

**XXXI Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires – Marzo de 2019**

Modos de la sensibilidad poética: el archivo latinoamericano

Carlos Battilana
ILH, UBA

La expresión *sensibilidad americana* aparece en una nota de César Vallejo, publicada en la revista *Variedades* de la ciudad de Lima el 22 de octubre de 1927, cuyo título es “Los escollos de siempre”. El poeta peruano refuta el estudio que José Enrique Rodó dedicara a Rubén Darío en 1899. Rodó señalaba que, a pesar de su exquisitez poética, Darío no podía ser considerado el poeta representativo del continente. Sostenía que el poeta nicaragüense eludía en su poesía el “tema”, los “materiales artísticos” y el “propósito deliberadamente americano”. Incluso redobla la apuesta al hablar del “anti-americanismo involuntario del poeta”. Al releer la obra dariana, la perspectiva del autor uruguayo no corresponde cabalmente con sus escritos. Además de la existencia en muchos de los textos de una temática de cuño continental, se puede considerar su poesía inscripta en el interior de debates lingüísticos dispuestos a pensar una lengua americana proyectada hacia el futuro. Al mismo tiempo, la poesía dariana recoge indicios de nombres del pasado silenciados. Esta perspectiva incluye la impregnación y el sustrato de las hablas nativas en la lengua dominante (cfr. Ortega, 2016). Poemas como “Caupolican”, publicado en la segunda edición guatemalteca de *Azul...* de 1890, promueve una reflexión sobre la lengua de los hablantes americanos del español y la consideración de temas relativos a la conquista. La posibilidad de articular una lengua poética en términos estilísticos y políticos en el marco de una modernización desigual cuyas formas discursivas tendían a expandir las categorías genéricas usuales e institucionalizadas, habilita considerar la obra de Darío abierta a diversas zonas de contacto. Un tipo de relación se da, obviamente, y de manera enfática, con la cultura y la lengua francesa, pero también es posible rastrear vínculos con las lenguas vernáculas. Construir una literatura supone considerar las resonancias soterradas que se juegan en el campo del lenguaje (cfr. Bentivegna, 2018).

César Vallejo rescata del poeta nicaragüense, por sobre la dimensión temática y más allá de las referencias nativas que se le reclamaban, precisamente, una “sensibilidad americana” ligada a la discursividad y sus procedimientos. La sensibilidad que promueve Darío –según Vallejo– no es mimética de tópicos ni del paisaje local. Aunque no es necesario desechar esta perspectiva, como vimos, la enunciación de un sujeto poético americano procedería de la capacidad retórica que le habilita apropiarse de registros y de tonos de un repertorio global. Darío hace del “cosmopolitismo”, la “universalidad” y la apropiación de otros discursos –múltiples y heterogéneos– una forma característica. El programa americanista de Darío problematiza el campo de la lengua escrita en español, volviéndola ágil y flexible mediante sorprendentes combinaciones métricas y acentuales, cuyo impacto sonoro, al momento de publicar sus poemas en la última década del siglo XIX, fue casi hipnótico. Como escribe Graciela Montaldo al referirse al modernismo latinoamericano, “el concepto de *mimesis* es uno de los primeros que se pone en cuestión con la nueva sensibilidad estética. En la cultura finisecular, el arte se vuelve abiertamente anti-naturalista” (1994: 33). La exploración de un universo sensorial es un aspecto crucial de la poesía dariana que hace de *Prosas profanas* (1896) un hito. Como escribió el poeta en el prólogo a *El canto errante* (1907), al evocar el fin de siglo, había procurado remover “la anquilosis, la inmovilidad” de la influencia hispánica. Por su parte, en su *Autobiografía* (1912) anota que hizo todo el daño que le fue posible al dogmatismo. Había procurado, entre otras cosas, menoscabar a “la tradición hermosillesca, a lo pseudo-clásico, a lo pseudo-romántico, a lo pseudo-realista y naturalista” y poner a “mis *raros* de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aun de Portugal, sobre mi cabeza”. Conciencia de la forma. En el prólogo mencionado, un Darío maduro que ya se había percatado de las “brumas septentrionales” que amenazaban América Latina, todavía insiste en su intuición inicial: “No. La forma poética no está llamada a desaparecer, antes bien a extenderse”. Esa “sensibilidad americana” de naturaleza lingüística se sitúa en el interior de una experiencia cultural y política: la de la modernidad. En este sentido, el modernismo literario fue la manera de construir una identidad en el mundo moderno.

