

José Martí: entre el tedio y la militancia

URRUTIA, Fernando / Universidad Nacional de La Plata (UNLP) – fau_94@hotmail.com

» *Palabras clave: modernismo latinoamericano, José Martí, tedio, compromiso político, estética.*

> **Resumen**

Si bien es conocida la influencia del trascendentalismo estadounidense en el modernismo latinoamericano, no se debe olvidar la relevancia del simbolismo francés en la configuración del mismo, encarnado, principalmente, en la mesiánica figura de Charles Baudelaire. La obra del poeta y militante cubano José Martí, quien fuera precursor del modernismo hispano, fue altamente influenciada por el autor de *Las flores del mal* antes que por Ralph W. Emerson o Walt Whitman, ya que, según la hipótesis de este trabajo, Martí adaptó o “trasplantó” las ideas estéticas de la corriente fundada por el francés al escenario latinoamericano, el cual estaba transitando por un período de modernización y ebullición social similar al que impulsó la apuesta artística de Baudelaire hacia mediados del siglo XIX. En este sentido, al adentrarse uno en la lectura de los poemas martianos resulta imposible no hallar paralelismos evidentes con los conceptos de correspondencia, melancolía, modernidad y angustia existencial que Baudelaire propagó arduamente en sus escritos. Varios fragmentos en los ensayos de Martí dan cuenta de su conocimiento de los textos del poeta europeo, además de las pasmosas similitudes lexicales y conceptuales en la literatura de uno y otro. En consecuencia, y como se intentará demostrar, las ideas de Emerson y Whitman quedan relegadas a un uso político que Martí explotará con vigor en sus numerosos discursos de carácter latinoamericanista; no obstante, su poesía, el lirismo de su prosa y su visión y sensibilidad artística son una clara herencia de los tópicos que inauguró y propagó el padre del simbolismo francés y sus sucesores.

> **Introducción**

¡Horrible vida! ¡Horrible ciudad!

Charles Baudelaire. Pequeños Poemas en Prosa.

El lamento de Charles Baudelaire hacia su propia existencia es también la síntesis perfecta de la situación del artista a mediados del siglo XIX; la Revolución Industrial estaba en su apogeo y las ciudades se habían sumergido en un irreversible proceso de modernización urbana y concentración demográfica. Las novedades científicas y tecnológicas, las tiradas masivas de diarios que alimentaban la sed por lo *nuevo*, y el ritmo de vida acelerado eran solo algunos de los síntomas de un capitalismo que ya se había instalado como sistema económico, político y social hegemónico. Sin embargo, la exclamación del poeta no es simplemente por los cambios arquitectónicos, o por los mendigos errantes

paseando al lado de burgueses adinerados y ostentosos; lo que aqueja al artista, en cambio, es la experiencia vital que genera el fenómeno de lo que Marshall Berman denomina *modernidad* (1988: 2): una experiencia que altera los modos de percibir, de interpretar el tiempo y el espacio, la vida propia y la de los demás; una alteración, en fin, en la subjetividad misma del individuo. Si la misma aflige incluso a los sujetos del mundo contemporáneo, en los tiempos de Baudelaire su efecto era mucho más evidente, pues las personas observaban cómo todas las estructuras sociales que habían organizado la vida durante siglos eran lenta y progresivamente arrasadas. Pero estas transformaciones no tuvieron lugar únicamente en las grandes urbes del viejo continente, sino que, poco a poco, las jóvenes naciones americanas también se vieron afectadas. Países como Argentina, México, Cuba (aún bajo dominio español) y, principalmente, Estados Unidos, se situaban a la vanguardia del proceso de modernización en el Nuevo Continente. El hombre moderno, por lo tanto, estaba situado entre dos épocas, encabalgado entre un pasado idealizado y un presente fugaz, manchado por los traumas de la secularización, el avance de la ciencia, la muerte metafísica, y los síntomas del llamado *mal del siglo*. Un presente, en fin, donde se debía buscar un objetivo firme con el cual encarar el futuro, un sentido al cual aferrarse en un mundo donde “todo lo sólido se desvanece en el aire” (Berman, 1988).

