



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

ROMANTICISMO E ILUSTRACIÓN.

**POLOS DE LA MODERNIDAD EN LA OBRA POÉTICA DE
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO Y MANUEL MAPLES ARCE**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:

**MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)**

P R E S E N T A

LAURENCE MAXWELL ILABACA

ASESOR:

DR. RODOLFO MATA SANDOVAL

MÉXICO, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por otorgarme la posibilidad de hacer estas reflexiones; a Rodolfo Mata, quien me orientó, apoyo y estimulo en todo momento durante este proceso; y a las vanguardias literarias por existir, por el despliegue permanente de una voluntad y un desasosiego que van más allá de la propia literatura.

INDICE

1. Introducción	Pág. 3
2. Las vanguardias como expresión de la contradicción interna de la modernidad Pág. 9	
3. Manuel Maples Arce, su obra poética y el <i>estridentismo</i>, como expresión de la vertiente ilustrada de la modernidad	Pág. 20
La búsqueda estética	Pág. 21
La urbe y la Revolución	Pág. 29
Las cosas hablan, la máquina vive	Pág. 37
Los medios de comunicación y locomoción	Pág. 41
La paradoja del progreso y la técnica	Pág. 44
Sátira del romanticismo	Pág. 47
El punto medio	Pág. 52
4. El espíritu del romanticismo en la obra poética de Mário de Sá-Carneiro	Pág. 55
La aparición del alma	Pág. 56
El Yo y el Otro	Pág. 59
Autodefinición	Pág. 65
Lo que nunca...	Pág. 70
La mesa del café	Pág. 72
La muerte	Pág. 74
La forma del contenido	Pág. 77
5. Paradojas de la modernidad (a modo de conclusión)	Pág. 83
Politizar el amor y el placer	Pág. 83
Politizar el arte y la vida	Pág. 87
Libertad o determinación	Pág. 91
La revolución: cambio racional, cambio irracional	Pág. 92
6. Bibliografía	Pág. 97

1.- Introducción

Esta es una tesis sobre dos poetas pertenecientes a las corrientes de vanguardia literaria de principios del Siglo XX, Manuel Maples Arce y Mário de Sá-Carneiro, pero sobre todo es una reflexión sobre las vanguardias en general, sobre el espíritu que las anima y sobre su lógica interna; por lo mismo es, al mismo tiempo, una digresión sobre el marco histórico en que las vanguardias artísticas y literarias se han producido, es decir, sobre la modernidad, sus características y sus contradicciones. He intentado, a partir del análisis y comparación de la obra del estridentista mexicano y del modernista portugués, levantar una hipótesis histórica, una reflexión filosófica y una proyección política, apoyadas en muchos de los postulados de los propios movimientos de vanguardia. Pero eso no impide que esta tesis pueda, en determinado momento, y gracias a un aparato teórico crítico, poner en cuestión algunos conceptos con los que las propias vanguardias se han identificado.

El trabajo deconstructivo, renovador y creativo de las vanguardias artísticas y literarias de principios del Siglo XX fue determinante en la estructura que adquiriría el panorama intelectual y político de nuestra época. La vocación de ruptura y el dinamismo que estos movimientos imprimieron al complejo concepto de cultura moderna puso en tela de juicio la manera de entender el arte clásico, la función del artista y de la obra, reivindicando un nuevo papel para estos elementos en la sociedad, y desarticulando los fundamentos del proceso creativo.

Desde la perspectiva de la producción literaria, encontramos la huella de los movimientos vanguardistas no sólo en el terreno de la poesía, sino también en sus proclamas, manifiestos, textos teóricos o programáticos que produjeron, en sus acciones de arte, los escándalos y actitudes rupturistas. La acción de los grupos vanguardistas se despliega en una diáspora que abarca múltiples géneros y que se extiende desde los debates estéticos hasta la militancia política abierta. Material de estudio en este terreno pueden ser perfectamente las hojas murales, los artículos periodísticos, las revistas de efímera aparición, los libros de ediciones fortuitas y artesanales, etc. Sin embargo, para los efectos de esta tesis me limitaré a la obra poética de estos dos autores, e incluso sólo a la poesía que fue escrita (especialmente en el caso de Maples Arce) en el período más claramente vinculado con los postulados de vanguardia.

En América Latina existieron cuatro grandes revistas continentales que nuclearon en torno a sí a la mayoría de los creadores que, conciente o inconscientemente, conformaron las vanguardias literarias: *Contemporáneos*, *Revista de Avance*, *Amauta* y *Martín Fierro*. Fueron medios de expresión, reflexión y debate, tanto respecto de la labor del escritor y la literatura, como de la problemática latinoamericana. Participaron en estas iniciativas de elaboración crítica y de creación literaria teóricos de la altura de Jorge Cuesta y José Carlos Mariátegui. Militaron en estas líneas poetas de la envergadura de Vicente Huidobro, padre del creacionismo, quien tuvo en nuestra tierra una importancia similar a la que tuviera Apollinaire, Tzara o Bretón en Europa. Poetas como Vallejo y Neruda dieron a las letras latinoamericanas una fuerza y potencia crítica inusitada. La semilla del escándalo europeo fructificó en las indias y el vértigo de la “guerrilla literaria” arrojó una extensa nómina de nuevas sociedades desde las cuales se ejerció el derecho a la rebelión: estridentistas, creacionistas, ultraístas, modernistas, etc. Sonaba una campana en todo el mundo occidental

y el descontento ecuménico rendía, en diversas tierras y géneros, frutos artísticos de calidad equiparable.

En este ejercicio hermenéutico mi intención es alejarme de una metodología que ponga énfasis en el endeudamiento del arte latinoamericano con el europeo. Me propongo abordar la obra del poeta mexicano Manuel Maples Arce, fundador de uno de los movimientos de la vanguardia latinoamericana, el estridentismo; y en seguida, contrastar ese análisis con el de la obra del poeta portugués Mário de Sá-Carneiro, quien participó del modernismo portugués y fundó, junto a Fernando Pessoa, la revista *Orpheu*. Considerando a ambos trabajos como expresiones particulares de las múltiples manifestaciones epocales de un acontecimiento estético occidental, propio de la modernidad, que responden a situaciones socioeconómica específica, con su propia morfología e historia, pero que fueron signado por una misma lógica. Por lo mismo, es posible que se puedan encontrar en el cuerpo de este texto ciertas incongruencias temporales (como por ejemplo descubrir elementos surrealistas en la poesía de Maples antes de que aparezca el mismo surrealismo), pero puedo decir, en defensa del método que he utilizado, que no he trabajado en términos cronológicos (por eso el escaso interés en fechar los poemas, e incluso en utilizar primeras ediciones). Mis argumentos son de tipo lógico y no histórico, se desenvuelven en el devenir de un *ethos*, que puede arrojar en distintos lugares del mundo moderno resultados similares, paralelos (de hecho que así suceda reafirma el fondo de la hipótesis: que la modernidad tiene en su constitución cultural una determinación estructural que se repite en forma de ciclo, o de movimiento que oscila, una y otra vez, entre un extremo y otro, entre romanticismo e ilustración), motivo por el que no es inconsistente plantear que Maples descubra el surrealismo antes que los propios surrealistas. No me pregunto, por lo tanto, por el problema de las influencias, eso no es relevante para esta tesis. El cuestionamiento relevante para la tesis es acerca de la experiencia de la conciencia de la modernidad, la pregunta es por su estructura interna, por el círculo sobre el cual se cierra el pensamiento y dentro del cual se encuentra atrapada la voluntad y, por consecuencia, la poesía. Por otro lado me gustaría dejar en claro otra cuestión de método: no he trabajado con una jerarquía de discursos y autores. No he considerado que existan voces más autorizadas que otras, más relevantes, más profundas, o de inteligencia meridiana. ¿Qué podría ordenar esa jerarquía? ¿Mediante qué criterio se establece la importancia de los discursos? Para mí todos los textos son voces que nos hablan, quizá en distintos registros, la labor del hermeneuta es saber escuchar y dejar que los textos digan lo que tienen que decir, de manera independiente de sus autores. Tan relevantes serán, entonces, las reflexiones de un poeta, como las de un filósofo, las de un crítico o las del propio autor que intenta explicar su obra. Las referencia biográficas del autor del texto son un dato por mucho secundario e irrelevante cuando nos enfrentamos a una obra. Por lo mismo, lo que el propio autor diga de su creación *ex post facto* es algo que no debe inquietarnos mucho a la hora de la interpretación o de la búsqueda de sentido (me refiero también, por supuesto, a su recomendación de utilizar como referencia la autobiografía de Maples).

La hipótesis que quiero trabajar, cuya pretensión, como ya he anunciado, es de alcances tanto estéticos como históricos y filosóficos, sostiene que en los rasgos culturales e ideológicos de la modernidad conviven dos tendencias contradictorias y antitéticas, pero a la vez complementarias y correspondientes. Estas vertientes que alimentan a la modernidad son el romanticismo (entendido como movimiento estético y como concepto del mundo) y

el pensamiento ilustrado, que extiende su influjo ideológico a todas las esferas de la vida, especialmente al mundo del conocimiento y de la experiencia. Propongo, entonces, que estas dos corrientes culturales (por un conjunto de motivos que será mi tarea develar) convergen en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, dándoles la forma con la que las conocemos, dotándolas de sentido e imprimiéndoles un sello particular según sea el término de la ecuación hacia el cual se inclinen. Ambas tradiciones, aparentemente divergentes y excluyentes, se emparentan y se sintetizan (reconcilian) en la voluntad y el espíritu de las vanguardias, que van a emprender un periplo que tiene su mayor intensidad en los años veinte, pero que es un devenir que atraviesa toda la historia contemporánea.

La modernidad parecería así como una complementariedad y una dialéctica, un permanente oscilar entre dos términos (aparentemente dicotómicos): La Ilustración y el Romanticismo. Esta forma de entender la modernidad fue planteada por primera vez por Kant, y enriquecida más tarde por los aportes de numerosos pensadores, entre ellos el poeta mexicano Octavio Paz, quien en su ensayo *Los hijos del limo*, relaciona la contradicción entre estos dos polos de la modernidad con la fisonomía y la experiencia de las vanguardias literarias. El pensamiento ilustrado, enciclopédico y proclive a la ideología del progreso, pone énfasis en lo racional, lo lógico y lo técnico, desestimando aquellas conductas signadas por lo afectivo, las creencias supersticiosas y la religión. Es el aspecto de la modernidad que impulsa el crecimiento económico y la industrialización, la acumulación capitalista y el conocimiento científico. Los rasgos ilustrados de la modernidad propician un especial estado de la realidad social y cultural, en que se liga el racionalismo occidental con un concepto organizacional del Estado burocrático y de la empresa capitalista contemporánea; es, a la vez, un acontecimiento político y cultural, que destierra la concepción religiosa del mundo y que instala una cultura profana. Las ciencias se yerguen como el modo válido de producir conocimientos verdaderos, que luego la tecnología traduce en resultados prácticos, en una técnica encaminada a la solución de problemas y la acción eficiente.

De este concepto complejo de modernidad, especialmente definido por Max Weber, que es a la vez cultural y técnico, se deriva por una línea de continuidad el de “modernización”, que va a calar profundamente en los procesos políticos de todo el mundo a partir de la Primera Guerra Mundial. Así lo expone Habermas:

El concepto de modernización se refiere a una gavilla de procesos acumulativos y que se refuerzan mutuamente: a la formación de capital y a la movilización de recursos; al desarrollo de las fuerzas productivas y al incremento de la productividad del trabajo; a la implantación de poderes políticos centralizados y al desarrollo de identidades nacionales; a la difusión de los derechos de participación política, de las formas de vida urbana y de la educación formal; a la secularización de valores y normas¹.

“Modernización” es, en definitiva, solo la consecuencia vacía de un concepto pragmático de la modernidad, especialmente vinculado a la ideología del progreso, a lo que esta tiene del carácter destructivo definido por Benjamín: “Al carácter destructivo no le ronda ninguna imagen. Tiene pocas necesidades y la mínima sería saber qué es lo que va a ocupar el lugar de lo destruido”². Modernización es un conjunto de procesos que son consecuencia y efectos de tipo cuantitativo, lo que en los países latinoamericanos de post guerra se entendía

¹ Jürgen Habermas. *El discurso filosófico de la modernidad*, p. 12

² Walter Benjamín. *Discursos interrumpidos I*, p. 160

como *desarrollismo*. Pero la modernidad es un movimiento de la realidad mucho más complejo y multidireccional, que incide en los distintos ámbitos de la vida, en los aspectos económicos, políticos y culturales; en los modos de producción y en los modos de relacionarse entre los seres humanos. La modernidad es entendida en estas páginas como el *espíritu de una época*, que en su mínima expresión se manifiesta como una perspectiva epistemológica, es lo que da sentido a los actos de cierta parte del mundo occidental, es un plexo de contradicciones que se instalan como el telón de fondo de la Historia, un conjunto de preocupaciones y sentidos que pone el sujeto (tanto individual como colectivo) en juego al vincularse con lo otro. Es desde esta perspectiva que he dejado, deliberada y conscientemente, fuera del análisis de los autores que me propongo el tema de la forma literaria, salvo breves reflexiones cuando es menester vincular un contenido específico a determinada versificación, o cuando hay una voluntad expresa de los autores de hacer este enlace. Esto evita, por ejemplo, confundir el modernismo con la modernidad, cosas que son muy distintas. Modernismo es justamente un estilo, una forma, una versificación, mientras la modernidad es un estadio del Espíritu humano (forma-contenido de una época) que se despliega en todo ámbito de cosas y que va más allá de los estilos literarios o artísticos. Es una forma que da forma; y esa forma dada es contradictoria, disociada y polarizada, enfatizando alternativa o paralelamente lo romántico y lo ilustrado. Por eso me interesan las vanguardias, pues postulo a que es en ellas donde las dos tendencias antitéticas de la modernidad se cruzan, se complementan y potencian, dando como resultado un producto admirable, fascinante no sólo desde el punto de vista estético sino también político y filosófico, pues es la contradicción en todo su esplendor, en toda su riqueza y en toda su dimensión de SER desgarrado. En las vanguardias artísticas las dicotomías de la modernidad se convierten inmediatamente en experiencia viva, es al mismo tiempo tragedia existencial y dialéctica histórica (quizá el énfasis excesivo que se puede encontrar en el primer capítulo de este texto en el surrealismo se deba a que es en ese movimiento donde es más evidente tal desdoblamiento ontológico).

En *El discurso filosófico de la modernidad*, Jürgüen Habermas trabaja con el origen y definición de modernidad, concepto que inauguraría Hegel (“neue Zeit”) para referirse a los tres últimos siglos de la historia europea, desde el descubrimiento del nuevo mundo hasta la Revolución francesa:

Como el mundo nuevo, el mundo moderno, se distingue del antiguo por estar abierto al futuro, el inicio que es la nueva época se repite y perpetúa con cada momento de la actualidad que produce de sí algo nuevo. A la conciencia histórica de la modernidad pertenece, por tanto, el deslinde entre “lo novísimo” y lo moderno: la actualidad como historia del presente dentro del horizonte de la Edad Moderna, pasa a ocupar un lugar prominente [...] Una actualidad que desde el horizonte de la Edad Moderna se entiende a sí misma como la actualidad del tiempo novísimo no tiene más remedio que vivir y reproducir como *renovación continua* la ruptura que la Edad Moderna significó con el pasado³.

El tema del cambio, de la innovación, de lo nuevo, es una obsesión que ha acompañado a la modernidad desde sus inicios. La compulsión por ir más allá, por el descubrimiento, por el invento, por la ruptura con el pasado, es su sino. Sin embargo, como bien anota Octavio Paz, esa obsesión es también profundamente romántica. Los impulsos renovadores del arte

³ Ibid. p. 17

que han aportado las vanguardias literarias y artísticas son heredados del romanticismo. Esos impulsos son, junto con una serie de características que nos encargaremos de definir en esta tesis, lo que constituye el lado romántico de las vanguardias. La modernidad mantiene un aspecto vinculado a la experiencia interior y a los afectos, representados y defendidos por el romanticismo, donde las tendencias irracionales se ponen en juego, ya como reacción al intento de racionalización de la vida, ya como la reivindicación de una marginalidad que niega el tranquilo orden evolutivo de la Razón. Es difícil definir el romanticismo en los términos de la lógica formal, porque no tiene un contenido único o específico, es una serie de contradicciones, proposiciones que se niegan y se excluyen mutuamente. Pero si hay algo que puede ser común a toda manifestación romántica, si hay algo que pueda entenderse como su espíritu o esencia, es la necesidad de la *gran ruptura*⁴. Ruptura con el mundo clásico, con la Razón y su orden formal, con las simples leyes que pretenden gobernar el mundo de los hombres y de la naturaleza.

El romanticismo es una explosión violenta, una erupción, una fuerza que no siempre es posible de explicar, es pasión por un ideal, es la entrega total por una causa, pero una causa ambigua, que sólo tiene sentido en la experiencia de comunión. Es lo contrario de la fragmentación individualista, pero también es el rescate de lo profundo del Yo. Es la experiencia interior, la verdad de lo inconsciente. En cierto sentido es una enfermedad, tal como lo es el amor, porque destruye la normalidad y deja entrar influencias irracionales en el comportamiento humano; aunque desde otro punto de vista, puede ser visto como la terapia de otra enfermedad que es la ilustración, esa neurosis obsesiva por explicarlo todo. El romanticismo es una revolución contra cualquier orden que se parezca a una cárcel, a una determinación. Por eso no tiene un contenido específico, su discurso es circunstancial e histórico, debe ser puesto en un contexto para comprenderlo, es, antes que nada, una intención y una voluntad, un movimiento. Un movimiento que encontró en el arte una forma de expresión, pero que no es exclusivamente artístico. El romanticismo es un movimiento del pensamiento y de la acción, de la filosofía y de la política. “Es la belleza y la fealdad. El arte por el arte mismo, y el arte como instrumento de salvación social. Es fuerza y debilidad, individualismo y colectivismo, pureza y corrupción, revolución y reacción, paz y guerra, amor por la vida y amor por la muerte”⁵. Es una convulsión que surge junto a las grandes revoluciones políticas y que luego se transforma en movimiento estético. Es el enemigo jurado de la ilustración, pero al mismo tiempo es la negatividad que le permite definirse y afirmarse. “He aquí a los románticos, cuya tarea principal ha sido la de destruir la vida ordinaria y tolerante, el filisteísmo, el sentido común, los entretenimientos pacíficos del hombre, y, en su lugar, hacer elevar la experiencia de los hombres a un nivel de autoexpresión más pasional”⁶.

En virtud de estos postulados y estas definiciones, he querido estructurar esta tesis en cuatro pasos. El primero es una caracterización general del contenido y la forma de las vanguardias artístico-literarias, especialmente de aquellas que se dieron a principios del siglo XX, que son la epítome y el paradigma de todas las posteriores. En segundo lugar, me propuse trabajar con la poesía de Manuel Maples Arce, haciendo un recorrido desde sus aspectos más “ilustrados” hasta el extremo contrario, el de aquellos tópicos más románticos.

⁴ Isaiah Berlin. *Las raíces del romanticismo*, p. 27

⁵ Ibid. p. 39

⁶ Ibid. p. 193

El tercer paso consiste en abordar esas mismas características románticas descubiertas en el poeta mexicano, pero relevadas en la poesía del portugués Mário de Sá-Carneiro, tejiendo una correspondencia y haciendo un camino inverso, hasta los elementos más propios de un pensamiento ilustrado (no quiero decir moderno pues se prestaría a confusiones ya que he postulado que la modernidad también está compuesta por el romanticismo). Por último, después de hacer en ambos poetas la oscilación que he definido como modernidad, entre el polo más ilustrado y el polo más romántico en cada uno, me interesa afirmar y profundizar las tesis que por ahora sólo he bosquejado y que merecen una atención más extensa.

Quizá se pueda cuestionar de este trabajo en hecho de sacar o poner fuera de contexto los versos, sin embargo, puedo decir en mi defensa, que la crítica literaria no solamente hace eso, sino que ES eso: poner fuera, en otro contexto, a la poesía. El contexto de la poesía es la poesía misma, que nos habla de manera autónoma (sin necesidad de traducciones), pero en otro registro. La crítica literaria es un meta-relato, que se sirve de la poesía para hablar de otra cosa, y es justamente lo que yo he hecho, y de manera evidente, para que ese acto de descontextualización quede al desnudo. No he pretendido traducir ni explicar la poesía de estos dos poetas vanguardistas pues eso sería un gesto inútil. Lo que he intentado es, con ellos, hablar de otra cosa, de algo que los incluye y los supera. Perfectamente pude haber hecho esta misma operación con otros poetas, como piezas intercambiables, pues no son ellos los que producen la contradicción que actualizan o ponen en escena, ellos son la contradicción, en ellos se expresa, pero no se remite a su obra ni a su existencia, aunque en su obra la contradicción habla, se expresa a gritos, desgarrándolos, reproduciendo la angustia y el sufrimiento que es la matriz de la modernidad. Por otro lado, qué interés podría tener una tesis que se limite a decir lo que ya se ha dicho respecto de la obra de estos autores. Por eso, también, y a raíz de los temas que la lectura crítica de ellos despertaron en mí, me he atrevido a desarrollar una conclusión que constituye casi un texto aparte, aunque no lo suficiente como para afirmar que no se sostiene. Más bien es una continuidad de lo que se trató antes, no una recapitulación, sino una proyección, un necesario y honesto ejercicio de asunción de las aporías de la modernidad descritas y denunciadas. En ese sentido, declaro que mi interés, antes de la elaboración correcta y protocolar de una tesis de maestría, es el pensamiento vivo, la actualidad de ideas que se encarnan y son experiencia vital, y con esto creo hacer justicia al espíritu que anima a las vanguardias y a los autores con los que he trabajado.