En un artículo de Guillermo Sucre, quien refiere la controversia Rodó/Vallejo, retoma la expresión “sensibilidad americana”, y destaca que “Darío no inventa esa sensibilidad”. La sensibilidad americana “precede a la obra de Darío” (2001: 20). No obstante, la escritura del poeta nicaragüense la condensa y sintetiza. Sus rasgos incluyen

préstamos, contaminaciones y reescrituras múltiples; abandono de las ordenaciones usuales; modos sintácticos y maneras de adjetivar que provienen de otras lenguas. Todo esto produjo un efecto de extrañamiento. También se advierte en la poesía de Darío una oscilación entre fuga y realidad, que habla, en todo caso, de la condición errante del poeta moderno, su condición exiliar, tanto desde el punto de vista real como simbólico. Pedro Henríquez Ureña explica que la generación modernista tomó “sus ejemplos en Europa, pero piensa en América” (1978: 34). Por su parte, Sucre explica que el exotismo de Darío, su exceso de mitología, incluso su afrancesamiento, fue visto como una evasión. Sin embargo, agrega, que “esos mismos elementos de su obra, ¿no podrían ser vistos, a su vez, como una crítica a la realidad americana?” (2001: 23). *Prosas profanas* no deja de ser una respuesta poética al nuevo tiempo en el que el lujo y el exotismo son la máscara que conjura el horror al vacío y la manifestación de un nuevo orden de certidumbres e incertidumbres, propuesto por la modernidad. Así como Charles Baudelaire, en el *Salón de 1859*, había señalado que la poesía y el progreso – este último como destino ilusorio del nuevo tiempo– eran dos enemigos irreductibles, Darío apela a una estética suntuosa que, más que evadirse de la realidad, pretende ser enemiga de todo aquello que consideraba exaltación de un progreso ciego encarnado en el positivismo; también enemiga de aquello que consideraba vulgar y de carácter cerradamente provinciano. El conjunto de cisnes, princesas y lugares remotos que recorren sus libros como figuras de otro tiempo, obra como rechazo al tráfigo alienante de la cotidianidad; más precisamente, en su alejamiento, evoca por contraste, de un modo silencioso, la realidad y la sociedad contemporáneas. Respecto de este gesto, la construcción de un ámbito exótico y artificial al margen de la sociedad burguesa, acaso no hace más que confirmar su presencia y revela, como contratara, que el artista no puede saltar por encima de las propias condiciones de producción: justamente, la crítica y la oposición del artista a la sociedad, como dice Hermann Broch, son las que lo insertan dentro de ésta pues filtra, como en filigrana, sus aspectos más reprimidos (1974). Más que una fuga, entonces, puede leerse una incompatibilidad y una reprobación en tanto el exotismo y la efusión lírica resultan un resto o un residuo que no se adecuaba a la lógica productiva de la eficiencia capitalista de la época. La conciencia de la forma determina la obra de Darío, es cierto. Sin embargo, este aspecto lo había desarrollado antes el propio José Martí. Más que reducir el poema al tema, éste es la consecuencia de la articulación prosódica de sonidos, ritmos e imágenes que configuran un universo semántico. Enunciación y referente no aparecen escindidos en la poética

modernista latinoamericana. La dialéctica entre la palabra y la referencia exalta un rasgo particular: su naturaleza metalingüística. Este aspecto torna moderna a esta escritura en tanto se auto-interroga desde el propio poema. Esta perspectiva lleva implícita una marca, la de que toda cosmovisión de lo real se asienta en la lengua.

Así como existe la huella precedente de Martí, puede incluirse en esta genealogía *sensible* a la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz. También es posible indagar ejemplos posteriores que continúan, expanden o proliferan, bajo otras inflexiones, la dimensión poética americana. César Vallejo, quien examinó y comprendió dicha sensibilidad en la obra de Darío, es un caso ejemplar de esa proyección.

Poesía y modernidad

A pesar de los insultos que profiere a los lectores, Baudelaire promueve una nueva comunicabilidad. O mejor, una nueva disponibilidad ética en la lectura. El poeta francés explora nuevos tópicos y una nueva imaginaria. Incita a participar de una experiencia solitaria e insular. Por lo tanto, recorta el perfil de su público. Afirma Francesco Orlando que comienza con Baudelaire “la pérdida de contacto de la poesía con el gran público lector” (en Baudelaire, 1980: 13). La toma de distancia del poeta francés respecto de los lectores provenientes del mundo burgués, manifestada de modo programático en, al menos, dos de sus poemas (“Epígrafe para un libro condenado” y “Al lector”), es la contraseña de una ruptura aún más decisiva, cuyas consecuencias alcanzarán a la lírica contemporánea. Símbolos privados, imágenes fragmentarias, metáforas inescrutables son los gérmenes que crean las bases de una nueva comprensión y de una nueva capacidad asociativa: el lector debe resignificar el código, por lo tanto, la polisemia y la indeterminación del sentido formarán parte de su horizonte de legibilidad. Con Baudelaire, la institución literaria comienza a liberar al discurso poético de las constricciones vigentes y de una comunicación relativamente prevista.