Sobre este desafío de época que debieron enfrentar los hombres y, en especial, los artistas modernos, es que se erigen los dos poetas quizás más paradigmáticos y trascendentes del período en cuestión: el cubano José Martí (1853-1895), una de las voces iniciales del modernismo hispano¹, y el ya citado Charles Baudelaire (1821-1867), padre del simbolismo francés. Ambos vivieron la modernidad en contextos diferentes, adoptaron posturas políticas dispares, crearon una imagen de artista absolutamente opuestas. No obstante, intentaremos demostrar la evidente proximidad que existe entre ellos y la influencia que Martí recibió del francés, aspecto muchas veces ofuscado ante los ojos de la crítica por la admiración de Martí hacia el poeta estadounidense Walt Whitman, quien, según Octavio Paz, funcionó para los modernistas “más como ejemplo y estímulo que como modelo directo” (1965: 18).

¹ “El modernismo no es sino el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la modernidad” (Rama, 1974: 129). En efecto, los procesos de modernización dieron como resultado el primer movimiento estético y literario propio de esa zona del continente: el modernismo. Las figuras más destacadas fueron José Martí y el nicaragüense Rubén Darío, quizás el más representativo dentro del movimiento, ya que renovó la lengua española que había caído, luego del romanticismo, en un abismo sin luz ni profundidad poética. Así, el modernismo pasó a la historia como una renovación de la lengua que dio origen a una estética nueva, cosmopolita, diferente de Europa y basada en la revisión de las tradiciones occidentales, lo que le permite, a su vez, ser aceptada e incluso influir en el viejo continente. En “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)” Ángel Rama dice lo siguiente: “Al período que se extiende desde ese 1870 augural hasta las conmemoraciones ostentosas de 1910, cabe denominarlo en literatura y arte [...] el período de modernización. Varias razones sustentan esta definición: la conquista de la especialización literaria y artística, por el momento solo atisbo de una futura profesionalización, que promovió el desarrollo social, propiciando por esta vía el ascenso de integrantes de los estratos inferiores en un primer boceto de integración nacional; la edificación concomitante de un público culto, modelado por la educación y el avance de pautas culturales urbanas gracias al fuerte crecimiento de las ciudades; las profundas influencias extranjeras [...] que propusieron modelos y dieron incentivo a una mucho más nutrida y sofisticada producción artística que procuró competir con un mercado internacional [...] la democratización de las formas artísticas mediante el uso selectivo del léxico, la sintaxis y la prosodia del español y el portugués hablados en América, y la invención de formas modernizadas” (1983: 4).

› **El desafío de la modernidad: ¿nueva estética o compromiso?**

En primer lugar, frente a la realidad que se les presentaba, la pregunta que aquejó a ambos poetas fue idéntica: ¿cómo hacer arte en un mundo agobiado por la industria y las políticas del mercado, donde las tradiciones desfallecían ante la dialéctica de lo nuevo, y lo fugaz era ahora el paradigma sobre el cual sostener los grandes ideales de antaño? ¿Cómo encontrar belleza en medio de la aceleración y de lo efímero? Era evidente que las grandes corrientes artísticas del pasado habían caducado: ya no lograban satisfacer las exigencias de un presente que las superaba, mientras el *mal del siglo* se expandía como una peste negra sobre una bohemia talentosa pero impotente. El mismo Baudelaire, en su conocidísimo ensayo “El pintor de la vida moderna”, define “el carácter de la Belleza actual” desde su propia noción de modernidad: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (2009a: 38-39). Esa esencia “eterna e inmutable” es la que Baudelaire encuentra en la superfluidad misma que caracteriza a su tiempo, como explica luego: “Se trata [...] de separar de la moda lo que ésta [la modernidad] pueda contener de poético en lo histórico, de sacar lo eterno de lo transitorio” (2009a: 38-39).

