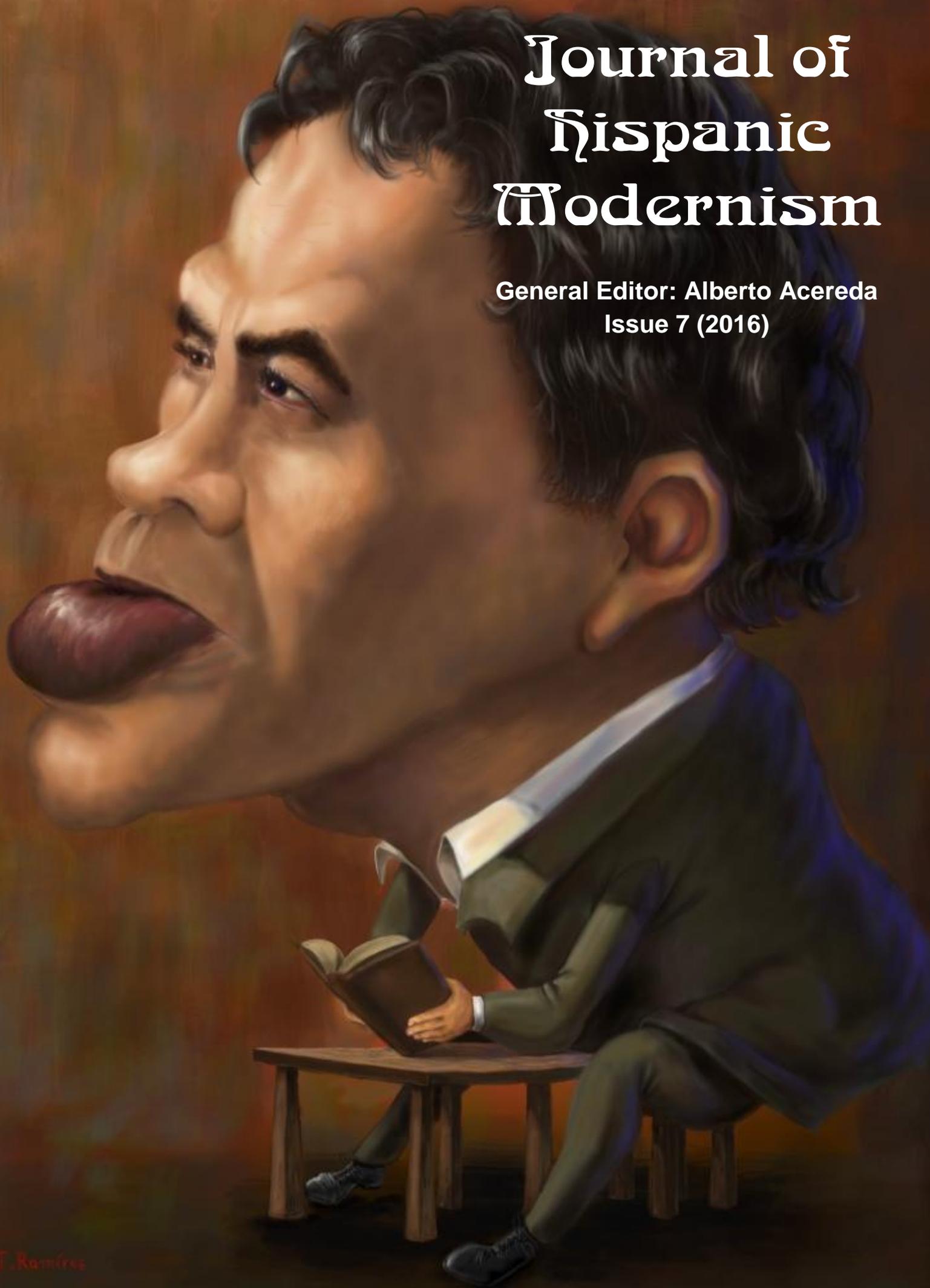


Journal of Hispanic Modernism

General Editor: Alberto Acereda
Issue 7 (2016)



**JOURNAL
OF HISPANIC
MODERNISM**

**General Editor: Alberto Acereda
Issue 7 (2016)**

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION

Rubén Darío: El poeta y el vulgo errante: Manuel Mantero. Pag. 4

ARTICLES

Trasfondos ideológicos en el modernismo de Rubén Darío: Alberto Acereda. Pag. 7

Gregorio Pueyo y sus fallidas proposiciones editoriales a Rubén Darío: Miguel Ángel Buil Pueyo. Pag. 35

Una relectura dariana de los cuentos de hadas: El rito de transición a la pubertad en "El Palacio del Sol": Amelina Correa Ramón. Pag. 48

Cuando el paraíso es una biblioteca: Rubén y el culto a los libros: Ángel Esteban. Pag. 58