La palabra poética se diferencia de la función pragmática y hace de la connotación uno de sus rasgos comunicativos característicos. Aun cuando se utilicen vocablos ordinarios, en esa torsión discursiva reside uno de sus efectos cruciales. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la brecha entre la lengua corriente y la lengua poética es radical, y se produce entre ambas una tensión extrema. Se instaura de este modo un tipo de coherencia que le es propia. La elaboración de una nueva sintaxis y de

una nueva prosodia produjo una cadena de inferencias y asociaciones impredecibles, al mismo tiempo que promovió un modelo imaginativo que desafiaba las intuiciones usuales del lector. La poesía ya no será, a partir de entonces, una variación ornamental de la prosa sino un lenguaje que deviene de una *sensibilidad* particular, producto de una experiencia histórica que la determina. La economía de la lírica moderna desdeña el carácter relacional de la lengua en función de la densidad de cada vocablo. La palabra del poema busca retomar su autonomía respecto de la estructura sintagmática. De allí que la palabra poética moderna se opone a la función instrumental, pero también al uso decorativo del lenguaje (cfr. Barthes: 1985). Este conjunto de elementos es posible de considerar a través de la construcción de un nuevo proceso de recepción poética y de la construcción de una nueva inteligibilidad. De este modo nace y se consolida la figura del *lector moderno*, una figura que encarna *un particular modo de recepción* y que rompe con los protocolos lingüísticos de un significado predeterminado. La experimentación verbal y los huecos de información obligan a una deliberada actividad de cooperación en la reposición del sentido. Esa apertura fue, al mismo tiempo, una verdadera condena para muchos poetas en relación con su circulación pública. La convención compartida empezaba a romperse y dio lugar a un intersticio que afectó, definitivamente, el código lingüístico en común. Se despliega, desde entonces, una puesta en abismo y una tensión entre el poema y su lector.

Dilemas: José Martí

En el ámbito latinoamericano, José Martí retoma este lugar de tensión. Su dilema consiste en escribir para un público amplio de acuerdo con sus convicciones estéticas y políticas y, a la vez, constituir un lenguaje desconocido, pues, como expresó en el prólogo a *Versos libres*, “cada inspiración trae su lenguaje”. Admite, de ese modo, que una nueva *sensibilidad* requiere de una lengua diferencial, distinta incluso de la postulada en los *Versos sencillos* (1891). La ilusión de Martí de articular masividad y sensibilidad en un mismo punto parece derrumbarse con los *Versos libres*, libro que comenzó a escribir en 1878 y que continuó haciéndolo en la siguiente década, durante varios años, aunque la fecha definitiva de finalización, estampada por el editor, es de 1882. Ese libro permaneció inédito hasta después de la muerte del poeta.

Versos sencillos y *Versos libres* aparecen como libros contrapuestos si consideramos la construcción de una sensibilidad lectora latinoamericana. Afirma Iván

Schulman que los “versos octosílabos, de raíz popular de los *Versos sencillos*, representan una ‘vuelta’ en la evolución de su verso a la métrica tradicional (en contraste con la irregularidad inventiva de los *Versos libres*)” (2001: 47). Martí publicó *Versos sencillos* en función de una dinámica de la intensidad musical y había preservado *Versos libres* de la circulación pública, acaso por su presunta opacidad. El hermetismo será una de las marcas características de la poesía contemporánea y, consecuentemente, es una de las modalidades enunciativas del discurso poético de América Latina. Cubre un arco que va desde el modernismo hasta la vanguardia. Era necesario configurar un nuevo auditorio. Martí, inscripto en el clima de la “tradición iniciada entre Baudelaire y Rimbaud” por su condición de “veedor omnisciente”, “vidente” y poeta de las “alucinaciones”, escribe un libro como *Versos libres* a partir de la experiencia del exilio que produce un punto de viraje en la historia de la poesía del continente (2001, Schulman). Los dilemas de la poesía latinoamericana recorrerán esa oscilación: el camino explícito de la libertad hacia una poética desconocida, manifestada en *Versos libres*, y el camino simple de la llaneza, que se manifiesta en *Versos sencillos*. Caminos que confluyen en la producción literaria del poeta que se percató de los modelos de recepción divergentes: un lector coetáneo y un lector futuro.

En el prólogo a *Versos sencillos*, José Martí se pregunta: “¿Por qué se publica esta sencillez, escrita como jugando, y no mis encrespados *Versos libres*, mis endecasílabos hirsutos, nacidos de grandes miedos o de grandes esperanzas?” El poeta cubano alude a un libro inédito en el prólogo. Resulta extraña esta mención. Publica el poemario de los versos llanos y espontáneos, y se interroga de por qué deja a otro en las sombras, el de los versos herméticos. A través de una metáfora vinculada a la naturaleza, describe el proyecto estético que pone en escena: que “estas flores silvestres (...) vayan por la vista y el oído al sentimiento”. *Ver* y *oír* obran como impulsores de la creación poética y como el desarrollo sensorial de una apertura sentimental que supone, al mismo tiempo, una escritura. Concluye: “amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras”. Este prólogo concibe una poética de la “sinceridad”, surgida de una experiencia lúdica (“escrita como jugando”), y se propone explorar las emociones por medio de la vista y la audición. Estos elementos sensoriales en el poema promueven una resonancia en las emociones del público. La equivalencia entre sentimientos y sencillez discursiva, o mejor, la sintonía entre ambas dimensiones, se torna un ideal poético de *Versos sencillos*. Décadas más tarde, Jorge Luis Borges elogió la elección lingüística del poeta cubano, quien con su ademán

indicaba un camino para las letras latinoamericanas al “haber preferido la sencillez” antes que el malquistado barroquismo, lo que en sus mejores versos remitía a “algo de copla popular”. (1965: 17)

