

Naturaleza y cultura en la poesía del modernismo latinoamericano

por *Rodrigo Javier Caresani*
(*Universidad de Buenos Aires – CONICET, Argentina*)

RESUMEN

Desde una constelación de poemas clave —“Caupolicán” (1888) de Rubén Darío, “Amor de ciudad grande” (1882) de José Martí y “En el campo” (1893) de Julián del Casal—, el análisis traza las diferencias en la articulación de una categoría fundante del siglo XIX latinoamericano en lo que va del romanticismo al modernismo. Si el concepto de “civilización” es el soporte del orden emergente que define roles sociales y nacionales en la nueva distribución global del XIX, su carácter intrínsecamente antinómico produce un racimo de oposiciones binarias —igualmente jerárquicas y valorativas— como cultura-naturaleza y ciudad-campo. Bajo estas condiciones, el romanticismo latinoamericano encontró en la nueva relación de la subjetividad con el entorno un camino para ensayar su estética, al re-culturar el espacio natural para integrarlo al proceso de construcción de identidades nacionales. Desde las coordenadas de una fractura en esta tradición, los poemas del modernismo reconfiguran la antinomia entre naturaleza y cultura en una nueva inflexión que termina afectando los resortes de legitimación de un proyecto estético. En particular, nuestra hipótesis se aproxima al ritmo poético entendiéndolo como una fisura en la “ciudad letrada”, el elemento propulsor de una nueva institución literaria que —mientras transforma el paradigma opositivo civilización-barbarie, original-copia, local-universal— contribuye a deslindar la autoridad del poeta modernista respecto del modelo del letrado tradicional.

Palabras clave: Rubén Darío – José Martí – Julián del Casal – ritmo – romanticismo

ABSTRACT

By focusing on a constellation of key poems –Rubén Darío’s “Caupolicán” (1888), José Martí’s “Amor de ciudad grande” (1882) and Julián del Casal’s “En el campo” (1893)-, the analysis draws differences between romantic and modernist articulations of a founding category in XIXth century Latin America. If the concept of “civilization” is the basis of an emerging order which defines social and national roles in the new XIXth century global distribution, its intrinsically antinomic character produces a series of binary oppositions –equally hierarchical and axiological– such as culture-nature and city-country. Under such conditions, Latin American Romanticism found in the new relationship between subjectivity and the environment a way to practice its aesthetics, by re-culturing natural space in order to integrate it to the process of national identity building. As a rupture with this tradition, modernist poems reconfigure the antinomy nature-culture in a new inflection which ends up affecting the legitimation resources of an aesthetic project. In particular, our hypothesis approaches poetic rhythm as a fissure in the “lettered city” and as a driving force of a new literary institution which –while transforming the oppositional paradigm civilization-barbarism, original-copy, local-universal– contributes to demarcate the authority of the modernist poet from that of the traditional lettered subject.

Keywords: Rubén Darío – José Martí – Julián del Casal – rhythm – romanticism

Rubén Darío: el cosmopolitismo del pobre o el amuleto de Caupolicán

Pues no se tenía en toda la América española como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana: un eterno canto a Junín, una



inacabable oda a la agricultura de la zona tórrida, y décimas patrióticas. No negaba yo que hubiese un gran tesoro de poesía en nuestra épica prehistórica, en la conquista y aun en la colonia; mas con nuestro estado social y político posterior llegó la chatura intelectual y períodos históricos más a propósito para el folletín sangriento que para el noble canto. Y agregaba, sin embargo: “Buenos Aires: cosmópolis. ¡Y mañana!” (Rubén Darío. “Historia de mis libros”, 1909).

