⁵ *Ibidem.*

y multiplicar las posibilidades de la versificación.²⁶ Valiéndose de la metáfora de la música, esta crónica interpela así una escritura poética que abandona el blanco mundo de la página y trasciende el espacio vacío para volverse parte de un canon antigramatical. Lugones descubre de este modo, a través de los artificios que realiza Darío, que el papel, concebido anteriormente como un serena casa, se transforma ahora en un canto insuflado por las corrientes del aire que se desliza entre los renglones de las hojas, casi como si éstos fueran las cuerdas de un instrumento.

Si Lugones sabe leer el **poema instrumento** de Darío, es porque reconoce en el lenguaje escrito una primera instancia que pone a prueba las palabras en un pentagrama, como un caudal de tonos, que en una segunda dimensión hace vivir sinfonías de lenguajes todavía indecisos, que no tienen un sitio asegurado en la tradición.

Declamar, escuchar, decir en voz alta una poesía, oír las modulaciones poéticas configuran de esta manera los primeros momentos del estilo de **composición modernista**. El trabajo poético premeditado, basado en las uniones raras del sonido y del sentido constituye un principio con el que la hermandad modernista comienza a regirse para poder inicialmente, escucharse y luego escribir. Fundando una preceptiva basada en los fluidos interiores que conducen la palabra poética hacia caminos desconocidos Lugones deposita su confianza en la experiencia vital de cada forma, en el reino interior del que escribe. Pero ese empuje interior, la fuerza de las rupturas realizadas, provenientes de "una poesía mía en mí", como afirma Rubén Darío no se detiene en la poesía, alcanza y transfigura también la prosa, como una materia que puede, por la virtud mágica de los signos tener los mismos intervalos de iluminación, entre

²⁶ Cfr. Silvia Molloy, La difusión de la littérature latinoaméricaine en France, Presses Universitaires de France, el estudio de

espaciós vacíos. Así, la crítica de Darío repite las mismas estrategias de su poesía, apelando al don singular de la escritura, capaz de transponer al papel claves eufónicas y magnitudes que actúan sobre las palabras. En efecto, una crónica suya publicada por La Tribuna al repetir el sintagma "Lucio Galo" remeda su "Rufo Galo" del poema "Metempsicosis" publicado en La Biblioteca en esa época, y que se reproduce luego en El canto errante en 1907 :

"Yo, Lucio Galo, que sufro bajo el orgullo de los patricios, escribo esta página confesando un mal hecho, que he llevado a término premeditadamente (. . .)"

"Yo, Lucio Galo, un lustro después de haber escrito lo anterior, confieso que no me arrepiento de lo intentado, Filis era indigna de mi cariño, es cierto. El vate no dio muerte al vate ilustre y él ha dejado al mundo de los lindos versos (. . .)"

Las palabras que se repiten en situación quiasmática en los dos últimos párrafos de la crónica, el idéntico paisaje del decadentismo que migra a la poesía convierte esta práctica de escritura en el diario una suerte de **prueba de orquesta** que ayuda a consolidar un nuevo dispositivo musical de la poesía. En el poema "Metempsicosis" de Prosas Profanas leemos :

"Yo, fui un soldado que durmió en el lecho de Cleopatra la reina. Su blancura y su mirada astral y omnipresente
Eso fue todo.

versificación francesa que realiza Rubén Darío.

(.)

Yo Rufo Galo, fui soldado, y sangre
tuve de Galia, y la imperial becerra
me dio un minuto audaz de su capricho
Eso fue todo."

En las "Dilucidaciones" del "Canto Errante", que citan las palabras de Montaigne "Nous avons bien plus de poètes que de juges **et interpretes de poesie**; il est plus aysé que de la cognoistre", Darío reconoce que su oficio de poeta adquirió destreza, habilidad, porque precisamente, como lo quería Montaigne fue además de poeta, **juez e intérprete**. El poder de esa convicción se expande así por el trabajo crítico y traductor de los creadores en sus crónicas literarias en la prensa. Para legitimar sus **lenguas extrañas**, sus contagios de experiencias ajenas y los brutales quiebres en la melodía de sus versos, estos lectores/ autores hicieron valer en sus crónicas una escritura nueva, suerte de partitura capaz de leer el tiempo y de conjurar la pérdida de viejos sistemas de creencias. Desde el interior de una **Babel de oro**, moderna y cosmopolita trazada en las hojas de los diarios, se trasladaban por obra de esta comunidad de artistas las vibraciones de la poesía a la prosa de la crónica y se registraba el pulso cotidiano, los sueños y conflictos de los escritores en el clima de zozobra cultural de un **fin de siglo** que era también, por cierto, el fin de un mundo estético.

VII Paul Groussac, entre el desorden, la biblioteca y la poesía.

"El único deber que tenemos para con la historia es reescribirla, que no es la menor de las tareas reservadas al espíritu crítico."

Oscar Wilde, El crítico como artista

El extranjero

Reescribamos, para cumplir con el "único deber" que tenemos para con nuestra historia, una vieja escena del fin de siglo pasado, un paisaje habitual en el puerto de Buenos Aires, donde un conjunto abigarrado de extranjeros baja cada semana de los barcos de tercera clase e invade la ciudad. Viajeros incansables, todos y cada uno de ellos se convierten, a pesar de la orfandad de sus travesías y de una deriva hacia América, largamente anhelada, en los hombres memorables, ciudadanos de una **tierra de asimilación** que hoy nos recuerdan viejas fotografías color sepia. Con el arribo de estas comunidades verbales, de hábitos e idiomas desconocidos- que terminan por cruzarse y provocar las relaciones más inesperadas- la sociedad criolla complejiza y transforma sus tradiciones inaugurando un **país de mezcla**.

Menos visible que esas multitudes- formadas por las colectividades europeas, que serán creadoras de una nueva tradición oral, se desenvuelve otra inmigración singular, la del poeta Rubén Darío que llega a Buenos

Aires desde Chile, en 1893 y se refugia en el círculo recoleto y cerrado del Ateneo, en el que se prolongan las tertulias que se realizaban en la casa de Rafael Obligado, o en torno a conferencias y banquetes.¹

Este artista desarraigado dispersa, al abrir un equipaje extraño un idioma desconocido, el reino interior de una poesía formada en la palabra literaria francesa. En un campo intelectual en formación, que conserva todavía residuos de las severas pautas de los hombres del ochenta, y contrapuesta a las heterogéneas costumbres y a las diferentes lenguas de una nostálgica muchedumbre, la particular transhumancia escrituraria de este solitario nicaragüense, forma en otro espacio de pertenencia, en el territorio de la alta cultura argentina, mezclas de lenguas y sonidos que podrían considerarse análogas a esa confusión babélica que se reproduce cotidianamente en el muelle y en las calles de la metrópoli.

Con un lenguaje poético extranjero, heraldo de una nueva imaginación sustentada por múltiples entrecruzamientos de formas, diversas alquimias y apareamientos de poéticas, Darío se enfrenta en una intrincada red de debates, en secuencias plenas de interrogaciones y respuestas al canon establecido por la cultura literaria hegemónica- el nativo, por llamarlo de alguna manera, atado a los hábitos culturales posrománticos -, y logra transformar definitivamente el

¹ Para conocer la dinámica interna del Ateneo de Buenos Aires, Cfr. Ernesto Mario Barreda, La Nación, 24 de abril de 1927: "(. . .) sus reuniones presididas por Guido y Spano, en un edificio de las calles Esmeralda y Sarmiento (. . .)" su inauguración oficial se produce el 25 de abril de 1893. Primer presidente Calixto Oyuela. Se realiza en la Opera con el patrocinio del Ateneo, un concierto con música de Wagner, dirigida por Alberto Williams. Rubén Darío, que llega desde Chile a Buenos Aires en 1893 después de la publicación de Azul participa de ese mundo que se continúa en los consabidos Banquetes en el Auer's Kellers, en el café de Luzio o en las conferencias que conforman una trama de prácticas de la vida literaria, en las que, según Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano lo señalan en "La Argentina del centenario, campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", Ensayos Argentinos, Cedal, Buenos Aires, 1983, pág. 85 : "institucionaliza una forma nueva de la comunicación cultural, en la que se asocian los rasgos de la reunión en la sociedad con modos inéditos de relación entre público y escritores."

mapa de las convenciones y de la sensibilidad.

Datos irrefutables y rasgos definitorios de un nuevo clima, los grandes "temas" y predicados de la última década del fin de siglo- descentramiento, pérdida de certezas, revisiones del pasado, revoluciones, facciones, fe en lo inmenso y en las energías cosmopolitas venidas de ultramar- convirtieron a la sociedad argentina del 90 en un mundo desconcertado.²

A la ruptura progresiva de los **pactos tradicionales**, al quiebre de la hegemonía del orden liberal, le sucedió un proceso en el que se vieron perturbados los modos habituales de transmisión de las herencias sociales. Mientras que, por otro lado, los constantes enfrentamientos entre jóvenes y viejas fuerzas, el cuestionamiento general de las legitimidades, hallaba también su correlato en el ámbito de los escritores. Una peligrosa figura de poeta, que hacía su entrada en el mundo de la literatura, contribuía a profundizar en otro plano una brecha e iniciaba poco a poco las formas de control y las certidumbres que había sustentado la panóptica sociedad del 80.

Al señalar en algunas oportunidades al inmigrante como un agente eficaz para la reestructuración y regeneración del tejido social, o bien, por el contrario, como un elemento capaz de descomponer linajes ancestrales, este **momento clave** de nuestra cultura ofrece, antes de su metamorfosis ulterior, el perfil de una **entidad cultural** que buscaba integrarse, aunque con la discrepancia de muchos de sus habitantes, al concierto universal de la literatura, presidido por la tradición moderna francesa.

Por "implantación, pero a través de una compleja experiencia americana de la que la literatura se hace

² Para una lectura más detallada del 90, cfr. en David Viñas La crisis de la ciudad liberal, el capítulo "Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal", pág. 21 y siguientes. Ed. Siglo XX, Buenos Aires, 1973.

cargo, en un momento en el que "tanto el sistema de la vida, como la palabra que lo expresaba han caducado", para robarle los conceptos a Noé Jitrik un poeta forastero asalta y transforma la **República de las letras** al favorecer un enlace más estrecho de la vida literaria con la voz del mundo.³ De tal modo que, con sus cauces y galerías abiertas a **lo nuevo**, una tradición que había sido esbozada previamente sobre la base de una estrecha relación entre los pares **literatura/política** comienza a dinamizarse y a incrementar sus operaciones de selección.⁴

Juicios estéticos y polémicos amplificadas en la prensa diaria por el género de la crónica se convirtieron así en prácticas indispensables para los intelectuales que al servirse de estas tribunas conseguían ordenar a duras penas el torbellino de palabras recién ingresadas a la cultura; y lograban hacerse oír, o hacerse un lugar en la trama letrada que había desplazado su centro y sus formas de consagración garantizadas antes por su más estricta vinculación con la esfera pública.

El juicio

Arraigado en las hojas de los almanaques y de los

³ Cfr. Noé Jitrik, "El Modernismo", en Historia de la Literatura argentina, Vol. III, Cedral, Buenos Aires, 1980/1986.

⁴ Acerca del carácter de la tradición hegemónica y de la importancia concedida a la relación literatura/política y su valoración negativa de la poesía es sumamente ilustrativo el testimonio escrito en 1888 de Joaquín V. González, Intermezzo, Dos décadas de recuerdos literarios, Ed. Jackson, Buenos Aires, 1918: "(...) nos viene la noticia de que un compatriota nuestro los ha deslumbrado con un chispazo de su ingenio. Y nosotros no lo sabemos, ni nos importa, como que no nos ocupamos de poesía, por más transcendental que ella sea para nuestros destinos y para nuestras libertades y nuestra grandeza." Algunos hay profundamente desalentados; otros, solicitados por las fuerzas que combaten la sociedad política han cambiado la lira por la espada, y los menos, arriba de ese entredoso desconcierto, siguen meditando sobre los altos destinos de la patria." Véase también Eduardo Wilde en carta de Rubén Darío, Archivo de A. Ghirardo, Ed. Losada, Buenos Aires, 1953 "En esta forma los escritores diplomáticos navegan juntos, con los grupos políticos a quienes sirven lo que les quita

diarios, el juicio está en boca de todos los que se pliegan al ejercicio de la crónica en la lectura ampliada de la prensa o en las discusiones del Ateneo, entre los viejos augustos - **rémoras** del pasado reciente - con los modernistas y constituye una **lectura fuerte** que desencadena y propone a su vez otras réplicas.

De allí se deriva que estos actores, situados en los diversos pleitos y litigios de un proceso cultural, configuren una cadena de autorrepresentaciones, de imágenes, continentes de las nuevas figuras de poetas, de artistas, o de guías culturales que intentaron, con múltiples criterios recomponer o refutar arcaicas posiciones discursivas, literarias, políticas, en la complicada red estético/ideológica de la Argentina de la última década del fin de siglo pasado.

Para medir, en el ámbito de la literatura parte de esas nuevas simbolizaciones acuñadas por los escritores que acompañaron en el mundo del arte las transformaciones sufridas por la totalidad de una comunidad, creímos conveniente limitarnos a privilegiar, en primer lugar, los documentos que pueden actuar como la prueba más significativa de un pensamiento artístico, y que fueron producidos a partir de la llegada de Rubén Darío a la Argentina en 1893.

En efecto, con la publicación de Los Raros (Maucci, Madrid, 1896), de Prosas Profanas, (Buenos Aires, P. Coni, 1896) y la cadena de lecturas críticas suscitadas por la recepción de esas obras y expuestas fundamentalmente en La Biblioteca se abre una secuencia de verdaderas claves de sentido que permite comprender la emergencia de la figura del **poeta lírico** y las diferentes elecciones ético/estéticas de los escritores en esa cambiante escena cultural.⁵ De este modo, los

genealmente estabilidad y seguridad en sus posiciones."

⁵ La Biblioteca, Director Paul Groussac, Buenos Aires, Publicación del Senado de la Nación se publica durante los años 1896-1898 (cuadernos de 160 páginas en octavo mayor, publicación quincenal). Tomos i-8, 15 de junio de 1896, 15 de abril de 1898. Esta publicación se compone de 8

controvertidos juicios literarios de ese período contribuyen a formar las bases del primer sistema crítico de la literatura, materializado en la crónica literaria y exponen una confluencia de épocas culturales que, al confrontarse, hablan con elocuencia de la manera en que un orden, una ley, un régimen político que anhelaba obsesivamente arribar a un futuro, terminan por dudar de ese destino, a causa de las diferentes sediciones y disputas que se viven en el territorio cultural.

Es decir, esta palabra escrita representa y expresa, en el nivel letrado, las modalidades de una ruptura y el comienzo del fin de la claridad hegemónica del proyecto de los patricios. Porque no hay oposición de juicios culturales, que no tracen también, emblemáticamente, un haz de juicios históricos a un siglo, estos enunciados, que se sobreimpusieron a un horizonte teñido de múltiples confrontaciones terminaron por complicar el horizonte cultural de una sociedad que comenzaba a definir en muchas lenguas, su poco ortodoxo perfil moderno.

Si junto a la inmigración de brazos y de ideas, con nuevos hábitos- refinamiento y febril actividad, eficacia, laboriosidad-, se incorporaron a una trama casi despoblada **valores** que colaboraron en el transtorno del proyecto liberal, el desorden provocado en parte por el aluvión de los recién llegados exigía cautelosas revisiones del pasado y rigurosidad con el presente. Se reclamaba, en síntesis, un nuevo **cánon** que regulara una vasta y confusa sintaxis cultural en la que se confundían en un mismo nudo, muchas raíces. Basta con examinar el triunfo del positivismo en la formación de ideas para un estado liberal, las variables de los divulgadores de **doctrinas evolucionistas** como Holmberg,

tomos que aparecieron: los tomos I y II, con 492 y 640 páginas, en 1896; los tomos III, 488 páginas, I, IV, 496 páginas, en 1896 los tomos II, 488 páginas, I. IV, 496 páginas, V 484 páginas, VI, 468 páginas, en 1897 y los tomos VII, 480 páginas y VIII, 288 páginas.

las **tesis** elaboradas por Ameghino, los conflictos desatados por su labor entre las ciencias naturales, el **agnosticismo** acérrimo de Paul Groussac frente a las fuerzas conservadoras y católicas o los debates entre **castizos** y **afrancesados**, en el interior del Ateneo-Calixto Oyuela con su discurso "La raza en el arte" contra la plaga de "imberbes decadentes"- para percibir el modo en que se redistribuyeron los discursos intelectuales para controlar las viejas herencias residuales y las promesas de **lo nuevo** en una ciudad letrada que adquiriría progresivamente la silueta de una **entidad cultural** conmovida por las transformaciones.⁶

Con el telón de fondo de las rebeliones de los colonos y la facundia de banderas radicales y socialistas que se encontrarán más tarde con una ley de residencia elaborada por Cané, esta época se asemeja a un **campo de lucha** entre fuerzas contrarias, pero también expone un paisaje cultural, signado por múltiples "invasiones". Detengámonos un momento en el pensamiento que Joaquín V. González dejó entrever en Intermezzo, esa antesala previa a la "intranquilidad" del 90 que se ofrece como una suerte de ensayo de la memoria razonada del pasado que este autor realiza en 1910 en El juicio del siglo :

"La transformación invade la sociedad en todos sus aspectos. Usos y costumbres de viejas y refinadas civilizaciones vienen a mezclarse y a dominar a las **tradiciones** hereditarias de familia y de raza."