El arte moderno, entonces, nace de aquello que antaño fuera impensado: de lo feo, lo banal, los elementos y fenómenos que producen la era de la revolución tecnológica, será lo que ornará los nuevos versos. Queda en la sensibilidad del artista, en el genio del poeta estimulado por el tedio que le produce su tiempo, el saber leer la belleza oculta en la apariencia de las cosas, dilucidar el alma que se esconde tras la envoltura material de los objetos. Esto es, se sabe, la acción que define el concepto de correspondencia y la base teórica del simbolismo, fundado por el propio Baudelaire con la publicación en 1857 de *Las flores del mal*.

El simbolismo fue, sin dudas, la corriente artística que más impacto tuvo en la obra de José Martí. El poeta cubano también supo captar esa renovación que el arte necesitaba y lo hizo con el mismo procedimiento que Baudelaire: buscó la belleza que podía manifestarse en el caos que lo rodeaba: “Todo es hermoso y constante,/Todo es música y razón,/Y todo, como el diamante,/Antes que luz fue carbón” (Martí, 1995: 166-167).

Se ha creído que el concepto de correspondencia (o analogía) en Martí nace, principalmente, por la influencia del trascendentalismo estadounidense. Y, en efecto, Martí conoce y adopta, cuando se instala en Nueva York a partir de 1880, las teorías de Ralph W. Emerson, cuya filosofía coloca al individuo como centro espiritual del universo, ya que en él se encuentra el camino para llegar a la naturaleza, a la historia y al cosmos mismo. Un camino en el que están presentes las analogías que viven en la naturaleza y que revelan, justamente, la esencia única del universo. En su ensayo sobre Emerson, Martí declara: “Él no ve más que analogías: él no halla contradicciones en la naturaleza: él ve que todo en ella es símbolo del hombre, y todo lo que hay en el hombre lo hay en ella” (2010: 260). El gran modelo literario

de esta doctrina, y que Martí tiene muy presente, es el poeta Walt Whitman (1819-1892), quien, según lo expresa Martí en un ensayo dedicado a su figura, trata de “reflejar en palabras el ruido de las muchedumbres que se asientan, de las ciudades que trabajan y de los mares domados y de los ríos esclavos” (2010: 283). Como se puede apreciar, los motivos que Martí señala en Whitman son muy similares a los que también atraviesan a Baudelaire. No obstante, es difícil no coincidir con Ángel Rama cuando advierte que en materia de correspondencias los letrados franceses fueron los principales educadores de los hispanoamericanos:

En el campo específico de la literatura, el mecanismo de unificar lo múltiple y dispar se conoció por las acuñaciones de los letrados franceses que fueron los educadores más cercanos de los hispanoamericanos: Baudelaire le llamó “correspondencias” mostrando que a través de ella podía lograrse la equivalencia de zonas muy distintas de lo real haciéndolas intercambiables, tal como posteriormente avanzaron los simbolistas, con experiencias de las que tuvo noticia Martí (1974: 136).

Vale mencionar, entonces, que Martí vivió en Europa desde 1871 hasta 1875, luego de ser deportado de su Cuba natal por sus declaraciones a favor de la independencia. Durante ese período, Martí residió en España, donde estudió derecho, filosofía y literatura; en 1874, antes de emprender su regreso a América, se instaló durante un mes en París. Sería ingenuo pensar que una personalidad como Martí se mantuviera al margen de lo que pasaba en el campo literario francés de la época: para 1874 ya la huella de Baudelaire había calado hondo en los poetas que le sucedieron, como Paul Verlaine, que para entonces había publicado cuatro libros, entre ellos *Poemas saturnianos*, de clara influencia baudelaireana; o Arthur Rimbaud, que escribió toda su obra entre 1863 y 1874, y su mística *vidente* ya circulaba entre los intelectuales del momento. Por otro lado, la revista *Parnaso contemporáneo* editaba los poemas del joven Stéphane Mallarmé, entre otras figuras de renombre. En suma, ninguno de todos ellos puede entenderse sin la figura de Baudelaire, e incluso muchos de sus poemas están dedicados, o llevan por título el nombre del autor de *Las flores del mal*, lo que incrementa las posibilidades de que haya sido intensamente leído por Martí.