Gómez Carrillo y Tierras Mártires: Vestigios de la Gran Guerra: M^a José Galván. Pag. 65

The Looking Glass of the Atlantic: Ruben Darío and the Poetic Self-Portrait on Both Coasts of Hispanic Modernism: Matthew Fehskens. Pag. 77

Ambivalencia frente a opresión indígena en dos poemas de José Santos Chocano: "Ahí no más" y "Quién sabe": Nydia R. Jeffers. Pag. 89

Rubén Darío, antihéroe: La autobiografía y Nicaragua: José María Mantero. Pag. 100

Modernidades irredentas: Ciudad, trabajo y secularización en los cuentos de Azul...: José María Martínez. Pag. 113

Darío: Auge y superación del palimpsesto modernista: Pablo Martínez Diente. Pag. 130

Una carta inédita de Rubén Darío al Conde de las Navas. Darío, objeto de coleccionismo (autógrafos, álbumes y tarjetas postales): Marta Palenque. Pag. 148

Del campo a la ciudad: Naturaleza y artificio en José Martí y Julián del Casal: Luis Alberto Salas Klocker. Pag. 171

Rubén Darío en el imaginario de Juan Ramón Jiménez: María A. Salgado. Pag. 179

Visiones míticas de Salomé en la obra de Rubén Darío: Un diálogo con Huysmans y el decadentismo: Andrés Sánchez. Pag. 194

Alejandro Sawa, Rubén Darío y Prudencio Iglesias: Un acreedor soberbio, un amigo deudor y un cronista exagerado: Rocío Santiago Nogales. Pag. 210

"Búfalos de dientes de plata" en los textos de Rubén Darío ante el 98: Francisco Solares-Larrave. Pag. 231

El motivo de la errancia en la poesía de Rubén Darío: Azusa Tanase. Pag. 239

La poética modernista de María Enriqueta Camarillo en La Revista Azul: Poesías inéditas de 1895: Susana Villanueva Eguía Lis. Pag. 251

NOTES

Nueva luz sobre el romanticismo, nueva luz sobre el modernismo: Ignacio Zuleta. Pag. 270

REVIEWS

Historia de las revistas literarias mexicanas (1894-1946): Salvador García. Pag. 275

Retrato del poeta traductor: Reparación de Jardines de Francia de Enrique González Martínez: Alberto Paredes. Pag. 277

BOOKS RECEIVED

Voluptuosidad: Isaac Muñoz. Edición de Amelina Correa. Pag. 283

General Editor: Alberto Acereda (Arizona State University). Associate Editors: Ricardo de la Fuente, (Universidad de Valladolid), José María Martínez (University of Texas Pan American). Copyright © 2010-2016. Journal of Hispanic Modernism. All rights reserved. Unless otherwise indicated, all materials on these pages are copyrighted by the Journal of Hispanic Modernism. No part of these pages, either text or image may be used for any purpose other than personal use. Therefore, reproduction, modification, storage in a retrieval system or retransmission, in any form or by any means, electronic, mechanical or otherwise, for reasons other than personal use, is strictly prohibited without prior written permission. ISSN: 1945-2721.

DEL CAMPO A LA CIUDAD: NATURALEZA Y ARTIFICIO EN JOSÉ MARTÍ Y JULIÁN DEL CASAL

Luis Alberto Salas Klocker
Universidad de Buenos Aires

Abstract: Transition from 19th to 20th century represented for Latin America the arrival of bourgeois' ideals of modernization. Due to capitalist's economic transformations, cities were put in the center of a new social order that was in conflict with the former one. That crisis represented the origin for the new aesthetical proposals of Latin-American modernism. In that period the opposition nature/culture was rewritten in terms of country/city, or interior/exterior. These new ways of experience are expressed in these two canonical modernism's poems: "Amor de ciudad grande" by José Martí and "En el campo" by Julián del Casal. This article seeks to study how modern city is translated into poetry consolidating modernism's best chronotope.

Resumen: La transición del siglo XIX al XX representó el desembarco de los ideales burgueses de modernización en Latinoamérica. Las transformaciones económicas que impuso el capitalismo posicionaron a las ciudades como puntos neurálgicos de un nuevo orden social que era incompatible con el anterior. La crisis resultante fue la fuente de la que surgieron las nuevas propuestas estéticas del modernismo latinoamericano. Este periodo reformuló la oposición naturaleza/cultura en términos de campo/ciudad, o de exterior/interior. Dando cuenta de estas nuevas formas de la experiencia se encuentran dos poemas canónicos del modernismo: "Amor de ciudad grande" de José Martí y "En el campo" de Julián del Casal. El presente artículo apunta a estudiar cómo la ciudad moderna se traduce en poesía convirtiéndose en el cronotopo por excelencia del modernismo.