"A la sedentaria, perezosa e indolente educación de la Colonia, sucede la actividad fabril, la viveza y el

⁶ Rafael Arrieta, "Notas sobre el modernismo en Buenos Aires. "La Revista de América" en La Prensa, 5 de noviembre de 1950.

refinamiento de los hábitos de pueblos que no han decaído en su espíritu y que han llevado a una perfección inaudita el arte de gozar las riquezas.”⁷

Amarras ancestrales que se desvanecen en una **intrusión** que perturba la calma conventual de viejos patios familiares, raras poliglotías que confunden las conversaciones en las calles y modifican el indolente trazado urbano colonial. El nuevo clima es percibido por Joaquín V. González como un corte saludable que aleja a la sociedad argentina de la “Colonia”, fuente de los defectos de “pereza” y de “indolencia.”

El presente “invadido” es narrado como un proceso de aleación con otras tradiciones que cancelan los vicios de filiación del pasado, y el desorden babélico, como una incorporación de energías que inocular en el país viejo el espíritu de la modernidad y el progreso.

Al igual que Joaquín V. González, otro letrado ejemplar del fin de siglo, José Martí, que contempla desde lejos una patria que se integra al concierto universal, enfatiza en una crónica literaria el costado benéfico de ese espacio invadido:

“Buenos Aires, que se sacó del costado el **puñal** de la **tradición**... La blusa del trabajador reemplazó a la **toga** excesiva.”⁸

Un tema básico, la interrogación martiana sobre el pasado cultural americano, vuelve a ser considerado en esta nota, pero bajo la forma de un concepto que formula la tradición como obstáculo para una sociedad que sólo

⁷ Joaquín V. González, Opcit., pág. 38.

⁸ José Martí, “Tipos y costumbres bonaerenses”, El Partido liberal,

al poder respirar aires nuevos, una vez liberadas sus entrañas, del "puñal" de sus viejas costumbres, podrá fortalecer esa "moderna ciudad literaria" que fuera "sentada" por Sarmiento, según palabras de Martí, "a la mesa universal."⁹ La blusa del trabajador alegoriza así los valores de productividad y voluntad de los recién llegados, elementos dinamizadores, que el "vestir" de nuevo a la sociedad y sustituir el símbolo letrado de la "toga excesiva" de los patricios y de sus **tradiciones hereditarias** permiten superar un estado de estancamiento. "Los que han venido de afuera", para retomar a Joaquín V. González, ayudan a "elaborar nuestra nacionalidad":

"Estamos elaborando nuestra **nacionalidad** y para ellos hemos llegado los **obreros** de todo el mundo, que se ocupan, como en un inmenso **taller**, de levantar el **pedestal** para la gran estatua." ¹⁰

Como Martí, que celebra el poder innovador del trabajo moderno, a través de la alegoría de la "blusa del trabajador", Joaquín V. González también se maravilla ante una nación paradójica donde el "bárbaro" obrero colabora en el dibujo de la identidad y la memoria de un país al que se define como "taller".

Pero, sin embargo, unos años más tarde, cuando los reclamos de los extraños sospechosos desembarcados se intensifiquen, la idea positiva sobre la extranjería se trocará por una mirada de desconfianza hacia el intruso, y el nuevo discurso de los intelectuales de las élites derribará poco a poco la imagen de esa gran "estatua" de

México, 1889.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Joaquín V. González, El juicio del siglo, Cedral, Buenos Aires, 1979, pág. 16.

la nacionalidad argentina, que en ellos mismos se habían ocupado de fabricar en el inmenso país/monumento.

El anterior paisaje armónico del crisol del universo mudará de faz, y los pedestales de los "obreros de todo el mundo" cederán bajo el peso de famélicas multitudes que reclamarán con persistencia por sus derechos. Testimonio de esta transmutación en las producciones intelectuales son, insistimos, las ideas de Joaquín V. González, que terminará por afirmar finalmente, en El juicio del siglo, un pensamiento contrapuesto al inicial elogio de las nuevas fuerzas sociales :

"Las nacionalidades no son **árboles adventicios nacidos en tierra movediza**, de la semilla viajera que el viento transporta a su capricho de una región a otra; ellas son como los gigantescos olivos, ombués o encinas de los solares paternos, cuyas raíces se pierden en las más profundas capas del suelo (. . .)." ¹¹

Con estas palabras, su **juicio final** se valdrá esta vez de la metáfora del país/árbol, para expresar la "ley de unidad" del suelo, la solidaridad y la fusión de sus componentes y una genealogía de elementos ancestrales que se ramifican y se aferran a la consciencia histórica a lo largo del tiempo.

El poeta

Como una voz que se integra al nuevo sentido de las ideas sobre el extranjero, que modificaron el

¹¹ Ibidem.

pensamiento de las élites en el 90 en Argentina, un Rubén Darío recién venido de Chile acompaña con una enérgica toma de posición ese nuevo rumbo, con una serie de artículos publicados a lo largo del año 1893 por el periódico La Tribuna. Pero en el revés de esa trama, sus declaraciones que se entrometen en los asuntos del estado argentino, - y que lo sitúan en un presuntuoso rol de legislador del caos, que axhorta a la abstención política pueden descubrirse, por otra parte, los propósitos y anhelos de otra especie de extranjeros de la cual Darío forma parte. En una nota de este diario - "Plausible cordura de John Bull" - que se basa en las declaraciones proclamadas por el diario inglés The Standard dice:

"(. . .) no es de extranjeros discretos el intervenir en los asuntos íntimos del país que les acoge abiertamente. Malhaya la inmigración si ella viene a aumentar las querellas de la familia argentina."¹²

Aconsejando prescindencia a los revoltosos, un poeta como Darío "interviene" sin embargo en la vida pública y no se abstiene de opinar ni de estimar al inmigrante- antes considerado voluntarioso e incansable por la élite- como un factor revulsivo que compromete los "asuntos íntimos" de una patria a la que Darío juzgará siempre como una tierra hospitalaria. Sin embargo, este poeta no vacilará nunca en aumentar las "querellas" de la vida literaria, con la mixtura y confusión de lenguas que promueve en el circuito letrado argentino.

Por cierto, no será el suyo, precisamente, un comportamiento de "extranjero discreto", cuando interpele con insistencia el lugar de **centro** hegemónico del lenguaje literario y le oponga su mundo alucinado de

¹² Rubén Darío, "Plausible cordura de John Bull", La Tribuna, Buenos

formas, acopiado de su inusual transhumancia cosmopolita. Más que por una difusa "familia argentina" parece explicarse, en parte, por un velado y ferviente deseo de construir en la cultura letrada una aristía de escritores, cuyo rasgo fundante es la voluntad de prescindencia de toda participación en la esfera de la política y del mercado. Darío enuncia esto desde un lugar aún no construido, sin ancestros ni reglas precisas, situado en un espacio que abjura de los valores burgueses y políticos, y en ese sitio precario constituye al **otro**, al inmigrante, como una no persona. Factor de desorden, individuo que al privilegiar el sentido de la vida práctica desatiende las cosas del arte, Darío se une a una prédica que estigmatiza a los forasteros como violentos anarquistas o como afanosos acaparadores de bienes. En contrapartida, otorga relevancia y prioridad a las figuras - recién bosquejadas en la escena cultural - de los poetas, que proclaman gozar de su caída del mundo de las ganancias. De este modo en su nota "En la batalla de las flores", el "extranjero" es tratado como burgués que por haber despreciado el oficio de la rima, después de probar suerte en París, "capital del arte", logra alcanzar en Buenos Aires excelentes dividendos:

"Me decidí a venir a América, a probar fortuna, y un buen día desembarqué en la Ensenada, en calidad de inmigrante. Me resolví a no hacer un solo verso, y en efecto: soy ya rico y estanciero."¹³

Al desdeñar las musas terribles y modernas que enaltecen el templo de Mercurio, Darío comienza la narración de las aventuras de un multiforme Apolo, padre de los vates, que si bien se detiene en los

Aires, 28 de septiembre de 1893.

inmarcesibles clásicos como Guido y Spano, Oyuela y Obligado, toma también el aspecto de un diletante, "elegante aficionado a la poesía", que en realidad ha bastardeado la literatura. Pero lo que más sorprende en la escritura de esta crónica - que puede tomarse como alegoría del estado previo a la formación de un campo intelectual- la descripción de los desconocidos "poetas pobres", que continúan fieles a la lira y le vuelven las espaldas al éxito comercial. Ellos constituyen los herederos, los continuadores del linaje del verdadero Apolo, que en "miserables covachas" resisten, con su labor poética, a una vida intelectual plagada de asperezas. Tomando partido por la solitaria y particular "aristocracia" de los "poetas pobres", Darío cree ver en el movimiento anarquista la "aplicación de la química al orden social" y un "empleo finisecular del explosivo", que trae desde Europa, "su contagio de iras almacenadas por siglos". Presuponiendo en el movimiento anarquista el objetivo de ser rico a toda costa", condena a estos extranjeros, más por la defensa de una estética que por una meditada razón política:

"Más que la moral es la estética lo que me impulsa a combatir la rabia anárquica. Socialistas, anarquistas, comunistas, todos son unos. El empleo de mayor o menor cantidad de agua y jabón es lo único que los distingue. Son los cainitas."¹⁴

Con la debida precaución de no atacar a los miserables, ni de ponerse del lado del "rico avaro" o de los que dejan de morir de hambre a los obreros, Darío se compromete a estar siempre contra el odio de los de

¹³ Rubén Darío, La Tribuna, Buenos Aires, 13 de noviembre de 1893.

¹⁴ Rubén Darío, "Dinamita", El Tiempo, Buenos Aires, 27 de noviembre de 1893.

"abajo", pero con una ética formada básicamente por creencias artísticas. Imponer una moral contradictoria, que ataca la violencia anarquista y la laboriosidad inmigrante : ése será el gesto distintivo de este insólito extranjero que, no obstante, como desde un caja de Pandora deja escapar un tumulto violento de voces, de sonidos raros, que atacan las palabras aceptables, hibridan tradiciones y erosionan el sistema de honras y respetos de las academias literarias. Pero su violencia en el lenguaje poético encontrará también a su turno, detractores y adversarios, que como ese señor X, integrante del Ateneo, advierte en el mundo dariano el mismo espanto que reina en los manicomios:

"Yo quiero salir del manicomio donde se llama blanco al horror, donde según Quevedo se llama arroyo al crepúsculo de dulce, donde según Mallarmé, es lo mismo rosa y aurora que mujer (. . .)"¹⁵

Mientras la decadente extranjería de los poetas, herederos del verdadero Apolo ataca la "virtud" de las lenguas, las revistas, con canales de circulación diferentes a aquellos preferidos por los libros, refractarias al espacio reflexivo de los gabinetes literarios se difunde cada vez en la ciudad letrada. Reiterando la metáfora de la "invasión", Joaquín V. González describe esta nueva tribuna como un discurso "que si no se deja invadir por materiales de baja ley, puede llegar a ser verdadera **escuela literaria**", capaz de contrarrestar, la "(. . .) fuerza fatal de atracción que ejercen las multitudes sobre sí mismas, unida a la fiebre de la sed de novedades (. . .) medio eminentemente simpático a la propagación del periódico, y por oposición, adverso o indiferente respecto de la

¹⁵ El Tiempo, 19 de octubre de 1896.

literatura fundamental."¹⁶

La Biblioteca

Una aristocrática revista abierta a la llegada de los de afuera pero todavía celosa del sano juicio de la generación del 80, La Biblioteca dirigida por Groussac durante los años 1896 a 1898, parece cumplir con las indicaciones de Joaquín V. González. Este canal de la alta cultura, expresión oficial y académica de la historia, las ciencias y las letras de Buenos Aires, que el Honorable Congreso de la Nación se encarga de subvencionar, constituye una verdadera "escuela literaria" y es concebida por su director como un "organismo" que depende y "vive" en el medio en que se desarrolla.¹⁷ Revista mensual que sale a luz el día 15 de cada mes, en cuadernos de 160 páginas en octavo mayor, y forma un volumen de 640 páginas de texto cada cuatrimestre, aparece por primera vez el 15 de junio de 1896 y se interrumpe en junio de 1898, por una disposición del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción pública de la nación.

A través de sus páginas, de otros textos literarios significativos del período es posible escuchar el coro de voces extinguidas de los principales actores de un campo intelectual en formación. En este sentido, los nombres de los colaboradores más habituales, y aún los de los ocasionales provienen del humor tornadizo y de la confluencia generacional de los diversos sectores de la alta cultura argentina. Nicolás Avellaneda, Bartolomé Mitre, Enrique Larreta, Joaquín V. González, Martín García Merou, Alberto Williams, Lucio V. López, Miguel Cané, Bernardo de Irigoyen, Eduardo Scahaffino, Ramos Mejía, Rafael Obligado, V. Fidel López, Pedro Goyena,

¹⁶Joaquín V González, Opcit., pág. 51.

¹⁷Paul Groussac, "Los Raros, por Rubén Darío" en Boletín bibliográfico de La Biblioteca, año I, Tomo II, Buenos Aires, 1896.

Luis Berisso, Leopoldo Lugones y Rubén Darío, entre otros apellidos componen el archivo de un conjunto de signos literarios, jurídicos, históricos, reducidos a silencio.

En efecto, La Biblioteca puede tomarse por una parte, como el balance intelectual del hombre de pensamiento que fue Paul Groussac, heredero de la inflexión sobria y rigurosa del 80, y a la vez, como un engranaje fundamental entre dos épocas, en un siglo que puede reconstruirse - por oficio de una lectura contemporánea- siguiendo el hilo quebrado de una **continuidad cultural**.

Por cierto, la colocación de los artistas y de los intelectuales en una edad de transición, el desplazamiento y la emergencia de nuevos tipos de artistas y de temas, la **interrupción** de un carácter y de un estilo estético convencional, causado por el cedazo transculturador de Rubén Darío y su incorporación como agente de cambio a una **comunidad de lectura** son ordenados con prolijidad por La Biblioteca, en un vasto panorama que articula diferentes preocupaciones de la intelección. Así, el tema de los orígenes y de la historia cultural argentina - especialmente en dos artículos de Groussac, en el primer y segundo número y consagrados a narrar la vida de la Biblioteca Nacional - se enlaza con el pensamiento sobre el destino del arte y la consolidación del talento y del genio, en una tierra sin tradiciones sólidas, tal como lo expresan "Génesis del héroe" Y "La Educación por el folletín", escritos en enero y en noviembre de 1897, respectivamente.

La cuestión del pasado americano y su vinculación con el futuro, al que casi todos los colaboradores consideraban una meta perfeccionada y ulterior de la "evolución social", encontraban su terreno de sustentación en Bartolomé Mitre, su nota sobre el Popol Vuh y su examen de la traducción efectuada por el Abad Brasseur de Bourbourg, publicado en el primer número de 1896 o en Eduardo Schiaffino, que en ese mismo volumen,

en "El arte en Buenos Aires", al revisar el estado del gusto del público en la época de Rosas y caracterizar ese mundo como un "limbo", corroboraba la idea dominante de un presente que se dirigía inexorablemente, hacia un porvenir de progreso. A este entramado de cavilaciones, que manifiesta las inquietudes de la *intelligentzia* nacional en un momento de cambio puede adscribirse una serie de preguntas y respuestas estéticas causadas por la irrupción del discurso modernista del primer Darío.

Es decir, que hasta la primera manifestación de **americanismo**, que se vislumbra en la toma de partido antiimperialista sostenida por su crónica "El triunfo de Calibán" y que madura en sus "Cantos de Vida y esperanza", al expresar una reconciliación con la emblemática hispana y precolombina, se alternan diálogos, declaraciones, duelos intelectuales que son fragmentos vitales en la fundación de un nuevo **pacto de la literatura** expuesto por la revista con todo lujo de detalles.¹⁸ Obedeciendo a la ideología liberal del primer editorial firmado por su director, la publicación le abre las puertas a los que son todavía considerados extranjeros y no han logrado acceder a un espacio hegemónico en la vida literaria: "La Biblioteca será independiente, así en materias científicas y literarias, como en otras que atañen a la política y la filosofía, su espíritu general, si lo tiene, será el de la crítica más imparcial y amplia, del bien entendido liberalismo, extraño a toda preocupación estrecha de secta, partido o círculo."

Es por esta concepción de libertad proclamada, que el primer número de la revista le concede un espacio al modernismo con "El coloquio de los centauros" de Rubén Darío, pero sustenta al mismo tiempo, la convivencia con otras tendencias de ese momento, en la escritura de Miguel Cané y su nota Nuevos Rumbos Humanos.

¹⁸ Cfr. la crónica "EL Triunfo de Calibán" en El Tiempo, 20 de mayo de 1898.

Las entregas posteriores dan a conocer "Artemis", una novela de Larreta, que se codea con una nota de García Merou y como en un trazo continuo que une los elementos más significativos de la irrupción y el desacato de un nuevo programa estético, la crítica de Groussac a Los Raros, inicia en una conversación escrita el cruce de discursividades que signan una zona conflictiva de la cultura.

La Discusión

Con una matriz de pensamiento positivista, Groussac juzga en Los Raros las elecciones y modelos estéticos de la poesía decadente que han sugestionado a Darío: "El filtro operó plenamente, en quien no tenía la inmunidad reactiva de la raza ni la vacuna de la crítica, y sucedió que, perdiendo a su influjo el claro discernimiento artístico, el "sugestionado" llegase a absorber con igual fruición, las mejores y las peores elaboraciones del barrio latino."