2. Las vanguardias como expresión de la contradicción interna de la modernidad

El siglo XX descubre al capitalismo clásico sumido en una profunda crisis. Por doquier hay amenazas de revolución y la guerra parece ser la única salida. Los movimientos totalitarios encuentran terreno fértil para su afianzamiento. El común denominador entre fascismo y comunismo es la solución de los conflictos a través de la intervención estatal. Esto propicia el surgimiento de una nueva clase dirigente que se alza en todo el mundo, la tecnocracia, avalada por la ciencia y la técnica. La administración política se afirma en especialistas, ingenieros y científicos sociales que entienden la sociedad como una máquina que se puede regular e intervenir a partir del control y la administración racional. La tecnocracia ya no requiere de la propiedad privada de los medios de producción para dominar; le basta con la posesión de la información, con el control de la gestión burocrática y se especializa en la administración de los destinos. Es una clase que se instala en todo aparato social jerarquizado, tanto empresarial como estatal, ejerciendo un poder invisible y omnipresente. Su dominación es total y mucho más peligrosa que la de las anteriores clases dominantes, porque es capaz de gestionar los conflictos en su beneficio, teniendo plena conciencia de su capacidad de producir la realidad social. Su peligrosidad reside justamente en eso, en que se ha apropiado de la autoconciencia de la humanidad como productora de la realidad, utilizando esa noción, que debería ser liberadora, para perpetuar un orden de sometimiento.

En el campo del arte y la literatura esa autoconciencia se convierte en intuición. Hay un fuerte movimiento que tiende a rechazar el concepto de arte como una mera representación del mundo, cosa que había sido el objetivo del arte burgués clásico. Las vanguardias artísticas y literarias quieren apartarse del impresionismo y del naturalismo que afirman la realidad, aunque, como afirma Hauser, ya el mismo impresionismo había dejado de postular una descripción orgánica de la realidad y aspiraba apenas a una “anexión”⁷. Con las vanguardias este paradigma se derrumba, el llamado es a violar o subvertir la realidad, lo que a todas luces es un reflejo de los movimientos políticos y sociales de la época. El arte desea producir un “segundo mundo”. Hay una tendencia hacia lo feo, en contra de la estética de lo bello afirmada por la cultura burguesa desde el renacimiento. Ya no se trata de inscribir al arte dentro de lo agradable o placentero, como insumos de un hedonismo complaciente, sino de trabajar con la angustia y el sufrimiento humano, como una manera de responder y contestar a la civilización de la guerra y al anquilosamiento de los lenguajes del arte. En la literatura esta búsqueda reniega del concepto de “autenticidad” o perfección del lenguaje. Hay una lucha contra cualquier tipo de institucionalización o estereotipo, se busca la originalidad y la expresión directa. Se critica al simbolismo por representar una literatura gastada, retórica. Los simbolistas creían en una magia de la palabra, es decir, en una mística que atribuía al lenguaje una suerte de esencialidad o naturaleza íntima con que el escritor debía trabajar y que se arraigaba en algo que excedía a la cultura y a la historia. Esta creencia es herencia del romanticismo y se va a mantener, al menos subterráneamente, en los movimientos de vanguardia. Pero la literatura expresionista y surrealista trabaja sobre la experiencia de la existencia humana, con los problemas y hechos de la vida. Kafka, por otro lado, funda su literatura en la experiencia de lo irracional de las construcciones sociales, la angustia, la soledad y el abandono en que deben

⁷ Arnold Hauser, “Bajo el signo del cine”, en *Historia social de la literatura y el arte*, volumen 3, pp. 273-312

permanecer los individuos modernos, como mónadas aisladas e incomunicadas, lo que es un elemento del barroco recuperado por la vanguardia.

La literatura de vanguardia protesta contra el culto a la personalidad y la idea de la originalidad, contra el concepto de genio heredado desde el renacimiento, y contra la noción de unidad de la obra de autor, contra el individualismo, contra el arte como expresión de una personalidad inconfundible. Se considera la obra como alegoría de la realidad, como fragmentos reunidos, como notas y comentarios del mundo entorno. Esta reacción destructiva, dirigida contra la visión unitaria, tiene su origen en la concepción de que la era industrial y la urbe han fragmentado al individuo unitario burgués y al mundo en que este habitaba, y que el mundo actual es el reino de la contradicción. Por ende, la obra debe reflejar esa contradicción y esos antagonismos. De hecho, el tema principal del surrealismo es la paradoja, que muestra el absurdo de la vida.

El dadaísmo pedía la destrucción del arte, tal y como estaba concebido desde el renacimiento, y con justa razón, pues una de las semejanzas más importantes del romanticismo y de las vanguardias fue la pretensión de reunir arte y vida, aboliendo la esfera autónoma, la dimensión puramente estética, a la que el arte estaba reducido: “la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida”⁸. El postulado de la vanguardia más radical es el de un retorno al caos, del que surgiría un nuevo arte, de lo inconsciente e irracional, de los sueños. Esta es la base conceptual para el método de la escritura automática, la libre y azarosa asociación, sin la censura racional ni la vigilancia moral o estética que imponía el romanticismo de Schiller.

Pero este movimiento a la vez significa racionalizar lo irracional. El segundo mundo o segunda realidad creada por el arte y la literatura de vanguardia está inevitablemente fundida o determinada por nuestra realidad. El sueño se funde con la vigilia, la fantasía se presenta de un modo lógico, como en la literatura de Kafka. Este dualismo está absolutamente emparentado con los modelos explicativos propios de la modernidad, en los modelos de profundidad, que se afianzan en el sentimiento de que vivimos en dos niveles. Las corrientes posmodernas han rechazado este dualismo, sin embargo, por más que se haya pretendido negarlo, no se resuelve, tal como sigue permaneciendo la tensión entre romanticismo e ilustración en el seno de una modernidad que se refunda ciclicamente. Fredric Jameson, uno de los precursores de la crítica cultural, comenta este fallido intento de desmantelamiento de los modelos dialécticos:

Una de las funciones de la teoría contemporánea ha sido la de criticar y desacreditar el modelo hermenéutico de lo interior y lo exterior, o “modelo de la profundidad”, estigmatizándolo como ideología y metafísica. Hay, sin embargo, al menos otros cuatro modelos fundamentales de profundidad, que por lo general han sido objeto de rechazo en la teoría contemporánea: el modelo dialéctico de la esencia y la apariencia (junto con toda la gama de conceptos de ideología o falsa conciencia que usualmente la acompañan); el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto o de la represión (que es sin duda el objetivo del sintomático y programático escrito de Michel Foucault *La Volonté de Savoir*); el modelo existencialista de la autenticidad y la inautenticidad, cuya temática trágica o heroica guarda una muy estrecha relación con esa otra gran oposición de alienación y desalienación que, por su parte, también ha caído igualmente en desgracia en el período postestructuralista o posmoderno; y, finalmente, el más reciente en términos cronológicos: el

⁸ Octavio Paz. *Los hijos del limo*, p. 148

modelo de la gran oposición semiótica entre significante y significado. Lo que ha sustituido a estos modelos es, en la mayoría de los casos, una concepción de las prácticas, los discursos y el juego textual; la profundidad ha sido reemplazada por la superficie o por múltiples superficies (lo que suele llamarse intertextualidad ya no tiene, en este sentido, nada que ver con la profundidad)⁹.

La intuición de las vanguardias dice que existen dos regiones del ser que se funden o interactúan. Este descubrimiento devela el deseo de poner orden o explicar el mundo atomizado en el que vivimos. Así funciona el método de yuxtaponer de manera simultánea dos cosas que no son contiguas ni compatibles. Para Benjamín, el artista de vanguardia es un alegórico, porque arranca elementos, o fragmentos aislados de la totalidad y los reúne creando un tercer sentido, un sentido que no está dado por el contexto original de los fragmentos sino por esta nueva vida que le otorga el montaje¹⁰. La función del alegórico aparece así como expresión de una melancolía, porque el objeto queda en un principio muerto, al servicio del creador que le otorga un nuevo sentido. El espectador de estas obras debiera percibir lo alegórico como la representación de la historia como decadencia, como contradicción. Según Adorno en el movimiento de la alegoría reivindicado por la vanguardia, “el arte quiere confesar su impotencia ante la totalidad del capitalismo”¹¹. Sin embargo, y a pesar de tal impotencia, en la voluntad del alegórico hay una manía de totalidad. Para él, el fragmento parece incluir dentro de sí la ley del conjunto.

En la literatura se produce un movimiento que tiende a eliminar al héroe individual. Es el fin de la novela psicológica que marcó la última etapa del siglo XIX, en que el alma del hombre es lo central. Ya no se sostiene el modelo monádico, donde la interioridad se opone al mundo exterior. La nueva literatura tiende a dar protagonismo a las ideas. Se deja atrás el modelo de personajes con tramas. El lugar del héroe lo ocupa una corriente de conciencia, la nueva literatura se caracteriza por la imposibilidad de diferenciar el medio en que el sujeto se desenvuelve del sujeto mismo, y por la aparición de una relatividad del tiempo y el espacio. El nuevo concepto del tiempo es la simultaneidad. Se espacializa el tiempo y se temporaliza el espacio. Los límites entre espacio y tiempo se vuelven fluctuantes. El espacio ha perdido (con la relatividad) su calidad estática y adquiere dinamismo. El concepto de tiempo, por su parte, va a ser un elemento fundamental a la hora de categorizar o determinar la orientación y el espíritu que se intenta reivindicar en una obra. El arte de tipo religioso respondía a un concepto del tiempo y del mundo previo a la modernidad, en que el tiempo se concebía como algo lineal, teleológico, que tenía un principio, varios hitos centrales y un final. Ese final era inevitable y estaba escrito, como también lo estaba el trayecto. Ese final era la abolición del tiempo, la eternidad, donde a todos nos esperaba o el castigo o la salvación. Para la modernidad, que hereda la linealidad del tiempo del cristianismo, el futuro es un significante vacío, un espacio a llenar, entendido como la perfección del pasado y del presente, siendo en sí mismo deseable (aunque no se conoce ni se sabe nada de él): la sociedad y los individuos deben tender hacia una promesa que nunca se cumple del todo. El futuro es el motivo paradójico de la existencia, pues nunca se alcanza, es la esencia del progreso y la acumulación capitalista. Ese concepto de tiempo es el que inaugura conceptualmente la ilustración, aunque viene operando en las conciencias del hombre moderno desde que se instaura el criterio de utilidad, crecimiento y desarrollo por

⁹ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. p. 33

¹⁰ Ver para este tema, Peter Burger, *Teoría de la vanguardia*, pp. 130-136

¹¹ Theodor W Adorno. *Teoría estética*.

etapas, que culmina y se perfecciona en la sociología del siglo XIX (Spencer, Comte, Lamark, Engels).

La idea de revolución está asociada inevitablemente a esta noción evolucionista del tiempo, pues para transitar de un estadio a otro del desarrollo de las sociedades, de la cultura o de la civilización, debe producirse un cambio cualitativo, una ruptura, un quiebre con el pasado, y esa ruptura se ha concebido como un evento de drástico rompimiento y subversión. Ese concepto ha fascinado y atraído también a las vanguardias artísticas, pero más por el hecho de la ruptura que por la impronta evolucionista. Sólo los movimientos más inspirados en la técnica y en el progreso, como el futurismo y el realismo socialista, han hecho apología del progreso y de la máquina. El resto de las vanguardias han especulado y producido en torno a una idea abstracta de la revolución, o la han entendido como un evento permanente, antes de la cultura y de la mente, que sólo eventualmente encarna en movimientos sociales y proyectos políticos.

Ese tema vuelve a vincular a las vanguardias con el romanticismo, porque la revolución, que originalmente era el principio motor del tiempo lineal y homogéneo del progreso, se convierte, paradójicamente, en la realidad del tiempo cíclico, en su actualización. Al ser un evento que requiere de ser repetido en la historia, la revolución es una constante que vuelve. El tiempo que reivindica el romanticismo es el de la vuelta al origen, el de la autenticidad, el de una conexión directa con el sentido de las cosas, y ese concepto, como nos lo hace notar Octavio Paz en *Los hijos del limo*, se parece bastante al de algunos movimientos de vanguardia. Sin embargo, la concepción del tiempo que mejor define la protesta de las vanguardias, tanto contra la ilustración como contra el romanticismo y que podría entenderse como la verdadera superación de la modernidad, es la noción de simultaneidad, simultaneidad temporal y espacial. El tiempo puede ser abolido al incorporar en el aquí y ahora (el *hic et nunc* de Benjamin) tanto al pasado como al futuro. Es en el presente donde el pasado vuelve a ser reivindicado, y también es en el presente donde el futuro opera como principio catalizador, como una dimensión actual del tiempo, como un momento prefigurado de lo que ya es en potencia. En sus “Tesis de filosofía de la historia”, Benjamin propone que la verdadera revolución debe ser un salto hacia el pasado que detenga la historia y nos permita reconocernos en las distintas edades, edades que están inscritas en las obras de los hombres¹². Hacer hablar a los objetos (una de las tareas fundamentales del surrealista) se inscribe dentro del proyecto programático de Benjamin, como forma de abolir el tiempo lineal y abrir una dimensión del presente en que convivan las distintas generaciones.

He aquí la importancia del montaje, en la percepción cinemática del tiempo, en contra de la clásica concepción dramática donde hay un orden cronológico que tiene carácter empírico, un desarrollo progresivo y una continuidad. En el nuevo concepto del tiempo hay ruptura y discontinuidad, se empieza a usar con naturalidad el desarrollo retrospectivo de las tramas. Esta espacialización del tiempo ocurre con la simultaneidad de tramas paralelas, especialmente a partir de un recurso que ofrece el cine (el nuevo arte), que influirá tanto en la literatura como en otras expresiones artísticas como el cubismo, e incluso, me atrevo a decir, en las formas de pensar y de concebir el mundo del hombre contemporáneo. Nunca antes de las películas de Griffith había sido tan claro y tan posible poner en escena el

¹² Cfrt. Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, pp. 175-191

concepto de simultaneidad, explorando tramas que se desarrollan de manera paralela, en un tiempo diacrónico.

Esta puesta en escena es a la vez un simulacro y un deseo de hacer realidad la posibilidad de gobernar sobre el tiempo. Se trata de una utopía que también es propia de la modernidad, pero que paradójicamente le es imposible por su propia estructura, por su constitución esencial. Podría decirse que la modernidad es capaz de imaginarse superaciones de sí misma, pero no es capaz de realizarlas, y que el hecho de imaginárselas es su definición, la disociación misma, la construcción de lo *otro*. El presente eterno, el universalismo, que aparentemente sería posible por la técnica, es una ilusión, un espejismo, materia sólo de la ciencia ficción, un juego más de la modernidad, sólo realizable más allá de ella, a través de una verdadera posmodernidad, una que escape tanto del concepto ilustrado como del romántico del tiempo.

Tanto el arte como la literatura de vanguardia persiguen una unidad entre pasado y presente, entre los sueños y el pensamiento, entre el espacio y el tiempo. El cine y la música permiten una relación del todo con cada una de sus partes, como la relación que hay entre un acontecimiento cualquiera de nuestra vida con toda nuestra historia. En este sentido, se pretende recuperar la experiencia de vida del hombre contemporáneo para el arte. Las grandes ciudades modernas y la aparición de las masas urbanas crean un nuevo tipo de sujeto. Ya no se trata del individuo burgués, de la mónada y su tragedia solipsista, que atesora sus huellas al interior de la estancia privada que es su propio santuario, ahora existe el anonimato, no todos tienen nombre propio. Es necesario que la sociedad desarrolle técnicas de individuación e identificación para los efectos prácticos del control policial. Pero eso tiene a su vez un efecto inesperado: la aparición de un sujeto colectivo, cuya esencia no es el alma individual inmutable y única, que la cultura clásica heredara del cristianismo. El ser intersubjetivo no tiene una esencia única, está determinado por su historia, por sus vínculos, por los hechos que ocurren en su entorno, se descubre como una construcción, como una red de relaciones sociales. Tal como la tecnocracia ha descubierto que la constitución del Estado como entidad es un plexo de relaciones sociales cristalizadas, exteriorizadas (lo que es extensible a cualquier institución). El hombre masa es moldeable, se desarrollan técnicas para su formación y adiestramiento. La vida de las grandes ciudades es homogénea y su correlato político son las democracias liberales. El hombre masa somete al individuo burgués a la dictadura de las mayorías. El genio es reprimido y aplacado por este empobrecimiento generalizado que no le permite salir de la norma. Eso es lo que reclama Baudelaire en relación con la manera en que la sociedad norteamericana trató al incomprendido Poe¹³. A partir de esta experiencia aparece una filosofía que niega la autonomía de las esferas de la vida. Esto ocurre tanto en el surrealismo como en el materialismo dialéctico. La política y el arte nunca habían estado tan cerca y tan compenetrados como con la aparición de las vanguardias.

Las revistas de los movimientos de vanguardia que empiezan a circular a fines de la segunda década del siglo XX son medios de agitación. No hablan exclusivamente de literatura y de arte. En la conciencia del nuevo creador está arraigada la necesidad de cambiar la vida. Estos movimientos mezclan lo político, lo filosófico y lo poético, van mucho más allá de lo estrictamente formal, de la pura norma estética. El dadaísmo protesta

¹³ Charles Baudelaire, en la Introducción a los Cuentos Completos de Edgar Allan Poe, editados por Editorial Aguilar, pp. 6-15

contra la cultura de la guerra y la autodestrucción, predicando la caducidad de todo arte. Surge así una estética revolucionaria, fundada en nuevos principios creadores. Se difunde la idea de empezar de cero, bajo el único principio de la libertad total. El arte no tiene una función en sí, es un modo de expresión de lo vital. Arte y vida se corresponden en todos los aspectos.

Al Surrealismo, por ejemplo, le importa la vida concreta, el hombre concreto. Quieren un arte y una literatura que sea eco de sus deseos, sus miedos, sus sueños, pasiones, etc. En una declaración de 1925, el movimiento surrealista afirma: “1. No tenemos nada que ver con la literatura”, y “2. El surrealismo es un medio de liberación total del espíritu”. En definitiva, no es una forma poética, es un “grito del espíritu” decidido a luchar contra sus determinaciones. Por eso el arte no es ni puede ser un fin en sí mismo: se comprende sólo en función del hombre. La poesía es el lenguaje de la esencia del hombre, es la manera de abordar lo inexpresable. Es una forma de conocimiento, la manifestación de una vitalidad, y el resultado de la acción del verbo creador. La poesía es una vivencia que se objetiva, el amor, el odio, el goce, la muerte, etc. No es en ningún caso una explicación, es parte de la experiencia viva, y por lo tanto debe trascender los límites del hombre como individuo. La poesía es más que un documento, en sí misma es un pedazo de vida.

Una característica fundamental de los movimientos de vanguardia es su permanente lucha contra la norma moral absurda, que reifica mitos extrahumanos, como la religión, que desvaloriza al hombre y sus capacidades, aspectos que están inscritos en el más profundo acervo del pensamiento ilustrado. Pero a su vez alzan su voz contra la técnica y las estructuras sociales deshumanizadas. El tema principal de las vanguardias es la libertad y la función liberadora de la poesía, es tarea del poeta y del creador sacudirse todos los dogmas que oprimen al hombre, y en primer lugar el de la omnipotencia de la razón (en la línea de Nietzsche y Freud). La liberación del hombre debe comenzar por una liberación espiritual.

La poesía de vanguardia y en especial el surrealismo es una mística de la revuelta contra la condición humana mezquina y sórdida. Contra el poder y la coerción de un orden falsamente natural o que se ha naturalizado a partir de la filosofía política desde el renacimiento. Las vanguardias artísticas de principios del Siglo XX son una forma de sistematización del disconformismo y la desconfianza.

En esta mística de la revuelta el amor va a cumplir un rol preponderante. La concepción del amor del surrealismo funde lo romántico del amor sublime con el erotismo. Amor no significa exclusividad, no se opone a la libertad, son términos intercambiables, no hay amor sin libertad ni libertad sin amor. El sentido último del amor es la lucha contra la soledad y el aislamiento de la mónada, es una forma de salida. El amor universaliza al hombre.

También lo maravilloso es un elemento que forma parte de los recursos de la poesía de vanguardia, para expandir los límites de lo real. El mundo en su totalidad estaría compuesto tanto por lo visible como por lo invisible. Lo asombroso de la vida pasa a formar parte del lenguaje de la poesía, y el postulado es que esto llegue a formar parte de la vida cotidiana. Para esto el amor es el motor, y la libertad es el camino. Se forma así una tríada en torno a la poesía: amor, libertad, asombro, y cada uno de estos elementos debe ser procurado por el valor que tiene en sí mismo. La poesía se puede entender a la luz de estos parámetros como un método de conocimiento de lo recóndito del espíritu, más allá del mundo de lo aparente. La poesía sería el conocimiento iluminador de las zonas oscuras del

ser, la poesía descubre los lazos secretos que nos unen al mundo que nos rodea. Es un punto de unión entre el individuo y el universo. A través de ella se puede acceder a una zona impersonal, común a todos, que podría denominarse “lo intersubjetivo”. Esto se postula como un modo no-racional de conocimiento. La razón y sus mecanismos impiden el acceso a lo más profundo sin deformarlo. Hay que eliminar el control de la razón y adentrarse en lo subterráneo, en la morada del espíritu. Esta revelación que ofrece la poesía es la iluminación profana de la que habla Benjamin, análoga a la del científico, pero animada por otros principios. No los de variables mensurables y patrones fijos que conforman leyes, sino los de relaciones más esotéricas, que no se corresponden con modelos explicativos. La imaginación le permite al surrealista eliminar todas las trabas racionales. Recurre al automatismo y al material de los sueños, a los estados crepusculares y mediúnicos. La tesis de Octavio Paz en *Los hijos del limo* consiste en que el poeta descubre valores en lo oculto y en la magia, lo que lo emparenta con una tradición hermética que persiste en el tiempo, que transita toda la historia desde su inicio. Los poetas-niños mantienen una actitud de la inocencia primordial, receptivos de lo desconocido, con vocación de aventura, ávidos de experiencias nuevas, y ese rasgo los vuelve a vincular con la modernidad y su permanente deseo de lo nuevo, de lo otro, del cambio.