No obstante, las conjeturas se transforman en certezas al revisar el tomo quince de las *Obras completas* del autor de *Versos sencillos*, donde encontramos exclamaciones como “¡Ah, Baudelaire! Escribía versos como quien con mano segura cincela en mármol blanco” (Martí, 1991: 137). O fragmentos en que se aprecia una total lucidez sobre los fenómenos modernos y, por extensión, literarios:

Una época de transición exige grandes esfuerzos. Las penas individuales: manantial perenne y abundante de poesía, pasan inadvertidas ante los grandes dolores de la humanidad. Los ensueños de la imaginación no valen gran cosa cuando es preciso ejercitar el pensamiento. De esta lucha entre la necesidad de cantar y una época de turbación ha surgido una poesía inquieta y amarga, débil pero verdadera, cubierta con el ropaje de seductora tristeza. Es algo como la poesía del destierro —destierro de la patria del alma cantada en la tierra natal. Es la poesía de Musset, de Augusto Barbier, de Baudelaire, almas nacidas para creer, que lloran la pérdida de su fe. Amando la pompa, estos poetas despreciaban la grandeza ilegítima. Mostrábanse inconsolables por verse obligados a vivir sin tener esplendor real que amar; eran reyes sin reino, dioses destronados (Martí, 1991: 27).

Un poeta y un novelista han tenido cincel en las manos, en vez de pluma, cuando escribían: el novelista fue Flaubert; el poeta fue Baudelaire, genio rebelde (Martí, 1991: 131).

Estas y otras varias menciones del poeta simbolista abundan en la vastedad de la obra martiana. Asimismo, gran parte de las alusiones a Baudelaire aparecen en artículos para diarios norteamericanos, fechados a partir de 1880, indicio no solo de que Martí ya conocía en profundidad los escritos del autor, sino que los tiene presente incluso en territorio estadounidense y antes de publicar su primer libro de poemas, *Ismaelillo* (1882). Además, es altamente probable que los versos de Baudelaire se encontraran entre los textos que Martí se dedicó a traducir durante su estancia en Nueva York.

Ahora bien, si Martí evidentemente leyó de primera mano a Baudelaire y fue influido por el movimiento simbolista, ¿por qué su insistencia en identificarse con el trascendentalismo y con la poesía de Whitman, como lo demuestran la fogosidad con que escribe los ensayos “Emerson” y “El poeta Walt Whitman”, que introdujeron a los autores en el escenario latinoamericano? La respuesta la encontramos en el compromiso político de Martí con la causa latinoamericana y la independencia de Cuba. La filosofía trascendentalista no solo es un discurso artístico nacido en las *entrañas del monstruo* (que, a fin de cuentas, está dentro del continente americano), sino que también es una estética donde la palabra tiene una fuerza transformadora que incluye una responsabilidad: al unificar lo individual con la naturaleza y con lo universal (donde toda la creación se encuentra ligada al punto tal de que lo sucedido en una parte afecta al resto de la unidad), y al fomentar la positividad al punto de definir el mal como ausencia de bien, el trascendentalismo es un llamado a la acción en busca de este bienestar general mediante la realización individual. No resulta extraño, entonces, que estas ideas sedujeran ampliamente a Martí, pues le permitían incorporar a su discurso visiones del continente como una totalidad articulada bajo una misma causa: la independencia y el peligro expansionista de Estados Unidos. Un claro ejemplo es el ensayo “Nuestra América”, donde habla en términos colectivos y latinoamericanistas, con el fin de hacer un llamado a la unión de los pueblos para tomar conciencia frente al neocolonialismo norteamericano, ya que con el trascendentalismo los valores de un hombre valen para todos los hombres. Martí supo explotar y combinar esto con su acción estética y política, construyendo una imagen de artista completamente distinta a la de Baudelaire. Este, se sabe, adhirió a las ideas del arte por el arte, la bohemia, la figura del *spleen*² y la melancolía: “El artista vive muy poco, o incluso nada, en el mundo moral y político” (Baudelaire, 2009a: 33), declara en “El pintor de la vida moderna”.