Con *Versos sencillos* Martí imagina un modelo comunicativo. Al mismo tiempo, como queda en evidencia, es reacio a mostrar los textos erizados de *Versos libres*. De hecho, los manuscritos de este volumen permanecieron inéditos durante mucho tiempo, hasta que Gonzalo de Quesada y Aróstegui, colaborador y discípulo de Martí, los dio a conocer en el año 1913 en el volumen XI de las obras reunidas. El juego y el recelo con el que nacen ambos libros resulta un hecho significativo. *Versos sencillos* es un libro predispuesto al “afecto” de las “almas buenas” que lo acogieron “en una noche de poesía y amistad”, como escribe el autor en el prólogo, y que, por ese carácter amistoso y afectivo, será, de manera conjetural, recibido amable y favorablemente. Los textos de *Versos libres*, por el contrario, se anuncian como “hirsutos”. Parecen no tener un lector adecuado aún o, al menos, un lector capaz de descifrar su código. Al afirmar que *Versos libres* nació del “miedo”, puede sospecharse una experiencia política concreta referida al exilio, pero también una precaución literaria, una cavilación, y también, por qué no, el temor de una carencia: la ausencia de público. No obstante, simultáneamente, y de modo paradójico, se alienta la expectativa y la “esperanza” de construirlo. Prevención e ilusión son los ejes de esta escritura nueva. *Versos libres* anuncia la poesía futura, la sensibilidad latinoamericana del siglo XX que prevé la experiencia del exilio y un lenguaje particular. Hay en distintas zonas de este libro una vibración desconocida. También aparece un sujeto poético escindido, un aspecto crucial (“Je est un autre”) que había expuesto Arthur Rimbaud en las famosas *Cartas del vidente* (1871), cuya difusión tendrá amplia repercusión en la configuración de la escritura moderna (cfr. Rama, 2015).¹ El sujeto poético deja de concebirse como una identidad plena, ya no es una entidad unitaria y el yo se desdobra. El poema es un discurso cuyos versos son quebrados por huecos de silencio e inesperadas interrupciones:

¿Casa dije? no hay casa en tierra ajena!...

¹ El famoso enunciado (“Je est un autre”), incluido en las llamadas *Cartas del vidente*, está construido agramaticalmente. En dichas cartas propone “alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos”. Véanse además *Illuminaciones* y *Una temporada en el infierno* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1976) (versión española de Raúl Gustavo Aguirre). Sobre la relación Martí/Rimbaud, véanse: Ángel Rama, “Martí, poeta visionario” y “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud” en Julio Ramos y María Fernanda Pampín (selección), *Martí, modernidad y latinoamericanismo*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2015, pp. 172-191 y 192-232, respectivamente.

Roto vuelvo en pedazos encendidos!
Me recojo del suelo: alzo y amaso
Los restos de mí mismo (...)

(*“No, música tenaz, me hables del cielo!”*)

El uso del hipérbaton, la ausencia de rimas, el fluir entrecortado, la heterodoxia en la puntuación (puntos suspensivos, punto y coma, y punto seguido en medio de los endecasílabos) rarifican la respiración, la sintaxis y el escandido de los versos. La prosodia a contrapelo de una estructura armónica, a menudo se confunde con zonas prosaicas como se observa en “El padre suizo”. El ritmo, discontinuo e irregular, parece análogo a la experiencia fragmentaria de la modernidad que se cristaliza en un cuerpo “roto” y, también, en un cuerpo acosado por la ansiedad. La experiencia múltiple de fin de siglo se inscribe textualmente. Abundan visiones e imágenes alucinantes y destellos que refieren un mundo desconocido:

Miro a los hombres como montes; miro
Como paisajes de otro mundo, el bravo
Codear, el mugir, el teatro ardiente
De la vida en mi torno: Ni un gusano
Es ya más infeliz: suyo es el aire
Y el lodo en que muere es suyo.
Siento la cox de los caballos, siento
Las ruedas de los carros; mis pedazos
Palpo: ya no soy vivo: ni lo era

(*“Domingo triste”*)

Octavio Paz advirtió el carácter prospectivo de la poesía martiana, como si se adelantara a la poesía del siglo XX. Señala que “Dos patrias”, uno de los poemas fundamentales de *Versos libres*, anuncia a la poesía contemporánea, precisamente, por el tipo de prosodia que propone, ajena a una armonía cadenciosa (1990: 141). La sonoridad tiene una proyección que elude el canto y propone una nueva respiración. De allí que Martí mencione en el prólogo las “sonoridades difíciles”. Para ello, es necesario un lector que se esfuerce por construir una referencia a partir de la ruptura de la cohesión lingüística, en algunos casos, e incluso de la coherencia global, en otros. Muchos poemas del libro siguen esta línea. Un nuevo lector solicitaba la poesía latinoamericana, y Martí elabora

una suerte de pedagogía de una sensibilidad desconocida. Un lector capaz de percibir, no sólo un nuevo estremecimiento lingüístico y sonoro, sino también otras visiones.