Mucho antes de que en 1899 el célebre reclamo de José Enrique Rodó —“no es el poeta de América”— sellara la lista de *misreadings* indicadores de una discontinuidad en el siglo XIX latinoamericano, Rubén Darío ensaya en el poema “Caupolicán” (1888) una articulación entre lo autóctono y lo universal que perturba la tradición romántica del viaje importador americano. En lo que va del neoclasicismo de las *Silvas americanas* de Andrés Bello al romanticismo del *Facundo* de Domingo F. Sarmiento —dos contundentes umbrales para el soneto de Darío, pues las publicaciones de estos exiliados coinciden en Chile en el año 1845—, estudios críticos ya clásicos demostraron cómo la figura del “bárbaro” en tanto *otro* funcionó en estas obras como sinécdoque de una naturaleza “caótica” que era preciso someter y transcribir al código de la civilización para fundamentar los límites todavía vacilantes de los estados nacionales.¹ En ambos textos el pasaje involucró la sumisión de la particularidad americana a la biblioteca universal-europea, aunque no debemos olvidar que la lectura de Sarmiento y Bello como intelectuales estrictamente importadores del capital simbólico europeo no termina de hacer justicia a la complejidad de sus maniobras. En todo caso, si la operación de Bello —como explica Graciela Montaldo— “consiste en insertar a las jóvenes repúblicas en lo mejor de la tradición occidental legitimando su lugar en ella y creando las condiciones simbólicas necesarias para lograr un reconocimiento” (1994: 13), la de Sarmiento se juega —y el sutil deslinde le corresponde a Julio Ramos— en ocupar deliberadamente el lugar de subalterno “necesario para representar el ‘mundo nuevo’ que el saber europeo, a pesar de sus propios intereses, desconocía” (1989: 24). Caupolicán, el refinado salvaje de Darío —un bárbaro artificial al cuadrado, mucho antes *post* que *pre*-cultural—, ya no se deja sujetar al uso letrado de la alteridad que retumba en buena parte del XIX con Bello y Sarmiento, ya no aspira a esa extendida y previsible estrategia de culturización de la naturaleza. Frente a *La Araucana* (1569-1589) de Ercilla —de donde Darío admite extraer su asunto— y lejos ya del “¡Oh Patria! ¡Oh Chile!” del *Canto épico a las glorias de Chile* (1887), la forma-soneto practica una condensación que diluye las dimensiones épicas del relato integrable a la gesta patriótica, si bien el poema no renuncia a cierto impulso heroico, redirigido ahora hacia otra comunidad, de límites más difusos y de existencia todavía más virtual que el Estado.² Caupolicán —no es

¹ Este presupuesto se remonta a la investigación de Julio Ramos, quien ofrece una pauta precisa para conceptualizar esos dos “umbrales” al poema que nos ocupa: “[s]i en Sarmiento prevalece un concepto de la escritura como máquina de acción, transformadora de la ‘naturaleza’ caótica de la barbarie y generadora de vida pública, en Bello constatamos el otro modelo de ‘literatura’ previo a Martí y el fin de siglo: el concepto de las Bellas Letras que postulaba la escritura ‘literaria’ como paradigma del *saber decir*, medio de trabajar la lengua (en estado ‘natural’) para la transmisión de cualquier conocimiento” (1989: 40-41).

² La primera versión del poema dariano fue dada a conocer como “El toqui” y se publicó en el periódico *La Época* de Santiago de Chile, el 11 de noviembre de 1888. El texto cerraba una trilogía titulada “Sonetos americanos”, compuesta además por “Chinampa” y “El sueño del Inca”. Una nota significativa de los editores encabezaba la serie: “*Sonetos americanos*.- Rubén Darío prepara un nuevo volumen de versos, con el título que encabeza este suelto. La obra constará de una serie de sonetos en forma nueva que serán otros tantos pequeños cuadros de la vida americana y especialmente de la época de la conquista” (Darío 2013: 224). En 1890 y ya con el título “Caupolicán” el poema se integra a una nueva sección —“Sonetos áureos”— de la segunda edición de *Azul...* (Guatemala). En la nota XXVIII que agrega a esa edición, Darío escribe: “Caupolicán.- El asunto de este soneto es un episodio de la *Araucana* de Ercilla. Caupolicán es el indio heroico que dio muerte al gran conquistador don Pedro de Valdivia” (2013: 224). Así como Bello jamás concluyó su anunciado poema *América* —que recogería las *Silvas*

osado afirmarlo— hospeda al héroe cultural dariano de la comunidad modernista por-venir. Tan particular como universal —o tan americano justamente *porque* universal—, el guerrero autóctono adquiere escala planetaria o se “mundializa” en el símil (“cuya fornida maza / blandiera el brazo de Hércules o el brazo de Sansón” y “lancero de los bosques, Nemrod que todo caza”), pues los tres campeones que encarna, uno clásico, uno bíblico y uno oriental, suturan el mapa posible del “mundo” finisecular. Sobre el final, el primer terceto sugiere dos extensiones más del guerrero americano que, desde esa nueva subjetividad de un “bárbaro cosmopolita”, impactan en la promesa del artista modernista como demiurgo:

Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día,
le vio la tarde pálida, le vio la noche fría,
y siempre el tronco de árbol a cuestras del titán.