Con una escritura que puede darle "inmunidad" a un **organismo literario** joven, el de la literatura americana, Groussac, se apresta a atacar el "mal" poético que Darío viene a inocular en el incipiente campo literario de Buenos Aires. Si estima que este poeta ha llegado a "absorber" lo bueno y lo malo de las letras parisinas, es porque no ha sabido distinguir entre los **poetas fuertes** y los menores y ha construido en Los Raros una "reunión intérlope" que mezcla a Verlaine, un poeta alto de las letras francesas, con "ratés", como D'Ésparbés e "histéricas" como Rachilde.

Dominado por una poesía/brebaje, como esos dipsómanos que empiezan a beber "vino generoso y fino" y terminan tomando "el petróleo de la lámpara", Darío se convierte a los ojos de Groussac en el heraldo de la "pseudodecadencia", Para contrarrestarlo aconseja,

oponiéndose al reino interior que el "desprevenido" poeta ha sabido recoger del mundo literario parisino, el antídoto de "textos irreprochables", es decir, los escrúpulos y la corrección de una lengua clásica, de la cual Groussac se hace mensajero.

Estos severos recaudos pueden leerse como los de un enunciante que dice hablar con conocimiento de causa y desde un saber preciso : el de su lengua maternal francesa: "**Nos criamos allá** midiendo teóricamente versos latinos y griegos, sin tener en el oído el acento prosódico ni pronunciar jamás un anapesto y un dáctilo." Por cierto, alguien que se ha "criado" en la patria de origen de las innovaciones poéticas, en el murmullo de ejercicios incompletos de combinaciones rítmicas, y que ha procurado luego adaptar al francés algunos "ritmos castellanos", se considera investido de la suficiente autoridad como para enjuiciar al "imitador" de las "confusiones verbales" en las que incurren los decadentes franceses.

Con esa experiencia y la erudición que se sostiene en el manejo de dos lenguas y de dos mundos culturales, confronta a la colección de raros de Darío, un conjunto de **autoridades**, entre los cuales figura, junto a Renán y Taine, un poeta latino como Virgilio. Sin dejar de mencionar, que se ha sensibilizado frente a las innovaciones artísticas inauguradas por Wagner, Ruskin y Moreas, acude a la lección de un antiguo maestro, como punto de partida primordial para toda futura innovación.

Es esa la **tradición**, el lejano comienzo de la memoria literaria que los decadentes franceses, educados en la ignorancia de las versificaciones extranjeras no han sabido escuchar ni pronunciar.

¿Cómo podrían entonces romper los moldes de sonidos primigenios que no conocen?

Responsables de haber escrito una "prosa poética" aliterada, que asustaría a un maestro de rigor como

Flaubert, ignorantes de la **verdadera** fuente sonora latina o griega, los decadentes sólo han tenido en cuenta, para fracturar el verso antiguo, "la cantidad silábica y el consonante."

Esta lectura incorrecta del verso rítmico que ha hecho de la decadencia un "neobizantinismo", podría llegar a frenar la maduración de una literatura como la americana, que no ha sufrido las diez **evoluciones** anteriores de la literatura francesa.

Como portavoz de la confianza positivista en el futuro, Groussac, que trata los procesos literarios como si fueran seres de una especie, que cumplen una evolución vital, describe una literatura en vías de constituirse, como un organismo situado en un punto preciso de una parábola de crecimiento, y alerta acerca del nefasto camino que ésta seguiría si continuara formándose a partir de la **imitación** de un ejemplo imperfecto. Para modificar ese destino propone entonces una preceptiva de la **originalidad** destinada al futuro poeta americano: "cuya poesía tiene que ser como la de Whitman, **virgen** como el mundo en que nace, salido de las entrañas populares." Sin embargo este poeta elegido, que ha evocado en sus poesías supuestamente vírgenes la resonancia de los salmos hebreos, ha invocado tal vez solamente una difusa y fragmentaria materia de esas **formas canónicas**, sin restituir en su totalidad la absoluta pureza del versículo hebreo.

Groussac, sin embargo, considera necesario que el poeta adquiriera el **saber** completo, correcto de una tradición determinada. A esas ideas de virginidad y pureza literaria, al juicio valorativo de Groussac fundado en un saber racional, replicará Darío en su "manifiesto", "Los colores del estandarte", con el ejemplo de su propia **lectura fuerte**, que contra toda ley razonable, se ha valido del "capricho rítmico personal"

y de la "melodía de algunos precursores."¹⁹ Es decir, de la sucesión de sonidos que rememoran en la escritura la entonación de los cantos.

Cumpliendo la profecía de Lautréamont -"La fin du dixneuvième siècle vera son poète (cependant, au début, il ne doit pas commencer par un chef d'oeuvre, mais suivre la **loi de la nature**)"-, Darío escribe "Azul" no como una gran obra, sino como una "**nota** inicial", con la que empieza a abrir un rumbo en ese sentido. Al haber imitado de manera impura la media voz de otro idioma literario e incorporarla a una lengua como el castellano, que tiene la fuerza oratoria y la sonoridad de los "bronces", ha producido una traducción de oéticas que lo conducen, paradójicamente, hacia la originalidad.

Con esas experimentaciones, transforma este primer libro en un "alambique", que tiene el encantamiento y la sensualidad del sonido robado a otra lengua y afirma los sillares de una filosofía solitaria, con la que intentará desarticular la racionalidad del mundo cultural del 80, expresada por Groussac.

Este sentido de sus ideas lo transforma en un instintivo nómada, en un vagabundo, que al separarse de una colectividad establecida de lenguaje puede ser capaz de lograr ese **trasvasamiento** entre las lenguas que Groussac desestima al preguntarse : ¿Por qué no podrían adquirir las notas intermedias y revestir las ideas indecisas en que el alma tiende a manifestarse?" Lleva así a cabo su proyecto como un alquimista de los tiempos idos, como los náufragos, que han triunfado a condición de su absoluta exclusión respecto de otros hombres y los solitarios decadentes y simbolistas, de los cuales "Los prerrafaelistas son sus hermanos."

Al apelar al concepto de **hermandad** Darío se autorrepresenta como la continuidad fraternal de esos

¹⁹ Rubén Darío, "Los colores del estandarte", La Nación, Buenos Aires, 27 de noviembre de 1896.

raros que prolongan el proceso de renovación de la modernidad literaria europea en tierra americana. Así, la figura de un Darío que "vive" de poesía, hermanado a una cofradía de malditos, se enfrenta a la imagen de un Groussac "criado" en la lengua francesa, que ejerce el poder sobre los textos y sitúa el valor de la **corrección** como cimiento de toda ruptura literaria.

Un sistema de creencias poéticas darianas, que se afirma en una combinación de epicurismo y ciencias ocultas: "(. . .) gocen todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra y hágase lo posible para seguir gozando **la otra vida**" y el bagaje iluminista de Groussac, que se sostiene en el poder de la razón, base de su proyecto cultural, van a ser los principales actores de esta contienda que inician las dos voces de las crónicas.

Sensible a los mensajes de ultratumba y partidario de una existencia terrena hecha de sensualidad y poesía, Darío le responde a la "suprema lógica" de Groussac - quien había condenado el "esoterismo verbal" de Mallarmé - , siguiendo la guía de su "instinto" e instituye esa fuerza como condición primordial de la escritura poética.

Con la labor dariana, un **cánon estético**, una fuerza racionalizadora que organiza mecanismos de control sobre la lengua comienza a ser cuestionado por un haz de leyes personales y se dirimen en una zona hegemónica de la cultura letrada cuestiones centrales de la práctica literaria :

¿Cómo innovar el lenguaje? ¿Cómo leer e incorporar **lo nuevo**? ¿Qué debe considerarse como **lo nuevo**? Estos problemas se nos ocurre, no son tan fáciles de responder en una literatura en formación, como la latinoamericana de finales del siglo pasado.

En un proceso de renovación, en el que se fisuran los **modos canónicos** de una cultura literaria aún no

consolidada, parecen convocarse un vaivén de lecturas, de sucesivas marchas y contramarchas, que caracterizan el modo particular, en que, para citar las palabras de Haroldo Bloom "una tradición hace sus selecciones", determina qué poeta va a perdurar y cómo y cuándo "el poeta elegido se ha de volver un clásico."²⁰ Estos procedimientos de descarte se desenvuelven en un contexto de fragilidad y precariedad, sin lugares específicos para la literatura, en crónicas en La Nación o en una revista como La Biblioteca, escenas fundacionales de la cultura letrada que ofician a modo de escenario de los poetas y de los escritores de Buenos Aires ante la ausencia de instituciones específicas para la práctica de la literatura. Como prueba de estas conductas variables, con las que opera una tradición ante lo nuevo, Groussac, a pesar de su formación positivista y de ser "carne de Taine" como lo llama Darío, escribe sus ensayos historiográficos con lengua literaria y adhiere, como lo hacen los modernistas a una "aristocracia del espíritu" o "comunidad de los mejores" que le permiten reconocer la transitoriedad irracional, ahistórica del arte moderno. Es esa misma sensibilidad de escritor, que no está atado a leyes de Academias tan rigurosas como las que combatieron los modernos franceses, la que motivará, se nos ocurre, su posterior recepción a las Prosas Profanas de Darío. En otro nudo cardinal de la secuencia crítica, en su artículo consagrado a las Prosas Profanas nos encontramos con un juez implacable que termina por ceder ante el programa de imitación dariano.²¹ El saber de Groussac se detiene allí donde el arte de Darío ha logrado sobrevolar. Desarmado provisoriamente de su razón iluminista, logra percibir las "reminiscencias inconscientes" que Darío, Poseído de visiones instintivas produce en sus poemas. Las Prosas Profanas que han dejado atrás su punto de

²⁰ Véase Haroldo Bloom, "La necesidad de la mala lectura" en La cábala y la crítica, Opcit., pág. 98

²¹ Paul Groaussac, "Prosas Profanas, por Rubén Darío", en La

partida, han convocado el recuerdo borroso de una tradición y son imposibles de juzgar con las facultades intelectuales. Emanaciones de una conciencia artística personal que Darío enuncia en sus "Palabras Liminares" como una "literatura mía en mí", esa singular lectura de la antigüedad hispana, representada por el ícono del "abuelo español de barba blanca" mezclado al "genio" de Cervantes y a un íntimo Verlaine, oponen una rebelión normativa y un saber de los sentidos, únicos órganos de conocimiento a los que Darío apela. Es esa productividad sensorial la que terminará finalmente por imponer su validez y su verdad a los juicios de valor de Groussac. "Ya expresé en ocasión reciente todo lo malo que pienso del señor Non bis in idem. Hoy diré lo bueno para variar: y también porque ciertas aprobaciones me inspiran inquietud" (. . .) "Empiezo a temer que, a propósito de poesía, yo haya hecho prosa sin saberlo (. . .)"²²

Arte de conciencia, "de gusto y de concepto", que procede por montaje de fragmentos ya conocidos, que reverberan y repiten con maestría aquello que parece haber tenido lugar una sola vez, el discurso modernista se instala en La Biblioteca y es finalmente aceptado por Paul Groussac. Tal vez porque este intelectual descubra que los poemas escritos pertenecen al murmullo indefinido de otros signos, que el poeta celebra de otros poetas. O porque, como afirman sus palabras : "(. . .) cuanto se intente en el dominio del arte es y será imitación." Por esta razón, Darío, concluye Groussac, como Cooper, reflejo de Walter Scout y Emerson, luna de Carlyle, se convierte en aquello que ha sido su modelo. Y si después de todo, los clásicos europeos Gracilazo o Fray Luis han imitado a los latinos ¿Por qué no podría hacerlo un poeta americano? Remitiéndose a la imagen de un maestro mosaista que pinta las piezas con mil detalles de estilo, en una "cincelada orfebrería de

Biblioteca, Año II, tomo III entrega de enero de 1897.

palabras", reconoce en los poemas darianos, materiales que migran desde otros poemas para engastarse de nuevo en esas tramas, como piedras.

Parte de una totalidad mutilada que se restituye, las Prosas Profanas, leídas por un maestro de la inteligentzia argentina son vastas relaciones que establecen las "influencias" extranjeras en una tierra de mezcla, pero que también expresan, desde otro ángulo de mira la voluntad de los ácratas modernistas de disputar un centro. Si antes Groussac había considerado a la poesía modernista como un "filtro", terminará por concluir que ésta es un "licor exótico", es decir, una materia rara, ajena que no perturba ni disgusta. Por efecto de estas reflexiones literarias, este posromántico, curado de la nostalgia de su vieja Europa, logra comprender la verdadera identidad del lugar en que ha decidido terminar sus días. Se trata de una tierra condenada a "reflejar la fuerza externa" y será desde esa perspectiva de forastero asimilado y constructor de la cultura que podrá leer lo nuevo en poesía americana, y definirlo como un proceso particular, como un espejo de tinta en el que se mezclan y confunden valores externos. Lo nuevo es así imitación, condensación de materiales ajenos, y con esa visión podrá dibujar la figura de poeta americano como astro sin brillo propio. Si esa imagen parece a primera vista pobre, es mejor, sin embargo que la que observa en su patria de origen a la que denomina "prostíbulo", donde triunfan los perfiles del "histrión" y de la "cortesana". La "descomposición social" de la política, de la justicia y de la vida privada en su viejo hogar, el estado lamentable que advierte en el "foco de la civilización" lo decide a envejecer en una "tierra nueva" que ha perdido su fuerza "en un desalojo parcial de las energías atávicas, por la intrusión de elementos extraños." Groussac, que anhela ver llegar a la madurez

²² Ibídem.

del espíritu literario su patria de adopción, tal vez estima que solamente el paso de los años puede producir la gran obra de un genio que es, según sus palabras, el equivalente de un "diamante", difícil de hallar en tierras de aluvión. El ejemplo geológico le vale para explicar la ausencia del genio literario en un suelo que es producto de la "hibridación" y del "injerto". Opuesto al raro que Darío colecciona en su libro Groussac se encargará de definir esta facultad en "Génesis del héroe"²³ como un "poder aislado y exclusivo de extraordinaria energía", que se encuentra en la historia al margen de toda evolución y difiere del talento, dependiente de la habilidad y del medio, como el de los pintores italianos del siglo XVI. En un entorno adverso, aluvional como el que rodea a Darío sería impensable, si seguimos ese pensamiento, hallar un ejemplo más perfecto que el de este poeta, que si bien solamente permite reverberar en su obra, la voz de los precursores logra apartarse del efecto "laminador" de la prensa "que aplasta para mejor uniformar."

Si no hay genios en tierras de aluvión, tal vez si haya entonces, **héroes**, vagas personificaciones históricas, seres a los cuales el tiempo histórico le ha dado un cuerpo. Nombres con "brillo reflejado", tal como Darío, ese poeta/héroe destinado a evocar ecos reminiscentes, huellas perdidas de la tradición.

Desde un exterior, tomados como "imitadores" o causantes de un mundo/manicomio, los poetas hacen su entrada en un lugar central en la cultura, y por obra del juicio de La Biblioteca, se convierten en los **héroes** memorables de un pasaje, de un tránsito, donde se transmutan y mudan, figuras de artistas y sistemas de formas. Si en su juicio a Los Raros, los enunciados de Groussac dejaban vislumbrar un sujeto que habla con propiedad, desde un saber literario, su crítica a las

²³ Paul Groussac, "Génesis del héroe", La Biblioteca, Año II, Tomo III, 1897, entrega de enero.

Prosas deja oír, en contrapartida, palabras venidas de otra experiencia.

Sus enunciados: "(. . .) como **decimos los arrieros**, el rastro está borrado" se refieren a la obra reminiscente de Darío y al "rastro" desvaído de las **influencias**, pero también revelan facetas de una persona que ha vivido dos vidas y que ha atravesado sucesivas transformaciones.

Extranjero, asimilado a una tierra nueva, llega desde Francia a San Antonio de Areco, con el propósito de dedicarse a la explotación de ovejas, y cambia luego esta elección de su juventud por la labor intelectual hasta convertirse en el espíritu más temido de la intelectualidad finisecular.

Este padre/maestro que termina por considerarse en esa misma nota: "(. . .) un griego de Focea, amante de la luz y bebedor de vino" y dejar su cabaña con la "galería abierta hacia los cuatro vientos" enfatiza con estas palabras su acentuado liberalismo cultural y corrobora, lo que en su primer editorial de La Biblioteca había prometido: libertad, amplitud de criterio.

Así, la tradición letrada se construye con sus signos propios, con un extranjero que enjuicia a otros recién llegados. Ambas figuras son protagonistas principales del proceso de constitución de una literatura americana autónoma.

Pero, ¿Cuál es el lugar que merecen los poetas para Paul Groussac? ¿Cómo acaban por configurarse esas nuevas imágenes en la tradición?

Con el saber exhaustivo de la memoria, este historiador que examina la memoria cultural de la nación a través de la historia de la Biblioteca Nacional, desde Mariano Moreno hasta Vicente Quesada, al escribir una crítica sobre la obra de José Mármol desarrolla un concepto de poesía como un género que pierde terreno

frente a otras formas de expresión : "(. . .) la poesía subjetiva es inmortal es el sentimiento de individuación del hombre respecto del mundo, la conciencia oscura y dolorosa de su aislamiento en el concierto universal : el antagonismo de un pensamiento infinito dentro de una organización enfermiza y fugaz" y profetiza que, como una fuerza que se extingue fatalmente, la poesía hallará su muerte "bajo la doble absorción de la ciencia y de la música."