La imaginación, como la poesía, se convierte en instrumento iluminador. Se debe crear un lenguaje en que la imagen sea lo fundamental. El creacionismo de Huidobro exagera ese principio, el poeta como un pequeño dios que crea o inventa el mundo. La metáfora se convierte en una herramienta fundamental, en una revolución epistemológica a pequeña escala, pues puede producir cambios perceptuales de la realidad con sus proposiciones inesperadas, con sus cruces sorpresivos. Se trata del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas (no se trata de una simple comparación), de hecho, mientras más alejadas las realidades aludidas, más fuertes serán las imágenes producidas en su yuxtaposición. A esto le llaman “aproximaciones insólitas”. La imaginación capta en la realidad o crea relaciones que la razón no sospecha, produciendo un sentido nuevo. Lo arbitrario genera mundos: la contradicción, la unidad y lucha de los opuestos. Es el método que articula a la poesía y al arte de vanguardia. Y este método tiene un origen y un procedimiento tan misterioso como aquel que produce las teorías científicas. No hay una manera de explicar ni predecir cómo y por qué surgen los nuevos paradigmas científicos¹⁴. Eso queda en el misterio, en la oscuridad de los procesos psíquicos, en el operar del inconsciente.

En poesía este método surge de la frase de Lautréamont: “Bella como el encuentro fortuito de una máquina de cocer y un paraguas sobre una mesa de disección”. También en este proceder se esconde el peligro de lo arbitrario por lo arbitrario, de una receta para la producción en serie, sin embargo, este método debe ser considerado como una técnica de creación en que se libera lo que está bajo presión, lo latente, cosa que da sentido a la asociación libre, lo que para Freud siempre trae enlazado un contenido del inconsciente: el retorno de lo reprimido. El carácter de revelación de estos productos, del fondo, de lo profundo, su material iluminador, tiene una organización que corresponde al delirio poético. Tal como en los estados místicos, la meditación, o los estados alterados por las drogas, en la creación vanguardista el espíritu se enajena de la realidad para mostrar y descubrir su estructura. Al liberar la imaginación se logra una imagen pura, vital, auténticamente poética.

¹⁴ Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, pp. 80-91

Las imágenes de los sueños o el material onírico del que se echa mano corresponden al contenido del mundo profundo del espíritu. La posibilidad de ofrecer una interpretación de estas imágenes queda en un segundo plano, para un meta discurso, para el analista: al poeta le interesa la imagen en sí, por su energía creadora.

El uso del azar en estos métodos de creación tiene un papel significativo, vinculado con los aspectos mágicos del mundo y lo accidental. En ellos se reconcilian los fines de la naturaleza y los del hombre. El azar arrojaría imágenes que estaban en potencia y que no habían tenido oportunidad de aparecer.

Otro factor común a los movimientos de vanguardia es su interés por conmover al público, actuar sobre sus parámetros de realidad y sus seguridades. Se trataba de cuestionar la normalidad y la moralidad conservadora. En esta perspectiva era importante el uso del humor y la sátira, para provocar un *shock* en el espectador, algo que remeciera su mundo de certezas y prejuicios (lo que, bien mirado, también es la esencia del pensamiento ilustrado cuando lucha contra todo prejuicio). Quizá por esta razón, cuando se habla de las vanguardias, más que hablar de movimientos artísticos o literarios, se trata de experiencias, de una superación creadora de las creencias religiosas. La experiencia de la vanguardia sería una iluminación profana porque orienta o reorienta la mirada del artista (o en términos aun más amplios, de la humanidad) hacia el mundo de la vida, reconociéndolo como su creación¹⁵. Existiría en este postulado un intento de reconciliación del arte con la praxis vital. A esto Benjamin le llama un proceso de politización del arte desde un materialismo antropológico, en contra de la iluminación religiosa del arte burgués que reifica el arte como una actividad propia de una esfera sagrada o sublime de lo espiritual.

El surrealismo y las vanguardias descubren las fuerzas revolucionarias que se manifiestan en los objetos, juegan con los signos convirtiéndose en intérpretes del mundo, del jeroglífico de la vida, que está cubierto de mensajes encriptados. El artista es así también un intérprete de signos que debe hacer que las cosas hablen. Es la tarea del artista y del revolucionario (que en este caso son el mismo sujeto) despertar las vidas que duermen en los objetos, y reconocerlas. Esa es una de las formas de la revelación profana.

Las obras de arte no surgen individualmente, producto de la labor del genio aislado, sino, como propone Marcuse, surgen en el seno de condiciones estructurales e institucionales que establecen su función. En la sociedad capitalista el trato con las obras está regulado por la institución del arte, la que les arrebató su vínculo con la praxis vital y su potencial revolucionario convirtiéndolas en fetiche. La experiencia clásica con el arte no tiene continuidad, no puede ser incorporada a la vida cotidiana. La función que la sociedad burguesa le da al arte es la neutralización de la crítica¹⁶. En contra de este precepto, el vanguardista no separa la práctica de la política, pues no quiere recaer en un esteticismo romántico o en una política poética que no responda a lo profano. La postura del vanguardista es una lucha permanente contra toda forma de determinación externa, basada en un concepto radical de libertad; su actitud está animada por un permanente pesimismo y desconfianza, su tarea es organizar el pesimismo y producir imágenes puras, descubiertas en el ámbito de la acción política. Estas imágenes serían la representación de sí de la historia efectiva, una reconciliación del ser y del saber, el punto donde lo colectivo se hace

¹⁵ Walter Benjamin, "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Iluminaciones I*, p. 43-62

¹⁶ Herbert Marcuse, "Acerca del carácter afirmativo de la cultura", en *Cultura y sociedad*, pp. 72-78

corpóreo, donde lo que parece externo se hace propio, donde se abren las posibilidades transformadoras.

Según Octavio Paz, “la poesía moderna ha sido y es una pasión revolucionaria, pero esa pasión ha sido desdichada”¹⁷, porque la poesía intenta destruir el presente de desigualdad, tal como pretenden los movimientos revolucionarios, pero la institucionalización de las revoluciones, la recomposición de la noción de progreso y del tiempo lineal, choca con las expectativas de la poesía. Paz, sin embargo, sitúa el tiempo de la poesía en un tiempo antes del tiempo, el de la “vida anterior”, cosa que es discutible. Es más plausible el postulado del tiempo simultáneo, que de todos modos entra en contradicción con el tiempo de la razón crítica, de la historia. Paz insiste en que toda la poesía moderna es la voz de un principio anterior a la historia, la palabra y el lenguaje original de la sociedad, y por eso sería la voz de toda revolución y revelación, la voluntad de un regreso al comienzo, antes de la caída, antes de la desigualdad, antes de la propiedad privada. Por eso Paz afirma: “la historia de la poesía moderna es la historia de las oscilaciones entre estos dos extremos: la tentación revolucionaria y la tentación religiosa”¹⁸. Sin embargo, y a pesar de que esta tesis es sostenible, es profunda y coherente, es necesario distinguir las fuerzas y tendencias que animan a la poesía contemporánea, especialmente a la de las vanguardias literarias.

Existen muchos rasgos similares entre las vanguardias y el romanticismo, especialmente su deseo de cambiar la realidad, y la intención programática de unir arte y vida, pero no es por eso automáticamente una reedición punto por punto del romanticismo. Es mucho más productivo pensar que en las vanguardias artísticas y literarias de principios del siglo XX conviven elementos tanto del romanticismo, que efectivamente vuelven, reaparecen, para poner en tela de juicio al mundo que la modernidad estaba construyendo en ese momento, y contenidos ilustrados, propios de la ideología del progreso, especialmente animados por los proyectos políticos fascinantes que se desarrollaban paralelamente a los cuestionamientos estéticos que la vanguardia sostenía. Efectivamente, como anota el mismo Paz, hay una “doble y antagónica tentación que ha fascinado alternativa o simultáneamente a los poetas modernos: la tentación religiosa y la tentación política, la magia o la revolución”, ellos pretenden ser la legítima y verdadera voz de los procesos revolucionarios. El problema es que, tal como la voluntad revolucionaria, la poesía se encuentra con la fuerza resistente de las relaciones sociales cristalizadas, institucionalizadas, convertidas en realidad inamovible. La poesía efectivamente puede ser la expresión del espíritu revolucionario, pero sólo del evento de la ruptura, no de su consolidación. En esa perspectiva, y siguiendo a Paz, la vanguardia ama el cambio y se revoluciona a sí misma, recoge rasgos del pensamiento ilustrado, de la fascinación por la máquina y el mundo industrializado, elementos que incorpora de modo temático y estructural, confundiendo con las tendencias políticas y sociales que postulan a la construcción de modelos de sociedad más justos basados en el desarrollo y el incremento de la producción. El error de Paz consiste en pretender que existe un espíritu poético preexistente, aplicable a toda edad, que atraviesa toda tradición literaria, un reducto arcaico del inconsciente, limpio de los elementos contaminantes de la razón, al que los movimientos poéticos de todas las épocas nos invitarían a volver. Sólo así se explica que oponga poesía a

¹⁷ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 71

¹⁸ *Ibid.* p. 62

modernidad: “La contradicción entre la época y la poesía, el espíritu revolucionario y el espíritu poético es más vasta y profunda”¹⁹. De hecho, y son justamente los movimientos de vanguardias lo que vienen a desmentir esa tesis, en la poesía moderna convive esa voz arcaizante con la de la ideología del progreso. Es cierto que los poetas vanguardistas sienten una atracción por la tradición ocultista, incomprendida por sus contemporáneos políticos, pero también experimentan una atracción no menor por las promesas que el futuro augura a los movimientos sociales revolucionarios. Esa tensión interna es lo que define tanto a la modernidad (como una dialéctica entre romanticismo e ilustración), como a las vanguardias artístico literarias de principios del siglo veinte. Esa tensión no se resuelve, culmina con la consecuente diáspora, con la inevitable escisión. “Ni los filósofos ni los revolucionarios pueden tolerar con paciencia la ambigüedad de los poetas que ven en la magia y en la revolución dos vías paralelas, pero no enemigas, para cambiar el mundo”²⁰, dice Paz, lo que efectivamente es cierto. Sí en la república de Platón los poetas como Homero serían expulsados por falsear la verdad, por engañar, “los revolucionarios han expulsado a los poetas de sus repúblicas”, por su postura crítica y por su posición elitista, burguesa y por su culto a tradiciones reñidas con la razón. Pero eso no desmiente lo que he afirmado más arriba, por el contrario, avala la tensión fundante de la poesía de vanguardia. También es cierto que la escisión a la que me he referido destruye ese carácter propio de la poesía moderna. “Si el poeta reniega de su mitad mágica, reniega de la poesía y se convierte en un funcionario y un propagandista”²¹, afirma Paz irónicamente, y esa afirmación es mucho más complicada de aceptar, porque supone que toda poesía debe estar emparentada con la magia por esencia, cosa que no voy a discutir en esta página. Quizá exista otro tipo de poesía que no apele al arcano, y quizá la lírica política, más cercana a la épica, también sea una forma de poesía. Lo que sí queda claro es que con el énfasis desmedido en uno de los términos que constituyen la vanguardia poética, cuando se produce un desequilibrio irremediable y se destruye su tensión fundante, se da paso a la aparición de otros fenómenos literarios, que se abren como vectores desde el punto de quiebre de esa unidad. Sobre esas secuelas literarias me detendré un momento en el capítulo que concluye esta tesis. Por ahora cierro estas reflexiones con una cita notable del propio Octavio Paz, que en su ácido estilo da cuenta del ocaso de las vanguardias:

Muchos de estos poetas pasaron de la rebelión individual a la rebelión social. Algunos se afiliaron al Partido Comunista, otros a las organizaciones culturales que los estalinistas habían creado a la sombra de los Frentes Populares. El resultado fue la utilización de muchos impulsos generosos –aunque también hubo una dosis nada desdeñable de oportunismo– por las burocracias comunistas. Los poetas se adhirieron al “realismo socialista” y practicaron la poesía de propaganda social y política. Sacrificio de la búsqueda verbal y la aventura poética en aras de la claridad y la eficacia política. Gran parte de esos poemas han desaparecido como desaparecen las noticias y los editoriales de los periódicos. Quisieron ser testimonio de la historia y la historia los ha borrado [...] También aquellos que se negaron a poner su arte al servicio de un partido renunciaron casi completamente a la experimentación y a la investigación. Fue una vuelta general al orden. Didactismo político y retórica neoclásica. Los antiguos vanguardistas –Borges, Villaurrutia– se dedicaron a componer sonetos y décimas²².

¹⁹ Ibid. p. 149

²⁰ Ibid. p. 152

²¹ Ibid. p. 152

²² Ibid. p. 207

Habría que concluir, entonces, que el espíritu de la revuelta, concilia sus diferencias en un efímero momento orgásmico en que los términos contradictorios se funden brevemente, irradiando luz, para luego desvanecerse, en la traición histórica, en la tragedia, en la decepción y el nihilismo, para emprender una vez más el ciclo.²³

²³ Es interesante anotar que en este punto Octavio Paz se hace heredero y continuador de una vieja polémica, iniciada a finales del siglo XIX por Ferdinand Tönnies con su libro *Gemeinschaft und Gesellschaft* (Comunidad y sociedad), en el que postula que existen o han existido dos tipos de forma de organización social o modos de relacionarse entre los hombres, una natural y otra artificial. La “natural” es la *comunidad*, que surge espontáneamente y proviene de una herencia común, manteniendo una unidad orgánica del grupo a partir de un ligamento afectivo o familiar, en este tipo de organización social los hombres son fines en sí mismos y sus acciones se rigen por valores y por factores irracionales. La *sociedad*, en cambio, estatuida de manera artificial, está regida por una voluntad racional e instrumental, en que el hombre es un medio, una herramienta utilizada en relaciones estratégicas, un elemento más del cálculo político que persigue la riqueza y el poder. En esta dicotomía la razón aparece como lo opuesto de las pasiones, de los afectos, de las creencias y de lo irracional. La voluntad orgánica confunde los medios con los fines, para el artesano el artista, el campesino, la actividad que realizan es el fin, así como lo es el hombre mismo. Cuando la comunidad orgánica se disuelve comienza la lucha de clases y los intereses individuales se imponen a los colectivos. Como se verá, esta dicotomía es análoga o complementaria de la que hemos dibujado más arriba, entre romanticismo e ilustración. Se le ha acusado a Tönnies de secularizar la antigua dicotomía entre cuerpo y alma, sin embargo, su distinción ha dejado huella profunda en las ciencias sociales del siglo XX. Weber se basa en esta categorización para catalogar la acción social, aunque incorpora otros elementos de modo de romper con la dualidad. Sin embargo, aun en las corrientes antropológicas de fin de siglo XX siguen apareciendo tendencias que reivindican la vida de la comunidad: en *Economía de la edad de piedra*, Marshall Sahlins demuestra que una vieja polémica en el terreno de la economía, la disputa entre formalismo y sustantivismo, se reedita en antropología. Los estudios culturalistas serían una suerte de neo sustantivismo, desde el momento en que valora las diferentes sociedades por lo que son, mientras que la visión de la antropología clásica está cargada de ideología y de etnocentrismo, poniendo un énfasis obstinado en la razón, a pesar de que ha demostrado con creces ser un árbitro ineficaz, pues “siempre que la razón se oponga al hombre, el hombre se opondrá a la razón”. Sahlins reivindica el concepto de “sociedad opulenta”, en que se desmitifica una serie de determinantes de la sociedad burguesa que resultan ser meras trampas ideológicas. Así, el llamado, tanto de Tönnies como de Sahlins, es a un aparente retorno a lo arcaico, a la comunidad perdida, tal como Paz reclama el retorno al lenguaje original de la poesía. Pero en este reclamo, en esta revuelta del pasado contra el futuro se perpetúa la dicotomía, no hay un camino de salida de la contradicción, se pone énfasis en el polo opuesto, se reedita el romanticismo sin darse cuenta que en ese movimiento el término antagónico, el negado, es actualizado, cuando de lo que se trata es justamente de descubrir el modo de resolver o superar tal contradicción, la contradicción de la modernidad.

3. Manuel Maples Arce, su obra poética y el *estridentismo*, como expresión de la vertiente ilustrada de la modernidad

En este capítulo analizaré la vertiente iluminista de las vanguardias artísticas, a la luz la obra poética del escritor mexicano Manuel Maples Arce, fundador y miembro del movimiento estridentista. Desde esta óptica, voy a revisar sus textos poéticos escritos entre 1922 y 1927, es decir, desde la aparición de *Andamios interiores* hasta la publicación de *Poemas interdictos*, ya que es en este período cuando el autor escribió bajo la influencia del espíritu las vanguardias literarias.

El estridentismo es fundado por Manuel Maples Arce en diciembre de 1921 al publicar *Actual N° 1 Hoja de Vanguardia, comprimido estridentista*. Tanto en este pasquín como en las declaraciones de su creador, son innegables las influencias del futurismo de Marinetti. En ellos se realza y glorifica la belleza de las máquinas y la grandeza de la era industrial, con sus grandes ciudades y fábricas humeantes. La literatura y el arte deben reflejar y trabajar con esos materiales, con los que está hecho el progreso técnico que está transformando al mundo. Maples reconoce en este movimiento un valor trascendente e intenta hacerse eco del espíritu de la época, que desde Europa se proyecta sobre el mundo occidental, alargando la luz (o la sombra) de un concepto de modernidad que pone énfasis en el cambio y la renovación. Cambio que no sólo va a tener una expresión en lo estético y lo literario, sino también en lo político y en la forma de asumir la responsabilidad individual y ciudadana frente a la realidad social.

Tales transformaciones en el mundo de la literatura, y especialmente en la poesía, tenían que ver con la voluntad de revisar las herramientas lingüísticas y las estructuras del lenguaje poético. Había que imaginar una sintaxis nueva, revolucionar la metáfora, superar al romanticismo (al modernismo hispanoamericano) con sus manidas imágenes y su tragedia individual, estableciendo nuevos procedimientos de escritura, nuevos tópicos. Maples Arce busca adecuar el impulso vanguardista a la realidad latinoamericana y especialmente al medio mexicano, cosa que lo obliga a un sincretismo y a un acomodo político que rindió muy particulares frutos (como el experimento de “Estridentópolis” que fue someramente implementado en Jalapa). En el poema “Prisma”²⁴, que abre su libro *Andamios interiores*, Maples aborda abiertamente, y por primera vez en las letras mexicanas, temáticas netamente urbanas, con un lenguaje exploratorio, abierto y provocativo. Sin embargo, el estridentismo no logra trascender las temáticas y las propuestas estéticas de las vanguardias europeas: las actualiza, las matiza y las hibrida, superponiendo el deseo de libertad y rebelión contra las viejas formas, con las necesidades políticas, económicas y culturales de un país agrario y tercermundista. La radicalidad de la propuesta del estridentismo no es acompañada de una elaboración teórica fuerte, que lo distinga de los otros movimientos de vanguardia. Su actividad es política, en la medida que es desarrollada en el ámbito de lo ideológico y lo cultural. Es un hacer que se inviste de los impulsos modernos contra el prejuicio, el poder y los lastres de un pasado clásico, en que se amalgaman el colonialismo y el barroco.

²⁴ Los textos de Manuel Maples Arce citados en este trabajo corresponden a la edición que Conaculta hizo, en el año 1990, de su obra poética completa, bajo el título *Las semillas del tiempo. Obra poética (1919-1980)*, en la colección “Lecturas mexicanas”. Todas las citas del autor en lo sucesivo se refieren a dicho volumen, que se abreviará *ST*, salvo que se utilice otra fuente. Se indicará el nombre del libro original al que pertenecen los textos citados.

Desde esta perspectiva, no es extraño, sino más bien lógico, que el movimiento derivase hacia una adopción de los iconos y las ideas que por esa época estaban ganando terreno en la vieja Europa. Me refiero a los conceptos y hechos que animaron a las revoluciones y revueltas socialistas. El giro desde la revuelta estética hacia el compromiso político es algo que también había ocurrido con el surrealismo y otras vanguardias artísticas (mientras algunos adeptos de estos grupos tomaban otro rumbo, refugiándose en el “campo del arte” puro, despolitizado y desligado del “mundo de la vida”, social e histórica).

En este contexto es de sumo interés detenerse en cómo estos creadores (especialmente Maples Arce) entienden el papel del escritor en un contexto de cambios y renovaciones sociales. Hay que recordar que México acababa de salir de su propia revolución, protagonizada por el campesinado y liderada por una nueva clase política, que prometía romper con el sistema autoritario e industrializar el país. Maples Arce y los estridentistas se encuentran en una coyuntura especial, en que es posible imaginar una relación no dicotómica entre arte y política, entre el mundo de la cultura y el de la praxis vital. Desde ese punto de vista el estridentismo es parte de un movimiento que tiende a la universalización. Las vanguardias se extienden por todo el orbe levantando estas banderas, unificando la cultura, mundializándola, estableciendo inquietudes comunes y globales en el ámbito de la cultura. Estas inquietudes necesariamente van a chocar con las contradicciones reales de una sociedad estamentada, dividida en clases y sometida al empobrecimiento material y cultural. Tal radicalización política, que va dejando atrás progresivamente el tono irreverente en el plano estético, queda muy en evidencia si se hace un seguimiento de los diez números de *Horizonte* que alcanzaron a ser publicados. Es clara la búsqueda de formas y métodos expresivos en la poesía de Maples. En ella se refleja la inquietud, la energía renovadora, la voluntad rupturista, pero a la vez, y de manera transparente, sin complejos, queda al descubierto la confusión, el experimento, la multiplicidad de influencias y temáticas que se superponen, para construir una propuesta, abigarrada, pero sin embargo coherente y muy lúcida, que demuestra la tremenda capacidad de asimilar materiales, reflexionar sobre su valor y con ellos construir una poesía potente, viva, llena de consecuencias.