Oscilaciones y emblemas: Rubén Darío. Las voces de Sor Juana

1916 es el año de publicación de *El espejo de agua* del chileno Vicente Huidobro, *plaque* con la que comienza, formalmente, la vanguardia latinoamericana. Es el aún tímido poemario creacionista de “No cantéis la rosa, oh Poetas, / hacedla florecer en el poema”. Tímido, pero crucial. Un complejo proceso de recepción se construye y se configura hasta llegar este momento. Entre el movimiento modernista que inicia Martí, y que intensifica Rubén Darío, y las vanguardias, en la segunda década del siglo XX, acontece un período de transición. Es un período poético que baja la modulación musical y, sobre todo la estridencia de los epígonos del poeta nicaragüense, aunque se conservan formas métricas y estróficas regulares. Se lo llamó posmodernismo. El modernismo había importado un emblema de la tradición occidental -el cisne- y, a su vez, lo había recreado con inflexiones vernáculas. Tuvo su esplendor y, también, su ruina. Fue Darío, nada menos, quien recurrió tempranamente, con esa clase de intuición que lo caracterizó, al emblema del búho, con el que la nueva generación intentó reemplazar el emblema císnico y, de ese modo, condensar lo que se llamaría el periodo posmodernista. Darío, sin embargo, nunca traicionó el símbolo amado. En su caso, el cisne se transforma, pero no se reemplaza.

El poema de Darío en el que menciona al búho se llama “Augurios”, y está incluido en *Cantos de vida y esperanza* (1905). Al referirse a ese poemario, en *Historia de mis libros* (1909), escribe: “Y con todo, en varias partes afirmo la sabiduría del búho”.² La curiosidad de Darío por dilucidar las formas artísticas del porvenir estuvo, desde sus comienzos, entre sus preocupaciones fundamentales: “en un inmenso anhelo, / luchamos por penetrar / el velo del porvenir” (*Epístolas y poemas* (1885)). No obstante, a pesar de que llegó a dar cuenta en su poesía de la figura del búho, en una de sus autobiografías sigue defendiendo el signo que eligió toda su vida: “Por el símbolo císnico torno a ver lucir la esperanza para la raza solar nuestra”. El sacro y gélido cisne

² Es interesante mencionar que César Vallejo en “Heces” de *Los heraldos negros* menciona también al búho, y resulta llamativo porque el poema se estructura sobre la base del apóstrofe “corazón”, asociado a los sentimientos y no a la sabiduría ni al pensamiento, como en el caso del búho: “Por eso esta tarde, como nunca, voy / con este búho, con este corazón. / Y otras pasan; y viéndome tan triste, / toman un poquito de ti / en la abrupta arruga de mi hondo dolor. // Esta tarde llueve, llueve mucho. / Y no / tengo ganas de vivir, corazón!”

de *Prosas profanas* (1896) ha mutado en *Cantos de vida y esperanza* en un signo dinámico y, sobre todo, en un signo de cariz histórico. Es un signo de resistencia construido desde la enunciación poética: “mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes” escribe en el “Prefacio”. El cisne áureo y aristocrático de *Prosas profanas* se politiza, progresivamente, en su próximo libro. Allí defenderá la cultura de la lengua española y su inflexión latinoamericana.

En el periodo transicional que se inicia con *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones, no sólo se pone en crisis el símbolo del ideal; se introduce un discurso irónico y, como dijimos, otro emblema que intenta condensar la nueva experiencia estética. El poeta mexicano Enrique González Martínez incluye en su libro *Los senderos ocultos* (1911) un famoso soneto en el que se exalta la figura del búho en detrimento del cisne:

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracias no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda...y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.

Se puede conjeturar que González Martínez había leído al propio Rubén Darío unos años antes, en el citado “Augurios”:

¡Oh búho!
Dame tu silencio perenne,
y tus ojos profundos de la noche
y tu tranquilidad ante la muerte.
Dame tu nocturno imperio
y tu sabiduría celeste,
y tu cabeza cual la de Jano,

que, siendo una, mira a Oriente y Occidente.

González Martínez, con la publicación de *Los senderos ocultos* y *La muerte del cisne* (1915), pretendió un cambio. Injurio al “engañoso plumaje” de belleza superficial en favor de un modelo “sapiente”, lejos de la apariencia formal. Pero lo paradójico es que escribió el poema nada menos que bajo la estructura fija del soneto. Darío no mata nunca al cisne, sino que lo resignifica. De la defensa de un arte desinteresado y aristocrático pasa a un fuerte componente civil en defensa de la cultura de lengua española. Darío intuye la amenaza norteamericana y su creciente influencia continental. Considera, amparado en la fidelidad artística de los cisnes, que la *forma*, siempre, es un componente crucial de alcance ideológico (cfr. Adorno, 1983):

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?