The experience of each new age requires a new confession, and the world seems always waiting for its poet.

Ralph Waldo Emerson

1

Tal vez nos sirva pensar el modernismo como la sublimación, por medio del arte, de la *modernidad* – la modernidad de cuando este término se volvió ineludible, allá por fines del siglo XIX. "A cada estado del alma, un metro nuevo" (84) decía José Martí en un borrador de su prólogo a *Versos libres*. El alma del mundo en aquella época era el alma consumada de la burguesía, hija de la expansión del capitalismo. El metro nuevo era el verso modernista, que debía batirse con un rival que lo desbordaba: la ciudad moderna.

En *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Julio Ramos define la ciudad moderna como una fuerza iconoclasta que, en la transición entre los siglos XIX y XX, produjo el colapso de los sistemas tradicionales de representación (226). La consolidación de la segunda revolución industrial condujo a un extraordinario crecimiento económico en los centros de poder. Los polos urbanos europeos –algunos de ellos todavía capitales de vastos imperios – crecieron de tal forma que se volvieron insostenibles. En su existencia parasitaria consumían más de lo que producían. Suplir este déficit representó una oportunidad para las economías productoras de bienes primarios, como es el caso de los países latinoamericanos. A diferencia de su contraparte europea –la burguesía industrial-, la naciente burguesía latinoamericana aprovechó esta coyuntura volcándose al comercio. Lógicamente, las ciudades que mejor se prestaban para esta actividad fueron las ciudades puerto –Buenos Aires, Río de Janeiro, La Habana, Valparaíso – y fueron justamente éstas las que más rápido crecimiento tuvieron.

En sí, esto no representaba una diferencia cualitativa en la división mundial del trabajo, ya que se mantenía el flujo de bienes primarios desde la periferia hacia los centros de poder. Sin embargo, lo que sí resultó novedoso fue la magnitud de este flujo. Las insaciables necesidades de la industria moderna obligaron a mucha gente a migrar, no sólo del campo a la ciudad –que prometía empleo, oportunidades y progreso – sino también de los polos industriales a los centros de producción de materia prima. Las economías tradicionales que, en el caso de Latinoamérica, estaban emparejadas con sistemas sociales tradicionales fueron incapaces de absorber estas oleadas migratorias. Como bien marca José Luis Romero en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, estos migrantes no llegaron con la intención de terminar con un ordenamiento social perverso que los condenaba a la sumisión. Fueron sus ganas por incorporarse a él, de ascender en la escala social aprovechando las oportunidades económicas de la modernidad lo que terminó volviendo inviable el antiguo orden (260). Una sociedad de clases se volvió posible por primera vez en Latinoamérica, intentando dejar atrás el patriciado y su sociedad de castas.

Este reordenamiento del poder significó un desplazamiento de cada una de las esferas de la sociedad. La relación –carnal, en el siglo XIX latinoamericano – entre política y literatura tuvo que ajustarse a nuevas condiciones de producción y de recepción. La figura del letrado, que Ramos recupera de Ángel Rama, es la de ese tándem entre política y literatura con la cual el siglo XX terminaría. De nuevo con Ramos, lo letrado estaría en conflicto con lo literario, que era lo que pugnaba por desenmarcarse de la Academia y del poder (58). Sin idealizar su potencial subversivo, desde lo literario se anhelaba construir un espacio autónomo para la literatura. La contradicción –y la aporía – en esta búsqueda reside en ese vaivén ante el poder. El escritor –ahora profesionalizado en la prensa – reniega del orden patricio, reniega del letrado, pero no logra escapar del naciente orden burgués: cobra un salario. Habría que pensar la relación dialéctica entre el escritor modernista y su trabajo en la prensa. Los modernistas, ¿eran tales antes de trabajar en la prensa, y buscaban este espacio por ser el más conveniente para su escritura? O, ¿era el trabajar en la prensa lo que los convertía en modernistas? La primera de estas fórmulas implica la elección de una opción estética. En la segunda veríamos cómo una nueva forma de la experiencia se traduce en un “metro nuevo”, en palabras de Martí. Cualquiera sea la respuesta para esta interrogante ayudará a desentrañar la relación entre modernidad y literatura del fin de siglo latinoamericano.