La búsqueda estética

Tanto la revolución política como la revolución estética que se experimentaron a principios del siglo XX en el mundo occidental, forman parte de un mismo movimiento de la realidad, se potenciaron mutuamente y se determinaron en medida proporcional. Es difícil, por este motivo, arriesgar una hipótesis respecto al orden temporal de los factores, e incluso es difícil arriesgar una hipótesis lógica de una relación causa y efecto, pues el cambio político evidentemente produce una forma nueva de entender el mundo y reestructura el orden en que se perciben las cosas, pero también es cierto que es impensable una revolución social sin que ésta se apoye o se funde en una nueva manera de ver, en una nueva perspectiva. Lo cierto es que paralelamente a la revolución social se despliega una revolución epistemológica, y con ella una revolución estética. Lo que sí podría arriesgarme a afirmar, y esto es más bien una hipótesis histórica (que será más desarrollada y fundamentada en las conclusiones de esta tesis), es que los movimientos estéticos de vanguardia, si bien acompañan a la revolución política, en un segundo momento van a ser el refugio de una

voluntad frustrada, enajenada y desplazada del ámbito político hacia el estético. Afirmar eso es algo que requiere de una mucho más extensa explicación, que por ahora quedo adeudando. Por lo pronto me bastará con intentar probar que el espíritu con el que Maples escribe es el de la percepción de que todo está cambiando. No sólo se transforman las prácticas concretas, el hacer, subvertido por la revolución industrial, la máquina y la ascensión de las clases populares al poder, sino que se experimenta la sensación de que se está produciendo también un cambio perceptual, giro en 180° de un avión que nos permite ver todo al revés:

...subversión
de las perspectivas evidentes;
looping the loop
en el trampolín romántico del cielo²⁵

Este “trampolín” puede entenderse como aquella fuerza interior de la modernidad que permanentemente quiere ir más allá, que está disconforme con el orden imperante, que se rebela permanentemente, que no se conforma con esa apacibilidad del desarrollo lineal y paulatino que impone la razón, que se llama progreso. Esa voluntad es propia del romanticismo, es de hecho su esencia, la que cala hondo en las vanguardias, compeliéndolas a definirse y destruirse permanentemente, superándose casi en el mismo momento de declarar sus principios. Esa es la búsqueda estética a la que las vanguardias están condenadas. La declaración más honesta sería una declaración de incertidumbre como la que hace Maples en el siguiente verso que citamos, donde se emparenta con aquella transmigración permanente que se experimenta en el *Bouvard y Pecuchet*, de Flaubert, donde los personajes se ven comprometidos en un ciclo infinito de búsqueda, descubrimiento y desencanto. Se trata de un proceso de permanente movimiento en el que nunca se encuentra nada definitivo, todo se corrompe en el acto del descubrimiento, deviniendo el optimismo racionalista en desilusión. Pero el poeta anhela certezas, quiere estar incluido en la historia, reclama identidad, una definición que lo aleje del relativismo. Maples constata, entre la angustia y la fascinación:

Estoy a la intemperie
de todas las estéticas²⁶

Esta constatación de Maples puede tener varias significaciones. Una de ellas es la situación de marginalidad en que se encuentra el escritor vanguardista latinoamericano, expuesto a la influencia tangencial e indirecta de las corrientes europeas, sin saber con certeza de qué voces hacerse eco y sin encontrar las características de un camino propio. Otra manera de ver esta “intemperie” es la que nos sugiere Evodio Escalante en su trabajo *Elevación y caída del estridentismo*²⁷, en que la voluntaria renuncia a una tradición literaria, deja al escritor desnudo, arrinconado, marginal, sin la fuerza autovalidatoria que genera la adscripción a una escuela. Otra interpretación, más optimista, y que puede disipa la sensación de angustia para

²⁵ “Canción desde un aeroplano”, en *Poemas interdictos*, ST, p. 70

²⁶ “Canción desde un aeroplano”, en *Poemas interdictos*, ST, p. 69

²⁷ Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, p. 24

reemplazarla por la de la fascinación e incluso por la del éxtasis místico, es aquella que nos muestra a un poeta que, tal como los conquistadores, los descubridores y aventureros, se adentra en tierras desconocidas, explorando nuevos mundos, descubriendo nuevos continentes, expandiendo el universo con su caminar:

Aquí, desde esta borda,
esperaré la caída de las hojas²⁸

Que los misterios se despejen, que quede la verdad al desnudo, trabajando por una definición necesaria, utilizando un método que opera por descarte, por ensayo y error. Aquella “borda” segura, que avanza lenta, puede ser la razón, que se desenvuelve sin tropiezos, armada de las herramientas adecuadas y de los procedimientos correctos. Es el tranquilo sueño del iluminismo, la serena paciencia del que supone que la verdad tarde o temprano se develará, porque ésta sin duda existe, y está ahí afuera, esperando que el cazador dotado con la mejor red vaya en su captura. Pero enseguida Maples, así como la mayoría de los artistas de vanguardia, abandona ese positivismo pasivo que reclama neutralidad y distancia de los fenómenos, tomando conciencia de su carácter creador, de la potencia creadora de la palabra, cosa que lo analoga directamente con Dios. El poeta, poseedor de la lengua, deja de ser solo un conocedor en el nombre, deja la misión nominadora que el creador confiere al Hombre en el paraíso y se arroga las cualidades de creador en el Verbo. En *Canciones desde un aeroplano*, Maples demuestra un dominio de Huidobro y su creacionismo. Enarbola la bandera, el lema y la misión que Huidobro exige del poeta: la de ser un pequeño Dios y producir realidad, no contentarse con describirla, con la mera representación, sino crear, recrear, inventar el mundo a través del lenguaje. La diferencia, quizá, entre Maples y Huidobro, es que este último no tiene raíces, no tiene patria, no hay un proyecto social al que se sienta perteneciente, no tiene una “Estridentópolis”, cae en paracaídas a la deriva. Su patria es el lenguaje, está condenado a permanecer en el aire, en lo indeterminado, y finalmente a diluirse en el sinsentido. Maples, por el contrario, sabe a dónde va y lo hace en aeroplano²⁹ (en línea recta y a gran velocidad), es autoconsciente de su calidad de “pequeño Dios”, y pone esta capacidad al servicio de un proyecto, a pesar de que en ciertos instantes se sienta investido de un poder omnímodo:

...operador siniestro
de los grandes sistemas,
tengo las manos
llenas
de azules continentes³⁰

²⁸ Ibid. p. 69

²⁹ El poeta futurista español José María Romero tiene también una “Canción del aeroplano”, que, hay que decirlo, si bien está en la línea de la loa a la máquina y la técnica, es mucho más pobre en contenidos, imágenes y figuras literarias que el poema de Maples Arce, es más trivial y predecible en su composición.

³⁰ “Canción desde un aeroplano”, en *Poemas interdictos*, ST, p. 69. Quizá sea confiar demasiado en la lucidez de la poesía y el arte, como visión adelantada para su época, como intuición de lo que será o de las potencias dormidas que alberga la realidad, pero tengo la impresión de que este verso, de profundo sentido, no sólo hace referencia a la potencia creadora del artista, no se refiere exclusivamente al pequeño dios del mundo de las letras. Pienso que habla de un movimiento en el ámbito del pensamiento que tiene múltiples

Sin embargo, “a la intemperie de todas las estéticas”, Maples no se fija en un solo método o estilo, más bien oscila entre la fuga desatada de imágenes propia del creacionismo y el viaje surrealista, la utopía futurista y la introspección del simbolismo. Este oscilar es una búsqueda, un *imperativo moral* que define a la modernidad, que la determina desde el interior constituyendo su lógica; el positivismo, la descripción, la mera representación, la exposición desapasionada de la realidad es algo que ya ha quedado atrás. Esta superación es propia del legado del simbolismo; en ese sentido Maples también se hace “Enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad, la descripción objetiva”³¹. Se trata de utilizar la poesía como herramienta para una investigación del espíritu y de su correlación con el lenguaje y el mundo³²; Maples, tal como los simbolistas (entendiendo a Baudelaire como el precursor de esta técnica), utiliza la sinestesia como recurso literario, la que da cuenta justamente de este intento de definir nuevas sensaciones o conceptos uniendo dos imágenes que provienen de diferentes dominios sensoriales, como ocurre en el siguiente verso:

“-Quiero un poco de sol azucarado.”³³

Pero no es simplemente el misticismo de intentar nombrar lo innombrable el derrotero de la poesía estridentista de Maples Arce. Hay en él, como en los surrealistas, un interés por la temática amorosa, pero mundana, expuesta, social (la iluminación profana a la que hacíamos referencia en el capítulo anterior, oponiéndola a la iluminación religiosa). Su búsqueda lingüística es una audaz experimentación, en la senda de Dada, vinculada a un movimiento mucho más amplio de transformación, que en la comprensión del poeta requiere de un nuevo lenguaje, de un “sintaxisidio”³⁴, y de la aparición de nuevos signos que permitan nombrar los

implicaciones, un pliegue en el juego de la reflexión, en que el Hombre (genérico) toma conciencia, en un hombre singular, de que la realidad es su obra. Cuando esta conciencia es privativa sólo de unos pocos, especialmente si esos pocos constituyen una casta o clase social, puede convertirse, esa lucidez, en la fuente de un sistema opresivo, de dominación invisible, en que la producción de la realidad sea encausada por un “operador siniestro” en su propio beneficio. Esto representaría la peor de las pesadillas políticas que la literatura haya podido imaginar y que la historia pueda poner en escena, especialmente porque, dotado de tal poder, el operador puede reproducir la situación de “raptó social” hasta el infinito.

³¹ De *Un manifeste littéraire*, publicado en 1886 por Jean Moréas.

³² Es interesante anotar que, si bien la literatura de vanguardia comparte el ímpetu trasgresor e iconoclasta de las revoluciones políticas, convirtiéndose (aparentemente), como postulábamos antes, en su complemento estético, cultural o epistemológico hay teóricos, como G. Lukács en su ensayo *Significación actual del realismo crítico*, que ven en estas tendencias una prolongación del arte burgués, del carácter afirmativo de la cultura, que no da cuenta de las contradicciones sociales, centrando sus temáticas y métodos en el individuo. La preocupación por los sueños, por el mundo espiritual, por el misticismo e incluso la religión, alejarían a estas tendencias literarias de ser un aporte real a los procesos políticos. De hecho, Lukács desestimó el aporte del surrealismo y de autores como Kafka, acusándolos de complicidad con el orden dominante. En cambio, reivindicó el realismo y el trabajo de autores como Thomas Mann, encontrando en su obra la literatura realmente revolucionaria. Esta es una polémica de mucho alcance y sobre la que creo necesario insistir. Cf. Georgy Lukács, *Significación actual del realismo crítico*, pp. 58-112

³³ “Voces amarillas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 49

³⁴ “Perfumes apagados”, en *Andamios interiores*, ST, p. 52. Sin embargo, y a pesar de esta voluntad rupturista en el terreno de la estructura poética y esta declaración de guerra contra la sintaxis tradicional, Maples apenas puede despegarse de las formas clásicas y canónicas de la poesía anterior. Esto lo nota ya Jaime Torres Bodet en un comentario a la poesía de Maples Arce que publica en 1928 en la *Antología de la*

nuevos fenómenos, aquello que antes no existía y que hasta que el poeta no los designa son cosa muerta, muda, sin existencia. Expandir el mundo precisa de neologismos, de recorrer los límites del lenguaje, y con ellos los de la realidad. En ese sentido, Maples sigue la huella del creacionismo de Huidobro, como en este adjetivo compuesto: “calles subversistas” (lo que claramente responde a la exhortación benjaminiana de “politizar el arte”³⁵).

Sin embargo, si hay que buscar en la poesía de Maples una dirección y una influencia estética, esa es, sin lugar a dudas, la del futurismo. De hecho aquella imagen del “sintaxisidio”, elaborada por Maples, antes que nada tiene que ver con el primer precepto del *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, que prescribe: “Es menester destruir la sintaxis disponiendo los sustantivos al azar, tal como nacen”³⁶. Ese mismo texto propone que el poeta trabaje sólo con los infinitivos de los verbos, para darle dinamismo al poema y para eliminar la referencia, de corte romántico, al “yo”; propone también abolir la puntuación, comas y puntos son ya innecesarios al prescindir de la conjugación de verbos y de los adjetivos; si es necesario dar énfasis a un verso, propone el juego con la tipografía o la inclusión de signos matemáticos. De esto Maples da ávida cuenta en su poema “Flores aritméticas”, donde expone el futurismo como un algoritmo, un resultado de fórmula matemática o de laboratorio experimental:

Sombra laboratorio. Las cosas bajo sobre.
Ventilador eléctrico, champagne + F.T.
Marinetti = a
Nocturno futurista
1912³⁷

La poesía de Maples Arce está llena de máquinas, escenas urbanas, ruidos industriales y de medios de transporte. Hay una evidente admiración por la técnica y por los descubrimientos científicos que van siendo incorporados a la vida moderna. El futurismo hace suyo ese movimiento, ese dinamismo, dejando atrás toda estética del pasado, intentando un quiebre radical con la tradición, pretendiendo hacer *tabula rasa* en la historia del arte. El siguiente párrafo es un extracto del *Primer Manifiesto del Futurismo*, de Marinetti, y en él se sintetiza el espíritu que reina en la poesía de Maples:

Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelta; cantaremos las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales

poesía mexicana moderna preparada por Jorge Cuesta. En esa nota se lee: “La poesía de Maples Arce intenta una fuga de los moldes formales del modernismo pero incurre, con frecuencia, en deplorables regresiones románticas. El tono mismo del alejandrino que prefiere –y que desarticula con escasa habilidad– lo ata a esa tradición que continúa cuando más la ataca”. Evodio Escalante, en el texto ya citado (pp. 29 y 72), nos aporta la nota anterior de Torres Bodet y agrega para refrendar esa hipótesis: “Esta es sin duda una de las paradojas de la poesía estridentista. La revolución en los contenidos no va acompañada de una revolución formal, ubicada en el nivel del significante. Los verdaderos campeones del versolibrismo van a ser otros: Xavier Villaurutia, Novo (señaladamente el Novo de *Never ever*, al que hace falta estudiar), Gilberto Owen”.

³⁵ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, p. 57

³⁶ Publicado por Marinetti en Milán el 11 de marzo de 1912.

³⁷ “Flores aritméticas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 47

modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas, devoradoras de serpientes humeantes; las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que saltan los ríos, relampagueantes al sol con un brillo de cuchillos; los vapores aventureros que olfatean el horizonte, las locomotoras de ancho pecho que piafan en los railes como enormes caballos de acero embridados con tubos, y el vuelo deslizante del aeroplanos, cuya hélice ondea al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta.³⁸

Junto a la exaltación de la técnica hay también una exaltación de la juventud, del cuerpo bello, de la perfección (cosas que parecen ir de la mano), como en el siguiente verso de Maples: "...la primavera pasa en motocicleta"³⁹.

La ciudad cantada por Maples esta poblada de automóviles, del ruido de motores, de sonidos mecánicos:

Oh ciudad toda tensa
de cables y de esfuerzos,
sonora toda
de motores y de alas⁴⁰

Tal como ya lo había hecho Marinetti, en su "Canción del automóvil"⁴¹, Maples compone odas a este medio de transporte, recientemente masificado, y que estaba cambiando radicalmente el panorama de la urbe en todo el mundo. Traslada a su poesía el sentimiento de velocidad, de fugacidad del paisaje, de omnipotencia que confiere estar ante un volante⁴², comandando una poderosa máquina (como ocurre también en su poema "80 H.P."), dueño de las distancias y de aquella estridencia sobrenatural que es el ruido del motor:

Los motores cantan
sobre el panorama muerto⁴³

Cantan en el poema, que a su vez canta a los motores:

En el motor
hay la misma canción⁴⁴

Porque donde aparentemente sólo hay ruido y enarmonía, el estridentista descubre música, regularidades, ritmo y belleza. De hecho existió un proyecto del futurista Luigi Russolo de

³⁸ Fragmento del *Primer Manifiesto del Futurismo*, publicado por Marinetti el 20 de febrero de 1909 en el periódico francés «Le Figaro».

³⁹ "Voces amarillas", en *Andamios interiores*, ST, p. 50

⁴⁰ "VRBE", primer canto, ST, p. 59

⁴¹ "Dieu véhément d'une race d'acier, / automobile ivre d'espace, / qui piétines d'angoisse, le mors aux dents stridentes..."

⁴² "Nosotros queremos cantar al hombre que sujeta el volante, cuya asta ideal atraviesa la Tierra", reza el *Primer Manifiesto del Futurismo*.

⁴³ "VRBE", segundo canto. ST, p. 62

⁴⁴ "80 H. P.", en *Poemas interdictos*, ST, p. 74

montar una sinfonía compuesta con los ruidos de la ciudad⁴⁵. Maples debió ser un entusiasta de esa idea, de aquella música mecánica compuesta y ejecutada al ritmo del progreso:

¡Oh ciudad
musical
hecha toda de ritmos mecánicos!⁴⁶

Los mismo sonidos-ruidos a los que el habitante de la ciudad está acostumbrado, con los que está relacionado de manera natural. Acertadamente Russolo constata que para el hombre moderno la música armonizada es más extraña que el ruido de una máquina: “Atravesemos una gran capital moderna, con las orejas más atentas que los ojos, y disfrutaremos distinguiendo los reflujos de agua, de aire o de gas en los tubos metálicos, el rugido de los motores que bufan y pulsan con una animalidad indiscutible, el palpitar de las válvulas, el vaivén de los pistones, las estridencias de las sierras mecánicas, los saltos del tranvía sobre los raíles, el restallar de las fustas, el tremolar de los toldos y las banderas. Nos divertiremos orquestando idealmente juntos el estruendo de las persianas de las tiendas, las sacudidas de las puertas, el rumor y el pataleo de las multitudes, los diferentes bullicios de las estaciones, de las fraguas, de las hilanderías, de las tipografías, de las centrales eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos”⁴⁷. Quizá habría que preguntarse si la poesía de Maples Arce tiene un ritmo mecánico, tal como él se pregunta:

¿En dónde estará el nido
de esta canción mecánica?⁴⁸

Evidentemente el nido de aquella canción es la ciudad (a la que nos dedicaremos en el próximo apartado), pero vale la pena cuestionarse el hecho de si en aquellos albores del siglo XX las metrópolis latinoamericanas responderían a la calidad de “nido de esta canción mecánica”. Pues, no deja de traslucirse en el propio trabajo de Maples una cuota de desencanto respecto a las expectativas que el estridentismo tiene sobre la ciudad, que no son satisfechas en toda su magnitud por las ciudades latinoamericanas, híbridas, atrasadas, centros operativos no de una sociedad industrial, sino de una sociedad y una economía fundamentalmente agrarias.

Este misterioso verso de *Saudade* puede quizá hacer referencia a la distancia con que se percibe desde Latinoamérica el escenario en que apareció y desarrolló la poesía vanguardista (de hecho es una distancia análoga a aquella con la que pudo haber mirado el

⁴⁵ El movimiento musical promovido por Russolo se denominó *ruidismo* y es el antecedente de lo que posteriormente fue la música concreta. En su carta manifiesto denominada *l'Art des Bruits*, Russolo anota: “La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Durante muchos siglos, la vida se desarrolló en silencio o, a lo sumo, en sordina”. <http://luigi.russolo.free.fr/bruits.html>

⁴⁶ “VRBE”, primer canto, *ST*, p. 61

⁴⁷ Luigi Russolo, *Op. Cit.*

⁴⁸ “T. S. H.”, en *Poemas interdictos*, *ST*, p. 72

propio Sá-Carneiro desde su sitio de marginalidad en Lisboa o Barcelona a la Europa del norte): “Allá lejos, / el panorama maldito”⁴⁹

Por último, quisiera decir, de algún modo en favor de Maples Arce y también constatando un rasgo definitorio de su poesía, que el poeta estridentista no asume absolutamente todos los tópicos del futurismo italiano. Esencialmente toma lo que hemos descrito hasta ahora, pero deja fuera u omite una serie de aspectos que imprime la figura de Marinetti a su movimiento y que son justamente los que lo harán derivar, como a través de una línea de continuidad, hacia la militancia en el fascismo (y esto a pesar del entusiasmo de Maples por la revolución, y gracias a la distancia crítica que toma de ella, por la visión romántica de la entrega a ese proceso). Los factores a los que me refiero, que están en Marinetti y no así en Maples, son especialmente la exaltación de la guerra, la violencia, la agresividad y la “higiene del mundo”, que trae aparejado un componente racista y clasista⁵⁰.

Lo que quizá sí trasciende del futurismo de Marinetti al estridentismo de Maples es el machismo, y cierto tono de misoginia, aunque en Maples no desaparece, como hubiera deseado el escritor italiano, la temática amorosa ni la primacía de los sentimientos heterosexuales hacia la mujer, lo que además significa romper el dictamen de renunciar a la referencia individualizante de un “Yo” autor, y transgredir a su vez la fundamental intención del futurismo de Marinetti de deshumanizar el arte, y abrir en esta esfera una nueva trinchera para complementar los ataques al humanismo que ya se habían iniciado con Nietzsche desde la filosofía.

La urbe y la Revolución

Maples es un poeta eminentemente urbano. De manera consciente centra toda su problemática en la ciudad, en ella se desenvuelve el sujeto hablante, remite a ella todo su universo. La ciudad es, en los textos del estridentista, una extensión viva de sus habitantes, es un organismo que los integra, es la forma y el contenido de la experiencia moderna. Con toda su complejidad y sus contradicciones, la ciudad los determina y los contiene. Lo que en ella ocurre no puede dejar de afectar a todas sus “terminales nerviosas”, sus partes. Sus unidades están interrelacionadas y hay en ella un permanente movimiento. Esa es la sensación que emana de la poesía de Maples Arce, la ciudad como un ser vivo, como un organismo en ebullición, en perpetua autoproducción, una autopoyésis empujada por la voluntad humana, por la razón, pero también, y en gran medida por la pasión. La ciudad está en construcción, así como lo estamos nosotros mismos y el futuro:

A través del insomnio centrado en las ventanas
trepidán los andamios de una virginidad⁵¹

⁴⁹ “Saudade”, en *Poemas de la lejanía*, ST, p. 83

⁵⁰ Uno de los párrafos del Manifiesto de 1909 da cuenta de esto: “Nosotros queremos glorificar la guerra — única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer”.