Por el contrario, Martí, gran lector, también, de Víctor Hugo, eligió amoldarse a la imagen romántica del poeta como vate, como guía y guardián de los valores sociales, enseñanzas del autor de *Los miserables* que cupieron a la perfección con su sentir revolucionario, y que luego se verían identificadas, a su vez, con el trascendentalismo. Sin embargo, persisten en Martí varios aspectos baudelaireanos que conviven con la influencia de Hugo, Emerson y Whitman, e incluso se puede plantear que la filosofía

² Concepto que remite al estado de decadentismo, de tedio y melancolía que vive el artista en un mundo que lo aprisiona, lo asfixia y lo oprime desde arriba: un sentimiento que se remonta al Renacimiento, cuando Michel de Montaigne ya se refería a la tierra como una prisión. El significado concreto del término para Baudelaire lo encontramos, justamente, en el poema “Spleen”, cuya primera estrofa sintetiza el estado del poeta: “Cuando el cielo caído pesa como una tapa/sobre el gimiente espíritu presa del tedio largo,/y el círculo abrazando de todo el horizonte,/despide un fulgor negro, más que la noche amargo” (2009b: 169).

de estos últimos queda relegada, en Martí, como una simple herramienta discursiva para sus textos políticos, ya que en sus producciones de carácter literario y estético (aquellos que dan cuenta, justamente, de la ciudad y los fenómenos modernos) predominan numerosos *leitmotifs* que inaugura el simbolista francés, como intentaremos demostrar a continuación.

> **El estilo de José Martí**

En sus *Diarios íntimos*, escribe Baudelaire:

Yo no pretendo que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza, pero digo que la alegría es uno de sus adornos más vulgares, mientras que la melancolía es, por decirlo así, su ilustre compañera, llegando hasta el extremo de no concebir [...] un tipo de Belleza donde no haya Dolor (1999: 30).

La cita anterior sintetiza la fuente única de la que se derivan los tópicos que unen, junto con la noción de correspondencia, la obra de Martí y la de Baudelaire: el tedio, sentimiento propio de la modernidad desde el que ambos emiten sus palabras. Martí “trasplanta” o “injerta” a la poesía latinoamericana los temas que inicia Baudelaire y crea con ellos su propia estética. Veamos, a modo de ejemplo, los siguientes versos (todas las cursivas son nuestras):

¿Qué me importa que este dolor
Seque el mar y nuble el cielo?
*El verso, dulce consuelo,
Nace alado del dolor* (Martí, 1995: 193).

*La noche es la propicia
Amiga de los versos. Quebrantada,
Como la mies bajo la trilla, nace
En las horas ruidosas la Poesía* (Martí, 1995: 210).

Bien: ¡ya lo sé!- *la Muerte está sentada
A mis umbrales: cautelosa viene,
Porque sus llantos y su amor no apronten
En mi defensa, cuando lejos viven
Padres e hijo. [...]* (Martí, 1995: 98).

Imágenes que remiten al hastío, a la angustia existencial, al asco por la civilización desbordada, la presencia de la muerte, y expresiones que recuerdan al poeta como *flâneur* o paseante que, envuelto bajo la estela del concepto de *spleen*, se mezcla con la multitud pero no pertenece a ella, además de términos que refieren al vuelo y a la elevación: metáfora de la posición del artista como un ser que escapa y observa la realidad desde otra perspectiva (clara alusión a “El albatros”), entre otros aspectos propios del simbolismo y del estilo de Baudelaire que atraviesan los textos martianos. Incluso la prosa de Martí, musical y elegante, donde el estruendo de la modernidad parece ordenarse bajo la densidad de un lenguaje exquisito y punzante, pareciera responder a los experimentos del parisino, quien ya buscaba una escritura poética y musical en sus *Pequeños Poemas en Prosa*.