Por un lado, en el titán que carga a sus espaldas el peso del mundo se intuye la figura de Atlas, ya no el im-portador sino, literalmente, “el portador” (Ἀτλας). Es decir, a distancia de un sujeto que traduce o media entre órdenes opuestos —civilización y barbarie, naturaleza y cultura, campo y ciudad, etcétera—, se trata de la concepción quizá sin precedentes de una necesidad mutua según la cual sólo es posible sostener el mundo desde una posición de autoctonía y viceversa.³ Por otra parte, el peregrinaje de Caupolicán evoca el calvario de Cristo —que lleva atado sobre sus hombros el madero transversal o *patibulum*—, de modo que al cacique indígena se le sobreimprime una nueva representación de alcance planetario, en la figura del mesías responsable de la redención universal. No sería forzado pensar este singular multiculturalismo —tan diverso del que manejaron los “letrados” tradicionales del XIX— desde la categoría de “cosmopolitismo del pobre”, acuñada recientemente por Silviano Santiago (2012) para explicar las lógicas emergentes en los migrantes campesinos de las megalópolis o los marginados posmodernos de los estados-nación. Como ellos, Darío se ve obligado a adoptar forzosamente la cultura dominante para subsistir, pero la articula en variantes irreverentes y la proyecta sobre nuevas formas de comunidad. Una salvedad se impone, no obstante. Si al componer su Caupolicán “Darío leyó la *Araucana* y aprovechó las notas en la curiosa ‘edición para uso de los Chilenos, con noticias históricas, biográficas i etimológicas’ de Abraham König (Santiago, 1888)” (Marasso 1954: 328), es probable que la definición del nombre indígena ofrecida por el erudito editor chileno llamara su atención:

Caupolican.- De *queupu*, una especie de ágata, i *lican*, piedra tambien [...]. Es difícil comprender lo que significa la reunion de estos dos sustantivos tan análogos, i los indios mismos no aciertan tampoco a penetrar su intelijencia. Sin embargo, procediendo por analogía, se puede suponer que uno de los nombres hace de complemento ordinario del otro, i así *Caupolican* [...], suponiendo el complemento colocado en primer lugar, como es lo mascomun, equivaldria a amuleto de ágata (Ercilla 1888: XLIII).

Si Darío elige a “Caupolicán” como el más americano de sus sonetos y lo incorpora a la segunda edición de *Azul...* (1890) —en probable respuesta a la imputación de “galicismo mental” del español Juan Valera, quien en sus *Cartas americanas* (1889) arroja la frase que pronto se volvería uno de los latiguillos antidarianos por excelencia—, el gesto admite una

americanas—, Darío dejó en ciernes ese libro fantasmal que en 1888 imaginaba como *Sonetos americanos*. Todas las citas del poema pertenecen a la edición de *Azul...* cuidada por Ricardo Llopesa (2013: 224-225).

³ En este punto nuestro argumento coincide con el intento de Mariano Siskind por repensar el debate que entre 1896 y 1897 el nicaragüense sostiene con Paul Groussac. Se trata de “leer el modernismo de Darío como el proyecto cultural y político de construir una subjetividad a la vez universal y particular, capaz de participar de las mismas experiencias temporales y espaciales que Darío consideraba naturales para los sujetos europeos modernos de fin de siglo, sin resignar la particularidad cultural y estética de su latinoamericanismo” (2006: 355).

conjetura. Para transformar al salvaje en un cosmopolita ya no hacía falta adornarlo y recubrirlo con esa pedrería que la mundialización del mercado permitía importar porque la joya-ágata modernista esperaba al escritor americano incrustada —desde antes de la “civilización”— en los sedimentos de su nombre. El poema permite captar así la brecha que separa al letrado del escritor modernista, enunciada en términos de una alteración en la economía convencional de los flujos simbólicos. Ya no se trata entonces, en la dialéctica entre universal y autóctono, del modelo del *importador* —es decir, del aduanero que le proporciona el capital simbólico faltante a la Nación, para estabilizarla— sino del modelo dariano del *portador* —que amplía y proyecta la particularidad americana a una escala global.⁴

José Martí y Julián del Casal: de la discontinuidad a la analogía

El hombre civilizado inventa la filosofía del progreso para consolarse de su abdicación y de su decadencia; mientras que el hombre salvaje, esposo temido y respetado, guerrero obligado a la bravura personal, poeta en las horas melancólicas en que el sol poniente invita a cantar al pasado y los ancestros, roza más de cerca los linderos del ideal. ¿Qué carencia nos atreveríamos a reprocharle? Lleva en sí al sacerdote, al brujo y al médico. ¿Qué digo? Lleva al dandy, encarnación suma de la idea de lo bello trasladada a la vida material. (Charles Baudelaire. “Nuevas notas sobre Edgar Poe”, 1857)