Por lo pronto, se puede decir que el primer producto de este entrecruzamiento entre modernidad y literatura fue el género de la crónica, aquel que cultivaron muchos modernistas. La crónica, en palabras de Ramos, es un género menor, y como tal, apto para procesar zonas de la experiencia que con otros códigos serían inaprehensibles (29). Es reflejo fiel de la incertidumbre y la fragmentación modernas: fluctúa entre la realidad y la ficción, entre lo artístico y lo comercial – suponiendo que fueran éstas categorías contrapuestas. La crónica es una forma de lectura de la ciudad que bien podría asimilarse al gesto del *flâneur*. Es el exacerbamiento del *yo*: un *yo* que recorre la ciudad, la relata y la vive como espectáculo. El surgimiento de la *flânerie* como “institución cultural” (Ramos: 233) es también consecuencia directa del explosivo crecimiento de la ciudad. Para el *flâneur* la ciudad es su escenario, de forma que ésta tiene que estar configurada como tal. Las reformas urbanísticas que llevaron adelante las más pudientes ciudades latinoamericanas a finales del siglo XIX tuvieron este efecto. Obviamente, el modelo fue París. Se abrieron boulevares, avenidas, plazas, ramblas, parques... Pasajes del laberinto que el *flâneur* de Benjamin tiene como único horizonte.

Esta intervención sobre el espacio se traduciría en una reformulación de lo que Romero llama “la función de la ciudad” (257). La nueva burguesía dejó su huella en la ciudad moderna no sólo por los espacios públicos que abrió –un concepto que antes era impensable, siendo la dicotomía entre lo público y lo privado herencia del capitalismo – sino también por las zonas residenciales que se dedicó. La ciudad moderna, a la vez que se abría en frenéticas calles, avenidas, barrios y plazas, se replegaba hacia dentro, creando privilegiados espacios interiores que funcionaban como refugio ante lo que pasaba afuera. La esmerada construcción de un espacio interior tomaba sentido como distintivo de clase. De acuerdo con Susan Buck-Morss, el *flâneur* acudía al espectáculo de la ciudad mientras que el *rentier* la

traía hacia sí (242). Es por ese tener o no tener un espacio propio como se diferencian los sujetos de la nueva ciudad burguesa. El *otro* se constituye como tal por su condición de desposeído. La experiencia urbana privatizada es lo que le permite al burgués consolidar su individualidad. En el aislamiento de su habitación –ese espacio a su imagen y semejanza – estaría a salvo del ruido de la historia. El interior, como espacio originario del burgués, se construye como una segunda naturaleza, en el sentido que le diera Theodor Adorno.

La expansión de las fronteras urbanas alejaba de igual forma a la naturaleza como categoría autotélica de la literatura. Cada vez más lejos del escritor, ¿qué influencia podría ejercer? ¿Qué acercamiento podía intentarse? Este cuestionamiento a la naturaleza hace que el escritor se preocupe por “(...) la ‘impresión antiestética’ que [ésta] pueda producir” (Montero: 167). Esta suerte de deficiencia de la naturaleza habilita al interior como una segunda naturaleza. La dialéctica negativa adorniana considera la historia y la naturaleza como polos dialécticos autodeterminantes. La realidad material (la naturaleza) estaría mitificada por su supuesta permanencia estática, su inmutabilidad en el tiempo y su apariencia de realidad esencial. Ante esto, lo que propone Adorno es desmitificar la naturaleza estudiándola en su devenir histórico. La artificiosidad del espacio interior burgués –y la reconstrucción discursiva que de éste hace el modernismo – es la respuesta a una época que se rendía ante el utilitarismo y el culto a la practicidad.

En el medio de esta encrucijada de la modernidad, están José Martí y Julián del Casal, poetas y cronistas cubanos que dan cuenta del paso de la experiencia urbana a la literatura. En dos de sus poemas –“Amor de ciudad grande”¹⁹⁹ de Martí y “En el campo”²⁰⁰ de Casal – las referencias explícitas al campo y la ciudad, al espacio exterior y al interior, generan un terreno fértil para el análisis del tratamiento que hace el modernismo del espacio en las nuevas ciudades modernas, y de su fosilización en forma de segunda naturaleza. De la relación entre el título y el primer verso de cada poema saltan líneas que delimitan el lugar de la enunciación. “Tengo el impuro amor de las ciudades” y “De gorja son y rapidez los tiempos” son versos casi programáticos de lo que serán los poemas. La paradoja que surge de cruzar el título del poema de Casal y su primer verso se resuelve si se acompaña con la lectura de Martí. Por su parte, la clave de la experiencia martiana de la modernidad en este poema se esclarece en su primera línea. En uno el espacio, en otro el tiempo: en ambos el desplazamiento de la experiencia hacia la zona del artificio.

2

*Dadme lo sumo y lo perfecto: dadme
Un dibujo de Angelo: una espada
Con puño de Cellini, más hermosa
Que las techumbres de marfil calado
Que se place en labrar Naturaleza.*

José Martí

De acuerdo con Roberto González Echeverría, la poesía moderna es tanto un “deseo inarticulado” como “un lenguaje heterogéneo y diverso” (161): en el medio hay una brecha que el poeta moderno lucha por salvar. Para lograrlo es indispensable definir la posición y el tipo de sujeto que asume la reconstrucción de su entorno tras el shock de la modernidad. Para el modernismo la posibilidad de la mimesis realista queda descartada desde que, en palabras de Martí, “Circo la tierra es, como el Romano” (91). “De gorja son y rapidez los tiempos” (154) reza el primer verso de “Amor de ciudad grande”: ese tiempo moderno,

¹⁹⁹ Fechado en Nueva York en abril de 1882, se publicó compendiado en el libro *Versos libres* que aparecería póstumamente y de cuyos poemas no existe una versión fijada por el autor.