⁵¹ “Flores aritméticas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 47

La ciudad no duerme, siempre se está observando, autoconociendo y autoconstruyendo. Incluso, se podría decir que, en la cosmovisión de Maples, ya no hay factores exógenos a la ciudad misma, ya no hay Dios creador, y en estricto rigor tampoco hay naturaleza, pues la propia naturaleza se ha humanizado. La ciudad es el astro en torno al cual gira la realidad, su gravitación es el núcleo duro de la existencia, la ciudad se ha ontologizado, se ha convertido en un ser, que respira, siente, y escribe. La ciudad desarrolla una nueva escritura, con sus sistemas de signos, con la señalética urbana; el habitante de la ciudad se convierte en intérprete de esta grafología. Los signos pueblan la ciudad, se reproducen y se graban a fuerza de actividad febril, en la que el hombre es sujeto y objeto a la vez. En este paisaje el poeta es el exegeta privilegiado, quien sabe escuchar su música, su habla, y conoce su lenguaje. La urbe se entiende como obra, posee un aura y puede haber una experiencia estética de ella:

Siento íntegra toda la instalación estética
lateral a las calles alambradas de ruido
que quiebran sobre el piano sus manos antisépticas,
y luego se recogen en un libro mullido⁵²

La mirada del artista de vanguardia debe volverse hacia el mundo de la vida y reconocer en él su creación. Esta es la iluminación profana de la que habla Benjamin, “una iluminación profana de inspiración materialista, antropológica”⁵³, que sea un intento de reconciliar el arte con la praxis vital –con la producción social de la vida, diría Marx–, lo que es lo mismo que su politización. El poeta de vanguardia descubre las energías revolucionarias que se esconden en los objetos, en las construcciones, en los edificios, en lo antiguo. Benjamin ve que “nadie mejor que estos autores –se refiere a los surrealistas, pero esta tesis puede ser extensible para el caso de Maples Arce y el estridentismo– pueden dar una idea tan exacta de cómo están estas cosas respecto de la revolución. Antes que estos visionarios e intérpretes de signos nadie se había percatado de cómo la miseria (y no sólo la social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, las cosas esclavizadas y que esclavizan) se traspone en nihilismo revolucionario”⁵⁴. Para Benjamin la tarea del artista o del revolucionario (que sólo en este caso son lo mismo) es hacer que las cosas hablen. Que hablen del pasado, de sí mismas, de las vidas que en ellas duermen y que hay que despertar. Hacer “que exploten las poderosas fuerzas de la *Stimmung*⁵⁵ escondida en las cosas”⁵⁶.

Las cosas tienen un especial poder comunicativo, tienen una memoria, y en esa memoria, escrita en la lengua de la praxis, está contenida la historia de la humanidad. Dejar que las cosas hablen es, por lo tanto, un proyecto de recuperación y de entendimiento.

Una versión equivalente, aunque bastante más superficial es la de la semiótica del urbanismo, que podemos encontrar en autores como Roland Barthes. En “Semiología y

⁵² “Flores aritméticas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 47

⁵³ Walter Benjamin, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, p. 46

⁵⁴ *Ibid.* p.47

⁵⁵ Esta palabra alemana refiere al ánimo, o más bien al estado de ánimo, al ambiente o a la disposición subjetiva, pero bien leída, a la luz de otros textos de Benjamin, también puede ser considerada como un sinónimo de “aura”, lo que está puesto en la cosa, su historia, que tiene un lenguaje.

⁵⁶ *Ibid.* p. 45

urbanismo”⁵⁷, Barthes sostiene que el espacio humano, y por consecuencia la ciudad moderna, ha sido siempre significativa. Ya para Víctor Hugo la ciudad se presenta como escritura de piedra. Con la semiología de Barthes se pone de manifiesto que la ciudad toda es un discurso y que este discurso comporta un lenguaje que opera con unidades discontinuas, semejantes a fonemas y semantemas (camino, cercos, barrios, etc.). La ciudad le habla a sus habitantes, y quien transita por ella es un lector que permanentemente aísla fragmentos del enunciado, actualizándolos y ordenándolos de manera aleatoria, tal como lo hace el lector de vanguardia. Esto quiere decir que no hay un sentido unívoco o definitivo, sino que hay una naturaleza metafórica en el discurso urbano. “Mis ojos deletrean la ciudad algebraica”⁵⁸, dice Maples, como queriéndole dar la razón extemporáneamente al semiólogo francés, con un dejo de misterio pitagórico.

Pero la ciudad tiene muchas más dimensiones en la obra del poeta mexicano, muchas más salientes y entradas. También es puerto, lugar de recepción de migrantes, de otras culturas y de otros idiomas, la ciudad es cosmopolita. “Cosmopoliticémonos”, es la décima ordenanza de *Actual N°1*, el manifiesto de Maples que funda el estridentismo. De hecho, se podría decir que la ciudad es una sola, reproducida muchas veces, toda ciudad es la misma ciudad. La experiencia de Maples en México es análoga a la de Baudelaire en París o a la de Allan Poe en Baltimore... La ciudad moderna se clona a sí misma, se copia y reproduce infinitamente, aunque cada una tenga sus particularidades. Parece que en la ciudad se concreta el plan de unificación de la historia de la modernidad; es el nicho, la plataforma de la universalización de la historia, es como si hubiese una ciudad ideal a la que todas remitieran y quisieran ser copia fiel, sin lograrlo nunca a causa de los accidentes que otorga la historia particular. Para Maples no existe aun la distinción entre el concepto de universalización y de globalización⁵⁹, que, a la luz de estas reflexiones, para la razón moderna debería ser lo mismo. Una razón, una lengua, una nación.

“¡Oh ciudad internacional!”, exclama Maples en el primer canto de VRBE. Esa ciudad que despierta su admiración apasionada es todas y no es ninguna, es la Torre de Babel moderna, el lugar donde se reúnen las particularidades, pero donde aquella diversidad no tiene ya la connotación del castigo. De hecho se celebra y se considera una cualidad de la urbe su poliglotismo, que es paradoja, pues a pesar de la multiplicidad de idiomas hay un solo *logos*, una mentalidad traducible a todas las lenguas: el lenguaje de la ciudad y de la razón es uno, de ahí la posibilidad de la traducción. La poesía, creía Huidobro, es esencialmente imagen, y una imagen, para el poeta, debería ser perfectamente traducible a todos los idiomas. Desde esta perspectiva, y contrariamente a los postulados del romanticismo, la poesía aparece como el lenguaje de la ciudad y de la razón. La “Ciudad Internacional” sería una torre de Babel, pero falsa, porque en el fondo de la diversidad de idiomas hay un lenguaje universal:

⁵⁷ Roland Barthes, “Semiología y urbanismo”, en *La aventura semiológica*, pp. 257-266

⁵⁸ “Flores aritméticas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 47

⁵⁹ Jean Baudrillard en una conferencia realizada el año 2002 en la UNAM definió estos términos no sólo como distintos, sino como opuestos. *Globalización* es aquel movimiento que aplasta las particularidades, imponiendo un modelo, una cosmovisión, una cultura. Básicamente es una operación de colonización de la metrópoli a la periferia, pero una periferia que abarca todo el orbe. La *universalización* es, en cambio, un evento más bien de tipo comunicacional, en que las particularidades no desaparecen, sino por el contrario pueden mostrarse en su singularidad al resto de las culturas, sin que ninguna se imponga por sobre el resto, sin centro y sin periferia.

El cerebro fonético baraja
la perspectiva accidental
de los idiomas⁶⁰

Sin embargo, siempre hay un modelo, una ciudad particular que se acerca con mayor fidelidad al tipo ideal. En el siglo XIX ese centro, esa metrópoli, la capital cultural del mundo, indudablemente fue París; pero en los albores del siglo XX ya se experimenta el cambio del polo que ilumina. La nueva ciudad luz está en la “América nuestra, / tuya y mía; / New-York, / Chicago, / Baltimore”⁶¹. Pero especialmente New York.

ahora es el “Jazz-Band”
de Nueva York⁶²

Es a ese ritmo, al de una ciudad formada por inmigrantes, por negros africanos liberados de la esclavitud, por ex-presidarios, comerciantes y expulsados de Europa, al que baila la experiencia de la modernidad. Se filtran en la poesía de Maples, como en la de otros poetas hispanoamericanos, vocablos en inglés, voces extranjeras, con un dejo de admiración y contraponiendo este modelo con el gastado y lejano mundo parisino. Pero esta ciudad nueva es también un engendro distinto, con menos historia, escasamente planificada, creada a tropezones, una selva abigarrada, una zona misteriosa, desolada y anómica, que en su intento de emular al patrón europeo se convierte en un doble monstruoso. La ciudad es también la experiencia del derrotero, de la disolución, de la pérdida. Las masas son el fenómeno que acompaña a la urbe moderna, aquello que horrorizó y fascinó a Baudelaire. Lo horrorizó porque es el lugar donde la mayoría ignorante, mediocre, se impone sobre el genio, homogeneizando con su poder recién adquirido en las democracias liberales, imponiendo la norma y reprimiendo la diferencia, destruyendo a aquel que se destaque (como le sucedió a Allan Poe), convirtiendo la dictadura de las mayorías en un drama para la singularidad. La fascinación, por otro lado viene de la posibilidad del anonimato, de la despersonalización, de la pérdida de la identidad, de la fugacidad de las relaciones sociales, como en el poema “A una transeúnte”, de Baudelaire: la aparición de una belleza desconocida, el rostro de la multitud, lo atrapa y lo perturba, saber que nunca más la va a ver, que se va a perder en la espesura para siempre, situación que Maples presenta también en estos versos:

La pierdo en la espesura
de la vida moderna⁶³

Esta característica de la ciudad permite a Baudelaire convertirse en *flâneur*, en un paseante voyeur, que observa y se solaza en la mirada, poniéndose en un sitio de privilegio, que no es exactamente el mismo en que se sitúa Maples, porque, Maples, aparentemente, se involucra,

⁶⁰ “T. S. H.”, en *Poemas interdictos*, ST, p. 72

⁶¹ “Canción desde un aeroplano”, en *Poemas interdictos*, ST, p. 70

⁶² “T. S. H.”, en *Poemas interdictos*, ST, p. 72

⁶³ “Primavera”, en *Poemas interdictos*, ST, p. 73

se ensucia, baja, se convierte en masa, pero a la hora de escribir no le queda más remedio que la distancia, la reflexión y el lenguaje universal de la poesía a la que la experiencia estética de la ciudad se puede traducir. A propósito de una manifestación obrera de un primero de mayo, Maples escribe VRBE; más tarde en sus memoria podemos palpar el sentimiento contradictorio del poeta, de estar frente a lo sublime, pero no poder asirlo: “Sentía la impresión de lo que estaba pasando y la fiesta de los trabajadores llegaba como una apoteosis hasta mi corazón. Me parecía bello aquel desfile interminable bajo el sol deslustrado de la tarde. Mi espíritu, lleno de las inquietudes del instante, me sugería esas resonancias. Así me fui pensando y soñando a través de la ciudad, integrado a la marcha gloriosa de los obreros (...) por mi parte, miraba estos espectáculos y reflexionaba sobre las circunstancias y responsabilidades que podrían influir en los destinos nacionales. Cuando llegué a mi casa, bajo las fuerzas estimulantes, me puse a escribir un canto en que latía la esperanza y la desesperación”⁶⁴. Este pasaje está lleno de sentido, no sólo nos confirma la calidad de *flaneur* del vanguardista, sino que nos revela su sufrimiento por esa distancia, por la doble conciencia, por la mirada estética. Sólo el poeta o el artista (asumiendo toda la carga peyorativa de ambos términos) puede ver “lo bello” en el desfile de los obreros que luchan y considerar a esto como un espectáculo⁶⁵. Es aquí dónde las experiencias de la vanguardia colapsan, y donde se bifurcan los caminos. A aquellos con una marcada voluntad política ya no les basta con la observación estética, ni con el sufrimiento del drama individual.

Pero lo que tienen en común las vanguardias artísticas y literarias con las vanguardias políticas es el deseo de romper con el orden antiguo, con las viejas estructuras que rigen a la sociedad, y que de hecho separan a la cultura del mundo de la vida, al arte de la política. La revolución es entendida como un hecho que destruye el viejo mundo, las concepciones arcaicas y esclavizantes, para imponer un nuevo orden, una nueva perspectiva de las cosas. Un mundo nuevo, un hombre nuevo; este deseo de las vanguardias es esencialmente moderno, está inscrito en la esencia de la modernidad. El futurismo, y con él Maples Arce, exalta lo joven, la renovación, la fuerza de lo nuevo. En este mundo que se abre ante nosotros “la primavera pasa en motocicleta”⁶⁶. Esta es la esencia de la modernidad, su definición más clásica, el advenimiento de lo nuevo, dejando atrás el pasado caduco y oscuro: “¡Oh épocas marchitas / que sacudieron sus últimos otoños!”⁶⁷

La ilusión que gobierna las revoluciones socialistas es la misma que presidió a la Revolución Francesa: dejar atrás la barbarie, la irracionalidad, la inequidad, la injusticia, el abuso de poder, la primacía de la autocracia. Se experimenta la convicción de estar creando nuevamente el mundo, dejando atrás el lastre de lo viejo. Se tiene la convicción de que es posible el cambio, una transformación radical, una liberación total. Es tanto el optimismo que se piensa que es posible una adopción masiva y “natural” de las nuevas formas de ver la realidad. La revolución política y estética esta fundamentada por una revolución

⁶⁴ Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, Editorial Plenitud, Madrid, 1967, pp. 147-148

⁶⁵ No sólo la marcha de los obreros mexicanos, la revolución bolchevique o la multitud parisina podía ser contemplada de manera estética, Marinetti encuentra en el espectáculo de la guerra belleza y armonía. En una carta enviada a Russolo desde el frente de batalla escribe: “Cada 5 segundos cañones de asedio destripar espacio con un acorde ZANG-TUMB-TUUUMB amotinamiento de 500 ecos para roerlo, desmenuzarlo, desparramarlo hasta el infinito...”

⁶⁶ “Voces amarillas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 50

⁶⁷ “Revolución”, *Poemas interdictos*, ST, p. 76

epistemológica, anterior o simultánea. Una nueva forma de mirar se hace indispensable e ineludible. La nueva mirada se levanta contra la mirada clásica, contra la reaccionaria, conservadora y anquilosada cosmovisión, que queda al descubierto tras el uso de las armas de la crítica (utilizo aquí especialmente la idea kantiana de crítica), como ideología, como falsa verdad, como una verdad de la clase dominante, como un cuento elaborado para perpetuar una situación de desigualdad. Maples se regocija con el descubrimiento de lo que ocurre en el terreno de las ideas:

Explosión simultánea
de las nuevas teorías⁶⁸

Estamos en torno a la década del veinte, el mundo se está reinventando a partir de las nuevas teorías sociales, científicas, psicológicas, estéticas... Todo ocurre al mismo tiempo, la ruptura con los patrones culturales imperantes y la revolución social, y para ambas hay una misma y única guía. El cambio es racional, la legitimidad de la revolución no tiene otra verdad que aquella que dicta la razón. El mesianismo de las vanguardias trabaja con la nueva mitología del iluminismo⁶⁹. Tanto el poeta como el militante político tienen absoluta convicción de sus actos, de estar iluminados por una verdad ineludible que les confiere la autoridad moral y la razón para enfrentar a los enemigos del progreso. La claridad de la poesía es un arma, un faro que guía e ilumina en la noche de la humanidad:

Sacudo el alba de mis versos
sobre los corazones enemigos⁷⁰

La razón se posee como un bien, que sitúa al interprete-actor-hablante por sobre el sentido común, dándole herramientas exegéticas de privilegio, que no sólo le permiten ver mejor, sino que lo arman de una certeza activa, práctica, combatiente, un saber que en sí mismo es suficiente para transformar la realidad. De hecho Marx ya había dicho hace tiempo que de lo que se trataba no era de interpretar el mundo, sino de transformarlo; aunque, como bien lo expone Michel Foucault⁷¹, el gran aporte de Marx es el haber planteado una hermenéutica nueva de la realidad y de la filosofía alemana. Y una de las mejores maneras de transformar el mundo es verlo bajo un prisma distinto, los “cambios de paradigma”⁷² no sólo son una manera nueva de ordenar los hechos hasta entonces conocidos, sino una nueva forma de operar, un hacer distinto, y por lo tanto, una nueva dimensión del ser (en el entendido de que hacer es Ser, o de que se Es lo que se hace). De hecho, la palabra es sinónimo de acción. Hay un correlato directo entre lo que se dice y lo que se hace. El discurso tiene efectos

⁶⁸ “VRBE”, primer canto, *ST*, p. 59

⁶⁹ Cfr. con *Dialéctica del iluminismo*, de Theodoro Adorno y Max Horkheimer. Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1969

⁷⁰ “Revolución”, *Poemas interdictos*, *ST*, p. 77

⁷¹ Michel Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*. p. 46

⁷² Utilizamos este concepto para mantenernos en la jerga epistemológica de Thomas Khun; aunque también podría ser usado el concepto de “epistème”, en el registro del Michel Foucault de *Las palabras y las cosas*, que a mi modo de ver es analogable al anterior, aunque más abarcador, no es una simple teoría reemplazable por otra, es toda una cosmovisión o una ideología.

concretos e inmediatos, es a lo que se ha llamado *praxis* en la jerga marxista. La palabra es instigadora y responsable de la acción política subversiva:

Hay un florecimiento de pistolas
después del trampolín de los discursos⁷³

Y en el caso del arte y la poesía en esta época, convulsionada por los experimentos sociales y estéticos, los discursos no faltan: hay manifiestos, declaraciones de guerra, frecuentes alusiones al papel del arte en la transformación de los hombres⁷⁴. A la revolución social, entonces, necesariamente la acompaña una nueva perspectiva de la realidad, una nueva estética, una “nueva belleza, sudorosa de siglo”, como plantea Maples. Estos sudores son los jugos, los fluidos de la época, las libaciones que, tras la fermentación necesaria, tras el proceso adecuado de destilación, extraerán del espíritu sus mejores mostos. Y en aquellos años la mejor cosecha es la de 1917, la de la revolución soviética. “VRBE” está subtítulo “súper-poema bolchevique en 5 cantos”, y Maples lo dedica a los obreros de México. Esto da cuenta de que, así como varios de los militantes de las vanguardias artísticas europeas y latinoamericanas, Maples pone las esperanzas y la voluntad del cambio en la revolución bolchevique:

Los pulmones de Rusia
soplan hacia nosotros
el viento de la revolución social⁷⁵

Esto pone al poeta en una posición difícil de sostener en relación a lo que está pasando en su propio país. En México, tres años antes del triunfo de la revolución soviética, se está dando un proceso de cambio que esencialmente es campesino. No hay clase obrera, el proletariado industrial es mínimo. Sin embargo, en el imaginario militante, la revolución es la revolución proletaria:

Banderas clamorosas
repetirán su arenga proletaria
frente a las ciudades⁷⁶

Lo más probable es que, como la mayoría de los países occidentales donde se dieron revoluciones eran países atrasados económicamente, para los optimistas transformadores (especialmente los vinculados al Partido Comunista), fuesen evidentes las tesis etapistas: primero hay que hacer una reforma agraria, luego industrializar el país y recién después de este proceso se podría pensar en una verdadera revolución proletaria. Hay que formar una clase obrera, hay que urbanizar el país. Las ciudades modernas están destinadas a ser el lugar donde ocurre el verdadero evento de la revolución y del cambio. “La ciudad insurrecta de

⁷³ “VRBE”, tercer canto, *ST*, p. 61

⁷⁴ Cosa que sin duda se le debe al romanticismo, y en particular a las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de Friedrich Schiller.