En la segunda mitad del siglo XVIII las discusiones en torno al proyecto de la Ilustración y las posteriores polémicas sobre la Revolución Francesa le dan entidad a un concepto decisivo para leer la realidad social europea y la expansión mundial de políticas y economías que marcan el paso hacia el XIX. La categoría de “civilización” es ese soporte del orden emergente que define roles sociales y nacionales en la nueva distribución global, no sólo de la economía y la política sino también de la cultura. A propósito del devenir histórico del concepto, Jean Starobinski subraya entre las constantes que lo jalonan su carácter intrínsecamente antinómico. Si “*civilización* forma parte de esa familia de conceptos a partir de los cuales puede nombrarse uno opuesto” (Starobinski 2000: 26), el par más persistente del término, aunque no el único, ha sido “barbarie”. Pero, además, la antinomia se desdobra y prolifera en un racimo de nuevas oposiciones —igualmente jerárquicas y valorativas— como cultura-naturaleza y ciudad-campo. Bajo estas condiciones, el romanticismo latinoamericano encontró en la nueva relación de la subjetividad con el entorno un camino para ensayar su estética asentándose en el valor del espacio natural, al que vuelve a re-culturizar. En un proceso que ha sido estudiado al detalle por la crítica reciente, si el romanticismo europeo concibió la naturaleza como refugio, como “huida de la civilización”, al pasar a América la naturaleza romántica se integra al proceso de construcción de identidades nacionales, de modo que le es atribuida toda una batería de nuevas características. Básicamente, se trata de una instancia de identificación alternativa a la de la “madre España”, un lugar vacío con enormes posibilidades si la propia historia era casi en su totalidad historia colonial; y, al mismo tiempo, el espacio potencial de un nuevo orden simbólico y económico poscolonial, en tanto y en cuanto el

⁴ Nuestro argumento disiente, en este punto, del planteo de Auladell Pérez —por lo demás, uno de los estudios más documentados del poema. En una lectura que termina excluyendo un polo en favor del otro, el global frente al local, el análisis concluye: “El soneto «Caupolicán» se nos presenta como un texto paradigmático del intento de alejamiento de lo afrancesado, tal vez incitado por las cartas de Valera, y, a la vez, como antesala de otros ejemplos de reivindicación indígena de más fama todavía, como la «Salutación del optimista» o la oda «A Roosevelt», incluidos en *Cantos de vida y esperanza* en 1905” (2004: 13).

desierto sobre el que se levantaba la Nación se transformara en “campo”, esto es, en una unidad productiva.⁵

Desde las coordenadas de una fractura en esta tradición —fractura que Ángel Rama describe con la categoría de “democratización enmascaradora del modernismo” (1985: 31-77) y Julio Ramos retoma al estudiar la “fragmentación de la república de las letras” (1989: 50-81)—, se justifica una relectura de dos poemas clásicos del modernismo, “Amor de ciudad grande” (1882) de José Martí y “En el campo” (1893) de Julián del Casal, pues en ellos la antinomia entre naturaleza y cultura adquiere una nueva inflexión que repercute en el nivel de la legitimación de un proyecto estético y de una figura del escritor. En particular, nuestra hipótesis se aproxima al ritmo poético entendiéndolo como una fisura en la “ciudad letrada”, es decir, como el resorte de una nueva institución literaria que —mientras transforma el paradigma opositivo campo-ciudad, civilización-barbarie, original-copia, local-universal— deslinda la autoridad del poeta modernista respecto del modelo del letrado tradicional o de esa entidad a la que David Viñas denomina con el rótulo de *gentleman* finisecular.

Como corolario de esos dos umbrales que el análisis de “Caupolicán” fijaba en Sarmiento y Bello, cabe recurrir al romanticismo de Esteban Echeverría quien en la “Advertencia” a sus *Rimas* (1837) encuentra en la naturaleza —en tanto ausencia de cultura— esa originalidad americana necesaria para fundar desde la letra la identidad nacional singular. “El Desierto es nuestro —dice Echeverría—, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner conato en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional” (1837: IV). Sobre este horizonte y desde la plataforma compartida del endecasílabo, los poemas de Casal y Martí parecen tejer un quiasmo que reconfigura los alcances del concepto de “civilización” y, por ende, la antinomia básica entre naturaleza y cultura. Para plantearlo esquemáticamente, el texto de Martí se dice desde la ciudad —así lo indica su colofón, al fecharlo y localizado en “New York. Abril 1882”— y expone el modo en que ciertos ritmos urbanos violentan la organicidad de un universo natural premoderno; mientras que el de Casal está enunciado desde el campo pero su trabajo es de sutura y neutralización de la antítesis. Es preciso advertir no obstante —y a pesar del diferencial rítmico involucrado en cada caso— que los poemas comparten un presupuesto. En ambos, la imitación de la naturaleza está interferida como fundamento desde el que se escribe el verso nuevo. Aquello que para la tradición previa al modernismo había sido “el” núcleo de sentido a partir del que germinaba el poema ha estallado ahora en esquivas y ya no parece viable su restitución como origen.⁶