(...)

He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros,
que habéis sido los fieles en la desilusión,
mientras siento una fuga de americanos potros
y el estertor postrero de un caduco león...

Darío habilita la convivencia de dos símbolos que, en el fondo, representan dos actitudes poéticas en el interior de un proceso literario que comienza a revisar su estética y a desplegar una autoconciencia crítica.³ Juzga inútil la confrontación: “El amor a esta bella ave simbólica desde antiguo [...] ha hecho que [...] nos haya censurado un crítico hispanoamericano, anteponiendo al ave blanca de Leda el ave sombría, aunque minervina: el búho” (*Historia de mis libros*). A pesar de estas oscilaciones de emblemas, si consideramos el proceso de recepción del auditorio, la oposición de los símbolos propuestos no supera el tipo de significación analógica. Se trata de una simbología de consenso en el archivo de lecturas global que atribuye a los signos un significado específico, a través de un sistema de referencias perteneciente a la mitología helénica tanto en Darío como en González Martínez. La pugna, entonces, parece cosmética. Aquí la simbología proviene de la tradición clásica y consiste en atribuir al signo un significado compartido con el auditorio de la poesía

³ En el contexto de la modernidad occidental es significativo señalar que ya Baudelaire había dedicado sendos poemas a esas figuras simbólicas en *Las flores del mal*. Véanse los poemas “Los búhos” y “El cisne”.

latinoamericana. Darío se apropia de la tradición en función de su trabajo poético. La sensibilidad moderna americana encuentra su inflexión en la experiencia de cultura de épocas, imaginarios y lugares distantes, los llamados *paisajes de cultura* de los que habló Pedro Salinas (1978: 114-116):

¡Oh, Cisne! ¡Oh, sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó la gracia llena,
siendo de la hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

Esperanza Figueroa-Amaral destaca un elemento a tener en cuenta en el marco de la lírica latinoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz, ya en el siglo XVII, menciona en las “Endechas que prorrumpen en las voces del dolor al despedirse para una ausencia”, la figura del cisne:

Oye en tristes cadenas
las tiernas consonancias,
que al moribundo cisne
sirven de exequias blandas.

Incluye de manera exótica y original un ave en el nuevo contexto, trayéndolo de otro lado, como si con ese gesto sospechara intuitivamente un recorrido posible de la lírica americana:

A través de este cisne gongorino el mito viene a enzarzarse en la América española, exótico en la tierra de los cóndores y de los tecolotles multifacéticos de los aztecas, sentando sus alas forasteras en la poesía nueva, donde toca naturalmente en las orillas de la artificiosa Juana de Asbaje (Figueroa-Amaral en Castillo, 1974: 300).

Sor Juana, a pesar de ser una eximia exponente de un movimiento artístico surgido en Europa, como es el Barroco, y de mostrarse diestra y exquisita en el uso de sus procedimientos característicos, reconoce de modo taxativo su origen. Por eso no solo homenajea al “Cisne Mexicano” cuando se refiere, en uno de sus sonetos, a su colega y compatriota Carlos de Sigüenza y Góngora. También impugna las alabanzas que recibe desde el exterior la excelsa obra literaria que la propia monja había escrito. Rechaza las loas de los “Númenes divinos”, la de los grandes “Ingenios” europeos, mediante el

recurso de la falsa modestia y una soterrada ironía. Elige una genealogía que la vincula con los “Indios herbolarios / de mi Patria”. Esa elección es un ademán ligado a una poética de sesgo americano. (cfr. Zamora: 135-148). Los panegíricos que recibe de las luminarias y los sabios foráneos son interpretados en el poema como vanidosas autofiguras de aquellos individuos que, supuestamente, elogian a la poeta:

La imagen de vuestra idea
es la que habéis alabado;
y siendo vuestra, es bien digna
de vuestros mismos aplausos.

Rechaza las lisonjas y decide establecer vínculos con el habla de los pueblos de su tierra cuyas “mágicas infusiones” derramaron sobre “mis letras”. Juana demarca el ámbito literario y lingüístico, y confiere a sus congéneres, tanto indios como letrados, un poder y una inspiración de los que se nutre su poesía. Por un lado, la apropiación del cisne exótico y la mención del cisne mexicano y, por otro, el diálogo inspirador con los pueblos de su tierra, resultan gestos artísticos y lingüísticos que configuran su condición americana.

Inmersos en distintos contextos y movimientos artísticos, los poetas reescriben emblemas de la tradición cultural de Occidente y, en ocasiones, se esfuerzan por atender las voces de su tierra. Durante el periodo de entresiglos, en el contexto de la modernidad, el ademán artístico significativo de los poetas latinoamericanos es la desenfadada apropiación cultural que absorben y rearticulan en su ámbito de enunciación.