El lenguaje poético, señala, es un juego anticuado del ritmo y del consonante, que quedará "pululando en literaturas artificiales" y no tendrá ya más audiencia, el verso es "una nave antigua con su prosa esculpida y encorvada en pétalo", resultado de formas oníricas que se acumularon en otros tiempos pasados, y que puede ser reemplazado en los tiempos modernos por el "vasto buque de hierro" del progreso. ²⁴

Como los desarraigados que llegaron al puerto, o como nuevos emigrados que, a diferencia de los del 37 cambiaron el lugar del destierro, trayendo el mundo a la casa, los nuevos artistas sin linaje ni origen preciso, incorporan un código, una tabla de leyes poéticas promulgadas por la tradición moderna francesa, que conmueve y se opone a estas valoraciones.

Otros números de La Biblioteca preanunciarán en los "Poemas americanos" la actitud americanista que Darío va a sustentar en su poesía posterior y la forja de modelos de escritores,- entre ellos Zola Y Gorki- publicada en su libro Opiniones, en el mismo año, que manifiesta un tono comprometido con la vida política y se contraponen a sus anteriores "raros". Mientras que en "La voz contra la roca", el poema de Lugones se hará ver en una tormentosa visión de poeta que de alguna forma puede tomarse como una nueva imagen de artista, que el modernismo viene a imprimir en la vida literaria.

²⁴ Paul Groussac, "La Biblioteca de Buenos Aires", en La Biblioteca, año I, tomo I, entrega de julio, página 182.

Finalmente, "La guerra gaucha" que se publica en varios capítulos, la crítica de Luis Berisso al mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, el relato "El hombre de oro" de Rubén Darío, forman una escritura recién llegada a la cultura y exponen el modo en que la tradición juzga cuando un escritor se ha de volver un clásico, a través del juicio de un intelectual francés, que al medirse con el nicaragüense en una guerra defensiva, después de reprobarnos Los Raros y escuchar la defensa de Darío en Los colores del estandarte repara en Prosas Profanas, con mayor detenimiento.

Como un lugar de ensueño, la biblioteca colecciona entre sus anaqueles, rumores insistentes, imágenes, conocimiento, formas eruditas de la ficción y de la historia. En ella, las cosas escritas parecen tener existencia visible, cercana, palpable, y como los vitrales y mármoles grabados en el edificio de la Biblioteca Nacional que la representa graba los nombres de los fundadores, repasa su memoria y también hospeda, aunque con vigilancia extrema, a esa aristía de poetas/extranjeros a los que Darío hace descender del dios Apolo.

En verdad ¿qué significación tiene en la vida literaria, que estos poetas advenedizos logren hacer su ingreso a una Biblioteca? Tal vez esta inclusión de la poesía en la alta cultura argentina, con las censuras y controles que recibe, revela, como una fotografía, el modo en que un lugar periférico sufre transformaciones en la percepción artística y experimenta a su modo la modernidad. Una corriente de opinión artística como el modernismo se convierte así en lo que alguna vez contemplaron sus integrantes y logra perdurar en la historia, como sus modelos de la tradición francesa.

Hasta que el modernismo gane el centro de la alta cultura argentina y comparta la escena oficial, junto a otros hombres como Joaquín V. González, Agustín García y Florentino Ameghino, en las páginas que La Nación

consagra a los festejos de 1910, el **juicio a la poesía** diseminado en La Biblioteca exhibirá un tejido complicado que señala las tensiones y cambios de una época, donde combaten en un campo de lucha entre energías culturales diferentes, "los desconocidos sonos, extrañas músicas de sueños, melodías de misterios profundos"- como reza el frontispicio a Los Raros que Darío escribe en noviembre de 1895 - que terminan por dejar ingresar a la poesía y al lírico al mundo literario de Buenos Aires.

VIII La Montaña de Lugones e Ingenieros. Poética y moral anarquistas.

Elogio de la decadencia

En 1898 la revista La Quincena dirigida por Guillermo Stock publicó una crónica de Lugones, "Los climas del arte" en la que manifestaba: "Los siglos de evolución son siglos de ciencia y de lógica; los siglos de revolución son signos de fuerza y de gloria (. . .) los siglos de decadencia son siglos de fe y de profecía."¹ "Evolución", "revolución" y "decadencia", con estas palabras este autor reconoce tres momentos de la historia enlazados con un concepto de tiempo, capaz de cumplir un ciclo vital, tal como lo haría un organismo. Desde la posición enunciativa de un iluminado lee así el devenir de la humanidad a través de **formas épocas** que le permiten a su vez descifrar su propia contemporaneidad semejante cada vez más a una "caída": la tradición órfica olvidada en Grecia, los "Versos Dorados" de Pitágoras y el poema del Dante que emerge en el pleno desfallecimiento de la Edad Media son las obras de los "sabios" de decadencias brillantes del pasado, útiles para iluminar con intensidad el presente. En ese sentido, todo cuanto duerme en el "alma del pasado", los misterios y los significados anteriores vuelven a reencarnarse como nuevas fuerzas ocultas que pueden hacer desmoronar las relaciones lineales causa/efecto de la historia. Desde esa perspectiva cobran vida, los "puntos magnéticos" del pasado, las ánimas secretas del

¹ Leopoldo Lugones, "Los climas del arte", La Quincena, Tomo n° 6, 1898-1899.

ayer, transfiguradas y migrantes. Algunos conceptos de Lezama Lima pueden guiarnos para reflexionar acerca de la creencia lugoniana en un acontecer vital del tiempo: "La imagen es la causa secreta de la historia. El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen lo penetre y lo impulse."² Por cierto, las imágenes del "trípode", del "cadalso" y de la "cátedra" de las que se vale ese joven poeta ponen en presencia la posibilidad de la visión como impulso de los cambios en la historia y el prodigio de un poeta vidente, Lugones mismo, que permanece despierto para captar el aliento potencial de las eras: "En el comienzo de toda era hay un cadalso; en la mitad una cátedra; en el final un trípode." Así, "ver" del latín "videre" se relaciona con "eidon", es decir con la penetración en la "idea". Es en síntesis una acción que compromete mucho más que los sentidos, incluye la comprensión, percepción atenta y profunda de las cosas. La imagen es así "alma" epocal, reflejada en una suerte de espejo que sólo unos pocos iniciados consiguen advertir. En reposo primero, luego en actividad, cada una de estas representaciones visuales a las que Lugones convoca constituyen alegorías de la pena de muerte, de la sabiduría elevada y del don de la adivinación de los enigmas que habitan el **temporal histórico**. Por cierto, en todos sus actos críticos, en las lecturas de arte y en sus declaraciones políticas publicadas por el periódico La Montaña que dirigió junto al joven Ingenieros durante el año 1897 este poeta doblemente sublevado -ante la forma poética, ante el poder político- ya había iniciado su particular elogio de la decadencia, época grávida de promesas de futuridad. Las imágenes por él diseñadas en la crónica se vuelven así claves para el adivino Lugones que logra desentrañar la verdad que encierra el espejo de las eras. El no conformismo, en una época de depresión burguesa aparecía así caracterizado en esas páginas como

² Lezama Lima, José "El 26 de julio: imagen y posibilidad", en Imagen

una pauta de vida, y el artista se convertía en un ser de excepción, con el poder de hacer resucitar "siglos de fuerza y profecía". Dicho de otro modo, el artista se transformaba en momentos de crisis en el hombre modelo, justo para campear el desequilibrio social, por poseer el don de la fe y una lengua extrasensorial que lo llevaba a unir el mundo de los vivos con el de los muertos. Con estos juicios que contradicen a Lombroso y a Max Nordau, enemigos de los decadentes mutantes, y a los pseudocientíficos locales, Lugones proclama como vencedor al "caso", producto de un ennoblecedor principio de selección.

Invirtiendo el discurso médico del fin de siglo, transforma de este modo la degeneración en una nueva y fabulosa generación y eleva a los artistas al rango del fuerte, que con su sensibilidad sabe resguardarse el sitio del veedor: "Sí, los artistas son degenerados", (. . .) denuncian un principio de selección favorable en la humanidad (. . .)." ³ En estas palabras la decadencia aparece como una suerte de crisis de oportunidad, en la que no está ausente un cierto criterio darwinista a través del cual los artistas fuertes logran sortear la oscuridad histórica. Esta crónica constituye una zona de la **crítica artística**, cuya **forma responsable** es, al decir de Steiner comparable a su objeto. ⁴ La imaginación crítica se pone así a la altura de la propia obra de Lugones, continúa el camino ya iniciado por la aleación ético/estética de La Montaña, por la intensidad poética de su primer obra La Montañas del oro. Así, este poeta entiende la decadencia americana como una época grávida de robustez, de vigor y de futuridad. Toma así los referentes del cristianismo y de la revolución francesa de San Pablo y de Fourier como gérmenes de ese porvenir. Al sentimiento europeo de ausencia de héroes, de **tediun**

y posibilidad, Ed. Letras Cubanas, Cuba, 1981.

³Leopoldo Lugones, Opcit.

⁴George Steiner, Presencias Reales, Ed. Destino, Barcelona, 1981, pág. 29.

vital de una raza agotada opone su propia idea de falansterio, la **falange sensualista** del modernismo como una "mancha germinativa" de fuerzas que al intentar acrecentar las limitadas facultades sensoriales de una sociedad babélica también se encargará, por la vía del antiutilitarismo, de voltear el orden social. En su proyecto estético, decadencia y socialismo son así sinónimos, voces equivalentes de un templado concierto que trabaja activamente sobre los núcleos de la descomposición del estado: "Núcleos de descomposición aislados se forman en el cuerpo social, imperceptibles primero (. . .) manchas germinativas de una **futura sensibilidad**."⁵

En la desagregación de una época grave, plena de focos infecciosos las "flores nuevas" surgen entre la selva caída como una "vegetación adventicia". La **flora social** se redime de esta manera en la esterilidad de un tiempo herido de muerte en sus órganos fecundos: "Todo parece conspirar contra la vida, en un desenfrenado afán de idealismo. Y el idealismo no es solamente antinaturalismo, sino que es fraude ante la naturaleza."⁶

Si entendemos el "desenfrenado afán de idealismo" como una búsqueda de lo absoluto o como un deseo constante de habitar el mundo de las representaciones mentales, la visión místico o profética se vuelve piedra fundamental de un "culto" epocal idealista en el que la vida parece estar negada. El "alma" contemplativa, la aspiración de lo infinito conspiran así contra las fuerzas vitales. El idealismo es pues para Lugones una de las formas destructivas de la decadencia "completada por el sensualismo y la anarquía."

Tal vez fue en una de sus noches desveladas cuando este poeta joven obtuvo, de un productivo insomnio la clave para poder comprender el decadente fin de siglo

⁵ Leopoldo Lugones, Opcit.

⁶ *IBÍDEM*

XIX, pleno de partículas de verdad, en el que se produce una concentración de la "civilización del mundo".

Entre pergaminos olvidados, en un aire enfermo, Lugones avizora las medicinas de una "farmacopea oculta", los efluvios de una sensibilidad que pueda contrarrestar la desesperante sequedad racionalista, la política plena de "conscupiscencia indigna". Contra el exaltado materialismo y la fe en el lucro de sus contemporáneos opone un **clima del arte** pleno de incrustaciones agónicas, de poderosas visiones oníricas. Instalado en un sitio que sobrevuela las ruinas de un "abajo", poblado del "abegeo siniestro de rencores y esperanzas", y en la nocturnidad concluye por izar en la torre de marfil un "estandarte augural". De esa torre agorera de artista se desprenden así las predicciones y explicaciones de un porvenir adivinado como un camino que conduce a una sed de ideal que solamente el arte es capaz de apagar. Por atajos complicados que conducen a la exhaltación del sensualismo y a la anarquía, en una búsqueda obsesiva de lo absoluto y que toma la forma de una revolución artística, precursora de la revolución social. Si antes Lugones se había pensado a sí mismo como un elegido, ahora construye su autoimagen de poeta insomne y veedor de un fin de siglo en que detrás de las tinieblas pueden adivinarse coros astrales, creadores de tiempos venideros. Definido por Darío como un "sublevado" que viene desde su Córdoba natal para decir sus versos, este excluido de Los Raros es el poeta que anuncia en la breve experiencia de La Montaña una revolución como destino final para la decadencia americana.

Un lugar de cruce con la cultura europea

Excéntrico con respecto a los espacios consagrados

por las instituciones culturales, La Montaña expresa algunas de las preocupaciones estético-políticas del sector social-anarquizante del modernismo y sus cavilaciones más tenaces en torno a la relación literatura/sociedad. Su nombre además convoca un pasado revolucionario ajeno - el de los communards parisinos del levantamiento de 1871-, nombre que es empleado en esta ocasión para designar una comunidad política en Buenos Aires, que se reconoce y funda parte de su identidad cultural en ese horizonte europeo en la lejanía.

Con un tiraje diario de 8.000 ejemplares este periódico llega a vender 12.000 números el 1° de mayo de 1897. A causa de su artículo "Los reptiles burgueses" firmado por el joven José Ingenieros, en el que se constituye una voz contestataria frente a la intendencia de Buenos Aires, la publicación es censurada y secuestrada interrumpiéndose luego definitivamente a partir de su ejemplar número 12. Sujeta al ritmo imprevisible de los temporales políticos y compuesta por un conjunto heterogéneo de materiales : poemas, manifiestos, testimonios, críticas, noticias políticas, voces de barricadas. La Montaña privilegiará siempre el diálogo literario con el horizonte francés. Por cierto, La Plume, revue bi-mensuelle illustrée, dirigida por León Deschamps, que reúne con cierto eclecticismo escuelas y tendencias que el pasado reciente habían sido enemigas irreconciliables será una suerte de espejo en el que La Montaña se contempla. Nombres como los de Baudelaire, Sully Prudhomme, José María Heredia, Paul Verlaine, François Copée, Rachilde, Jean Moréas, Villiers de l'isle Adam, Adolphe Retté, Mallarmé, construyen una sonoridad especial, urdida por estéticas divergentes, provenientes de un pasado que todavía centellea entre los enigmas que comienzan a plantear los albores del siglo XX - en una publicación de enero de 1903 nos encontramos, entre otros, con los nombres de

Guillaume Apollinaire y de Alfred Jarry, por ejemplo-. Estas diferentes palabras poéticas reencontradas en la unidad de un espacio literario comparten una misma preocupación por obtener efectos musicales - surgidos fundamentalmente en la forma de un verso libre capaz de expresar aún sin trabas todas las emociones, todos los temperamentos- y conviven con la necesidad de crear nuevas verdades. Así, la revista define con intensidad una mentalidad antiburguesa, sostenida en las creencias anarquistas de un poeta como Lugones, en las figuras de poetas menores como Santos Chocano y Ghiraldo. Por cierto, el periódico exhibe una alianza rara que oscila entre el pensamiento literario y el canto de los poetas de la modernidad. El periódico es una suerte de entramado irregular, tejido por la obra de solitarios obreros del repliegue y por el canto de las muchedumbres. En ese sentido, su primer número instaura las líneas de esa particular moral antiautoritaria, que es a la vez una mística artística que intenta recobrar el sentido divino de la creación estética y que propone a las obras como valores de resistencia frente al positivismo. En efecto, si entendemos la moral como lo relativo a las costumbres, podemos decir que también este término puede emplearse para designar el carácter del estilo de escritura. Es decir, para nombrar aquellos trazos, marcas con los que se comprometen los sujetos. La moral de la escritura es el **ethos**, y al mismo tiempo el **stylus**. Una ética de escritura que se afirma sobre una superficie como si fuera el efecto dejado por el punzón con el cual los antiguos griegos grababan sobre tablas enceradas. El **ethos** y la fisonomía de la composición, la exhuberancia de la forma poética nace en las huellas que deja trazada la pluma al tratar una materia dócil. A un estilo que ambiciona la perfección en la forma se agregan otros sistemas de ideas, entre los que se cuentan además de los principios del socialismo libertario y las sobrevivencias de antiguas religiones, un cierto darwinismo cultural que

le ofrece al poeta Lugones, por ejemplo, su ley, acorde con un plan humano en el que prevalecen la lucha por la vida, la herencia, la selección natural, la cuestión anímica del artista y su carácter singular. Revolucionarios en la forma y en la acción política, los artistas y los militantes de La Montaña hacen gala de una moral escrituraria que configura, además de la prosodia, el caudal de una voz precipitada en versos que conviven con imágenes surgidas de viejas cosmogonías. El poema "Metempsicosis" de Rubén Darío convoca de esta manera el viejo culto de Hermes, la creencia en la transmigración de las almas ⁷ :

Yo fui un soldado que durmió en el lecho
de Cleopatra la reina. Su blancura Y su
mirada astral y omnipotente.
Eso fue todo.

¡Oh mirada! ¡Oh blancura! ¡y oh aquel lecho
en que estaba radiante la blancura;
¡Oh la rosa marmórea omnipotente !

Eso fue todo.

Y crujió su espinazo por mi brazo;
y yo, liberto, hice olvidar a Antonio,
(¡Oh el lecho y la mirada y la
blancura!)

Eso fue todo.

Yo, Rufo Galo, fui soldado y sangre
Tuve de Galia, y la imperial becerra
Me dio un minuto audaz de su capricho
Eso fue todo.