Una entrada previsible al cotejo —aunque no por ello menos legítima— podría partir de una explicación que verificara la diferencia como parte de un problema de modelos literarios. Si bien resulta plausible afirmar que “Amor de ciudad grande” es fiel a la lectura martiana del trascendentalismo emersoniano así como “En el campo” repite a la perfección la doxa del decadentismo francés, nuestra hipótesis a gran escala ubica la cuestión en un nivel de abstracción mayor al proponer que la antinomia entre naturaleza y artificio o entre original y representación recorre y articula los dilemas institucionales del modernismo. Para desandar el camino que va de la impugnación de las expectativas que funda toda una tradición —en los letrados que postulamos como “umbrales”— a la materialidad misma de los poemas modernistas, el análisis parte de un protocolo metodológico que restringe los alcances de la lectura con la categoría de “ritmo”. En una fórmula que se remonta nítidamente a los desarrollos postformalistas de Iuri Lotman, Jorge Monteleone propone un abordaje atento al hecho de que “cada elección rítmica supone un modelo del mundo” pues es, a la vez, “histórica y poética” (2010: 31), lo que nos conduce a la pregunta por el modo en que nuestros poemas articulan en

⁵ Para un estudio pormenorizado de este aspecto —y sólo por mencionar algunos trabajos útiles en nuestro desarrollo— ver el ensayo pionero de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (1997) y los artículos de Graciela Montaldo (1994) y Andrea Pagni (2005).

⁶ Nuestra búsqueda participa, en este punto, del impulso crítico que lleva a Francisco Morán a desmontar la tradicional oposición Martí-Casal, la cual no sería sino “un reflejo de otra continental y ya asentada en el discurso crítico latinoamericano: Martí-Darío, Martí-modernismo. Tanto en Cuba como en Hispanoamérica se trata de un gesto idéntico: oponer un modernismo *ético* a otro *estético*” (2008: 15).

sus específicas condiciones rítmicas cierta reflexión sobre las dicotomías inherentes a la experiencia de la modernidad en el fin de siglo.

Si el ritmo en tanto principio constructivo del verso subsume —según la definición amplia ofrecida por Iuri Tiniánov— ese caudal de “repetición” tanto de sonidos como de sentidos que dinamiza la semántica poética, vale ingresar al poema de Martí a partir del cuidado hacia aquello que el texto repite. De entrada y en línea con el desarrollo de Walter Benjamin en torno a la categoría de “amor a última vista”, percibimos que los versos de Martí —como los del soneto “À une passante” de Baudelaire— “dejan a la luz los estigmas que causa al amor una existencia en la gran ciudad” (Benjamin 2012: 205). En su segunda estrofa, el texto introduce una afectividad ligada a un pasado pre-moderno y allí el amor será un proceso gradual, por etapas —así se deja leer esa extraña inflexión en el paradigma verbal del “ayer”, el “*Irse tiñendo de color las rosas*”.⁷ Ahora bien, sometido al vértigo temporal, al *shock*, ese amor se transforma en “amor a última vista”, en una experiencia discontinua atravesada por eso mismo que le ocurre, según el poema, a la relación entre significado y significante: si “corre cual luz la voz” y el sonido se fuga del sentido, del igual modo el amor “Muere, apenas nacido, de saciado”. Con esto el despliegue busca remarcar —y aquí la hipótesis de lectura más específica— que el poema repite, en varios niveles, figuras de la discontinuidad temporal y espacial. A la luz de esta clave interpretativa se explica el modo en que el texto trabaja el vínculo entre naturaleza y cultura —justamente, desde la crisis del encadenamiento temporal y espacial—, de modo que la relación hacia ambos lados se configura como una tensión agónica: si la cultura violenta a la naturaleza, una naturaleza crispada devuelve esa violencia multiplicada. Rítmicamente, esta discontinuidad témporo-espacial se reafirma —entre otras cosas— en la primacía del encabalgamiento y el hipérbaton. Ya los análisis de Roberto González Echevarría (1987) y Beatriz Colombi (2000) abundaban en las figuras del hipérbaton y la sinestesia que abren el poema para marcar cómo la modernidad que el texto construye instala un desfase entre sonido y sentido. Si nos dirigimos a la segunda estrofa —la que trabaja el “ayer”, el amor previo a la modernidad—, llama la atención cómo el poema, por un momento, se vuelve narrativo y repone fugazmente la posibilidad de una secuencia. Y si mantenemos la tesis de que la experiencia genuina del amor en la modernidad es presentada como un imposible, en seguida se impone un interrogante. El poema, en una gestualidad melancólica, ¿propone el retorno a una edad dorada? Una respuesta negativa podría defenderse desde el examen del ritmo porque, si el texto persiste en la discontinuidad temporal, ese relato del “ayer” está encabalgado de principio a fin. Es decir, en el presente de la enunciación del poema, este “pasado” está ya desde siempre fracturado y, por ende, definitivamente perdido como espacio idílico y natural en el que refugiarse. Llevando el análisis a un nivel mayor de detalle, es posible comprobar que el poema tematiza el sentido del encabalgamiento y el hipérbaton al transformar estas figuras retóricas en objeto de una metarreflexión. No hay más que atender, para esto, a la palabra “antes” del cuarto verso en la segunda estrofa, esa que el hipérbaton cambia de lugar:

[...] Aquella virgen
Trémula que *antes* a la muerte daba
La mano pura que a ignorado mozo;

La palabra “antes” es la reforzada por el ritmo en la medida en que sobre su desplazamiento recae la complicación del período sintáctico —la misma estructura, pero ahora normalizada, diría: “Aquella virgen trémula que a la muerte daba la mano *antes que* a ignorado mozo”. El “antes”, entonces, aparece antes, viene demasiado rápido, y es eso lo que perturba la linealidad de la sintaxis. De allí el planteo de que el poema está tematizando la figura o haciendo obvio su

⁷ En adelante, las citas de los poemas corresponden, para Martí, a la lección [A] de “Amor de ciudad grande” —la variante filológicamente más consolidada— según el tomo 14 de *Obras completas. Edición crítica* (2007: 154-156); y, para Casal, a la esmerada edición de Esperanza Figueroa en *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico* (1993: 357-358). Todos los énfasis (cursivas o mayúsculas) nos pertenecen.

juego al colocar en esa palabra —que es la palabra clave de la estrofa— el centro del hipérbaton.

Otros aspectos del texto de Martí admiten una aproximación desde la hipótesis de la discontinuidad; entre ellos, el paradigma verbal y la agencia, la función de las coordenadas arriba—abajo-adentro-afuera, el caudal metafórico —que hacia el final tiende a la alegoría— y la emergencia del “yo”, también sobre el cierre, instancia que otra vez queda cancelada como refugio frente al vértigo moderno. Interesa, no obstante, recalcar en la forma del endecasílabo —afectada igualmente por este fenómeno— para marcar una característica que habilita la conexión con Casal. Descontando las alternativas más extravagantes de esta forma versal, los tratados contemporáneos de versificación anotan como constante del endecasílabo el acento obligatorio en décima sílaba, que puede expandirse en apoyos acentuales optativos en cuarta, sexta y octava. Una clasificación extendida del endecasílabo español postula dos grandes tipos: o bien con acento en sexta y décima —variante que las enciclopedias llaman endecasílabo heroico—; o bien con acento en cuarta, octava y décima, en lo que se conoce como endecasílabo sáfico. Los endecasílabos martianos son polirrítmicos, por lo que pueden acentuar todas las sílabas pares —segunda, cuarta, sexta, octava y décima— o quitar algún apoyo, sin que exista un patrón estable. Aquí, entonces, el acento no asume la función de dinamización del sentido que sí retienen otros elementos como el blanco de la página o la distribución de las pausas —y resulta fundamental advertir que Martí, en sintonía con nuestra hipótesis de la discontinuidad, tajea el endecasílabo en todas las posiciones posibles con lo que interrumpe a cada paso el ritmo acentual.