⁷⁵ “VRBE”, primer canto, *ST*, p. 59

⁷⁶ “Revolución”, *Poemas interdictos*, *ST*, p. 77

anuncios luminosos...”, poblada de signos de la permanente renovación, ciudad por esencia revolucionaria, donde se siente palpar el desarrollo, la técnica, la producción (que es autoproducción). La ciudad moderna, hormigueante de actividad, viva, estimulante, creativa. Un lugar de utopía, pero hecho carne aquí y ahora. La nueva ciudad no está en el futuro, o en otro espacio ideal, ficticio. La experiencia de la ciudad es cotidiana y es constituyente, es de reciproca determinación: lo que uno hace incide en la forma que esta va a tener. Su forma condiciona a cada uno de sus habitantes. La ciudad alucina a Maples de una manera radicalmente distinta del modo en que alucinaba a Baudelaire. Maples no es un *flaneur*, no está al margen, no es un mero observador, es parte activa de la ciudad, de algún modo la articula. De hecho, como dice Barthes, al leer la ciudad la construimos, le damos existencia y orden. Desde este punto de vista, la ciudad siempre es nueva, no sólo porque se rehace constantemente, sino porque cada experiencia que tenemos con ella nos puede develar una nueva faceta, un nuevo ángulo, un nuevo rostro antes desconocido. La ciudad es en sí misma la revolución. Es, en cierto modo, la tierra prometida; una nueva *polis*, que exalta la imaginación del poeta:

He aquí mi poema
brutal
y multánime
a la nueva ciudad⁷⁷

Así empieza VRBE, un poema que refleja a la ciudad, que la aquilata, la mide, la vuelca, la interpreta. Por eso es “brutal y multánime” (neologismo que fabrica con la diversidad de existencias y experiencias). La ciudad, entonces, no es un ideal estático, no es un nirvana exento de turbulencias, es el lugar de la revolución porque es esencialmente el lugar de la contradicción. De hecho, la revuelta es el estado permanente de la ciudad, es el motor que dinamiza su ser, lo que la mueve y le da vida, lugar de la lucha, de la sangre, del sufrimiento, de los cantos de motores, pero también el proscenio de los gritos de los obreros, de la furia y la victoria:

¡Oh la pobre ciudad sindicalista
andamiada
de hurras y de gritos!⁷⁸

Algo pasa en la urbe, hay una rara inquietud, una excitación constante, una sensación antes desconocida, probablemente fundada en la autoconciencia adquirida, liberada, conciencia de que todo es producto humano y que por lo tanto es transformable, modificable, abolible. No hay un orden sagrado, dado de una vez y para siempre. Todo el orbe es presa de una fiebre de revolución: “En las esquinas nórdicas hay manifiestos rojos”, se lee *en Perfumes apagados*. Se experimentaba una convicción plena de que no sólo el cambio era necesario y justo, sino que también era plenamente posible. Había una extrema confianza en el espíritu humano, un optimismo a toda prueba que inflamaba los corazones inquietos y las imaginaciones prolíficas como la de los estridentistas mexicanos. Hay en todos los puntos

⁷⁷ “VRBE”, primer canto, *ST*, p. 59

⁷⁸ “VRBE”, tercer canto, *ST*, p. 63

cardinales, o al menos en todas las ciudades, un viento internacionalista que empuja y produce los cambios, que remece conciencias, que suma voluntades a la lucha contra el viejo orden. En el poema *Revolución* el viento aparece como la metáfora de la fuerza imparable de la muchedumbre que arrasa con la dominación de los ricos y poderosos, contra la dictadura de mentes estrechas e ignorantes. “El viento es el apóstol de esta hora interdicta”⁷⁹, profetiza Maples. Es la energía necesaria, una otra dictadura (no es forzar demasiado los argumentos pensar que en el verso que cito en seguida se refiere a la dictadura del proletariado), que impone la justicia a sangre y fuego. Dictadura contradictoria que nos obliga a ser libres y que nos condena a la igualdad. El viento sopla para todos:

¡Viento, dictadura
de hierro
que estremece las confederaciones!⁸⁰

A pesar del materialismo terrenal de Maples, de su concreta alusión a la ciudad moderna como emplazamiento del hecho recurrente y eterno de la revolución, no dejan de colarse en su poesía imágenes míticas, escatológicas, de tipo bíblico, anunciando el advenimiento del reino, un nuevo amanecer, la tan esperada redención, una promesa de futuro y de castigo:

y el cielo, deshilachado,
es la nueva
bandera
que flamea
sobre la ciudad⁸¹

La bandera flamea a imagen y semejanza de la espada encendida del Génesis, que impone un orden, una moralidad, que persuade con su presencia las conductas reñidas con los mandamientos del reino. Si bien la poesía de Maples no es en ningún caso un panfleto político, hay alusiones, referencias, temas, conceptos que pasan del lenguaje político al poético, permeándolo, quitándole su halo sacro, sin llegar a lo explícito o a la burda violencia, a la guerra descarnada. La interpretación escatológica de un prometido castigo no es evidente, es un sentido más bien velado y quizá antojadizo de esta exégesis, una impresión. Puede incluso que ciertos pasajes de Maples sean una simple, fría y neutra constatación de un hecho insoslayable: la revolución es sangrienta y es cruel. La revolución política de principios del siglo XX está vinculada al progreso y a la máquina, a procesos que aplastan realidades históricas y culturas enteras, por la razón o la fuerza. Y especialmente en el caso de la revolución mexicana, que cobró tantas vidas humanas y que estuvo tan determinada por el uso de los trenes:

Trenes militares
que van hacia los cuatro puntos cardinales,
al bautizo de sangre

⁷⁹ “Revolución”, *Poemas interdictos*, ST, p. 76

⁸⁰ “Revolución”, *Poemas interdictos*, ST, p. 77

⁸¹ “VRBE”, quinto canto, ST, p. 66

donde todo es confusión,
y los hombres borrachos
juegan a los naipes
y a los sacrificios humanos;
trenes sonoros y marciales
donde hicimos cantando la revolución⁸²

Estos versos de Maples son desconcertantes y misteriosos, crueles y lúcidos. La estrofa no sólo es un retrato de los procesos revolucionarios, es también una metáfora de las vanguardias, que salen de sus reductos iluminados y se internan en la espesura. Son apóstoles, conductores, locomotoras que arrastran tras de sí al carro social. Parten las caravanas de intelectuales desde las ciudades a redimir, a enseñar (he ahí como ejemplo la campaña de alfabetización al que estuvo abocada la vanguardia cultural mexicana durante el período de Cárdenas), llevan consigo la Razón, para repartirla democráticamente. Es un proceso de *importación de la conciencia* que reedita, con otros colores, la dicotomía *civilización y barbarie*. La convicción de la necesidad de la revolución y de su justeza, la posesión de la Razón permite a la vanguardia avanzar hacia el espacio homogéneo y vacío del futuro. Si no existiese tal convencimiento, si el pensamiento se quedase empantanado en la relatividad, no habría movimiento, la voluntad no tendría un norte, caería en el inmovilismo. De hecho, la revolución linda con la muerte por la fuerza de la convicción, racional y moral; pero no sólo linda con la muerte desde el punto de vista del derramamiento de sangre y por los patíbulos que se levantan, sino también por el sacrificio de lo antiguo. Mueren, deben morir, unas estructuras enraizadas en los cuerpos, unos comportamientos, unos gestos, unas representaciones, unas aspiraciones que la revolución debería dejar obsoletas. Muerte y revolución son sinónimos. Quizá por eso Maples confiesa: “Nunca como ahora me he sentido tan cerca de la muerte”⁸³.

Por último, cabe citar un verso del poema *Revolución* en que, aparentemente, Maples se estrella contra la dureza de la realidad, contra el hecho de que la voluntad es siempre traicionada: ésta va, se dirige al mundo en su locomotora engalanada de banderas, con las mejores intenciones, con los mejores hombres, armados de los mejores y más justos proyectos, pero el resultado no sólo es distinto de lo esperado sino que es cruelmente contrario. Parece imposible materializar los sueños, siempre triunfan las determinaciones, las ambiciones egoístas. La revolución se institucionaliza y muestra su verdadera dimensión, traicionándose a sí misma. Eso parece ocurrir con el obregonismo y con la revolución mexicana, y será la misma sensación que experimenten muchos admiradores del proceso soviético al revelarse la cruda verdad que sustentó al estado socialista:

Después de la matanza
otra vez el viento
espanta
la hojarasca de los sueños⁸⁴

⁸² “Revolución”, *Poemas interdictos*, ST, p. 78

⁸³ “Revolución”, *Poemas interdictos*, ST, p. 79

⁸⁴ “Revolución”, *Poemas interdictos*, ST, p. 79

Las cosas hablan, la máquina vive

La mecanización de la vida es un fenómeno que a principios del siglo XX fascinó al hombre y despertó una imaginación antes desconocida, que se extiende hasta la actual ciencia ficción. La máquina mejoraría la vida, reemplazaría al hombre en las duras labores, haría más rápido y más cómodo el traslado, sorteando grandes distancias en menor tiempo. La máquina evitaría el error y la imprecisión de la labor humana, desplegaría una fuerza nunca antes vista, moviendo montañas y transformando la fisonomía del mundo. La revolución industrial no sólo es un proceso que permite incrementar increíblemente la producción, sino que abre a la conciencia una serie de perspectivas que antes habrían parecido descabelladas. Es este el espíritu con que Verne escribe sus relatos, que hoy ya no nos parecen inverosímiles. La novela de anticipación es en género literario que no sólo se alimenta del talento y creatividad de escritores maravillados por la técnica, sino que requiere de un conocimiento nuevo, conocimiento del alcance, posibilidad y lenguaje de las máquinas. Este es el principio: una gran curiosidad por la maquina, una admiración por sus promesas, por lo que tienen de revolucionario, y por lo que tienen de forma de expresión de la genialidad del hombre. El inventor es en esta época un personaje que goza de mucho prestigio. Hay guerra de inventos e inventores, hay una competencia por lograr el mejor aparato, por inscribir la patente de una innovación. Uno de esos hombres es Ford, inventor del automóvil más económico y más práctico para la ciudad, e inventor de la línea de producción continua, del trabajo en serie, de la extrema especialización en la división del trabajo. Ese es el genio de la modernidad.

En “80 H.P.”, uno de los poemas más comentados de Maples, hay una loa a la máquina, especialmente al automóvil, que es, además, la maravilla más popular y evidente de la técnica, pues pone al alcance de la clase media la posibilidad del viaje:

El automóvil sucinto
tiene a veces
ternuras
minerales⁸⁵

En este verso, como en muchos otros de esta fase de su obra, Maples otorga atributos humanos a una máquina. El automóvil tiene ternuras minerales, metálicas. En su ser maquínico expresa, y, si expresa, siente. Las cosas hablan, en un particular lenguaje, que es tarea del poeta interpretar. Esto es propio de varias expresiones literarias, pero es especialmente un rasgo característico del surrealismo. Para los militantes de este movimiento estético, las cosas tienen un aura, un mensaje encriptado que hay que descifrar, que hay que saber oír. Por lo general la gente no escucha a las cosas, no percibe su mensaje, su voz, a pesar de que ellas siempre nos están interpelando, esforzándose por la comunicación, pero hemos cerrado ese canal, se nos ha atrofiado el sentido que nos permitiría reconocer la vida en las cosas, condenándolas al silencio, a una muerte que a su vez nos mata, pues cercena una dimensión de nuestro propio ser. La rebelión de las máquinas, su grito, entonces, no es

⁸⁵ “80 H. P.”, en *Andamios interiores*, ST, p. 74

sólo por ellas, también es por nosotros. Maples en varios de sus textos nos dibuja *El grito de Munch* de las locomotoras:

Locomotoras últimas
renegridas a fuerza de gritarnos adiós⁸⁶

Las cosas, especialmente las facturadas por la mano del hombre, aquellos objetos en los que se ha depositado un proceso de trabajo y transformación, en los que el hombre ha puesto su inventiva, su especial habilidad e inteligencia, en un proceso que termina con la realización de un producto, tienen vida, son animales sueltos en la ciudad. Conviven, se relacionan, adquieren rasgos humanos, los de sus creadores, los del Hombre creador. Se enferman, sueñan:

[...] y algún coche reumático
sueña con un voltaico que le asesina el sueño⁸⁷

La máquina es un complemento del Hombre, una prótesis, una extensión de su cuerpo. Llega a ser, de hecho, parte de nuestro cuerpo, un miembro más, y a fuerza de trabajar en ella, con ella, sobre ella, va adquiriendo cualidades humanas. El extremo de esto se puede ver en los robots, y en todo un género literario al que, desde el siglo XIX, le ha inquietado el tema del hombre-máquina, y que, pasando por el filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, y por autores como Isaac Asimov, ha encontrado en Philip K. Dick un renovador, que confiere a la máquina un estatus de igualdad y de lucha con el hombre. La máquina vive, muere, sufre, exige sus derechos, reclama su lugar en la sociedad, y con la sociedad evoluciona, se transforma. Hay una historia de la máquina, de hecho hay máquinas que van quedando obsoletas, que son reemplazadas por otras máquinas, como lo fueron los tranvías en algún momento y lo están siendo los trenes en la actualidad. “Por la calle planchada se desangra un eléctrico”, denuncia Maples⁸⁸.

Hay cementerios de autos, así como hay revistas, catálogos, y toda una literatura acerca de las bondades de los distintos modelos. Hay sociedades, como la sociedad norteamericana, que idolatra al automóvil, que rinde culto a las marcas y atesora como reliquias los viejos prototipos. Pero no ocurre eso sólo con los automóviles. Muchos productos son exhibidos en las vitrinas, y los centros comerciales donde estos artefactos se venden se han convertido en lugares de peregrinación. Los objetos se convierten en ideales, en metas, en necesidades, adquieren propiedades antes sólo reservadas para los humanos. Los objetos empiezan a ostentar cualidades humanas. A esto llama Marx el “fetichismo de la mercancía”⁸⁹, un proceso en que se invierten los valores: las mercancías brillan con los colores y las actitudes de los sujetos humanos. Deambulamos en la ciudad “entre las subversiones de los escaparates”⁹⁰.

⁸⁶ “Perfumes apagados”, en *Andamios interiores*, ST, p. 54

⁸⁷ “Flores aritméticas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 47

⁸⁸ “Prisma”, en *Andamios interiores*, ST, p. 43

⁸⁹ Karl Marx, *El Capital*, vol. 1, libro I, capítulo 4, p. 36

⁹⁰ “Flores aritméticas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 47

Esta transpolación ocurre justamente como consecuencia de la enajenación humana operada en el proceso del trabajo asalariado⁹¹; el trabajador pone lo mejor de sí, su esencia humana (que es constituida por sus habilidades para trabajar y transformar la naturaleza de las cosas), fuera de sí, la exterioriza en su actividad laboral, pero no se reconoce en el producto de su trabajo porque a cambio de este despliegue, de este volcamiento de sí en la cosa, a cambio de convertirse en producto, recibe sólo un salario, un valor abstracto. Su trabajo no le pertenece, le es arrebatado, se le separa de él, se le enajena, con la subsecuente consecuencia de que el hombre trabajador pierde sus cualidades humanas, trasladándose éstas a las mercancías, que empiezan a tener una subjetividad prestada, un valor que no les corresponde, que el productor ha perdido en ellas por la forma en la que está organizado el modo de producción. Incluso las cosas, las máquinas, pueden verse encarnando energías libidinales, pues de hecho, como podemos revisar en el psicoanálisis para-marxista de Marcuse⁹², el trabajo tiene un vínculo estrecho con un eros. El trabajo es energía libidinal sublimada, reconducida hacia la productividad, hacia la construcción de civilización, domesticada, reducida a cultura, encerrada en un objeto. Pero sigue existiendo en el objeto, donde persiste como deseo:

...la fiebre sexual
de las fábricas⁹³

Un movimiento paralelo, complementario y análogo se da en el sentido inverso de aquello que hemos descrito hasta aquí. No sólo la máquina se humaniza, sino que en el moderno proceso de producción los hombres se convierten en máquinas, tal como en la parodia que Charles Chaplin hace al fordismo en su película *Tiempos modernos*⁹⁴. Esta contrapartida de la humanización de la mercancía y las máquinas también aparece expuesta en la poesía de Maples Arce: hombres-máquina, ciudades-máquina. Lo que en cierto sentido es una mirada distinta de lo que habíamos argumentado en el apartado anterior, cuando afirmábamos que la ciudad respiraba y vivía tal como lo hace un organismo. Un organismo no es un mecanismo, la máquina no tiene vida, está compuesta de partes muertas, se puede desarmar y luego volver a armar sin que exista la consecuencia de la muerte. El organismo es una unidad, una totalidad no descomponible, cada una de sus partes está en íntima relación con las otras, de tal modo que no pueden separarse sin sufrir una transfiguración definitiva, una pérdida. Maples se aparta de esta consecuencia de la modernidad y mira con los ojos del nostálgico la opacidad de este paisaje, su herrumbre. Ciertamente se trata de una contradicción, pero justamente la contradicción que hemos afirmado que funda y configura a la modernidad desde dentro:

En el fru-fru inalámbrico del vestido automático
que enreda por la casa su pauta seccional,
incido sobre un éxtasis de sol de las vidrieras,

⁹¹ Cf. con *Manuscritos económico filosóficos de 1844*, de Karl Marx.

⁹² Cf. *Eros y civilización*, de Herbert Marcuse.

⁹³ “VRBE”, primer canto, *ST*, p. 60

⁹⁴ “Charles Chaplin es angular, representativo y democrático”, reza el *Manifiesto estridentista N° 2*

y la ciudad es una ferretería espectral⁹⁵

El efecto insólito de estos dos procesos opuestos, aparentemente contradictorios y fundados en un orden de facto injusto, que escinden al ser, que lo separan de sí mismo, impidiéndole reconocerse en su propia obra, es la posibilidad de producir un lenguaje poético en que ya no haya diferencia entre el modo de hablar humano y el de las cosas. Lo humano aparece mecanizado, con las propiedades de las máquinas (con lo que se ratifica la idea de que los artefactos creados por el hombre son una prótesis o extensión de su cuerpo), y por otro lado la máquina se humaniza. Dos aspectos de un mismo proceso que expande al ser, considerando ontológicamente la unidad entre obra y creador. Porque (y esto no se encuentra habitualmente en la crítica económica del proceso de enajenación) la obra también sufre, también la cosa reclama su lugar, reclama la filiación, así como el creador puede reclamar su paternidad. Pero la voz de las cosas, en su protesta y en su forma de expresión, sólo es escuchada y comprendida por el poeta, por el nostálgico, por el alegórico, que es aquél para el que no hay diferencia de donde proviene el grito, si de los cuerpos orgánicos o de las cosas mecánicas, pues para él son lo mismo, y sufren el mismo grado de desgarramiento interno. Para esos mensajes telegráficos el vanguardista posee receptores especiales, recorriendo un camino inverso, que dota al hombre de atributos maquínicos:

Las antenas insomnes del recuerdo
recogen los mensajes
inalámbricos
de algún adiós deshilachado⁹⁶

Pero no son esas las únicas consecuencias o implicancias de esta especial mirada, de esta sensibilidad que ya no es sólo estética, sino política e ideológica. Bajo esta mirada desaparece también el fondo de la naturaleza. No hay un soporte externo para la historia, ella misma es un producto social, especialmente en la ciudad. La naturaleza misma es humanizada. De hecho no hay más que lo humano, la naturaleza es un producto del hacer humano⁹⁷. En la poesía de Maples los seres de naturaleza cobran vida, se expresan, participan de las problemáticas humanas, sufren por la arbitrariedad, se quejan de las medidas absurdas y descriteriadas, y más aun se rebelan contra las determinaciones que su propia forma (esencia) les impone:

y los árboles agitadores
manotean sus discursos en la acera⁹⁸

O también:

⁹⁵ “Perfumes apagados”, en *Andamios interiores*, ST, p. 53

⁹⁶ “T. S. H.”, en *Poemas interdictos*, ST, p. 72

⁹⁷ Viktor Sklovski comenta, en su particular biografía sobre Maiakovski, que los artistas cubistas rusos se disfrazaban de árboles o de piedras y salían a la calle en una abierta intención de proclamar la humanización de la naturaleza. Más que una anexión, explotación o manipulación de la naturaleza por parte del Hombre (como ha hecho el capitalismo), se trata de una asimilación, un reconocimiento y una reconciliación, que pone punto final al extrañamiento.

⁹⁸ “VRBE”, cuarto canto, ST, p. 64

árboles harapientos
que piden limosna en las ventanas⁹⁹

Los medios de comunicación y locomoción

Tal como hemos visto hasta aquí, la modernidad está articulada por una serie de paradojas, a la que debemos sumar una más, que está constantemente apareciendo en la poesía de Maples. Me refiero a la que da lugar a la aparición de los nuevos medios de comunicación y locomoción, como paradójico impedimento de las verdaderas formas de relación, de las relaciones cara a cara, poniendo como mediación la distancia y el anonimato. Los medios diseñados para las comunicaciones no son capaces de transmitir lo que quisiéramos. Están determinados por sus limitaciones y sus formas, dejándonos a cambio una impotencia comunicativa, una desazón, un vacío quizá más angustiante que la absoluta incomunicación:

A espaldas de la ausencia se demuda el telégrafo.
Despachos emotivos desangran mi interior.¹⁰⁰

De hecho, la mera existencia de los rápidos y expeditos medios de transporte facilita la lejanía, el distanciamiento. Medios que están diseñados para acercar dos puntos distantes geográficamente, se revelan como factores de separación, de ensanchamiento del mundo, de la precipitación de la despedida más que de la reunión. El amor, centro temático del romanticismo, puede ser interrumpido o destruido por la máquina, que se lleva en su vientre a la amada hacia lo desconocido, hacia el olvido y el adiós:

[...] sus palabras mojadas se me echaron al cuello,
y una locomotora
sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos.

Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca.
¡Y la locura de Edison a manos de la lluvia!¹⁰¹

Las locomotoras son culpables de la distancia, son máquinas sedientas de kilómetros, descorazonadas, insensibles, arrebatadas por el sólo goce de la velocidad y de la transitividad. El tren fue el emblema de una era, fue el que permitió la construcción de los estados nacionales de América, el que unificó y comunicó los distintos pueblos. Es el símbolo de la conquista de la barbarie y del dominio del poder central sobre los territorios más alejados. Es un embajador cultural y una máquina de guerra, es la conquista verdadera sobre la diversidad y la topografía. El tren es el símbolo de una era que cree que puede vencer a la muerte. Es una máquina que se consume en el intento de unir el presente con el futuro, el aquí y ahora con el más allá. Una máquina pesada, hecha de los materiales menos

⁹⁹ “Revolución”, *Poemas interdictos*, ST, p. 77

¹⁰⁰ “Perfumes apagados”, en *Andamios interiores*, ST, p. 53

¹⁰¹ “Prisma”, en *Andamios interiores*, ST, p.43

volátiles, pero perseverante en su intento, obstinada, llena de voluntad. Unir la tierra y el cielo es su misión en este mundo, convertirse en escala telescópica; lo que significa, después de todo, abolir la muerte y el tiempo. El tren es una metáfora, un símbolo, de la ideología del progreso, un icono representativo de la modernidad y la civilización. Una de las utopías de la modernidad es la de la conquista del don de la ubicuidad, la capacidad para estar en varios lugares al mismo tiempo, o al menos intentarlo, y para esto la rítmica carrera del tren fue un gran avance. Tren es sinónimo de distancia, de partida:

[...] tras los adioses últimos de las locomotoras [...]
y en el grito morado de los últimos trenes
intuyo la distancia.¹⁰²

El tren es conciencia de la lejanía, tal como lo será más tarde el avión, que vendrá a reemplazar a ese medio de locomoción masivo cuando el tiempo lo haya poblado de hambre y lo haya condenado a desaparecer.