²⁰⁰ Se publicó en la revista *La Habana Elegante* y posteriormente en el libro *Rimas*, siempre en 1893, año de la muerte de Casal.

fugaz, refiere por oposición a un tiempo perdido que Martí rescata del torbellino de la modernidad. La ciudad moderna –ese cronotopo por excelencia – se ubica al final del recorrido temporal que ensaya Martí. Hay en “Amor de ciudad grande” un regresar en la historia en búsqueda de la “naturaleza prehistórica” de lo “históricamente moderno” (Buck-Morss: 85). La angustia que genera en Martí esta experiencia se debe a lo irreversible del paso del tiempo. La función de la ciudad moderna sería, justamente, la de mostrar ese estado del que no se puede volver más.

La violencia de la experiencia temporal en la ciudad moderna se traduce en sintagmas que desbordan los versos endecasílabos. Estas construcciones adquieren un valor específico dentro del poema de acuerdo a su longitud. Aquellos sintagmas más cortos – casi digresiones trucas – contienen la lectura acelerada a la que obliga la abundancia de encabalgamientos (“El goce de temer” (154), “el inefable placer de merecer” (ibíd.)). Lo digresivo de estos versos los hace funcionar como evocaciones que suspenden –por innecesaria – la búsqueda de sentido. Mientras que aquellos sintagmas más largos –los encontramos hasta de 27 sílabas – se insertan como historias dentro del poema (“Aquella virgen / Trémula que antes a la muerte daba / La mano pura que a ignorado mozo” (ibíd.)). En este caso el artificio métrico – hipérbaton, doble encabalgamiento – prolonga la lectura y demora el sentido. Ese gesto del narrador – pensándolo en términos de Benjamin – que recupera el sentido y lo pone a salvo del frenesí de la historia le devuelve a la experiencia ese valor que la haría digna de ser transmitida. Estos versos son espacios suspendidos de interiorización y contemplación: justamente eso que la modernidad pretende desaparecer.

La perspectiva histórica de esta nueva naturaleza excluye toda posible lamentación o nostalgia. Martí, aislado de sus contemporáneos por su verdad y su arte, como dijera Emerson acerca de los poetas, configura su *yo* como refugio ante la modernidad: “Tomad! Yo soy honrado, y tengo miedo!” (156). El poema se vuelve un campo de lucha entre la ciudad moderna que lejos de ser “representada” en términos figurativos, es metaforizada en el deseo, y un *yo* poético que elude el mundo pasional y su descontrol, oponiendo a ese universo libidinal, la contención y la honra. Por eso, si el sujeto confiesa algún deseo, seguidamente anula su potencial saciedad: “Tengo sed mas de un vino que en la tierra no se sabe beber” (Colombi: 105). La saciedad del deseo se torna algo violento que se realiza *sin compasión y sin temor*. La crítica ha leído en el término *gorja* una de las claves del poema de Martí. No sólo como sonido prelingüístico en el que significante y significado van disociados, como lo leyó González Echeverría; sino también como espacio de “conmutación de pulsión en acto” (105), de nuevo con Colombi. La garganta es justamente el lugar de la sed que causa el deseo. Sed para ser saciada (“Tengo sed, - mas de un vino que en la tierra / No se sabe beber! (155)), sed por hartazgo: la resaca (“¡La edad es esta de los labios secos! (ibíd.)).

La configuración del *yo* como refugio coincide con el gesto del narrador que revaloriza la experiencia y la codifica en la poesía. La evocación de un tiempo pasado y ausente –expresada en los verbos en infinitivo de aquellos sintagmas más cortos, ya citados – implica la moderna sobreabundancia de estímulos. “Qué es lo que falta / Que la ventura falta?” (ibíd.) se pregunta Martí, en un tiempo en que no falta nada, excepto la ventura. La ubicuidad del deseo moderno desconcierta a Martí. En un pasaje particularmente ambiguo el poema dice lo siguiente:

(...) Como liebre
 Azorada, el espíritu se esconde,
 Trémula huyendo al cazador que ríe,
 Cual en soto selvoso, en nuestro pecho;
 Y el Deseo, de brazo de la Fiebre,
 Cual rico cazador recorre el soto (Ibíd.)

El recurso de la segmentación del sintagma por medio de comas – muy común en la prosa martiana – produce una ambigüedad por la que resulta difícil determinar si es la presa o el cazador quien reside *en nuestro pecho*.