Mirados a la distancia, los endecasílabos de “En el campo” hacen otro dibujo, sumamente previsible y machacón, pues son nítidos heroicos, siempre con acento en sexta y décima. En el poema de Casal, la dinamización del sentido se juega en nuevas condiciones rítmicas; sobre todo, en el tipo de estrofa, la rima y la regularidad acentual. De entrada, se percibe con fuerza en el texto una suerte de secuencia lógica que se repite de principio a fin y que depende de la estructura ternaria de la estrofa. El terceto permite un trabajo conceptual que también sigue un patrón muy previsible —y una vez instalado su peculiar método en la primera serie el mismo se trasladará como expectativa a confirmar en todas las siguientes. Ese patrón estaría expresado en la fórmula *antes que a prefiero b*, donde *a* es un elemento de la naturaleza y *b* algo del orden del artificio. En otras palabras, el poema despliega una secuencia adversativa en el nivel conceptual. Esa sintaxis adversativa encaja perfectamente en la estructura tripartita del terceto y está potenciada por la rima y la ubicación de las palabras en el esquema acentual. Quizá el tercer terceto constituya uno de los más “logrados” en términos de previsibilidad:

Mucho más que las SELvastropiCAles
plácenme los somBRÍOSarraBAles
que encierran las veTUSTascapiTAles.

Es ostensible la fuerza con que la rima y los acentos —siempre en sexta y décima— golpean sobre los sintagmas comprometidos en ese juego de reemplazos en que constantemente va a insistir el poema. Antes, el examen de “Amor de ciudad grande” explicitaba un trabajo sobre nuestro par básico que se resolvía desde la no coincidencia o desde una lógica del desfase. Casal no parece hacer lo mismo, sobre todo porque la fuerza asimilativa de la pesada rima termina fusionando los extremos. Si se pondera como ejemplo el noveno terceto, el procedimiento exhibirá su matriz con contundencia pues hay algo del “raudal que baja de la cumbre” —en esa imagen de la naturaleza, la del torrente— que se traslada por analogía rítmica al gemido de la “humana muchedumbre”. Y la misma fórmula se replica, sin variantes, en las demás estrofas. Donde el encabalgamiento en el poema de Martí dislocaba e impedía la fusión tajeando la sintaxis, aquí la rima explota esa potencia analógica que suma conceptos. La rima trabaja suturando los sintagmas pero la costura se aplica también a la dimensión de los conceptos, que se repiten y espejan de una línea a la otra. Así, hay algo del “sol que ilumina las edades” en la “luz de gas”; “las selvas tropicales” repercuten en los “sombrios arrabales”; la “flor del sendero” hace evidente eco en “la flor de invernadero”, tanto como “el rostro virginal de una pastora” en el “rostro de regia pecadora”; hay algo en la imagen de un campo de trigo (“la mies en

primavera”) que se traslada a la imagen del “oro de teñida cabellera”. Idéntica mecánica se verifica, sin forzar la lectura, en la totalidad de los tercetos. Si el poema avanza con una sintaxis adversativa que deslinda *a* de *b*, la rima y los golpes del acento regresan sobre esa escisión para restablecer la continuidad entre los dos órdenes.

De este modo, en los ecos sonoros y semánticos tramados por los tercetos se deja ver la desconfianza modernista hacia la naturaleza —desierto o vacío pre-cultural— como refugio romántico, afirmación que el análisis también sostenía a propósito de Martí. Pero el trabajo rítmico del poema permite ampliar esta conclusión observando que —en la analogía— la serie del artificio se proyecta sobre la natural, para terminar apropiándose. El señalamiento apunta a remarcar que el texto, en su más íntima materialidad, parece apostar a la tesis de que el único trabajo poético legítimo con la naturaleza es el trabajo desde la serie artificial. Y aquí un punto para objetarle a buena parte de la bibliografía casaliana que, enfrentada al poema, lo usa para marcar una supuesta opción, pues Casal desdeñaría la naturaleza reivindicando el artificio.⁸ El texto, en realidad, ejecuta una operatoria mucho más compleja si el funcionamiento antes descrito no persigue otro fin que obturar el trayecto del “natural sin atributos estéticos” a la “copia”. El “natural” —a diferencia de lo que leemos en el romanticismo americano— ya no se conforma como un exterior que es preciso traducir o re-presentar según el código de la cultura. En otras palabras, el eje del rechazo en Casal no pasa por la naturaleza sino por la naturaleza virgen, por la representación que pretenda borrar sus propias marcas de representación.⁹ Así, el camino que va del “amor de ciudad” martiano al “impuro amor de las ciudades” casaliano permite deslindar matices frente a la crisis de la experiencia constitutiva del lenguaje poético en la modernidad pero indisociable, en Latinoamérica, de las contingencias de una tradición local. Si en el poema de Martí la escena se articula desde la pérdida irreversible, el de Casal asume el vacío de fundamentos de manera despreocupada y se entrega gozosamente a la convicción modernista —o, más bien, rubendariana— de que todo espacio es texto o que todo paisaje es paisaje de cultura.