Un tercer término: César Vallejo

Luego de los emblemas mencionados, hacia 1918, César Vallejo hará un cambio fundamental con *Los heraldos negros*. Es un libro que yuxtapone estéticas divergentes: un lenguaje preciosista convive con otro de ascendencia coloquial. La crítica lo ha considerado un poemario de transición hacia un discurso desconocido, radical e inclasificable, como el de *Trilce* (1922), que en el momento de su publicación pasa casi desapercibido. Sin embargo, el de 1918 es un libro decisivo para la poesía latinoamericana. La influencia de la retórica modernista persiste en el primer libro de Vallejo, pero su discurso comienza a enrarecerse en busca de otra dirección. La

indecisión y la incertidumbre dramatizan el momento de la enunciación poética (“Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé”). Ese no-saber del primer verso del libro es la puesta en escena de una encrucijada. El libro romperá con los símbolos de consenso encarnados en el modernismo y el posmodernismo en favor de un nuevo emblema. Se introduce otra referencia, pero ya no como signo de un eventual acuerdo colectivo. *Los heraldos negros* incluye otro signo cuyo principio constructivo, no obstante, sigue siendo la figura de un ave. El primer cuarteto del poema “Avestruz” de Vallejo dice:

Melancolía, saca tu dulce pico ya;
no cebes tus ayunos en mis trigos de luz.
Melancolía, basta! Cuál beben tus puñales
la sangre que extrajera mi sanguijuela azul!.

En esta “falsa analogía o falta de analogía –escribe Martín Prieto– entre un estado de ánimo lánguido y elegante, ciertamente modernista, como es la melancolía”, y un “ave tosca, gigantesca, incapaz de adornar los jardines de Versalles, como es el avestruz; en esa, digamos, correspondencia arbitraria, debe reconocerse la voluntad de explorar una nueva sensibilidad poética, la que antepone el punto de vista particular a la convención literaria.” (1993: 21). El avestruz no es “una réplica afeada del cisne modernista” (1968: 246), tal como postuló André Coyne, sino un cambio de modelo. Los emblemas propuestos del pasado como paradigmas de legibilidad, se tornan en César Vallejo, una reserva y un repliegue. El poeta no comparte códigos ni trabaja en favor de un acuerdo en el terreno del sentido. Comienza a derrumbarse el sistema simbólico del modernismo. Luego, en *Trilce*, el poeta parece ya no contar previamente con un código constituido. Lo va montando en el despliegue de su poética. Anteriormente, el vínculo entre los términos sígnicos provenía de una analogía reconocible y de una convención legitimada por la cultura que había demarcado sus significados. En el caso del poema “Avestruz”, la melancolía se identifica con el ave por medio del sujeto poético. La identificación no se inscribe en una tradición letrada ni tiene lugar fuera de la autonomía del poema. El vínculo entre los términos comparados se da en la visión e imaginación del sujeto poético. El símbolo ya no resulta evidente para el auditorio como previa afirmación de un acuerdo estético o cultural. Es privado y personal. En *Trilce*, en el extraordinario poema XXIV, aparece la figura del ñandú, un ave americana que el poeta asocia, en este caso particular, con la evocación: “el ñandú desplumado del recuerdo”. Un parentesco secreto parece articularse entre las dos aves mencionadas (el ñandú y el

avestruz), que se parecen y se diferencian, sutilmente: la melancolía es una forma vaga de la tristeza que se aloja en la memoria, el recuerdo de algo irreparable y ya ido.

Años más tarde la figura del cuervo se agregará a esta saga ornitológica en un texto que tiene inocultables vínculos con un poema de Darío. Esa vinculación, más que por la armonía, opta por la disonancia, aunque el origen del poema sea el mismo: la imposibilidad de escribir, la imposibilidad de designar de manera cierta aquello que el poeta se propone. Dos versos distintos surgen del mismo sentimiento de angustia. Uno de ellos es: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo”, de Rubén Darío (*Prosas profanas*). El otro verso es: “Quiero escribir, pero me sale espuma” de César Vallejo, en el poema “Intensidad y altura” (*Poemas humanos*). Ambos versos refieren de modo extremo la enunciación poética (cfr. Zanetti). Pero la resolución que se da es opuesta en los procedimientos y en el sustrato estético de los poemas. Del cuello arqueado del cisne que, a través de un halo de misterio y ensueño interroga al poeta, se pasa a la imagen negra de una pareja de cuervos que van a fecundarse, lo que remite, ambiguamente, a la “carne de llanto” y la “fruta de gemido”, y también a una imagen promisoría, la imagen de un nuevo porvenir.