Por otra parte, el agobio de la ciudad y la disconformidad con el mundo que les toca vivir los mantiene en contacto permanente con el estado metafísico que caracteriza a la figura del *spleen*, es decir, la melancolía, la duda existencial, el desencanto, así como una gran pureza y profundidad en la percepción sensible de un mundo que es, en parte, ajeno. Es esto lo que une la sensibilidad artística tanto de Baudelaire como de Martí. Por tal motivo, el cubano queda, como lo expresa Ángel Rama, “emparentado con los poetas malditos del XIX: es un compañero de Lautreamont y de Rimbaud, un descendiente de Baudelaire, un antepasado de los modernos viajeros del infierno” (1974: 197). Sin embargo, mientras la apuesta estética de Baudelaire tiende hacia la apatía, la abyección y la bohemia, Martí intenta escapar mediante el compromiso con su país y con su tiempo: la realidad latinoamericana, su condición de criollo subyugado y exiliado no le permite, como al francés, aspirar a la autonomía del arte. Martí siente el tedio, lo posee, pero lo supera al utilizarlo como un arma política, sin descuidar el tono poético. El arte de Martí, de esta forma, es para sí y para todos.

Por lo tanto, y a modo de conclusión, las enseñanzas de Hugo y, en especial, del trascendentalismo (donde no se da lugar al hastío, sino a la acción) consuelan la melancolía de Martí y le permiten posicionarse como un guía político americano. El cubano no puede coincidir con la imagen de artista que ofrece Baudelaire, pero sí utilizará las enseñanzas estéticas de este (desde el concepto de correspondencia hasta el sentimiento de *spleen* como herramienta hiladora del lenguaje poético) para crear su propio estilo:

La reconversión que Baudelaire, Flaubert y, tras ellos los creadores del año 1870, efectúan, aproximándose a una temática subjetiva pero del mayor rigor objetivante que simultáneamente imponía una máxima precisión formal, equivale a la línea general que asume la estética de Martí, aunque tan distintas sean las filosofías de unos y de otro (Rama, 1974: 166).

En efecto, tal como insinúa Rama, el estilo de Martí yace forjado en la sensibilidad propia de los poetas malditos franceses, donde el tedio y la muerte son un ácido con que el artista remueve las entrañas de la sociedad de su tiempo. En Martí, en cambio, el grito poético que desprende su dolor y su nostalgia lleva consigo la pasión por la hermandad y la identidad latinoamericanas y, sobre todo, de Cuba: “Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche./¿O son una las dos? No bien retira/Su majestad el sol, con largos velos/Y un clavel en la mano, silenciosa/Cuba cual viuda triste me aparece” (1995: 214).

> **Referencias bibliográficas**

Baudelaire, Ch. (1999). *Cuadernos de un disconforme*. Buenos Aires: Longseller.

_____. (2009a). *Arte y modernidad*. Buenos Aires: Prometeo.

_____. (2009b). *Las flores del mal*. Buenos Aires: Losada.

_____. (2013). *Pequeños Poemas en Prosa / Los Paraísos Artificiales*. Madrid: Cátedra (Letras Universales).

Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI.

Martí, J. (1991). *Obras completas*. Tomo 15. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

_____. (1995). *Poesía completa*. Madrid: Alianza.

_____. (2010). *Escenas norteamericanas y otros textos*. Selección, prólogo y notas de Ariela Schnirmajer. Buenos Aires: Corregidor.

Paz, O. (1965). El caracol y la sirena (Rubén Darío). *Cuadrivio* (11-65). México: Joaquín Mortiz.

Rama, Á. (1974). La dialéctica de la modernidad en José Martí. *Estudios martianos. Seminario José Martí* (129-197). Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

_____. (1983). La modernización literaria latinoamericana (1870-1910). *Hispanamérica*, 36, 3-19.