Como marcara Beatriz Colombi, *cazador y catador* se organizan como agentes de este deseo por su semejanza fonemática.

Luego, la copa turbia al polvo rueda,
Y el hábil catador, -manchado el pecho
De una sangre invisible, -sigue alegre
Coronado de mirtos, su camino! (155)

Estos agentes “van organizando espacios deseantes en el poema: la paloma, la copa o la fruta, figuraciones femeninas, victimizadas, escanciadas o golpeadas” (Colombi: 107). Encarnados en su femineidad, estos *espacios deseantes* se transforman en el poema en agentes de deseo. La mujer, *aquella virgen trémula*, entrega su mano al *ignorado mozo*, lo mismo que el confinamiento *del hogar de la amada* es reemplazado por el espacio de la *casa de magnate* de la *dama gentil*. Es el paso de la mujer doméstica a la mujer pública. El escenario para la publicidad de esta nueva mujer es el interior burgués, espacio paradójico que reformula en términos modernos la diada interior/exterior. Como nexo entre ambos polos Martí se vale del *polvo*: “entre el polvo / De los salones y las plazas” (154). El polvo de la plaza es la polvareda que levanta la multitud de la ciudad, pero puesto en un salón bien podría tratarse del polvo del maquillaje femenino. Tal acepción ya aparece en otro poema de Martí, “Mi poesía”: “Luego, con paso de ala, envuelta en polvo / De oro, baja hasta mí, resplandeciente” (227).

Ya en 1837, en su ensayo *The american scholar*, Emerson hablaba del hombre vuelto mera muchedumbre, mero rebaño. El *yo* martiano se ubica en las antípodas de esta condición erigiéndose como el sujeto ético que escapa de esta degradación: “No he padecido / Bastante aún” (155-156). La de Martí es la crónica de una resistencia que le corresponde a él, como Poeta, como representante del *man thinking* más que como *mere thinker*, siempre en los términos de Emerson²⁰¹. A él no lo han podido quebrar, él no ha cedido; sin embargo, reconoce el poder del adversario, y tiene miedo. El adversario no es ni más –ni menos– que la misma historia. Los desarreglos métricos –volvemos sobre esto por ser un recurso de lo más productivo para la crítica– posibilitan lecturas sobre otras zonas de la experiencia aprehendidas por el poema. Ante el avance de la democracia capitalista y la consecuente reestructuración de la sociedad, Martí escribe: “¿Quién tiene / Tiempo de ser hidalgo?” (154-155). Una primera lectura recae sobre la ya mentada fugacidad del tiempo moderno. Una segunda lectura cuestiona la propia pertinencia del ser noble, ¿acaso es tiempo de ser hidalgo? El anonimato al que obliga la ciudad está reñido con la posibilidad de ostentar apellidos y títulos. La nobleza es desplazada por la burguesía, el hidalgo por el *ignorado mozo* y la pureza de la sangre por el capital.

3

"Hace unos días que llegué del campo y no había querido escribirle porque traje de allí muy malas impresiones. Se necesita ser muy feliz, tener el espíritu muy lleno de satisfacciones para no sentir el hastío más insoportable a la vista de un cielo siempre azul, encima de un campo siempre verde; la unión eterna de estos dos colores produce la impresión más antiestética que se puede sentir. Nada le digo de la monotonía de nuestros paisajes, incluso las montañas. Lo único bello que presencié fue una puesta de sol, pero ésas se ven en la Habana todas las tardes."

Carta de Casal a Esteban Borrero Echeverría

La construcción de una segunda naturaleza requiere que esta encierre algo que la afirme frente a su antecesora. Necesita ser concebida como una realidad tan – o tan poco – esencial como aquella que

²⁰¹ Sobre la relación entre los pensamientos de Martí y de Emerson puede revisarse el trabajo de Pampín, María Fernanda. “La idea de naturaleza y el discurso trascendentalista en *Ismaelillo* y en *La edad de oro* de José Martí.” *Lecturas de travesía. Literatura latinoamericana* por Colombi, Beatriz. Buenos Aires: NJ Editor, 2012.

busca reemplazar. Ya en el siglo XIX, el interior de los ambientes burgueses se mostraba como «una especie de estuche» en la que el individuo burgués como «coleccionista» de objetos se encerraba «con todas sus pertenencias», y conservaba sus huellas como la naturaleza conserva la fauna muerta fundida en el granito. (Buck-Morss: 83). De la misma forma que el decadentismo había resignificado la enfermedad, convirtiéndola en la metáfora del aislamiento del poeta, Casal cifra la experiencia de la modernidad en su entorno artificial²⁰². El poema está plagado de diadas que se pueden alinear con el paradigma naturaleza/cultura (selvas tropicales/vetustas capitales, voz del pájaro/música de una rima, pastora/pecadora, etc.) en las cuales la función de aquellos elementos “culturales” es la de dar cuenta de esa plena experiencia urbana. La contraposición de la luz natural del sol y la luz artificial del gas que se da en el primer terceto del poema (“Tengo el impuro amor de las ciudades, / y a este sol que ilumina las edades / prefiero yo del gas las claridades” (304)) inaugura la lógica adversativa que regirá para todo el texto, en la que los objetos manufacturados servirán como significantes de esa suerte de naturaleza urbana que se pretende fundar²⁰³.