⁷Rubén Darío, Prosas Profanas, Compilación Olivio Jiménez, Ed. Madrid, 1992.

¿Por qué en aquel espasmo las tenazas
de mis dedos de bronce no apretaron
El cuello de la blanca reina en broma
Eso fue todo

Yo fui llevado a Egipto. La cadena
Tuve al pescuezo. Fui comido un día
Por los perros. Mi nombre Rufo Galo.
Eso fue todo.

Publicada por vez primera en El canto errante esta poesía conforma una palabra de juntura entre una particular visión de mundo que ofrece un poeta, y una propuesta formal innovadora. Es decir, este poema radiante une un concepto de arte erigido en divinidad, capaz de regenerar el mundo y una fe estética sostenida en las correspondencias musicales que vuelve al poeta capaz de resistir los embates del materialismo y del positivismo reinantes. Por cierto, estos versos dejan ver el viaje de un yo que es alma errante, ánima, soplo o aliento último de una conciencia inmortal que se reencarna en un cuerpo, el cuerpo del yo que enuncia, un esclavo liberto. La blancura de un cuerpo destella en la página para dibujar en las repeticiones de las palabras una figura rítmica singular basada en la reiteración armónica de los acentos.

En las cuatro primeras estrofas las palabras "blancura" y "lecho" retornan como ánimas desde los confines de otra época. Una extraña psique alada vibra así en la lengua dariana como un punto de luz que irradia un cuerpo femenino. El cuerpo evocado es el de Cleopatra, denominado "rosa marmórea", flor detenida en el mármol y liberada por la metempsicosis, por esa "serie de existencias encadenadas por la ley del

karma."⁸ El poema encierra así una doctrina sagrada que impera en el Egipto antiguo: el culto de Hermes y su vieja sabiduría. La "rosa marmórea" se revela, por otra arte, como una estela, es el rastro del paso de un espíritu, la huella que éste deja sobre una materia dura. La metempsicosis alude al principio del alma y su difusión en el universo, en esta poesía, el alma de un esclavo liberto dispersa en el espacio añora las sensaciones de su antiguo cuerpo. Evoca el alfiler de oro, hundido en los senos de la esclava y la "perla" en vino que le ofrece la reina. El tema de la Metempsicosis, los viajes de las ánimas, confluyen con el aliento que exhalan los versos endecasílabos, acompañados por esa suerte de letanía de cinco sílabas que reite: "Eso fue todo." El que "fuera comido por los perros", es decir reducido a nada puede, a través de ciertas figuras como la catachresis, configurada por las "tenazas" de los "dedos de bronce", tomar cuerpo, reencarnarse finalmente en el blanco de la página.

Con la misma fuerza que las ideas que sostienen el socialismo libertario, en sus diversos matices, el ocultismo, los viejos sentidos gnósticos de las palabras, los misterios de un arte moderno y antiburgués conviven en armonía en La Montaña. Por cierto, en el artículo firmado por G. Tarde El animismo se revisan distintas edades, desde la edad del sílex tallado, los "ágapes fúnebres" del hombre de las cavernas, las diversas formas de enterrar a los muertos entre los aztecas o en la antigua Galia, como una manera de entender la muerte como renacimiento y la afirmación de la vida póstuma del yo. Ese yo poético de "Metempsicosis" es de alguna manera un símbolo del individuo liberto en plena posesión de sus facultades de elegir, dueño de una capacidad sobrenatural de volar sobre las distintas épocas históricas.

⁸ Cfr. E. Schuré, Los grandes iniciados, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1953.

Concluyen de este modo en La Montaña las revisiones del pasado, el enigma que encierra el "soplo" del ayer y su acción sobre el presente, con los pronósticos sociales sobre el porvenir. El examen de las eras históricas, de sus "espíritus", que como ya los señalábamos anteriormente había ensayado Lugones en la crónica "Los climas del arte" no significaban en modo alguno una intención de retorno hacia las antiguas formas sociales, sino que representaba un caudal de sabiduría desde el cual se podía imaginar la vida futura de los individuos.

Se funda de esta manera una legitimidad literaria que La Montaña comparte con otras revistas como El Mercurio de América, Germen o La Atlántida de Berisso en las cuales se producía un encuentro entre "lo libertario y el modernismo"¹⁰ Esta amalgama entre la lucha social y la esfera de resistencia artística se encuentra de este modo expresada por un artículo firmado por Jean Ajalbert, un poeta menor de La Plume, titulado "Virgen ideal del porvenir" en el que se describen las aspiraciones de una generación de poetas que podrían llegar a sintetizar, en parte la dimensión ideológica y estética de los poetas del modernismo argentino : "era para no ser compendida toda aquella juventud sin otro ideal al parecer que construir desmesuradamente, versos desmesurados, toda aquella juventud desdeñando la ruleta parlamentaria", "(. . .) Unos se obstinaban en no pintar sino sobre fondo negro la triste realidad, y eran los neonaturalistas. Otros decadentes, simbolistas se perdían en los jardines del esoterismo, se hundían en los laberintos de la magia y del escepticismo", "(. . .) y su torre de marfil tenía maravillosos balcones, pero no hacia el ocaso, sino hacia la aurora, no hacia el ayer sino hacia el mañana por donde debía

9 L. LUGONES OPCIT

¹⁰ Cfr. en David Viñas, Literatura argentina y política, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1995 el capítulo "Anarquía, bohemia, periodismo, oratoria."

llegar la virgen ideal del porvenir." ¹¹ Con este vaticinio, Jean Ajalbert, relaciona la figura de la virgen - una imagen ideal de mujer que es también representada por Théoclea, la virgen pitagórica, en el poema en prosa "Los celos del sacerdote" de La montaña del oro que Lugones publica también en 1897. En cierta medida, la "virginidad", en el sentido de aquello que está en su primera entereza, intacto, se vuelve la cualidad primordial valorada por una comunidad artística que ya desde su primer número convoca a unirse para la tarea de "fundación de una colonia de artistas". En una suerte de manifiesto redactado por la revista La Plume que La Montaña reproduce se expresa de ese modo el proyecto cultural de los poetas franceses: "(. . .) así construiremos un "Arte de salvación para el Arte." Cumpliendo con los principios básicos elaborados por el anarquismo argentino en su lucha contra los privilegios del poder, La Montaña se integra a algunas ideas sostenidas por La Plume a favor de la anarquía.

Anarquía como filosofía de la decadencia

En el editorial "L'anarchie" escrito por Octave Mirbeau en La Plume, la anarquía es definida como la "reconquête de l'individu."¹² En el cuerpo reencontrado de un sujeto que no derrocha sus energías se concentran las posibilidades de "justice" et de "beauté". Es en efecto un artesano libre de su destino, en total ausencia de autoridad el que contradice con sus acciones en la tierra la creencia en una recompensa después de la muerte y el que sostiene la inutilidad del sacrificio. Por cierto, los cuerpos sagrados de la patria, de la propiedad, de la familia, de la religión son violentados

¹¹ Jean Ajalbert, "Arte y revolución", La Montaña, año I, n° 4, 1897.

¹² Octave Mirbeau, "L'anarchie", La Pluma, n° 126, 15 de julio de 1894.

por una destrucción "raisonée et consentie volontairement pour une partie de l'humanité." A imagen y semejanza del artista que La Pluma construye, el **plan ético** de los escritores modernos en Buenos Aires podría leerse como un manual, una guía moral o **tratado de verdades** de un artista extranjero, individuo que trasciende los límites de la nación y que, como un sujeto que ha abolido las imposiciones y reglas que habitualmente ordenan las prácticas de todo ciudadano, se rige por las leyes de una patria ácrata. Por cierto, este poeta bárbaro que se autoconstituye como un excluido, separado de los hechos civiles es al mismo tiempo el que dede la heroicidad de la forma y de los actos construye las sentencias y los valores destinados a fundar un **ethos** para los poetas en un mundo social prostituido por el afán de lucro.

Detengámonos un momento en las palabras liminares de Prosas Profanas de Rubén Darío para confrontar él reclamo de una "patria ácrata del arte" reclamada por los artistas de La Montaña, seguidores de Mirbeau, con ese "reino interior" del cual habla Darío, en el que se consigue crear poesía al resguardo "de la gritería de trescientas ocas": "La gritería de trescientas ocas no te impedirá Silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento con la melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu **reino interior**. Oh pueblo de desnudas ninfas, de rosadas ninfas, de amorosas ninfas (. . .)"¹³

La propuesta dariana de configurar una estética acrática que sea a la vez, paradójicamente, ática, incluye así la conformación de un espacio íntimo, en el que pueda originarse la creación poética que Darío define como una "literatura mía en mí". Así, la imagen de Silvano contenida en el prólogo a Prosas Profanas

¹³ Rubén Darío, prólogo a Prosas Profanas, Ed. Kapeluz, Buenos Aires, 1952.

confluye en cierto sentido con ese individuo en plena posesión de sus energías vitales, y que separado del "griterío" exterior canta sólo para el selecto "ruiseñor" que sabe escucharlo. La imagen de este poeta desobediente del gobierno de las "ocas" expresada por Darío tiene en La Montaña una coexistencia no beligerante con la rebelión política. La preocupación formal y la lucha contra las "tendencias utilitarias" llevada a cabo por los poetas modernistas confluyen así en un punto de unión. Si bien Darío se había declarado desde su llegada a la Argentina, a través de crónicas publicadas por los periódicos La Tribuna y El Tiempo contra la "dinamita" de los anarquistas la palabra "acracia" empleada por él debe entenderse como un medio para designar la libertad y el respeto por la individualidad creadora. Es eso tal vez lo que explica la inclusión de su poema "Metempsicosis" en una revista perteneciente a una fracción del socialismo libertario argentino finisecular. El "espíritu" de esta creación poética es coherente con el deseo de pureza que anima las palabras liminares de la Revista de América fundada por Darío y Jaimes Freire en 1894 que proponen : "Luchar porque prevalezca el amor a la divina belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias". Por cierto, el poema "Metempsicosis" en La Montaña se inscribe además en el contexto de una difusa ideología del modernismo latinoamericano, capaz de asimilar al mismo tiempo el ansia libertaria, la fe en los dones clarividentes de los vates, la identidad aristocrática o la lucha política en momentos de construcción de los estados modernos. Estos diversos aspectos forman parte de una lidia siempre sostenida por poetas altos como Martí, Darío y Lugones para que la divina Psique desterrada vuelva a tener poder en un mundo dominado por la técnica. Acaso sea ese movimiento de "retorno" del alma de un liberto en el poema "Metempsicosis" el que mejor exprese ese sentimiento epocal de los artistas. Así, La Montaña, en una Buenos Aires definida por Darío.

como una "bella y querida enemiga" es en ese sentido un "reino perdido" en el que se dieron cita fugazmente algunos artistas rebeldes que hacían de sus obras también espacios de redención del sufrimiento social.

¿No es por cierto una imagen de poeta heroico y redentor la que traza Darío cuando reconoce en Lugones a un "sublevado" que viene al Ateneo a decir sus versos? Es precisamente el perfil de un sublevado de doble faz que se levanta contra una lengua fósil y que se declara además como un poseso que aguarda el advenimiento de una nueva era.

El "esplendor verbal" de su "lengua quebrada", tal como lo advierte Juan Ritvo, es la demostración más evidente de esas acciones, antes que éste tome el rumbo hacia el fascismo. Con el "genio inquieto" de un Quevedo, en la rebelión recalcitrante de sus acciones políticas y con su experimentación estética contribuye a la formación de una lengua poética que, para tomar las palabras del propio Lugones se levanta contra el "isócrono buen sonar cervantino." Coherente con esa posición de desacato formal e ideológico en su artículo "La moral del arte" afirma: "No se puede hacer arte de dos caras. Eso sería indignidad (. . .) "Para un arte grande y fecundo, para tallar montañas, para llegar a poner las manos sobre el arpa de la inmensidad, es preciso estar poseído por una idea única (. . ." "Los espíritus pequeños, incapaces de soportar los reflejos de esta grande agua movable que es la conciencia, se encuentran en la servidumbre", "El artista está obligado a sublevarse contra todo esto, a proclamar el más intransigente neronismo intelectual (. . .)"

Bajo el imperio de una "Idea única" el artista crea un "arte grande y fecundo". En la recuperación de la vida heroica y redentora, la "sublevación" cobra valor para llevar a cabo esa enorme empresa que supone afrontar la "vasta inmensidad", **lo nuevo**. El pequeño espíritu, incapaz de huir del "agua movable" del

presente y del ayer se contraponen de este modo a la figura de un **poeta dictador** que con "intransigencia" se aventura en las aguas de lo desconocido. Junto al llamado a la huelga y al mitín, entre el testimonio de alguna ex prostituta que declara contra los tratantes de blancas o al lado de artículos como "La paradoja del pan caro" de José Ingenieros, este discurso sobre los artistas como seres de excepción construido por Lugones se destaca como una prolongación de las actividades de selectas minorías que se conectan con las mayorías en un campo literario en formación. Por cierto, fuera de los márgenes de la **cultura letrada**, La Montaña pretende ocupar, al menos durante un corto período, una zona de litigio y disputa intelectual con un periódico como La Nación. Punto cardinal de la ciudad liberal, este órgano cobija, a los ojos de Lugones, escrituras "nefastas", como las de ese famoso doctor Max Nordau, enemigo declarado del simbolismo: "La Nación escribió las más cuadradas sandeces que produjera jamás pluma de oca al servicio de cabezas pollinescamente decoradas" (. . .) "y no se extraña", (. . .) ya que tiene de corresponsal a Max Nordau, "celui qui ne comprends pas, a horcajadas sobre su palmípedo."¹⁴

El nombre de Max Nordau, el que condena a los decadentes a las páginas de un tratado de psiquiatría aparece como el paradigma de la censura burguesa contra una sensibilidad que bien expresa el poema "Monsieur Prudhomme" de Paul Verlaine, reproducido por La Montaña: "Il est juste-milieu, botaniste et pansu./Quand aux faiseurs de vers, ces vauriens, ces marvufles,/Ces fainéants barbus, mal peignés il les a /Plus en horreur que son éternel coriza/et les printemps en fleur brille sur ses pantoufles."¹⁵ Los poetas "haraganes", "barbudos" y "mal peinados", hacedores de versos se contraponen a

¹⁴ Leopoldo Lugones, "Superman ante La Nación", La Montaña, 15 de abril de 1897.

¹⁵ Paul Verlaine, "Monsieur Prudhomme", año I, n° 11, 1° de septiembre de 1897.

una moral burguesa y sublimadora representada por un "Monsieur Prudhomme" que sueña con casar a su hija con un señor "cossu." El valor de la riqueza material se opone así al extravío de los sentidos y a la idea de belleza como valor activo en la conformación de otra tonalidad política y poética. Al tomar posición contra La Nación y contra Max Nordau, Lugones augura el nacimiento de una nueva palabra "ilegal", refractaria a todos los "catecismos de buenas costumbres" portadora de una nueva moral, en la que el ideal pueda vencer finalmente a ese hombre spleenático que fuera tan combatido por Baudelaire a mediados del siglo XIX en París. Retratados por Rubén Darío en Los Raros, Max Nordau y Paul Verlaine son por cierto en La Montaña exponentes de dos morales enfrentadas: **La moral positivista** y el **ethos decadente**. Por otra parte, el poeta menor Jean Richepin, creador de "petardos verbales", para usar las palabras de Darío y otro de los personajes de la galería de sus raros, convoca a la unidad de la actividad poética y de la acción revolucionaria para la configuración del nuevo ethos de esos modernos "artistas locos" atacados por Max Nordau. En efecto, su artículo "Tour d'ivoire et mêlée sociale" convoca a los poetas a ocupar las barricadas: "Mes frères, avec moi courez vers ce prodige:/Je ne veux pas jouir de l'aurore tout seul/Sous vos réveils cruels n'importe si je tombe ;/Reveillez- vous! J'aurai l'aurore pour linceul/Et le dieu nouveau né pleurera sur ma tombe." Pero, en primer lugar el sujeto que enuncia considera al pueblo dormido como una fuerza oscura y bestial capaz de estrangular a quien lo despierte. En ese sentido, la voz poética apela a callar y a guardar el secreto del futuro evangelio, luego en la segunda estrofa sin embargo medita: "En ce temps de ferveur âpre et de cris lointains, /Malheur au sourd-muet du moi, honre au soliese,/Non, claironne sans peur et parle sans ellipse,/Dévoile Isis. Que tous boivent à ses tétins." Para cantar el anuncio del mañana, los poetas son

convocados a dejar por un momento el "reino interior" de sus torres de marfil y a escuchar el "grito" del mundo exterior. En el "claironnant ennui" de los artistas se dan cita la luz y la voz. Porque "Claire", que indica la característica de la luminosidad, también puede comprenderse, al formar "claironnant"- derivado de "clairon", (bocina) como el acto de pregonar, clamorear con la voz, y el clamor luminoso provoca, como un disparo, la interrupción de la "noche lívida". El pregón de la luz interrumpe así la nocturnidad en la que habita una multitud esclava de una "vieja religión". Por obra de un futuro y turbulento evangelio, oficio de una prodigiosa y nueva lengua que lleva por mortaja la claridad, el poema augura finalmente el nacimiento del dios "nouveau né". Las metáforas religiosas cobran valor para expresar una comunidad artística plena de utopías sociales. Por cierto, las imágenes de la "virgen" y la conciencia del fracaso de los "dioses impostores" sirven para configurar la idea de construcción de la futuridad, asociada a la lucha contra "El estado de los explotadores y la iglesia de los curas" en otro poema escrito por Theodore Jean, "A l'Idéale" leemos. "Liberté, Vierge vers qui notre rêve rále./Pâle et très blonde en l'or fluide du Matin,/Toi qui portes l'épée au fil adamantin/Et la coupe de la verité filiale:/Aurore du futur, glorieuse idéale. Seule notre ferveur te possède au lintain ;/Mais vers toi nous marchons; en nous croit ton destin; /Et por toi notre çoeur bat d'amour purpurale."