Pero no sólo son los “Trenes que marchan siempre hacia la ausencia”¹⁰³, también los grandes barcos, con sus vapores, están abriendo rutas nuevas, mundos desconocidos, están ensanchando el mundo y a la vez construyendo un mapa más preciso de él, descubriendo nuevos puertos, nuevas rutas comerciales, nuevos productos, explorando nuevos mercados, continuando una labor doble de saber y dominación a través del intercambio comercial. La percepción de este movimiento es también de temor, de una aprehensión justificada frente a la fragmentación de lo local. La inmovilidad del mundo antiguo tenía como consecuencia la sensación de unidad, de identidad, de pertenencia. No había la necesidad del movimiento, del traslado, no se conocía ese afán de viaje hacia lo desconocido que trae aparejada tal apertura, como también trae aparejada la pérdida del sentimiento de completud y de encantamiento del mundo:

¿Hacia qué remoto meridiano
cortó aquel trasatlántico?
Y siento que se aleja todo¹⁰⁴

Los medios de comunicación y locomoción modernos destruyen ese mundo encantado y la seguridad garantizada por él. Su disolución es siempre una amenaza latente, la posibilidad de una asimilación de lo particular en lo universal, la migración de factores culturales, la hibridación, y el anonimato. La posibilidad cierta de perderse en lo otro, y de perder los puntos de referencia que dan certezas al sujeto. De hecho, la palabra “sujeto” remite a sujeción; sujeción al lenguaje, a la identidad cultural, a la patria, a las personas que forman una retícula tejida en torno del sujeto, que le da sentido y asidero.

Sin embargo, no son estas las únicas consecuencias del acceso masivo a los medios de comunicación y locomoción. Va a ocurrir un fenómeno en el sentido común que se reafirma con las tesis de la teoría de la relatividad. El tren, el auto, el avión, todos estos medios de transporte que van acelerándose cada vez más, temporizan el espacio, le dan al espacio una

¹⁰² “Perfumes apagados”, en *Andamios interiores*, ST, p. 53

¹⁰³ “Ruta”, en *Poemas de interdictos*, ST, p. 81

¹⁰⁴ “VRBE”, primer canto, ST, p. 60

dimensión temporal y, a su vez, espacializan el tiempo. El tiempo es percibido primero como el lapso que separa un punto de otro, por consecuencia, estos artefactos maravillosos que sortean distancias a velocidades increíbles son a su vez máquinas del tiempo. A bordo de ellas uno se abstrae del tránsito, pierde la noción de la distancia, y la realidad que se atraviesa se hace más débil, menos concreta, menos sustancial:

A bordo del expreso
volamos sobre la irrealidad del continente¹⁰⁵

El paisaje huye en la velocidad del viaje, se desfigura, se convierte en imagen onírica.

Vamos pasando las campiñas sonámbulas
mientras el tren se aleja entre los túneles del sueño¹⁰⁶

A su vez, en la poesía de Maples, el tiempo deja de ser una cualidad de la realidad y se convierte en un acto, un acontecimiento. No existe de manera independiente de algún hecho, no es homogéneo y vacío, es una dimensión social, una cualidad de un hecho:

La tarde es un motín sangriento
en los suburbios¹⁰⁷

El tiempo, espacializado, lineal, concebido como una dimensión vacía de la realidad (“Van cayendo las horas de un modo vertical”¹⁰⁸), empieza a poblarse de hechos y situaciones, hacia la realización de la historia. Una historia que no está pre-escrita, sino que la hacen los hombres a fuerza de voluntad y sacrificio “[...] todas las calles salen hacia la soledad de los horarios”¹⁰⁹. No hay ya una teleología necesaria; hay proyectos, objetivos, pero estos no son inevitables. De hecho su consecución precisa del empeño consciente de los sujetos sociales por conducir y enrielar la historia. Ya no hay un destino inexorable. He aquí una nueva paradoja de la modernidad, pues esta conciencia de la libertad histórica, este sentimiento de que todo es posible, de que no hay barrera que el ser humano no pueda romper, es el eje motor del hombre moderno, un concepto dialéctico de la historia que otorga a la práctica autoconsciente un valor supremo. Esta mitología es propia del pensamiento ilustrado. Sin embargo, subyace a este sentimiento, otro que le es contrario, aquel que da cuenta del fracaso permanente de todo proyecto que pretenda eludir su destino. Es la conciencia trágica de la historia, la vertiente nietzscheana, o romántica, que enarbola el principio de inmutabilidad en el corazón de lo humano, en su naturaleza.

La paradoja del progreso y la técnica

¹⁰⁵ “Ruta”, en *Poemas de interdictos*, ST, p. 80

¹⁰⁶ “Ruta”, en *Poemas de interdictos*, ST, p. 81

¹⁰⁷ “Revolución”, *Poemas interdictos*, ST, p. 77

¹⁰⁸ “Flores aritméticas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 46

¹⁰⁹ “Canción desde un aeroplano”, en *Poemas interdictos*, ST, p. 70

En la versión ilustrada de la historia, en su extremo humanista, el hombre detenta un poder absoluto, controla y produce a la naturaleza, gobierna sobre sus leyes, e incluso es quien determina la legalidad. El hombre es la medida de las cosas, es, de hecho, la ley de la naturaleza. La omnipotencia que experimenta el vanguardista es una asunción consciente de una actitud ya antigua, que acompaña a la modernidad desde sus albores, desde que aun era intuición. Es la actitud de Colón y los conquistadores, que se imaginaron que el mundo debía ser de tal forma y así lo produjeron en el acto mismo del descubrimiento y la conquista. El mundo está hecho a imagen y semejanza del hombre, de hecho la naturaleza responde a sus parámetros y su actitud. La omnipotencia de la soberanía, otrora encarnada en el Rey, se traslada al gobierno revolucionario, a los depositarios de la razón. Esta traslación del centro (de Dios a la naturaleza y de la naturaleza al hombre) produce en la modernidad, como efecto colateral, una curiosa y permanente tensión, porque la vida ya no pertenece a esferas sublimes. Para Maples, la naturaleza y Dios se subordinan al gobierno de los hombres: “Reglamenta el gobierno los colores del día”¹¹⁰. De hecho el arte, con el cine y la reproducción mecánica, se ha democratizado, se ha convertido en producto para las masas. Es decir, se pone a la máquina como mediador de la vida, la vida se automatiza, máquina que asiste a espectáculo maquinal. El hombre genérico es, en términos abstractos el centro, el productor de la vida y el creador del universo, pero en términos prácticos, es la máquina. Y en gran medida, la máquina del Estado, la Burocracia:

Tramitamos palabras
por sellos de correo,
y la vida automática
se asolea en los andamios de un vulgar rotativo¹¹¹

Que haya dejado de existir una esfera de lo sagrado o lo sublime tiene por consecuencia la producción de condiciones materiales para que todos los elementos tengan un mismo valor y ser intercambiables. Aparece así, ante el poeta, que quiere plasmar fotografías de lo real, un mundo hecho de tumultos, de superposiciones, de montajes de planos disímiles, fragmentos, ruptura de la totalidad, lo inorgánico, la acumulación de escombros, la interpenetración de cuerpos. La realidad es una yuxtaposición de elementos mecánicos, cuerpos, fragmentos de frases, todo en movimiento:

Locomotoras, gritos,
arsenales, telégrafos¹¹²

El paisaje urbano se colorea con elementos técnicos operacionales, con fragmentos de la naturaleza engarzados o acoplados a partes mecánicas, una imbricación viva de naturaleza y técnica. Lo natural se confunde con lo artificial. En un punto que deja de existir lo natural. La naturaleza, como ya hemos planteado, es un producto más del hacer y del conocer humano (y en esta asimilación la vanguardia a tomado parte activa). Pero en seguida, la naturaleza vuelve, con la voz romántica de la modernidad. Y esta es la contradicción eterna

¹¹⁰ “Canción desde un aeroplano”, en *Poemas interdictos*, ST, p. 70

¹¹¹ “Perfumes apagados”, en *Andamios interiores*, ST, p. 54

¹¹² “Prisma”, en *Andamios interiores*, ST, p. 44

de la vanguardia, tener dos voces, que afirman y niegan a la vez. En esta segunda voz (que reivindica una naturaleza), lo natural sufre el embate y la violencia de lo artificial, lo que puede ser visto como una extensión o un complemento de la tesis anterior, que elaboramos respecto de la historia. Aquí es lo inmutable, la naturaleza, lo que se contrapone, resiste y es agraviado por los procesos de industrialización, urbanización y modernización, operación conceptual que perfectamente puede traducirse en una mirada ecologista, que, puesta a prueba y llevada a un extremo, debe revelarse como una religión de la naturaleza (en el romanticismo alemán eso queda absolutamente claro en el caso de Schelling). Maples está en el medio de este debate, ambas voces le hablan y el tiene oídos para ambas, sufre su esquizofrenia, su tortura, porque ama a las máquinas, pero no es capaz de renunciar a la naturaleza. En este verso Maples aparentemente denuncia la muerte o la huída de los pájaros de la ciudad: "...y las alas del viento se rompen en los cables".

La tecnología, cuyo heraldo es el avión, el pájaro mecánico, precipita una ruina, y la naturaleza, representada otra vez por los pájaros orgánicos, opone resistencia al progreso:

La aviación
anticipa sus despojos,
y un puñado de pájaros
defiende su memoria¹¹³

Ya sabemos que el progreso no tiene memoria. Los aviones de Maples no son románticos, no tienen nostalgia por el pasado y sus huellas, no tienen memoria, avanzan dejando tras de sí sólo los escombros de lo que fue, como el *Ángelus Novus* de Benjamin¹¹⁴, el ángel de la historia:

Y los aviones,
pájaros de estos climas estéticos,
no escribirán su nombre
en el agua del cielo¹¹⁵

Nótese que los aviones no son sólo profetas del progreso técnico, son "pájaros de estos climas estéticos", y evidentemente esos climas estéticos son los meridianos de las vanguardias artísticas y literarias, merodeados por pájaros mecánicos. El avión puebla los cielos del imaginario estético del estridentismo. Es la insignia del fragor de la vida moderna, que Maples rescata para darle un lugar ambivalente en su universo poético, junto al volumen incommensurable de comunicaciones, y la temprana comprensión del daño ecológico irreparable. La imagen que nos presenta en los siguientes versos puede ser tanto una

¹¹³ "Canción desde un aeroplano", en *Poemas interdictos*, ST, p. 69

¹¹⁴ Cf. Walter Benjamin "Tesis de filosofía de la historia" (Tesis 9), en *Discursos interrumpidos I*, p. 183 El Ángel "ha vuelto su rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediamente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso".

¹¹⁵ "Saudade", en *Poemas de la lejanía*, ST, p. 84

denuncia de la profanación del cielo, entendido como algo sagrado, por el humo de las fábricas, como una metáfora premonitoria de la contaminación atmosférica a nivel global:

Un incendio de alas
a través del telégrafo.
Trágicas chimeneas
agujerean el cielo.
¡Y el humo de las fábricas!¹¹⁶

Por un lado el desarrollo, el progreso técnico, la industrialización, es deseable, pero por otro es visto como un caos, un desorden. El mundo que se construye a partir de las superposiciones da cuenta del estado del alma moderna, que se encuentra más próxima de la enfermedad que de la salud: “¡Manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison!”¹¹⁷

El progreso desbocado parece no tener control: “¿Quién está en el manubrio? ¿Hay un corto circuito?” Tampoco están bajo control las posibles fallas de la técnica, a cuya merced nos encontramos. Es el monstruo de Mary Shelley, creado por los humanos pero que se vuelve contra sus padres. El engendro cobra vida propia y se desata en mutaciones, permutaciones, licencias, aberraciones, combinaciones grotescas. Carente de afectos, la criatura no vacila en la destrucción ni en el asesinato, no tiene moral. Es la pesadilla de “2001” de Kubrick, la conquista de la independencia de una posible *inteligencia artificial*. Son los efectos colaterales del avance tecnológico, bajo la dirección de una modernidad incompleta, irracional, conducida por las leyes del mercado y los buenos negocios a corto plazo, sin medida y sin planificación. Así se cuelean en la poesía de Maples imágenes apocalípticas, al estilo de Brüegel:

lejanías incendiadas,
el humo de las fábricas¹¹⁸

Vivimos en un mundo en permanente convulsión. En esta conciencia convergen tanto la dialéctica de la ilustración como la concepción trágica de la historia. Somos actores protagonistas de esta época y sus víctimas. Romanticismo e ilustración se encuentran en este vórtice y se reconocen, se miden, y encuentran uno en el otro su propia verdad. La verdad profunda de la dialéctica materialista es el romanticismo, así como lo es de este la posibilidad del cambio y la libertad. Y ambos nos dejan en la conciencia desgarrada y esquizofrénica de la modernidad:

Tú y yo
coincidimos
en la noche terrible¹¹⁹

¹¹⁶ “Perfumes apagados”, en *Andamios interiores*, ST, p. 54

¹¹⁷ “T. S. H.”, en *Poemas interdictos*, ST, p. 72

¹¹⁸ “VRBE”, segundo canto, ST, p. 62

¹¹⁹ “Prisma”, en *Andamios interiores*, ST, p. 44

Mientras la noche de la razón es la locura, la locura es la víctima de la razón. “El sueño de la razón engendra monstruos”, reza el título de uno de los cuadros de Goya. Bajo las ciudades hay corrientes subterráneas que niegan *la verdad*, que luchan contra la superficie y amenazan con volver. La cloaca es el símbolo de esta verdad oculta hecha de desechos, de lo inconfesado, de lo silenciado, de lo reprimido, de la mierda oculta, que, tal como se desborda en Mallarmé, se hace sentir en la poesía de Maples: “llamas de podredumbre suben del bulevar”¹²⁰.

Sátira del romanticismo

Maples encuentra una manera de reafirmar su vocación de vanguardista en la permanente crítica del romanticismo y de sus tópicos, especialmente aquel del amor romántico. El poeta asocia al romanticismo un sentimiento burgués, pasivo, improductivo, opaco y decadente, propio de un continente (el europeo) gastado y carente de proyecto. El siglo XIX, con toda su estética debe ser dejado atrás, con sus problemáticas falsas de tipo individualista que se trasladan a la literatura, como si fuese un tema digno de cantar, como si las desdichas de un sólo hombre por un amor no correspondido tuviesen valor universal. Maples es ácido en las figuras que elabora para ridiculizar tal estado del alma:

Y entre sorbos de exóticos nombres fermentados,
el amor, que es un fácil juego de cubilete,
prende en una absurda figura literaria
el dibujo melódico de un vals incandescente¹²¹

Ese, sentimiento de desencanto desilusión y pérdida, aparece recurrentemente tras las grandes desilusiones políticas, cuando se ha empeñado la voluntad para transformar el mundo, involucrándose en un proyecto revolucionario ambicioso, y el resultado es todo lo contrario de lo que se esperaba, o por lo menos distinto y bastante alejado del plan original. Exactamente lo que le ocurrió a la razón moderna tras la experiencia de la revolución francesa. La voluntad revolucionaria se siente traicionada por el curso del mundo, por el rumbo que toman los acontecimientos, por haberse desatado el terror y la irracionalidad.

La conciencia que fue activa se transforma en pasiva, porque tiene miedo de volver a caer en la trampa que separa la teoría por un lado y a la práctica por otro. Entonces, se repliega sobre sí misma, convencida de su buena voluntad y sus buenas intenciones; ya no quiere ensuciarse las manos con los efectos concretos del actuar. Así es que se convierte en pura buena conciencia. Pero a la larga eso tampoco le basta, no puede estar satisfecha, tiene que intentar universalizarse. Se trata de un saber de sí mismo, de una interioridad, una certeza solamente individual, que no se comparte con nadie, pero que al mismo tiempo tiene la seguridad de que debe *ser* un saber colectivo, universal, es decir, de todos. El sujeto romántico está convencido de que es un *alma bella*, está convencido de su moralidad. Lo importante para él no es lo que ha realizado, una acción determinada no es necesariamente reconocida por él, no puede verse en ella como en un espejo. La acción le devuelve una

¹²⁰ “Flores aritméticas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 47

¹²¹ “Flores aritméticas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 45

imagen desfigurada o monstruosa de sí mismo, con la que no puede identificarse, esa imagen más bien le da terror; lo significativo para este sujeto es la certeza de haber actuado de acuerdo con su propia convicción. El alma bella se limita a una contemplación de sí misma, y por eso deriva de manera natural a la estética. Hegel veía en Schiller a un representante clásico de esta postura. Lo que antes fue acción política, o entrega total por una causa, se convierte en una contemplación estética de sí mismo. Maples enfrentado a esta práctica se vuelve y dice: “Hablemos de otra cosa”. Quiere dejar atrás esas voces melancólicas y deprimentes que se lamentan por amores no correspondidos:

(Su voz
tiene dobleces románticos de felpa
que estuvo mucho tiempo guardada en naftalina,
y duerme en sus cansancios ingravidos de enferma,
la elegancia de todas las cosas amarillas.)¹²²

El romanticismo se mueve entre la figura hegeliana del *alma bella* y la de *La ley del corazón*; en esta última el individuo también toma algo suyo, personal, y pretende universalizarlo, aunque esta vez no es su virtud, sino su natural deseo de felicidad y placer, considerándolo como algo necesario, o sea, como algo automáticamente válido para todos. La autoconciencia individual (podemos poner el caso de Werther como ejemplo), es para ella misma universal, por eso Hegel le llama *ley del corazón*, porque está pensando en el sentimentalismo de su época. Werther está convencido de que por el hecho de amar a Carlota ella debe amarlo también a él, y cuando ella se casa con otro se siente traicionado en su esencia. Es el mundo el que está equivocado. Entonces trata de forzar la situación, no se convence de que existen otros hombres y otros corazones que también buscan su propio placer, y ése es el inconveniente. La naturaleza nos empuja al placer, y se trata de seguir la inclinación de la naturaleza. Entonces la ley no es una ley singular, sino que está en todos los seres humanos, es una ley universal, que rige a todas las individualidades. El problema es que no se pueden satisfacer todos los deseos, especialmente cuando se dirigen a un mismo objeto. La propia realidad niega la realización de *La Ley*, lo que produce en el individuo una escisión dolorosa: *La Ley* va por un lado y *El Corazón* va por otro, siendo su contradicción. Para el sujeto que siente el impulso del corazón, el orden que gobierna el mundo es un orden de coacción y de violencia que contradice su deseo. El individualismo romántico, como el que describe Goethe, es una rebelión del corazón contra la violencia del mundo. El suicidio de Werther es una protesta, un chantaje, le pasa la cuenta a la realidad y a los demás. Es un tremendo drama, porque las alternativas que tiene no son muchas: o bien se resigna a obedecer un orden ajeno, y por lo tanto vive privado del goce de sí mismo, es decir, no realiza su deseo; o bien no acepta ese orden, encontrándose privado de la conciencia de su propia excelencia, porque no obtiene reconocimiento externo alguno. La otra alternativa que le queda es realizar en el mundo *la ley del corazón*. Pero no se puede realizar una ley que está vinculada a un solo corazón. Ese es el halo trágico de la acción humana, ese desfase entre el impulso original del corazón y lo que resulta efectivamente en el plano universal. Es cuando aparece la decepción, porque la operación es suya y a la vez externa, o sea, no puede reconocer en ella la pureza de su intención, pero tampoco puede negarla porque al querer

¹²² “Voces amarillas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 49

obrar acepta la realidad, que se convierte en una serie de operaciones suyas y no suyas a la vez, lo que finalmente da como resultado que el sujeto encuentra abominable y detestable el corazón de los otros hombres.

Lo que impone la *ley del corazón* es una ceguera total. Los ojos del romántico existen sólo para su amada, real o idealizada, que siempre sufre por alguna razón y siempre es pálida y enferma. Maples hace una cruel sátira de la palidez romántica (no por nada el poema en que se ensaña con este tipo de literatura se llama *Voces amarillas*):

y es una clara música que se oye con los ojos
la palidez enferma de la súper-amada¹²³

Tanto el romántico como el alma bella, en tanto conciencia desventurada, eligen el arte como forma de universalización, o de trascendencia, porque desde esa ubicación no daña a nadie y le permite hacer una introspección, un viaje por el mejor mundo que pudo concebir: el de su interior. Por eso Hegel dice que el *alma bella* sigue, de manera natural, una línea de continuidad que va del moralismo al esteticismo y de ahí a la religión. Es en ese punto donde aparece la religión. Se despierta en el *alma bella* una especie de religiosidad del espacio interior, que conserva algo de la perspectiva estética. En palabras de Hegel: “Su acción es la contemplación de su propia divinidad”¹²⁴.