Mientras Darío proponía, mediante citas cultas y referencias mitológicas, consolidar un símbolo como el cisne que, si bien no permaneció estático, al mismo tiempo se inscribía en la tradición, Vallejo cambia radicalmente el código. Este desvío no está reñido con la densidad y la originalidad modernistas. El autor peruano decide eludir la herencia y buscar los símbolos en su propia singularidad. Resuelve la aparente oposición cisne/búho (la retórica preciosista y lujosa del modernismo y la austeridad clarividente y coloquial del posmodernismo) al desautorizar esa antítesis que, virtualmente, funcionaba como mero complemento. Vallejo apela a un tercer término. El tratamiento poético, en este caso, no es un proceso dialéctico de síntesis de dos elementos opuestos. Hay un desvío. Indaga un símbolo particular a contracorriente de la enciclopedia del lector. Reformula no sólo la enunciación del poema, sino sobre todo su *enunciabilidad*: el sistema de funcionamiento del discurso, el conjunto de sus vocablos y enunciados como acontecimientos singulares en un momento histórico preciso (cfr. Foucault: 166-173). Lejos de pactar un reconocimiento, el emblema que propone Vallejo es patrimonio del propio poeta, sin puentes que lo inscriban en un linaje literario. En “Avestruz”, Vallejo dio una respuesta inicial al problema que constituía la herencia del modernismo. Esa respuesta supuso, sin embargo, la existencia de *fundadores de discursividad* en el campo de la poesía latinoamericana. Darío, Martí, y

antes Sor Juana, forjaron una sensibilidad poética que se fue redefiniendo cada vez. La contracara artística es la consecuencia de un germen previo. Vallejo no dejó de dialogar con la obra de Rubén Darío. Por ese motivo, lo menciona como referencia continental en diversos textos poéticos y periodísticos. En su poema “Retablo” de *Los heraldos negros* lo describe como “Darío de las Américas celestes”. No obstante, el poeta peruano procura superar el modernismo (cfr. Foffani: 186-218). La escritura de Vallejo instauró nuevas condiciones de producción y trastocó los paradigmas en los que se asentaba el discurso poético. Con su intervención, dio por finalizada una etapa en favor de un nuevo porvenir de la sensibilidad poética latinoamericana que todavía impregna nuestra contemporaneidad.

Referencias bibliográficas

- * Adorno, Theodor (1983). *Teoría estética*, Barcelona, Orbis.
- * Barthes, Roland (1985). *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI.
- * Bentivegna, Diego (2018). *Rubén Darío: Caupolicán y la caza de la lengua*, Sáenz Peña, Eduntref.
- * Borges, Jorge Luis (1965). *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Pleamar, 1965.
- * Broch, Hermann (1974). *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral.
- * Coyne, André (1968). *César Vallejo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- * Darío, Rubén (1888). *Epístolas y poemas*, Managua, Tipografía Nacional.
- * ----- (1896). *Prosas profanas y otros poemas*, Buenos Aires, Imprenta Pablo E. Coni e hijos. Segunda edición ampliada (1901): París-México, Librería de la Vda. De Ch. Bouret.
- * ----- (1905). *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, Madrid, Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”.
- * ----- (1907). *El canto errante*, Madrid, Biblioteca Nueva de Estudios Españoles. M. Pérez Vilavicencio Editor.
- * Figueroa-Amaral, Esperanza (1974). “El cisne modernista” en Homero Castillo (selección), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos.
- * Foffani, Enrique (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*, Lima, Cátedra Vallejo.
- * Foucault, Michel (2015). *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- * Henríquez Ureña, Pedro (1978). “El descontento y la promesa” [1926] en *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- * Montaldo, Graciela (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- * Sucre, Guillermo (2001). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- * Orlando, Francesco (1980). *Biografía de Charles Baudelaire*, en: Charles Baudelaire, *El mundo de Baudelaire*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- * Paz, Octavio (1990). *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- * Prieto, Martín (1993). “Introducción” a César Vallejo: *Los heraldos negros. Poemas juveniles*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- * Rama, Ángel (2015). “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud”. En: Julio Ramos y María Fernanda Pampín (selección), *Martí, modernidad y latinoamericanismo*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- * Rodó, José Enrique (1899). *Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra*, Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes.
- * Salinas, Pedro (1978). *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada.
- * Sor Juana Inés de la Cruz (1989). *Obras Completas*, México, Porrúa.
- * Schulman, Iván (2001). “Introducción” a José Martí: *Ismaelillo-Versos libres-Versos sencillos*, Madrid, Cátedra.
- * Vallejo, César (1918). *Los heraldos negros*, sin mención de imprenta, Lima.
- * ----- (1922). *Trilce*, Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.

- * ----- (1927). “Los escollos de siempre”, *Variedades* N° 1025, Lima, 22 de octubre.
- * ----- (1939). *España, aparta de mí este cáliz*, Guerra de la Independencia, España.
- * ----- (1939). *Poemas humanos*, París, Les Editions des Presses Modernes.
- * Zamora, Margarita (1995). “América y el arte de la memoria”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N° 41, Lima-Berkeley, 1° semestre.
- * Zanetti, Susana (2004). “El poema posible. Entre César Vallejo y Rubén Darío”, en Mónica Marinone (comp.), *Leer en América Latina*, Mérida, Ediciones El otro el mismo.