Para acompañar el "pregón de la luz" que interrumpe la noche lívida y la virgen de la libertad que anuncia la "aurora del futuro", cantados por Jean Richepin y Theodore Jean, Paul Verlaine escribe el poema "Je suis socialiste" y se sitúa del "lado de los pobres": "L'amour du pauvre bien peut être. Que celui du moderne prête. Et de l'actuel phrlantrope/Si cela c'est être socialiste/Inscrivez moi sur votre liste/et que saute la

vielle Europe."¹⁶ Expresiones de los partisanos del arte simbolista, estos tres poemas, junto a otros: "Burgués" de José Pardo, "Ideal" de Andrés Mata, "Operaio", de Ada Negri, "Canaglia" de Adone Nosari o "Fragmentos" de Santos Chocano constituyen una constelación poética formada por materias antitéticas y por contrastes ideológicos. En estas poesías se asocian la función cívica del poeta, las viejas doctrinas de los primeros cristianos de las catacumbas, semejantes a los socialistas del siglo XIX, los arcaísmos y un espiritualismo siempre renovado. Pero es "Semana dolorosa" la que mejor sintetiza esa fusión de elementos, al colocar un epígrafe tomado de la Biblia y al evocar el sufrimiento de Cristo en el madero: "Todo el abrazo inmóvil de la Cruz, sobre el huerto/que cobijó las cepas de la heredad de Sión./Todo: los bravos clavos que sobre el cielo yerto/suspendieron el hondo horror de la Pasión;/la toca en que envolviera (como en un lirio abierto/lleño de aroma y lágrimas) Serafia el gran baldón (. . .)"

Contra el telón de fondo de un paisaje teñido por el intenso rojo de la caída del sol, el cielo toma cuerpo, es herido por la luz crepuscular: "Cada vez que en el fondo de la tarde encendida,/como penetra un hierro candente en una herida,/se hunde abriendo las nubes el sol de Jehová,/el rojo drama surge del pavor del abismo,/y ven los hombres nuevos que todo está lo mismo : la cruz, el sol, el Monte. ¡Sólo Cristo no está!"

En un editorial escrito por Lugones para celebrar el 1º de mayo en Buenos Aires titulado "La fiesta del proletariado" Lugones vuelve a echar mano de imágenes religiosas: "Estamos tan distantes de la religión vieja (. . .)" "¡La Esperanza! He aquí nuestra Pascua de Resurrección. Cada uno de nosotros sabe que es

¹⁶ Paul Verlaine, "Je suis socialiste", La Montaña, 1º de mayo de 1897.

depositario de una partícula de aurora. Sabe que de su memoria emerge como un árbol amenazador la Reivindicación." Y luego prosigue: "No tenemos campanas para inaugurar estos días" (. . .) ni flores para adornarlos, ni música para festejarlos. No hay día más triste que el domingo de un pueblo esclavo."¹⁷

Al confundirse en las páginas de La Montaña el refugio en una torre de marfil junto al llamado a la rebelión los límites entre el artificio poético esteticista y la discursividad política se volvieron inciertos. Poetas y políticos confluyeron de este modo en una singular hermandad. Alejado en el tiempo y en el espacio de sus "Faros", poetas y escritores de la tradición moderna francesa reunida en La Plume, de prerrafaelistas y decadentes invocaron como ellos los mismos símbolos religiosos, su voluntad de erigir como absoluto el par belleza/verdad y las autodefiniciones de artistas extranjeros en la propia nación. Contra la idea de nacionalidad, emergió así la figura de poeta bárbaro, en absoluta confluencia con la posición de los socialistas libertarios frente a la participación de los inmigrantes en el estado argentino. Esto explica las consideraciones que realiza José Ingenieros en su artículo "La Patria, Guido y Spano, Cánovas del Castillo y la prensa patrioterica, cuando describe la exclusión que sufriera el poeta Guido y Spano, "anciano de la cabellera patriarcal" de las páginas de La Nación por lamentar mucho más las infames torturas cometidas contra los trabajadores de Montjuich que el posterior asesinato de Cánova, responsable de haber causado estas aberraciones: "Para decir la hermosa verdad La Nación concedió en sus columnas mercenarias el rincón más oscuro" (. . .) "Tales son los rufianes del patrioterismo que hablan al pueblo de "los poetas de la patria" cuando ellos y ella pueden ser los determinantes de una hipertrofia administrativa y dejan que les

¹⁷ Leopoldo Lugones, "La fiesta del proletariado", La Montaña, Buenos

insulte impunemente cuando su defensa entrañaría un peligro para la nutrición de sus exuberantes adiposidades." ¹⁸

Para construir su discurso contra el "fetiche" de la patria, el joven Ingenieros despliega una imaginación forjada en la lectura de los clásicos y de los antiguos libros europeos medievales y renacentistas. Esa fuente le otorga una riqueza figurativa, en la que aparecen una Lucrecia "casta y pura", una Carlota "Con alas de marfiles y oros", el "Yelmo inmaculado de Bayardo", entre otras imágenes, para concluir que esos sólo son los rasgos de una "belleza ideal de los ensueños." Pero es otra región de ensueño, la que pretende construir La Montaña para los poetas, separados de las figuras de vates patrioter- tal como es considerado el propio Guido y Spano- y propone otro ideal, desobediente de la tiranía del "régimen de la burguesía republicana y demócrata" y de todo sentimiento nacional.

¹⁸ Aires, 1° de mayo de 1897.
José Ingenieros, La Montaña, 1° de septiembre de 1897.

Cuerpo, histeria y anarquía en Las Montañas del oro

Si el cuerpo puede ser definido como frontera y juntura, como aquello que separa, pero que a la vez relaciona al sujeto con el mundo, una patología podría leerse entonces como una alteración que se produce en ese vínculo.¹ En ese sentido, la histeria que desordena los cuerpos de los individuos podría asimilarse a la anarquía, entendida ésta como enfermedad por la élite liberal argentina de 1897 que veía en ella una fuerza de enervamiento peligroso en el cuerpo social.

Anarquía e histeria son así posibles de ser percibidas desde diferentes perspectivas como fuerzas del mal. Pero estos males que corroen las higiénicas normas de control sobre los cuerpos en el fin de siglo XIX pueden tener un efecto paradójal en literatura: se convierten en puntos de irradiación de sentido que construyen la poemática y la prosa del joven y "sublevado" Lugones cuando fabula el mundo perturbado de Las Montañas del oro.

Como las alucinaciones visuales de un histérico, que a veces toman la forma de revelaciones, la escritura espasmódica de La Montañas del oro, produce en una fuga de ideas, la exaltación de las palabras y de los cuerpos, en poemas como "Oda a la desnudez", "A Histeria", "Los celos del sacerdote", "La rima de los Ayes", "Nebulosa Thulé", "La vendimia de la Sangre", "Rosas del calvario" y "Metempsicosis", que lleva el mismo nombre del poema de Rubén Darío. En estos poemas, así como en "poèmes en prose" vibran y se enroscan súcubos y panteras, vírgenes, infiernos y posesos. Los demonios y los ángeles, como partes que componen un

¹Cfr. este concepto de cuerpo en Françoise Dolto, La imagen inconsciente del cuerpo, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1984.

fabuloso oxymoron profano y a la vez sagrado dominan las imágenes, los cuadros verbales de un estilo que sabe fundir con maestría el elogio de la decadencia y el desmesurado "canto grave" dicho por la voz de un poeta alado y vidente que marcha sobre las sepulturas y la "procesión tenebrosa" en el poema liminar "La voz contra la roca". A este incipit, que se sitúa aún bajo el campo de hechizo del romanticismo francés, se contrapone un concierto de voces que se incorpora a un archivo poético en el que coinciden el desequilibrio en la forma con el desequilibrio social. Como el poeta Jean Ajalbert, que auguraba: "El mañana por donde debía llegar la virgen ideal del porvenir", el poema en prosa "Los celos del sacerdote" figura así la idealidad de una virgen guardada por un poeta sacerdote. La puntuación normada deja de ser un obstáculo para esta primera experiencia poética de un poeta joven que imagina y realiza una melodía extraña con sus versos, escondidos detrás de una prosa curiosa "cortada" por guiones, signos de exclamación, paréntesis, puntos, comas. Así, estas pausas y estas entonaciones logran quebrar una enunciación poética normada y consiguen transformarla en una dimensión verbal desconocida en la que el gesto y las modalidades de la enunciación se descoyuntan. Pues ¿A quién se dirige este poema sino a la afectividad desarticulada y sorprendida de los que escucharon y vieron por vez primera estos poemas que son una suerte de diagramas raros? En la superficie blanca de la página, los signos, límites de la entonación se multiplican para asombrar a los lectores de esta manera:

"Obsta con densa máscara de seda- el cruel Carmín de tu inviolada boca, i la gran noche de tus pupilas,-i el cielo de tu frente luminosa.- Destrenza tus cabellos como un duelo-sobre tu nuca artística, Oh Théoclea; -(tus largas trenzas-peinadas

por los besos de mi boca)-I reviste la túnica de luto,- que cuando en trono de tus flancos flota,-parece que la noche se desprende de tus hombros."

No es azaroso que Lugones haya elegido a la virgen Théoclea de los versos dorados de Pitágoras y que la llame "Lira espiritual" en su crónica "Los climas del arte". La entereza corporal de la virgen representa la energía y la potencia necesarias para contrarrestar las perturbaciones epocales de la decadencia, en estrecha relación con los desarreglos corporales de los individuos que ven "complicar" sus vidas cerebrales a partir de una hipersensibilidad orgánica manifiesta. La relación entre histeria y sociedad está así de este modo formulada por el joven José Ingenieros que había acompañado a Lugones en la dirección del periódico La Montaña nueve años antes:

"(. . .) la histeria, lo mismo que la locura, toma del ambiente la materia prima que sirve de argamasa a los trastornos mentales."²

El "ambiente" que como una argamasa rodea los cuerpos sometiéndolos al ritmo de sus desajustes y de la destemplanza provoca que en horas de "fervor religioso", la fe pase a estar en centro de todas las prácticas sociales. Del mismo modo, si el cuerpo histérico estalla a causa de una libido que se reprime ante una conjunto de reglas, el cuerpo social se convulsiona al chocar con la enfermedad de un mundo exterior. El "choque moral" de los cuerpos en el "clima" de la decadencia es de alguna manera regulado por nuevos valores instituidos por los

² Cfr. José Ingenieros, Histeria y sugestión, Elmer Editor, Buenos Aires, 1957, pág, 15.

artistas. De este modo una sociedad en crisis se pone en marcha hacia la regeneración de las "fuerzas morales". Ingenieros al decir: "Las grandes crisis ofrecen oportunidades múltiples a la generación inontaminada, pues inician en la humanidad una fervorosa reforma ética, ideológica e institucional", Lugones propone la figura de un artista prometeico que corte las amarras de la realidad y sustituya la enfermedad por la energía siempre en tensión de la voluntad creadora.

En "Los celos del sacerdote" vemos así constituirse el yo de un artista veedor, que alucina libremente y que narra la extraña visión de un poseso frente a un cuerpo partido, es decir fragmentado en muchas partes:

"Cuando cruces (fantasmas, luz, estrofas,-
por las ruinas que pueblan mi cerebro,-
como la triste luna que corona - la trunca
arquitectura de las nubes:- yo quiero
verte envuelta por la sombra- de la
máscara negra i tus cabellos,- i la
fúnebre seda de tus ropas, como la estatua
Libertad que velan-cuando la patria está
en peligro."

El cuerpo de la patria "en peligro" y el de la virgen "en sacrilegio" se unen para fundar una sensualidad rara, metaforizada por frases que pertenecen al orden de lo sagrado tales como "me dejas en los labios como una hostia." El poema se cierra finalmente en un clima de "tibia irrealidad" donde se ordenan palabras enlazadas en una suerte de cadena formada por: el "pezón de rosa", la "cintura", y el sexo, "ánfora llena de magnolias" o "hermético lirio" donde circulan humores tan dispares como la "Sangre" y la "congoja".

El cuerpo de una virgen se desintegra de este modo por obra de Lugones, en la escena de un sacrificio

arcaico, por obra de una puntuación histórica que subvierte y "viola" la gramaticalidad: "boca", "pupilas", "frente", "cabellos", son piezas de una visión construida por versos endecasílabos que se siguen unos tras otro, pero también son las partes de un cuerpo fragmentado. La desobediencia a las normas de puntuación funda, por otra parte un orden donde cada una de las piezas corporales se autonomiza y adquiere un latido propio.

La normalidad violada de la versificación se compromete, confluye con cada uno de los fragmentos que separados de una totalidad mayor adquieren una significación independiente. Sin embargo, algo contribuye a afianzar la unidad en ese **cosmos desmembrado** a causa de las escansiones desordenadas: un cielo en una noche azul, la "túnica de luto" que en los "flancos flota" propone, de manera envolvente, la restauración de un cuerpo herido por cortes brutales y promete en cambio construir la consonancia de éste con el universo. Esto sucede en una "noche que se desprende" de los hombros. De este modo, el cuerpo de la virgen inviolada y la "heroica desnudez" de su seno fundan un comienzo, el despuntar de un astro, donde la boca, "copa" que los "técnicos pinceles" labraron y la "ebúrnea cadera" resisten con la dureza del marfil y el acero de una virginidad inquebrantable.

El cuerpo de la virgen "obsta", es decir constituye un obstáculo, protegido por el poeta sacerdote que escribe y describe las duras formas de la piedra que obedecen a la sonoridad de una "orquestal armonía." Con una tipografía extraña y con grupos rítmicos que componen la difícil cadencia de una prosa poemática de Las Montañas del oro, Lugones comienza a resguardar un espacio de "regeneración" para el arte que, según sus palabras se corresponde estrictamente con los períodos

de decadencia del arte.³ Por el ejercicio de una "violación gramatical" que "degenera" el tejido de un lenguaje normado, Lugones provoca en palabras aliteradas que se miran casi como en un espejo: "densa", "seda"; en la adjetivación sorpresiva. "el cruel carmín de tu inviolada boca" o en la ausencia de concordancia entre un verbo y un sujeto, un cosmos anarquizado, en el que no impera ninguna autoridad, más que la del pleno disfrute de cada palabra. Las palabras de Lugones, despojadas de su alma se desenvuelven en los versos en prosa sin cesuras, sin fronteras. Como los hombres nuevos del anarquismo finisecular son cuerpos que offician a modo de juntura y de separación. Los conjuntos fónicos borran y transfiguran las cesuras clásicas, los signos de puntuación demuelen hemistiquios y en cada verso Lugones experimenta su incorfomidad con respecto al isócrono horizonte poético de la lengua española- recordemos cuando al hablar de Darío en la Revista de América éste dice que interrumpe el buen sonar a lo Cervantes, en esa circunstancia construye una suerte de barricada verbal peligrosa, que proyecta en sus imágenes poéticas antiguas visiones de un poseso, preso de neurosis demoníaca- llamada luego locura histérica por Charcot y por otros- con el poder "destructor" de la anarquía.

³ Cfr. Leopoldo Lugones, "Los climas del arte", La Quincena, tomo n° 6, 1898-1899.

IX. Rubén Darío, lector de Mallarmé

"Le De natura rerum, Les Georgiques, L'Eneide, la Divine Comédie, La légendes des siècles... . . . empruntent une partie de leur substance et de leur intérêt à des notices que la prose la plus indifférent aurait pu recevoir. On peut les traduire sans les rendre tout insignifiants. Il était donc à pressentir qu'un temps viendrait où les vastes systèmes de cette espèce céderaient à la différentiation."

Paul Valéry, Variété, 1924.

Prosa y poética modernas

La común obsesión sibolista de aislar a la poesía como si ésta fuese una esencia pura, el mismo deseo de aumentar y de transformar las energías del lenguaje parecen reunir a los Petis Poèmes en prose de Baudelaire, capaces de "traducir" las ondulaciones del habla de la ciudad moderna y a las complejas destrucciones de la prosa causadas por Mallarmé en "Prose pour des Esseintes". El lenguaje, los "vastos sistemas" del lenguaje poético y de la prosa - continente privilegiado de las "nociones" y del pensamiento- son interrogados por estos poetas con mayor grado de profundidad en uno que en otro, con distintos

procedimientos, pero con similares objetivos: traicionar los cánones, indagar el origen de las palabras y efectuar nuevas operaciones de préstamos entre los géneros.