⁸ Excluimos de este habitual reduccionismo a la notable lectura de Oscar Montero que, cercana a nuestros presupuestos, plantea: “Casal rechaza la representación de la naturaleza codificada a lo largo del siglo y puesta al servicio de la lucha independentista. La rechaza no porque la desprecie sino porque ya no corresponde ni al mundo moderno ni al reclamo del nuevo sujeto que lo representa” (1993: 167).

⁹ En consonancia con nuestras hipótesis, Enrique Foffani escribe: “la imagen que Casal encuentra en los poemas de la lírica francesa y los cuadros decadentistas de Gustave Moreau no es la burda copia ni el ropaje libresco con el que Casal busca disfrazarse en el carnaval de la modernidad sino más bien la máscara poética (la máscara es la persona, la capacidad de per sonare/re sonare la subjetividad propia) que le permite obtener la coartada cifrada de su verdad” (2010: 259).

BIBLIOGRAFÍA

- AULADELL PÉREZ, Miguel Ángel (2004). “De Caupolicán a Rubén Darío”, en *América sin nombre*, nº 5-6, pp. 12-21.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo (1997) [1991]. “Esteban Echeverría, el poeta pensador”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, pp. 17-81.
- BENJAMIN, Walter (2012) [1939]. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *El París de Baudelaire*, trad. Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp. 183-241
- CASAL, Julián del (1993). *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*, Esperanza Figueroa (ed.), Miami, Ediciones Universal.
- COLOMBI, Beatriz (2000). “José Martí: amor/temor de ciudad”, en Noé Jitrik (comp.), *Las maravillas de lo real*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL-UBA), pp. 103-109.
- DARÍO, Rubén (2013) [1888-1890]. *Azul...*, Ricardo Llopesa (ed.), Valparaíso, Universidad de Valparaíso.
- ECHEVERRÍA, Esteban (1837). *Rimas*, Buenos Aires, Imprenta Argentina.
- ERCILLA i ZÚÑIGA, Alonso de (1888) [1569-1589]. *La Araucana*, Abraham König (ed.), Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.
- FOFFANI, Enrique (2010). “La ciudad secular en la lírica modernista de José Martí y Julián del Casal. Apuntes sobre la imaginación poética urbana”, en Enrique Foffani (comp.), *Controversias de lo moderno*, Buenos Aires, Katatay, pp. 241-262.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto (1987). “Martí y su ‘Amor de ciudad grande’: notas hacia la poética de Versos Libres”. Iván Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, pp. 160-173.
- MARASSO, Arturo (1954). *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapeluz.
- MARTÍ, José (2007). *Obras completas. Edición crítica*. Tomo 14. Poesía I, La Habana, Centro de Estudios Martianos.
- MONTALDO, Graciela (1994). “El cuerpo de la patria: espacio, naturaleza y cultura en Bello y Sarmiento”, en *Hispanamérica*, nº 68, pp. 3-20.
- MONTELEONE, Jorge (2010). “Una constelación de la poesía argentina”, en *200 años de poesía argentina*, Buenos Aires, Alfaguara, pp. 13-36.
- MONTERO, Oscar (1993). *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi.
- MORÁN, Francisco (2008). *Julián del Casal o los pliegues del deseo*, Madrid, Verbum.
- PAGNI, Andrea (2005). “El relato de viajes y la construcción de un lugar de enunciación para la literatura argentina: Alberdi, Echeverría y Sarmiento”. *The Colorado Review of Hispanic Studies*, nº 3, pp. 73-98.
- RAMA, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- RAMOS, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SANTIAGO, Silviano (2012) [2004]. “El cosmopolitismo del pobre”, trad. Daniel Vergel, en *Cuadernos de literatura*, nº 32, pp. 309-325.
- Siskind, Mariano (2006). “La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac”, en *La Biblioteca*, nº 4-5, pp. 352-362.
- STAROBINSKI, Jean (2000) [1983]. “La palabra civilización”, en *Remedio en el mal*, trad. José Luis Arántegui, Madrid, Antonio Machado, pp.15-70.
- TINIÁNOV, Iuri (2010) [1924]. *El problema de la lengua poética*, trad. Eugenio López Arriazu, Buenos Aires, Dedalus.
- VIÑAS, David (2005) [1964]. *Literatura argentina y política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Santiago Arcos.