El proceso que subyace a esta lógica adversativa es el de la domesticación. En las oposiciones de Casal hay algo de lo natural que subsiste en lo artificial. La diada bosque/alcoba del segundo terceto (“A mis sentidos lánguidos arroba, / más que el olor de un bosque de caoba, / el ambiente enfermizo de una alcoba.” (304)) evidencia el proceso de intervención sobre el espacio propio de la modernidad. Ambos términos son ambientales, pero se prefiere la alcoba por la posibilidad que tiene ésta de acusar la huella de la manufactura. Con lógica similar, el cuarto terceto (“A la flor que se abre en el sendero, / como si fuese terrenal lucero, / olvido por la flor de invernadero.” (ibíd.)) se inclina por la artificiosidad del invernadero, tecnología que le permite al humano alterar los ritmos de la naturaleza. Nuevamente: la renuncia a la posibilidad de la mimesis realista. El eje del rechazo no pasa por la naturaleza sino por la naturaleza virgen, por esa representación que intenta invisibilizar el artificio. La valoración del paradigma artificial por sobre el natural es la constante del poema. Se prefiere lo artificioso porque es lo que comparte ambiente con el poeta: ambos son productos del confinamiento urbano.

Esta estética de lo artificial, según afirma Oscar Montero, apunta, más que a una inversión de los valores, al cuestionamiento del valor mismo (167): lo humano, lo artificial, lo producido pasa a ser el parámetro para aquello natural y original. El recurso por el cual el poema concilia ambos polos es la rima, por demás previsible y machacona. Los versos de “En el campo” son endecasílabos acentuados en la sexta y la décima sílabas, lo que se llama endecasílabos heroicos. La regularidad de la rima, de los acentos y de las estrofas traza el camino por el que los extremos se fusionan en el imaginario casaliano. El tercer terceto:

Mucho más que las selvas tropicales,
pláceme los sombríos arrabales
que encierran las vetustas capitales. (304)

Como en este terceto, en todos los demás la rima y los acentos –siempre en sexta y décima – recaen sobre aquellos términos que Casal juega a oponer. Así, la rima va marcando una de las claves de sentido del poema.

La cristalización de lo artificial como una segunda naturaleza supone la creación de un nuevo paradigma para la poética modernista. “Y el fulgor de los astros rutilantes / no trueco por los vívidos cambiantes /

²⁰² Esto para extender la definición de Priscilla Pearsall del interior burgués como mero refugio ante la degradación de la vida en la ciudad moderna. “In Casal’s writings, everything would be consumed by the interiorizing, narcissistic aim of his art, by his obsession with making poetry into a mirror of the self. Nowhere is this phenomenon more evident than in his transformation of the art objects of the urban interior into metaphors which reveal interior emotional states. In his definition modern art exists on two levels: first, on an esthetic plane, as a *bruñido espejo*; and then at a psychological level, as a reflection of a modern *manière de sentir*.” (Pearsall).

²⁰³ Para un estudio de la importancia del ritmo como recurso poético que fusiona ambos polos ver Caresani, Rodrigo. “Naturaleza y cultura en la poesía del modernismo latinoamericano”. *Viajes, desplazamientos e interacciones culturales en la literatura latinoamericana*. Comp. Beatriz Colombi. Buenos Aires: Biblos. En prensa.

del ópalo, la perla o los diamantes” (Casal: 305): mediando este intercambio comercial al que Casal se niega está el valor de cambio de las piedras preciosas que los astros no pueden cubrir. La ciudad –la modernidad – le impone sus condiciones a la naturaleza y la vence en la poesía: “Más que al raudal que baja de la cumbre / quiero oír a la humana muchedumbre / gimiendo en su perpetua servidumbre” (ibíd.). El canto de *la humana muchedumbre*, esclavos de un salario, trabajadores de la ciudad capitalista, es convertido por Casal en el único material susceptible de ser tratado poéticamente. Nuevamente, es el triunfo de la ciudad sobre el campo, que cotiza monetaria y simbólicamente desde las piedras preciosas hasta la propia idea de libertad. Casal da cuenta de esta riqueza y, de acorde a la modernidad, actualiza su valoración en la poesía. El lujo burgués adquiere no solo un valor monetario sino también estético.