Envidiosos de los efectos que podían lograr músicos como Wagner y luego Debussy en sus obras, Baudelaire y Mallarmé intentaron trasladar los recursos de la orquestación moderna a las palabras. Pero, si Baudelaire ambicionaba una "prosa poética", musical, sin ritmo ni rima, una "prosa lírica" que pudiese contener y transformar, a diferencia del buen sonar poético clásico, también lo horrisono, ese grito perdido (resto que puede situarse al lado del horror o escoria llamada antiguamente **horrura**) Mallarmé, que continúa y profundiza este trabajo orientado hacia el perfeccionamiento del verso privilegia la realidad extraordinaria que construye el poema con su sola existencia. Es decir que, mientras el proyecto baudelairiano coloca sobre todo el acento sobre el valor alegórico de la poesía y se constituye como la producción de un poeta hipérico, por los sentidos ocultos que deja "ver", Mallarmé, al lamentar que las palabras corrientes no sean "materialmente la verdad" intenta reparar las "deficiencias" de una lengua que no "suena" de acuerdo a los significados dados naturalmente. Observa así el timbre sombrío de "tour" y el tono brillante de "nuit", por ejemplo. Propone, pues, una poética que refleje y corroa la prosa y que a la vez se postule, por su substancia extraordinaria, como su perfecta contraria. De este modo trastoca y produce en su poema "Prose pour des Esseintes" ese "renversement" del **lenguaje ordinario**, que es en síntesis una "traición" a la condensación más ajustada y coherente en la que recae el mayor peso del sentido.¹ En efecto, esta obra de la "patience" mallarmeana desdobra un paisaje y

¹ Cfr. esta idea de "renversement" de la prosa en el capítulo "Prose", en Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, Ed. Du Seuil, París, 1974.

produce un juego de "cache-cache" con los elementos de un mediodía. Así, las palabras "vue", "visions", "devisions", "voir" se despliegan en el poema para ocultar y mostrar sucesivas visiones y ocultamientos: "Toute fleur s'étalait plus large/sans que nous en devisions"; "Toute fleur s'exaltait de voir/La famille des iridées/Surgir à ce nouveau devoir".

Partes esenciales de un "logogrifo", estas claves dejan adivinar con dificultad, la densidad de un significado. La prosa se ha vuelto así ininteligible, destruida y luego transcripta con otra organización de sonidos que premeditadamente buscan esconder los sentidos.

Fue Wagner, faro de Baudelaire quien teorizó sobre este trabajo de transcripciones y alteraciones entre la prosa y la poesía, al indagar en su obra La poesía y la música en el drama del futuro las posibilidades de renovación de la música en relación al verso. Se dedicó así a observar las metamorfosis de la métrica griega-inseparable antiguamente del gesto y de la danza- en las lenguas romances. Para que tuviesen sentido en las lenguas nacionales europeas, los pies o yambos debían pasarse a prosa.²

Pero, según Wagner, el músico renunciaba de este modo a la belleza de las palabras y devolvía en prosa la melodía. El músico debía, pues, poder amar su música sin destruir los versos, debía lograr de ese modo una composición musical respetuosa de la poesía, para recrear sobre ésta una melodía que estuviese unida a las palabras. De algún modo la música, por pertenecer al reino de lo físico aumentaba con su caudal sonoro la dramaticidad del lenguaje, le ayudaba a causar una emoción renovada y que Wagner metaforizaba con la imagen de la poesía que contraía esponsales con el músico.

Estas reflexiones se extendieron en algunos poetas

² R. Wagner, Ed. La poesía y la música en el drama del futuro, Espasa

modernos que entendieron el valioso gesto de "romper" la prosa y de abandonar la estrategia de destrucción del verso que ensayaban con el propósito de cederle lugar a la "comprensión". Comenzaron de este modo a "destilar" de la prosa la expresión elevada, los elementos extraños, prosódicos que se dirigían desde la "oda" melódica hacia los sentimientos del público, para afinar y educar su percepción como los mejores músicos discípulos de Wagner.

Lector intensamente preocupado por las mismas labores que atareaban a sus maestros franceses, Darío publica en octubre de 1898 en El Mercurio de América un estudio sobre Stéphane Mallarmé que acababa de morir.³ Exalta en esa ocasión el gesto de ese solitario heredero de Baudelaire que privilegiaba en los poemas el valor de los sonidos, antes que las ideas y reconoce en éste un lenguaje críptico que nace en la oscuridad de los interiores, apartado del movimiento de la ciudad. Construye así la imagen de un Poeta de excepción, absolutamente puro y en duelo permanente y solitario con su propia conciencia.

Al incorporar a su legión de escritores del repliegue a un espíritu poético fuerte, que no ocupa aún el rango de los vencedores, y que, más allá del cenáculo simbolista, difícilmente pudo hacerse entender por sus contemporáneos, Darío se constituye de este modo en esta crónica como un poeta que pretende "completar" la escritura de la modernidad europea y que guarda tal vez en su reino interior, la figura de Mallarmé como un destino deseado. Sin embargo "vacila" al descifrar las operaciones escasamente reveladas y deliberadamente, esas complicadas relaciones entre sonido y sentido: "Vacilación, en mi ánimo, primero, de modo de no querer realizar, en mi idioma, inútilmente, esa labor ardua perteneciente a un escritor de mañana, que ha de

Calpe, Buenos Aires, 1952, pág. 71.

3 Rubén Darío, "Stephane Mallarmé", El Mercurio de América, Buenos

descender en la mina prodigiosa, por el ensayo futuro". Concluye luego que sólo quien posea la escritura misma de este "Orfeón excepcional" podrá descubrirlo plenamente. Sin embargo, en el momento en que Darío escribe sobre Sthéphane Mallarmé ya ha publicado sus Prosas Profanas y se ha acercado a la "mina prodigiosa" de la lengua simbolista, ensayando casi todas sus aventuras formales.³ Es decir que, si bien declara que el "descenso" a las profundidades mallarmeanas es tarea de "un escritor de mañana" no deja de develar y luego de oscurecer, imitando algún juego de escondite de Mallarmé, una escritura quasi mágica que "divisa" desde su "castillo interior".

A simple vista sus Prosas Profanas presuponen -ya por llamarle prosa a la poesía- la lectura de Prose pour des Esseintes. Darío mismo trata de volver "cercanas" las dos obras cuando dice que la "clientela periodística" contemporánea a Prose estaba escandalizada de no encontrar prosa: "Asombro mío de no encontrar prosa a propósito de Prosas Profanas igual error en un redactor del Mercure de France, Pedro E. Coll."

¿Pero engendraron en Rubén Darío similares consecuencias las tensiones entre sonido y sentido logradas por la música extraña de Mallarmé?

¿Persiguió Darío ese mismo tono desconcertante logrado por el efecto destructor de la prosa y de la poesía de Mallarmé?

Recordemos un momento el "Soneto en Ix". Ese poema enigma que hay que descifrar esconde el significado de **Ptyx**, - en carta su autor confiesa haberlo creado por magia de la rima- un caracol que al cerrarse nos da la sensación de escuchar el mar pero también el silencio. El raro timbre del soneto es resultado de quien busca sonoridades difíciles para después encontrarles una clave. Como una tierra inalcanzable para quien admite

Aires, octubre de 1898.

que la lectura del "Soneto en Ix" es una "ardua labor", la obra de este muerto reciente se dibuja todavía para el crítico Darío como un futuro imprevisible. En ese sentido, para poder hablar de este monumento de palabras de la futuridad, se debe poder dominar el mismo idioma impenetrable de ese tiempo, se debe poder atesorar la "pequeña lira" del autor que, sin transparencias, en la opacidad de una lengua todavía no nacida, pueda hacer nacer un mundo hermético en las paredes selladas de los versos.

Es esa trampa inclasificable, imposible de ser traducida inmediatamente la que encierra para Darío un conjunto de dificultades.

Al iniciar el descenso a esa oscuridad formal, Darío se vale de un aleteo incesante de palabras que se mantienen todavía impenetrables para los otros escritores y se hunde con ellas en el surtidor de malestar del porvenir. La paradójica búsqueda lo convierte en un extraño biógrafo, que ya se había anunciado en Los Raros Mallarmé, notoriamente un gran excluido de esa colección, junto a Baudelaire, le propone ahora al poeta Darío nuevas correspondencias que maduran y concluyen las búsquedas de la modernidad poética iniciadas a mediados de siglo.

Para seguir y ahondar la empresa iniciada por Baudelaire, Mallarmé apela a **Nixe**, la ninfa o náyade de los mitos latinos, al cruce de las rimas, a la música que proviene de una "concreción inmemorial de fórmulas rituales o sibilinas", a la inversión de la forma clásica. Es decir, madura y desfigura con rigor la lengua baudelaيرية y ofrece un **valor fuerte** en la materia sonora de una palabra.

Como uno de los primeros lectores americanos de estas poesías en clave, Darío recupera en su percepción un testimonio del trabajo febril que una parte de la

humanidad depositó en la poesía, el balance de la acumulación de disturbios, de saltos bruscos, de matices que no encuentran traducción en lengua alguna. Por eso, al hablar del soneto en IX, ve reposar en él una combinatoria casi mágica, que pertenece al campo de las incantaciones.

Probablemente elabora de esas traducciones las bases de su "castillo interior", desde donde solamente se deja entrever "lo sucinto" y se divisa, como a través de un vidrio opaco, o de una "puerta infernal" ue comunica a medias con lo desconocido, voces inapresables.

En un doble proceso, en el ejercicio fundamental de construcción por el que los escritores aprenden y enseñan lenguajes arcanos y escondidos, Darío se une a una tradición común que desciende de los grandes períodos creadores de Occidente. Por cierto, escuchar esos poetas insondables como Mallarmé es hacerse dueño de una fórmula mágica, idéntica a la que esconde el poeta. Apropiarse de un talismán de lenguaje, prestar oído a los poetas todavía inaudibles afina los sentidos, permite la cruza y la mezcla verbal, hace posible la fábula y la traducción. Escribir es por lo tanto para Darío recibir "revelaciones inauditas", como Shakespeare, como Poe, como Wagner, provocando después, de esa suma de revelaciones, la palabra en la que se cree, los sistemas de creencias desatados en los propios poemas donde aparecen citadas, y en la ausencia de una religión recisa, todas las secretas liturgias del misterio, a la que Darío llama "virtud de los signos, secreta fuerza de las palabras, el ensalmo musical, lo **hierático en movimiento.**"

Si la voz humana es el mejor, el más cálido y perfecto instrumento del concierto tonal de la orquesta armoniosa, el idioma es potencia suma en el que la música fuga y crea la ilusión de que se posee un mundo que en realidad escapa a la simple percepción. Lo que Mallarmé deja entrever a Darío es ese halo que convierte

a la poesía en objeto precioso, el aura que envuelve la persistente voz de los creadores.

Con una potencia que emana del objeto al cual se refiere, la crónica necrológica le transfiere al crítico el aura del poeta fallecido. Por cierto, Darío, al hablar de Mallarmé le roba a éste parte de su voz.

¿Obra única? El "Soneto en Ix" contagia, trasciende a la escritura de aquellos que lo saben escuchar hasta en la híbrida residencia del periódico. Con esta crónica de Darío, parece que el caracol hermético del repliegue asoma como en la escena de un teatro ante la muchedumbre. Pero esta aparición inaudita de lo cerrado y de lo cabalístico en el ámbito de la reproducción en serie no se presenta totalmente diáfana y transparente. Por el contrario su imagen es huidiza, indescifrable, aunque se haga oír a gran escala. Permanece críptico como esos himnos, dice Darío de "desconocido significado", que cantaban ritualmente a coro los aztecas. Pero si consigue empezar a descubrir el obstáculo que le pone Mallarmé a palabras poéticas "cuya enunciación ha azorado gran muchedumbre fuera del templo en uno de los incomprables sonetos", es debido a su propio don de elaborar una poemática original, que si bien se distancia de las imágenes semiocultas de Mallarmé, insiste en recuperar, entre otras influencias.

Un incomparable soneto

En su estudio sobre el "Soneto en Ix" Octavio Paz afirma que ya desde su publicación este soneto "asombró, irritó, intrigó y maravilló."⁴ Compuesto de poemas/enigmas, el idioma de este misterioso poeta suena en la Francia de 1887 como una anomalía de lenguaje. oscurecimiento del sentido, juego de espejos en el que

⁴ Octavio Paz, Traducción, literatura y literalidad, Tusquets, Tercera edición, 1990.

se contempla una fauna mítica, luces y sombras barrocas. El soneto se construye así como un proposición de dos frases con rimas cruzadas y se parece a un camino intrincado pleno de objetos pintados en **trompe l'oeil**. Cada palabra conduce a otra, como en un laberinto y tiene un eco inmediato. De tal modo que, al comenzar el segundo verso de la segunda estrofa "Aboli bibelot d'inanité sonore", el sonido de "Aboli" opera como un término quasi reversible de "bibelot" y forma con éste una suerte de dístico cuyas paredes se miran esntre sí. En el cuarto verso de la sgunda estrofa: " Avec ce seul objet dont le Néant s'honore", se produce un equívoco contrapunto de homófonos: "s'honore" es el idéntico reflejo de su anterior "sonore". El mismo procedimiento de "confusión" y de mise en abîme de los elementos fónicos se despliega en el primer verso del tercer terceto: "Mais proche de la croissée au nord vacante un or". A través de estos espejismos, el oro (or) se repite como tema y como phoné, nervios primordiales del soneto. Sonido y sentido fluyen de este modo abrazados en un único punto de unión, de una línea a la otra. Es decir, que las posibles significaciones del poema - angustia que provoca la huída del día a la medianoche, vacío y soledad, exaltación de la nada- y la sonoridad pura se apoyan en una reiteración cabalística de "or" y confluyen en una escena habitada por la luz y por su contrario, la oscuridad. Pero además de producir esta fuga sensorial, esta **trampa auditiva** que reposa casi siempre en la homofonía, dibuja visiones difíciles de apresar con una simple mirada.

Sin afirmarse como una presencia rotunda se sugiere en la primera estrofa una mujer lámpara: "l'angoisse", que sostiene en lo alto, con sus manos de brillantes uñas de ónyx una luz que contrasta con el negro de la medianoche. Este sentimiento, que ha tomado visiblemente el aspecto de una figura femenina, usual en los objetos de "l'art nouveau", es una suerte de alegoría de las

capacidades de transfiguración que poseen seres inmatrimales (inanimados) y de las transformaciones diurnas y nocturnas. La angustia preside una muerte que ocurre en la medianoche, el phénix (el día) ha quemado sus sueños vespérales. El soneto evoca una atmósfera de nocturnidad, y la muerte del día es narrada como un proceso que ha dejado por resultado cenizas esparcidas, sin continente y que expresa el verso "Que ne recueille pas de cinéraire amphore."

En la segunda estrofa, el vacío de un salón completa la descripción del cuadro nocturno iluminado a medias por un punto de fuga: el ónyx blanquecino de las uñas.

En el interior burgués, sumergido en un claroscuro barroco se narra, a través de la invocación de la laguna Estigia, la verdadera causa de la ausencia del hombre de la casa, dueño y poseedor de ese hábitat: "(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx (. . .)." En esta zona, el poema habla de continentes vaciados. El vacío -"Le vide"- se corresponde estrictamente con la "Inanité sonore", invoca la vida en suspensión, la muerte, lo inanimado, la futilidad existencial desprovista de objeto, el puro acontecer y transcurrir del tiempo, la espera solitaria e inútil de los objetos en un salón vacío, despojado de la animación de los seres humanos.

La angustia, sentimiento ancestral, se humaniza y toma cuerpo, mientras que el salón solitario es descrito como un escenario donde la vida se ha convertido en muerte.

En el primer terceto, proyectado tal vez sobre uno de esos "panneaux décoratifs" de las grandes casas del fin de siglo europeo una luz agoniza: la luz del oro del sol, que ilumina una escena compuesta por míticos unicornios que vapulean -golpean- a una ninfa. El verbo empleado por Mallarmé es "rouer", que contiene a la vez la palabra francesa "roue", rueda, pero que además

designa una antigua forma de castigo: la rueda de los tormentos. La expresión "ruant du feu" puede tal vez sugerir de este modo, la violencia que se comete contra una **nixe**, pero además connota una sobreabundancia del sentido de oro, que es igual a sol y que a su vez es sinónimo de "rueda" de fuego, en un proceso de encadenamiento de significaciones que remiten a las formas poéticas del barroco del siglo XVII.

El cuerpo desnudo y difunto de la ninfa arrollado por el fuego de los unicornios se refleja en el espejo: "Elle, défunte nue en le miroir encor." Esta imagen se enlaza así con la del cuerpo del ausente-difunto dueño de la casa, en un enlace de cuerpos muertos. La nixe sin vida es a su vez "copiada" por un espejo que aprisiona e inmoviliza esta última figura del soneto. Fuente plena de esterilidad y de inmaterialidad, el espejo devuelve una representación cuyo ser es también inexistencia, intangibilidad. Como bien podría decirlo muy bien Sor Juana en un soneto se trata de un "retrato engañoso", de la copia de la copia, del lugar donde lo apresado y reflejado finalmente escapa.

Poema de metamorfosis y de volúmenes y cuerpos vaciados, de superficies que rechazan luces, de dobles y de inversiones, el poema de Mallarmé hunde sus raíces en el tesoro de la imaginación barroca, en las imágenes especulares e ilusorias del siglo XVII, en el ensueño.

¿Hay algún poema de Rubén Darío que nos plantee estas incertidumbres de sentido?

Si bien el mismo clima mitológico parece incorporarse a Prosas Profanas, la claridad formal, la transparencia de la imagen domina en el poema "Syrinx", publicado en varias ediciones como "Dafne". A esa visión inmediata, a la instauración de un universo representado, se agrega la erotización de la palabra. Prosas Profanas se constituye como un poemario en el que reina un mundo físico, precisamente el reino contrario a ese lenguaje

carente de vida. En esos poemas sensoriales, o poemas/cuerpos, también, como en el Soneto en Ix se describen metamorfosis y transfiguraciones combinadas a una exploración sutil de las correspondencias armónicas y homofonías que representan el deseo de apresar los labios esquivos de la ninfa Syrinx, que al ser perseguida por el dios Pan logra convertirse en caña. De este material forma el dios la syringa que siempre le acompaña.

El "Soneto en Ix" y "Syrinx" son así sonetos que hablan de transformaciones, que juegan con cuerpos de ninfas, pero lo hacen con diferentes destrezas: en Darío prevalece la melodía que consigue con la obediencia a las leyes de la analogía. Atracciones y simpatías entre Syrinx-ninfa y Syrinx-flauta que se confunden y corresponden. Desaparece de este modo la violencia y la muerte y se deja pasao al erotismo. La violencia de los unicornios contra la Nixe, la muerte y el vacío ceden ante una explosión de fuerzas vitales que se transmutan y cambian de formas.

En el primer verso, la inversión de la sintaxis normativa y el encabalgamiento rompen el encadenamiento lógico de los enlaces, y en el segundo y último terceto, el Yo poético concluye:

"Y todo será, Syrinx, por la virtud secreta/que en la fibra sutil de la caña coloca/con la pasión del dios el sueño del poeta/sonoro carrizo, su misterio interpreta/y la armonía nace del beso de tu boca."

La armonía nace del beso de la ninfa, el misterio se devela por la ninfa que se convierte en una flauta, cuyas "fibras sutiles" interpretan los secretos contenidos en el viento, trocados en sonoridad por esa

"virtud secreta", adivinatoria que posee el espíritu del "poeta". Las dos bocas, la de la ninfa, la de Pan, se juntan en esta última zona del poema en que se hace presente el valor agregado por Darío a la quasi invisible fuente de Mallarmé: la sensualidad.

Si Darío comparte junto a Mallarmé la lectura de un mismo universo imaginario, esta misma imaginación se modifica en "Syrinx" como la perfecta antítesis del "Soneto en Ix". Sus tintas de colores opuestos, la luz y las sombras resuenan con otras luminosidades a causa de su pluma. Para usar las palabras de Paul Valéry, el aguafuerte irrepetible de la sonoridad mallarmeana se "repite" en Darío pero con el esplendor de sus propios y personales tonos.

Epílogo

Estas dos décadas (1880-1900), recorridas brevemente a través de un examen de algunas crónicas publicadas en los diarios y revistas de Buenos Aires por José Martí, Rubén Darío y Leopoldo Lugones, descubren el efecto de **forma formadora** que este discurso tuvo en las experimentaciones poéticas de los modernistas. La actividad de lectura, el diálogo entre autores, la difusión de las modalidades de construcción de la tradición moderna europea incidieron en el trabajo de "regeneración" de la propia tradición. La prosa empleada por la crónica, al establecer una red de filiaciones poéticas contribuyó a fundar el primer sistema crítico de la literatura hispanoamericana. Aunque con un desfase con respecto al tiempo en que se produjeron los procesos constructivos de la modernidad literaria francesa, la tradición poética del modernismo reajustó de manera continua sus objetivos en una constante confrontación con los modelos poéticos de los países centrales, en entrecruzamiento con las propuestas estéticas emanadas de otros territorios. Las crónicas literarias de los poetas modernistas exhiben de este modo el tejido de una síntesis magistral, de experiencias individuales y colectivas que fusionaron ejemplos ajenos y los adaptaron a las especificidades de la creación en una modernidad excéntrica.

Quizó ser nuestra tarea restituir parte de ese movimiento producido por voces proféticas, que transformaron los códigos retóricos y las formas de representación en lengua poética, redefinieron la figura de poeta y de literatura en un contexto de intensas y significativas mutaciones del imaginario de la época.

No hay que olvidar el elemento crucial de la inmigración que no podía reducirse solamente a los cambios demográficos suscitados en la vida de la población argentina en ese período. La inmigración, con sus consecuencias de desarraigo, tuvo efectos considerables en la cultura literaria de Buenos Aires. La experiencia, la memoria de los individuos en una vida urbana reorganizada conocieron rupturas con el pasado con frecuencia irremediables. Los poetas altos hubieron de reaccionar ante situaciones diametralmente opuestas a las hasta ese entonces conocidas. Cortes en la temporalidad y una nueva percepción del espacio contribuyeron a consolidar nuevas visiones del pasado, del presente y del futuro. Desprovistos de los prestigios de herencias culturales arcaicas características de los países europeos, los poetas modernistas de Buenos Aires oficiaron como traductores. Es decir, fueron capaces de pasar las palabras poéticas de un lado a otro de las "fronteras" por ellos conocidas. Transportaron así su "colección" de sensaciones, sentimientos y sonoridades capaces de afirmar el propio proceso de construcción de una identidad poética que se inscribía en un proceso mayor de pérdida de una única lengua, hegemónica del estado liberal argentino.

Autoimágenes políglotas y cosmopolitas en la Argentina del 90 se configuraron en una dinámica que pide no sólo ser interrogada en lo que respecta a la idea de tradición, sino también en lo que atañe a la coherencia, que por lo común concedemos a los edificios culturales y a las instituciones que se descubren ante nosotros. Esto también cabe para la formación de un público lector de poesías y periódicos de la "falange" de poetas modernistas en el interior de una babélica ciudad en torno a la red de periódicos, y cercano a los centros de la cultura letrada, que contribuyó a formar una comunión de sentimientos literarios modernos. Me

hubiera gustado profundizar más en esta pista y sacudir hábitos de pensamiento que nos inclinan a definir conjuntos culturales más cerrados, más lógicos y más ordenados de lo que en realidad fueron. Por lo demás me pregunto ¿Habré escapado a ello cada vez que olvidé que ese mundo literario del fin de siglo XIX era ciertamente menos uniforme y más cáotico de lo que permite concluir la extensa bibliografía crítica que se ha escrito sobre el modernismo hispanoamericano? Invito a recorrer en el vasto espíritu cosmopolita (educación estética, talleres formadores de lectores, crónicas como bocetos de las poéticas) de ese Buenos Aires, las zonas vagas, los márgenes no codificados de una colectividad cultural. Invito también a explorar los criterios constitutivos de un campo de lectura y de un sistema imaginario y a sondear los particulares conceptos de belleza, inscriptos en un nuevo tipo de experiencia perceptiva, en los debates y en los diálogos que estos tres poetas fuertes establecieron entre sí, con el incipiente público lector, con las jerarquías literarias establecidas por la sobria generación del 80. Ese estado de evaluación y de discusión de las posibilidades de lectura, amplificado por la crónica puede considerarse como una etapa clave en la historia de la percepción artística en Hispanoamérica. Tal vez sea desbrozando estos caminos, midiendo el carácter en extremo relativo de nuestras categorías (tiempo, espacio, modernidad), devolviéndole a las relaciones literatura/ideología (efectos políticos de la escritura poética/ética de artista) la parte esencial que les corresponde como el historiador cultural y el crítico de poesía dejarán de coleccionar documentos a fin de inventar para sí otras miradas.

Bibliografía

- Théodor Adorno, Teoría estética, Hyspamérica, Madrid, 1984.
- Théodor Adorno, Notes sur littérature, Flammarion, Paris, 1984.
- Carlos Altamirano
y B. Sarlo, Ensayos argentinos, Bs. As., Cedral, 1983.
- Anderson, B., Comunidades imaginadas, F.C.E., México, 1993.
- P. Ariès, G.
- Duby, dir. Historia de la vida privada, Taurus, Madrid, 1989. Tomo 7 y 8.
- C. Argan, El arte moderno, F. Torres Ed., Valencia, 1977.
- A. Ballakian, El movimiento simbolista, Madrid, Guadarrama, 1969
- R. Barthes, La chambre claire, Cahiers du Cinema, Gallimard, 1980.
- El grado cero de la escritura, Ed. Jorge Alvarez, Bs. As. 1969
- María Luisa Bastos, "La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad", Sur, 350-351, 1982.
- W. Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Taurus, 1979.
- W. Benjamin, Cuadernos de un pensamiento, Ed. Imago

Mundi, 1992.

Poesía y capitalismo, Iluminaciones 2, Madrid, Taurus, 1980

M. Berman, Todo lo sólido se desvanece en el aire La experiencia de la modernidad, Madrid, Siglo XXI, 1988.

R. Blanco

Fombona. El modernismo y los poetas modernistas, Madrid, Mundo Latino, 1929

H Bloom, La angustia de las influencias Ed. Monteávila, Caracas, 1977.

La cábala y la crítica, Monte Avila Editores, 1992, 1 edición 1979.

Emilio Carilla, Una etapa decisiva de Rubén Darío en la Argentina, Madrid, Gredos, 1967

Cornelius

Castoriadis, La Institución imaginaria de la sociedad, Vol I, Barcelona, 1983.

Robert Darnton, La gran matanza de gatos y otros episodios en la cultura francesa, F.C.E., México, 1987.

Umberto Eco, Lector in fabula, Ed. Lumen, 1993

E. Gallo, E.

Comp. La Argentina del 80 al centenario, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1980

M. Gálvez, M. Amigos y maestros de mi juventud, Lib. Hachette, Bs. As., 1961.

Fina García Marruz,

Cintio Vitier, Temas martianos, La Habana, 1969.

A.Ghiraldo, El Archivo de Rubén Darío, Ed. Losada, Bs As, 1953.

- Gómez Carrillo, El modernismo, Madrid, Ed. Francisco Beltrán, 1905.
- Aníbal González, "Máquinas de tiempo, temporalidad y narrativa en la crónica modernista", Univ. Microfilm International New Haven, Yale, Univ., 1982.
- M. T. Gramuglio, "La construcción de la imagen", en La escritura argentina, Ed. Antigua Univ., Santa Fe, 1992
- Serge Gruzinski, La colonización de lo imaginario, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- R. Gutiérrez
Girardot, Modernismo, Barcelona, Montesinos, 1983
- J. Habermas, El discurso filosófico de la modernidad, Taurus, Bs As, 1989.
- Tulio Halperin
Donghi, "Para qué la inmigración" en El espejo de la historia, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1987.
- Arnold Hauser, Historia social de la Lit. y del arte, Guadarrama, Tomo 3, Madrid, 1976
- W. G. Hegel, Estética, la pintura y la música, Siglo XXI, Bs. As, 1985.
- A. Heller, Teoría de los sentimientos, Ed. Fontamara, Barcelona 1987.
- R. H. Jauss, Pour une esthétique de la reception, N.R.F., Gallimard, Paris, 1978.
- "La Jouissance
esthétique", en Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, I, Munich, Fink Verlag, UTB 692, 1977, Traducción de Lucien Dalembach, Mimeo.
- Noé Jitrik, Las contradicciones del modernismo, Colegio de México, México, 1987.

- Sonia Contardi, "Las dos tradiciones", Revista de Letras, n° 2, Rosario, 1990.
- G., Kirpatrick, The dissonant Legacy of Modernismo, University California, 1989
- J. Le Riverend, El alma visible de Cuba, Ed. Cs. Soc., La Habana, 1984
- J. Lezama Lima, Tratados de La Habana Ed. de la Flor, Bs. As, 1969.
- Lafleur, Provenzano y Alonso, Las revistas literarias argentinas, Cedal, Buenos Aires, 1968
- A. Lattes, R. Sautu, Inmigración, cambio demográfico y desarrollo industrial en la Argentina, Cuad. del Cenep, n. 5, Bs. As., 1978.
- Lili Litvak, El modernismo, Madrid, Taurus, 2ª ed. 1981.
- C. A. Loprete, La Literatura modernista en la Argentina, Ed Plus Ultra, Buenos Aires, 1976.
- Josefina Ludmer, Las culturas de fin de siglo en América Latina, Beatriz Viterbo, Rosario, 1994
- J. Mañach, El pensamiento político y social de José Martí, La Habana, 1941.
- Karl Marx, El dieciocho brumario de Luis Bonaparte, Ed. PeKin, 1978.
- Bartolomé Mitre, Arengas parlamentarias, T.32, Ed. Jackson, Buenos Aires s.a.
- Luis Monguió, Estudios sobre Literatura Hispanoamericana, Revista Iberoamericana, Vol. 28, año 1953

Silvia Molloy, La difusión de la Littérature latinoméricaine en France, PUF, Paris, 1968.

"Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío", en Revista Iberoamericana, 108-109, 1979.

"Voracidad y solisismo en la poesía de Darío" Sin Nombre, XI, n 3 (octubre-diciembre 1980).

"Ser y decir en Darío: el poema liminar de Cantos de Vida y Esperanza", Texto Crítico, Xalapa, Veracruz, año 14, n 38, 1988.

Montaigne, Les Essais de Montaigne, Presses Universitaires de France, Paris, 1978

J.Olivares, La recepción del decadentismo, Hyspanic, Rewiew Philadelphia, vol. 48, n 1, 1980.

Panesi,

Jorge, "Cambaceres, un narrador chismoso", en Crítica, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000.

O. Paz, Cuadrivio, Joaquín Mortiz, México, 1965.

Los hijos del limo. Del romanticismo a las vanguardias, Seix Barral, Barcelona, 1981.

"Rubén Darío", en Educación Managua, año 6, 1966, n37/38, s.1-29

"La modernidad y sus desenlaces", El signo y el garabato, J. Mórtiz, México, 1973.

El arco y la lira, México, F.C. E., 1981.

J. Pierrot, L'imaginaire décadent, P.U.F., Paris, 1977.

A. Prieto, El discurso criollista en la formación dela Argentina, Ed. Sudamericana, Bs As, 1988.

- A. Rama, Rubén Darío y el modernismo, Alfadil, Caracas, 1985.
- La ciudad letrada, Ed. del Norte, Hannover, 1984.
- Cien años de raros, Montevideo, Arca, 1966.
- Las máscaras democráticas del modernismo, F. A. Rama, Montevideo, 1985
- J. Ramos, Desencuentros de la modernidad en América Latina F.C.E., México, 1989.
- C. Real de Azúa, "Modernismo e ideologías"(separata). Punto de Vista, IX, n 28, nov. 1986.
- Ricaurte Soler, El positivismo argentino, Unam., México, 1979.
- J. P Richard, L'Univers imaginaire de Mallarmé, Ed. du Seuil, Paris, 1961.
- Juan Ritvo, "El esplendor soberano", Paradoxa, Rosario, Año 5 n 45.
- La Edad de la lectura, Beatriz Viterbo, Editora, Rosario, 1993.
- J. L Romero
- L. A. Dirs. Buenos Aires historia de cuatro siglos, Ed. Abril, Bs.As., 1983
- S. Rotker, La invención de la crónica, Ed. Letra Buena, Bs. As. 1992.
- Edgard Said, "Cultura, identidad e historia", en Teoría de la cultura, Gerhardt Schroder y Helga Breuninger (comps.), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005.
- Noel Salomon, "Nation et littérature en Amérique Hispanique de 1810 a 1880-1890", en Actes du 6 congrés national des Hispanistes français, Paris, Les Belles Letres, 1971.

- Beatriz Sarlo, El imperio de los sentimientos, Catálogos, Editora, Bs. As., 1985.
- D. F.
Sarmiento, Grandes escritores argentinos, Ed Jackson, Bs As, (s.a.)
- J. Scobie, Buenos Aires del centro a los barrios 1870-1910, Solar/Hachette, Bs. As.
- C., Seluje, El Modernismo literario en el Río de la Plata, Montevideo, 1965.
- C. Shorske, Viena fin de siglo, Ed. Gilli, Barcelona, 1988.
- I. A. Schulman,
y E. Picon
Garfield, Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana, México, Cuadernos Americanos, 1984.
- G. Steiner, Presencias Reales, Ediciones Destino, Barcelona, 1991.
- O. Terán, En busca de la ideología argentina, Catálogos Editora, Bs. As., 1986.
- David Viñas, La crisis de la ciudad liberal, Buenos Aires, Siglo XX, 1973.
- Literatura argentina y realidad política, Ceal, Bs. As., 1982.
- C. Vitier, "Prólogo" Obra Literaria de José Martí, Bib. Ayacucho, Caracas, 1978.
- "José Martí como crítico", In Revista de la Bib. Nac. José Martí, A 68, época 3.

R. Wagner, La poesía y la música en el drama del futuro, Ed. Espasa-Calpe, Bs As, 1952.

R. Williams, O Campo e a cidade na historia e na literatura, Companhia das Letras, S. Pablo, 1989.

Cultura, Sociología de la comunicación y del arte, Paidós, Bs. As.

Marxismo y literatura, Ed. Península, Barcelona, 1980.

O., Wilde, El crítico como artista, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1968.

Intenciones, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1945.

Indice

Reconocimientos	2
Introducción	3
Primera Parte	
I El exilio como visión de pasado	19
II Mesalina bajo la luz del gas	48
III Utopías y cantares de la nueva épica	82
IV Caídos precursores en poetas futuros	105
Segunda Parte	
V La galera de los escritores	146
VI Revista de América, ropajes y escena	187
VII Paul Groussac, entre el desorden, la biblioteca y la poesía	228
VIII La Montaña de Lugones e Ingenieros, poética y moral anarquistas	258
IX Rubén Darío, lector de Mallarmé	285
Epílogo	298
Bibliografía	301