El sexto terceto (“Nunca a mi corazón tanto enamora / el rostro virginal de una pastora, / como un rostro de regia pecadora.” (305)) acusa la misma operación de actualización de los valores estéticos. En la confrontación de estos dos tipos de mujer entran en juego dos poéticas que pugnan por diferenciarse. Por un lado la pastora, que remite a una tradición pastoral que se intenta superar, y por otro la regia pecadora, la musa del modernismo. “Al oro de las mieses en primavera / yo siempre en mi capricho preferiera / el oro de teñida cabellera” (305): los mismos polvos con los que Martí hiciera resplandecer a la mujer son los que colorean la *teñida cabellera* de la musa casaliana que brilla cual oro en el espacio artificial del salón. Es además la imagen de la sofisticación citadina, refinamiento de lo natural, con mujeres de pedrería y telas finas. La mujer, como “agente privilegiado de la naturaleza, lo natural y lo fértil” (Montero: 174), es sometida a este proceso de reificación desde la poesía, y es en este tornarse artificial que se cuele una mirada crítica hacia la nueva moral burguesa.

4

El modernismo latinoamericano reformuló la dicotomía naturaleza/cultura en términos de campo/ciudad, condensando en esta nueva diada las mismas contradicciones y ambigüedades que acusó el proceso de desarrollo urbano del continente. La tensión entre “la ciudad estética y la ciudad real” (258) de la que habla Enrique Foffani se desarrolla por dos caminos distintos en “Amor de ciudad grande” y “En el campo”. A diferencia de Martí, que recorre el tiempo, Casal se desplaza por el espacio; dimensión, esta sí, reversible. El campo y la ciudad no se cancelan el uno al otro: conviven en espacios sucesivos que se pueden recorrer. Se elige la ciudad para configurarla como la experiencia pura de la modernidad.

El metro nuevo que promete Martí en el prólogo de *Versos libres* es el metro que traducirá lo frenético de la temporalidad moderna. Los significados que escapan a los significantes –la gorja, como lo definiera González Echeverría – dificultan la articulación del lenguaje poético y la generación de sentido. El encorsetamiento del endecasílabo –del que se valen tanto Martí como Casal – es el esfuerzo del autor por darle sentido a una experiencia salvaje. Racionalizando lo irracional, el endecasílabo en Martí procura ordenar el caos para que la experiencia pueda ser representada en el discurso. En Casal, el endecasílabo sirve como traducción métrica de la lógica adversativa que opera en todo el poema. La rima asimila conceptos que en Martí se disociaban por el hipérbaton y el encabalgamiento. Así, Casal contrapone el espacio urbano al natural, sin que esto signifique una anulación de ninguno de ellos. El efecto de la rima en Casal es fuertemente positivo.

La pregunta sería cuál es el lugar de la naturaleza en la modernidad. La imagen de la fruta que no maduró atraviesa todo el poema de Martí. Se contraponen la contemplación pasiva del fuego, aquella luz natural, con lo fugaz de la electricidad. El fuego permite que la naturaleza complete un proceso que la ciudad apuraría con la violencia de la fruta madurada a golpes (“Y aquel mirar de nuestro amor al fuego, / Irse tiñendo de color las rosas” (154)). En Casal, la luz artificial es la condición de posibilidad para el mundo nocturno de alcobas, sombras y arrabales del poema: es la condición para la poesía misma. “La metáfora del interior [...] fue la forma que tomó el repliegue finisecular de la institución de la literatura sobre sí misma” (González: 109). Este repliegue de la literatura sobre sí misma le permitiría articular los

dos polos dialécticos del par campo/ciudad. La analogía entre los sintagmas “fruta de plaza” y “flor de invernadero; y la valoración que recibe cada uno de ellos en su contexto, esclarece el significado que cada uno de los autores le asigna a la ciudad moderna: estadio final en Martí, lugar originario en Casal.

OBRAS CITADAS

Buck-Morss, S. *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor, 1989.

del Casal, J. *Poesías completas*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1945.

Colombi, Beatriz. “José Martí: amor/temor de ciudad”, en Jitrik, Noé, *Las maravillas de lo real*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2000.

Foffani, E. “La ciudad secular en la lírica modernista de José Martí y Julián del Casal. Apuntes sobre la imaginación poética urbana”, en *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Buenos Aires: Katatay, 2010.

González, A. *La crónica modernista Hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.

González Echevarría, R. "Martí y su Amor de ciudad grande" en *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, 1987.

Martí, J. *Obras completas. Tomo 14*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2007.

Montero, O. *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 1993.

Pearsall, P. “Julián del Casal: Modernity and the Art of the Urban Interior” en *An Art Alienated from Itself: Studies in Spanish American Modernism*. University of Mississippi: Romance Monographs, Inc., 1984.

Ramos, J. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: El perro y la rana, [1989] 2009.