El dilema del *alma bella* es el siguiente: le quedan dos alternativas, o afirmar la realidad de su derecho y, por tanto, el derecho de la realidad, o renunciar a la realidad y afirmar la irrealidad de su derecho. En ambos casos se llega a una contradicción trágica. Porque en la realidad de su derecho se asienta su autoridad moral, podríamos decir, la validez de su fuero interno, su verdad, lo que realmente le importa. Pero frente a esta verdad interna hay otra verdad, la de la realidad externa, la del mundo, que no ha desaparecido por más que *el alma bella* pretenda negarla. Ella ya ha renunciado a actuar sobre la realidad, pero la realidad sigue actuando, tanto sobre ella como sobre todo y todos. La otra alternativa es renunciar a la realidad, pero eso implica afirmar la irrealidad de su propia verdad, y eso es un drama porque *el alma bella* precisa ser reconocida para ser. Esto significa una diferencia con la figura de la *ley del corazón*, porque en el caso del *alma bella* aunque se repliegue sobre sí misma y pretenda que el objeto que aparece ante sí no es ya distinto de ella misma, no puede sustraerse absolutamente del mundo, aún tiene una actitud política (encubierta o atenuada, pero la tiene). Necesita el reconocimiento y quiere dejar un mensaje para todos, un ejemplo para la vida. Por eso Hegel dice que “el alma bella tiene que consumirse en sí misma y desaparecer en esta pureza transparente como un vapor informe que se disuelve en el aire”¹²⁵. En el siguiente fragmento de Maples encontramos una sorprendente correspondencia con ese destino. Son claras las referencias a la poesía de Darío, por lo de “vocablos azules”, y crueles los acercamientos a figuras suicidas como la de Mário de Sá-Carneiro, el poeta portugués que se suicidó 8 años antes de que estos versos fuesen escritos haciendo gárgaras de arsénico :

(En tanto que un poeta,

¹²³ “Voces amarillas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 48

¹²⁴ G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*. p. 382

¹²⁵ *Ibid.* p. 384

colgado en la ventana,
se muere haciendo gárgaras
de plata
electrizada,
subido a los peldaños de una escala
cromática,
barnizo sus dolencias con vocablos azules,
y anclada en un letargo de cosas panorámicas,
su vida se evapora lo mismo que un perfume.)¹²⁶

El romántico se disuelve en el aire o vuelve a la acción política. *El alma bella* debe reconciliarse con la consciencia de la acción para no estar condenada a la desaparición. Sin embargo transitará por un momento que, mientras eso no ocurra, concebirá el curso del mundo como tragedia, o como una traición universal, como un gran equivoco, que sólo puede ser dejado en evidencia con el suicidio, convirtiéndose en una víctima sacrificial, de la que el ilustrado se burla. Hay en algunos versos de Maples Arce una sátira brutal de este sujeto y su drama:

en tanto que un oscuro violín de quinto piso
se deshoja a lo largo de un poema de Schumann,
y en todos los diarios se ha suicidado un tísico¹²⁷

Sigue la sátira:

Y en tanto que un piano fantástico, desvela
los bemoles románticos de un estudio sin luna,
sus ojos se adormecen en un cansancio de felpa,
como si estuviera muriendo de blancura.¹²⁸

Pero pasa en Maples una cosa curiosa (aunque perfectamente comprensible a la luz de las reflexiones que hemos hecho antes acerca de las paradojas de la modernidad): ocurre que tras la feroz sátira y tras la deconstrucción del tópico romántico, el poeta deja entrar la nostalgia de la vida del corazón en sus textos. Evodio Escalante, parafraseando las críticas de los detractores del estridentista, anota: “Maples Arce, si fuera consecuente, sugiere Torres Bodet, tendría que destruir el romanticismo de sus *andamios interiores*, ese esqueleto sentimental sobre el que ha edificado su poesía (...) como *aspirante* a vanguardista –sólo esto le concede–, le hubiera gustado aterrizar de un brinco en el litoral de un mundo nuevo, pero no lo consigue; en el momento en que quiere dar el salto y romper con la tradición de melancolías de que ha hecho un programa, es cuando más la reafirma”¹²⁹. Efectivamente, en varios poemas aparece un dejo romántico que se resiste a desaparecer, que se reafirma en la decepción de la forma del progreso y la despersonalización a que nos

¹²⁶ “Voces amarillas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 48

¹²⁷ “Voces amarillas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 49

¹²⁸ “Voces amarillas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 50

¹²⁹ Evodio Escalante. Op. Cit. pp. 32-33

somete la ciudad. Esta resistencia, que es temor a la pérdida de algo precioso, aparece con fuerza, como un torrente que viene de muy profundo, el nudo central de la literatura en peligro de extinción. Pero lejos de constituir una inconsecuencia, esta característica de algunos movimientos de vanguardia, incluido el estridentismo, se puede interpretar como la cabal comprensión del movimiento oscilante de la modernidad, de su íntima constitución. No sin razón Octavio Paz afirma que “los futuristas, los dadaístas, los ultraístas, los surrealistas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición inaugurada por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura”¹³⁰. El poeta vanguardista se reconoce como parte del devenir del propio romanticismo contra el que ha estado luchando, se identifica con él y se rinde, porque no puede desconocer su sino, su esencia y su voz:

Y en el mismo declive del interior romántico,
me interrumpo en un faro de automóvil, en tanto,
–bohemos romboidales– mi corazón se llueve;
la tarde en las vidrieras traquetea como un tren,
y mi dolor naufraga, definitivamente,
en la literatura de todos los “ayer”¹³¹

Se produce por fin una solución, una síntesis que, probablemente, se la deben la mayoría de los escritores de vanguardia a los experimentos surrealistas que unen el sublime objeto del amor con los objetivos políticos, el sentimentalismo romántico con el fervor revolucionario, lo que genera un muy especial resultado, una hipostaciación productiva en que la promesa de un futuro para todos incluye y acoge la posibilidad de la realización final del amor erótico:

–No temas, es la ola romántica de las multitudes.¹³²

¡Oh novia electoral, carroussel de miradas!
lanzaré la candidatura de tu amor¹³³

Este desplazamiento ya no permite distinguir ambos proyectos. Las voluntades se funden en una sola, las fuerzas desatadas del erotismo se trasladan a la intención política, y más particularmente al acto revolucionario, que incluso puede llegar a ser visto como un coito, un despliegue de energía libidinal que va a dar a luz a una criatura nueva, la nueva sociedad, nacida de estas nupcias a la vez individuales y multitudinarias. Seducción y fuerza, razón y violencia, luz y oscuridad, hermanadas, crean un poder incontenible que avanza haciendo saltar el pasado:

la lujuria apedreó toda la noche
los balcones a oscuras de una virginidad¹³⁴

¹³⁰ Octavio Paz, *Los hijos del limo*. p. 147

¹³¹ “Perfumes apagados”, en *Andamios interiores*, ST, p. 53

¹³² “VRBE”, segundo canto, ST, p. 62

¹³³ “Canción desde un aeroplano”, en *Poemas interdictos*, ST, p. 71

El lugar del evento político es también el lugar del encuentro amoroso. De hecho, parece que la misma revolución no se completa sino en la consecución de tal encuentro místico en que se amalgaman los sentimientos y los proyectos de cambio:

En el mitin romántico de la partida,
donde todos lloramos
hoy recojo la espera de su cita¹³⁵

El punto medio

La transustanciación operada en la vanguardia de la crítica despiadada del romanticismo al desplazamiento del objeto y del sujeto en el tópico del amor, tiene un principio y un soporte, que transita de un extremo a otro de la modernidad: la constante presencia del *ego*. Un Yo desesperado, que no encuentra nunca sosiego, porque nunca está totalmente completo, ni lo podrá estar, a no ser en su disolución o en la muerte. Este sujeto, pilar de la experiencia estética de la modernidad es el que se expresa en la poesía, reclamando su verdad, buscando su verdad. Es el punto donde se encuentran Maples y Sá-Carneiro, donde se acoplan sus temáticas y se les puede reconocer como participantes del mismo espíritu. En ambos el individuo es protagónico, en sí mismo es una problemática, un eje al que se vuelve constantemente. Las interrogantes y afirmaciones del individuo son también las preguntas por el autor. En el primer canto de “VRBE”, Maples Arce habla de sí mismo en tercera persona, comparándose con Whitman y Turner. Se pone fuera de sí, se ve como un otro, formula que pronto veremos utilizada con mayor vigor en Mário de Sá-Carneiro.

Me interesa que se aprecie con detenimiento la correspondencia que hay entre estos dos versos, ambos centrales en la obra de cada uno de los autores:

“Eu não sou eu nem sou o outro, / sou qualquer coisa de intermédio: / pilar da ponte de tédio / que vai de mim para o Outro”¹³⁶.

“Yo soy un punto muerto en medio de la hora, / equidistante al grito náufrago de una estrella”¹³⁷

Ahora no me voy a detener en lo que significa este sentimiento de ser algo “intermedio”, pues será comentado con mayor detalle en el capítulo destinado al poeta portugués, pero me interesa hacer notar la idea de que el Yo es un trayecto, un espacio entre dos puntos, que no alcanza a ser ni una cosa ni la otra, que se queda a medio camino, que no se completa, que no acaba nunca de arribar, pero que además experimenta esta incompletud solo, de manera

¹³⁴ “VRBE”, quinto canto, *ST*, p. 66

¹³⁵ “Revolución”, *Poemas interdictos*, *ST*, p. 77

¹³⁶ Mário de Sá-Carneiro, *Poesía completa*, Editorial Atica, p. 94. De aquí en adelante, salvo que se indique lo contrario, todas las citas de Mário de Sá-Carneiro se refieren a este segundo volumen de la obra completa del autor que se abreviará *PC*.

¹³⁷ “Prisma”, en *Andamios interiores*, *ST*, p. 43

aislada, sufriendo este padecimiento en una especie de claustro al que está condenado por la impotencia comunicativa. Y aquí llegamos a otra paradoja o contradicción propia de la modernidad, pues ésta ha enfatizado alternativamente la constitución del individuo como mónada o como producto intersubjetivo. Como mónada habría una sustancia a la que esta entidad responde. Ella se sostiene por sí misma, es una unidad cerrada y aislada que tiene sus propias dinámicas internas (“los cambios naturales de las mónadas provienen de un principio interno, ya que ninguna causa externa podría influir en su interior”¹³⁸). La mónada es un universo en sí misma, incapaz de trascenderse e incapaz de exteriorizarse, haciendo de cada intento en esa dirección un fracaso. La otra alternativa es una utopía, algo imposible de alcanzar dentro de los límites de la razón moderna (aunque quizá sea su extremo, su verdadera realización). Me refiero a la disolución del yo, o, al menos, a su desindividuación, ser siempre otro, con la consecuente desaparición del autor. Estos dos términos son los extremos a los que nunca el individuo moderno llega totalmente, convirtiéndose en el mero trayecto hacia uno de estos polos. Evodio Escalante en el texto ya citado hace un tratamiento inteligente de este tema: “Ningún escritor mexicano, que yo sepa, ha podido expresar mejor que Maples Arce la contradicción entre la individualidad del poeta y el advenimiento de un nuevo sujeto multitudinario que implica, de algún modo, la desaparición (o la “superación” hegeliana, si se lo quiere ver así) del primero”¹³⁹.

Maples está en esa estación, aunque en el andén contrario al de Sá-Carneiro. Sus trenes van en direcciones opuestas, lo que significa que cada uno llegará al punto de partida del otro:

Yo soy una estación sentimental
y los adioses pitan como trenes¹⁴⁰

Lo efímero hace ver al yo como el emplazamiento de relaciones transitorias, destinadas a la separación (por eso el tren y la lejanía). Lo que *sujeta* al sujeto siempre está en otra parte. Quizá por esa intuición las vanguardias postularon la desaparición del autor y de la autoría: nada es original, el genio no existe, el arte no es la expresión de un interior, de algo propio, es más bien el destilado de los jugos de una época. Tal vez por eso los juegos con la tipografía. Cuando es la máquina la que escribe, no hay grafología posible, pues no hay personalidad. El juego de las tipografías arroja la escritura del anonimato. El sujeto es nada

¹³⁸ Gottfried Wilhelm Leibniz, *La Monadología*, p. 39

¹³⁹ Evodio Escalante. Op. Cit. p. 48. El comentario que hace el crítico a este respecto se inicia con una cita sorprendente de Arquéles Vela, de su libro *Fundamentos de la literatura mexicana*, que reproduzco a continuación por lo decisivo, profundo y lúcido de la interpretación que hace del trabajo de su compañero de letras: “Por primera vez en la poesía mexicana, la individualidad desmesurada encuentra una resonancia social. La angustia del poeta no canta su soledad sola, como la romántica o surrealista, sino la soledad acendrada en las multitudes. Su soledad proviene de no poder adentrarse en el fondo de la muchedumbre, como una realidad de los sucesos sociales. Es una soledad profunda, que asciende de los estratos bajos hacia una esperanza multitudinaria; de lo más oscuro de la naturaleza individual hacia lo más oscuro de la naturaleza social”. Es necesario anotar aquí que tal soledad es también la del intelectual revolucionario, que otorga, desde su condición de crítico externo, una misión histórica o estructural a determinado *sujeto* social.

¹⁴⁰ “Partida”, en *Poemas de la lejanía*, ST, p. 80

más que un intersticio, una hendidura en un discurso, la aparición repentina y efímera de un espejo o de algo que devuelve una imagen¹⁴¹.

Me debrayo en un claro
de anuncio cinematográfico¹⁴²

No tengo claro si Maples habrá conocido la obra de Sá-Carneiro, pero hay cosas que sugieren un parentesco, o, al menos, una comunión en el “espíritu de la época”. No es casual que el poema en que Maples se acerca con más claridad a la problemática del yo se llame *Saudade*. No digo que el estridentista haga en este poema ni explícita ni velada referencia a Sá-Carneiro, a su suicidio, a su soledad o a su poesía, pero algo trasunta de una poética a otra, de una vertiente de la vanguardia a la contraria. Es un punto medio. Lo más probable es que no se hayan leído mutuamente, pero lo interesante es esta correspondencia, esta solidaridad inconsciente, la que en sí misma es paradójica, porque ambos están solos “en el último tramo de la ausencia”: “Estoy solo en el último tramo de la ausencia, / el dolor, hace horizonte en mi demencia”¹⁴³. Hacen ambos, y casi al mismo tiempo, la experiencia del abandono, del sacrificio. La que a Sá-Carneiro llevará al suicidio y a Maples a la acción política. Lo que en ambos casos justifica, tanto de manera literal como metafórica, la dramática expresión de Maples en *Saudade*: “¡Dios mío, / tengo las manos llenas de sangre!”¹⁴⁴, porque en ambas experiencias el resultado final es el de una forma de muerte.

¹⁴¹ Es interesante al respecto trabajar con la noción de *intersticio*, utilizada por Gilles Deleuze en su texto *La imagen-movimiento*, donde desarrolla su comprensión del cine de la nueva ola francesa.

¹⁴² “Flores aritméticas”, en *Andamios interiores*, ST, p. 46

¹⁴³ “Saudade”, en *Poemas de la lejanía*, ST, p. 83

¹⁴⁴ “Saudade”, en *Poemas de la lejanía*, ST, p. 84

4. El espíritu del romanticismo, como el otro polo de la modernidad, en la obra poética de Mário de Sá-Carneiro

A diferencia del comentario que he hecho de la obra poética del escritor mexicano Manuel Maples Arce (que desarrollé desde sus rasgos más iluministas hasta aquellos más románticos), en el siguiente comentario de la poesía del *modernista* portugués Mário de Sá-Carneiro, quiero hacer el camino inverso, es decir, empezar con los tópicos románticos, que en su obra son los más significativos y hegemónicos, para terminar con aquellos otros que corresponden a un concepto más vinculado con la ideología del progreso, en particular con aquellos elementos emparentados al acercamiento que el poeta tuvo con el futurismo italiano, movimiento de gran influencia en el modernismo portugués.

Como es sabido, el modernismo portugués corresponde a las tendencias de vanguardia de principios de siglo, y no tiene nada que ver con el modernismo de Rubén Darío (que, acertadamente, para Octavio Paz corresponde a un romanticismo tardío en las letras hispanoamericanas). Es un movimiento estético que surge en torno a la revista *Orpheu* y tiene su figura central en Fernando Pessoa. Mário de Sá-Carneiro colaboró activamente con esta revista y estuvo en contacto permanente con su amigo, creador de los heterónimos, hasta el día de su muerte.

En un principio, Sá-Carneiro se consideraba a sí mismo esencialmente un narrador, y le daba una importancia muy marginal a su poesía, sin embargo, de manera postrera, concedió a este género una dedicación que, pese a su prematura desaparición (se suicida a los 26 años), va a dar frutos sorprendentes. Su poesía, sin lugar a dudas, posee rasgos muy peculiares y una fuerza inusitada. Sus principales influencias literarias son el *saudosismo* portugués, el *simbolismo* francés y el *decadentismo*. A través de toda su obra destaca el interés por temáticas introspectivas, la reflexión casi metafísica, el autoanálisis, las preguntas existenciales, la mirada crítica y autocrítica.

Mário de Sá-Carneiro participó, como toda la generación de *Orpheu*, de las corrientes de vanguardia elaboradas por Pessoa, como el *paulismo*, el *sensacionismo* y el *interseccionismo*. Sin embargo, su obra tiene características muy propias y de gran consistencia. Según el crítico portugués Nuno Júdice, se puede incluso sostener que el trabajo de Sá-Carneiro “haya representado, finalmente, el lugar de confluencia de todos los aspectos del modernismo, constituyendo su obra la polarización de sus tensiones, conflictos y afirmaciones estéticas, de un modo enteramente conciente y acabado”¹⁴⁵. Junto a las temáticas recurrentes ya mencionadas, se destaca la búsqueda de un lenguaje y un tono característicos, en el que el poeta se esfuerza por expresar su estado de ánimo, un ánimo atormentado y sarcástico hasta el punto de la crueldad, que hace escarnio de la condición humana y devela una sensibilidad desarrollada al costo del permanente sufrimiento. Es esta hiperestesia lo que lo relaciona quizá con mayor claridad con el romanticismo del siglo XIX, cosa que no podría ocurrir sino fuera precedida de una importancia excepcional de la figura del “Yo”. El hablante lírico de la poesía de Sá-Carneiro es el eje central, el cuerpo celeste en torno al cual gira el universo. El egocentrismo es un rasgo permanente y de tremenda gravitación en sus preocupaciones y sentimientos. Hay una tensión constante entre la forma

¹⁴⁵ Nuno Júdice, “O Modernismo de ORPHEU na Poética de Mário de Sá-Carneiro”, en *As primeiras vanguardas em Portugal. Bibliografia e antologia crítica*, compilado por K. David Jackson, p. 536

en que lo ven y en la que él se ve frente a los demás. Este juego de imágenes y reflejos pone de relieve la figura del espejo, tan importante como la del otro y la del doble (cosas de las que me ocuparé más adelante). Luís Mourão anota, en relación a este egocentrismo, que el poeta “tiene la certeza de un destino personal excepcional, y que le están reservadas las tareas que antes se le atribuían a los dioses”¹⁴⁶. Quizá afirmar tal cosa sea un poco exagerado, pero al familiarizarnos con su poesía queda la impresión de que el autor se considera un ser grande e incomprendido, una persona especial, con dotes que la gran mayoría no tiene y que por eso debe sufrir, estar condenado a la soledad y al destierro, concibiendo la existencia como un *vía crucis*, como una pasión, pero la pasión de un hombre, no de un dios.

Mário de Sá-Carneiro tiene una relación cercana con la muerte. Su madre muere cuando él tiene apenas dos años, y uno de sus amigos de infancia, Thomaz Cabreira Júnior, compañero del Liceu Camões, con el que escribió *Amizade*, se suicidó siendo aun adolescente. Esta muerte marcará al poeta: es a su amigo a quien dedica el poema *A Um Suicida*, en 1911. Finalmente él mismo se suicida con arsénico en 1916, en la habitación de un hotel de París, al parecer por motivos sentimentales. En varias oportunidades había comunicado a sus cercanos las intenciones de acabar con su vida, y no especialmente por causa de un fracaso amoroso. Los motivos irían mucho más allá, estarían anclados en la constitución misma de la existencia, en la confusión permanente, en la falta de certezas, en lo tormentoso de una personalidad sensible que resiente todo, en la dispersión del mundo y del yo, en el sentimiento de abandono, de insatisfacción y frustración que es propio de una personalidad narcisista. De hecho, sus poemas por lo general están escritos desde la perspectiva de la primera persona singular, un “Yo” que sale al mundo y solo encuentra falsedad y horror. Es recurrente en sus textos la imagen de lo falso y de lo fingido, lo que viene una vez más a defraudar a ese *ego* deseoso de transparencia y verdad. “Detive-me na ponte, debruçado, / Mas a ponte era falsa- e derradeira. / Segui no cais. O cais era abaulado, / Cais fingido sem mar à sua beira...” nos confiesa Sá-Carneiro, desilusionado, en su poema “Ângulo”¹⁴⁷. Mientras en “Escavação”, él mismo se encuentra falso, una especie de traidor de una verdad interior que lo define, con la que la apariencia se puede contrastar: “Um cemitério falso sem ossadas, / Noites d’amor sem bocas esmagadas-”¹⁴⁸.

La aparición del alma

Pero para que exista falsedad debe existir por fuerza una verdad, un modelo original, una esencia. Esa verdad que el poeta busca y que no encuentra en el mundo real va a descubrirse en el interior. Es la aparición del alma, como refugio y verdad. Verdad interna que se opone al cuerpo, que lucha contra el cuerpo degradado e imperfecto, mientras ella –el alma– representa la pureza y la perfección, lo femenino. Por ejemplo, en este verso del poema “Não”, Sá-Carneiro manifiesta un deseo que se puede entender a la luz de lo que

¹⁴⁶ Luís Mourão. “Mário de Sá-Carneiro ou o epílogo do romantismo”, *Cadernos de Literatura*, N° 18, Octubre de 1984, p.32.

¹⁴⁷ Mário de Sá-Carneiro. “Ângulo”, en *Indícios de ouro, PC*, p. 109.

¹⁴⁸ “Escavação”, *Dispersão. PC*, p. 55

comentamos: “(Se minha alma fosse uma Princesa nua / E debochada e linda...)”¹⁴⁹. Esta separación platónica entre cuerpo y alma, entre la materialidad y la espiritualidad, se puede explicar por el hecho de que Sá-Carneiro siempre tuvo complejos con su cuerpo, por ser gordo y por considerarse poco atractivo. En su poesía se encuentra un desprecio absoluto por el cuerpo, tal como podría encontrarse en la filosofía del escolástico Escoto Eriugena. Pero, al mismo tiempo, Sá-Carneiro está consciente de que en ese cuerpo reside la fuente de las sensaciones, de la información y del placer, obtenido a través de los sentidos, que le ofrecen un material fundamental para su trabajo poético. Esta dicotomía es más bien una lucha, una guerra que no tiene solución ni vencedores (salvo, quizá, en la muerte), porque ambos contrincantes son parte de un mismo ser, ambos términos conforman lo que es el epicentro de la obra, a saber, el Yo. Luego, la lucha es contra sí mismo, o más aún, la lucha ocurre al interior de sí mismo. Sá-Carneiro está en plena resistencia, como cuando dice:

Não me pude vencer, mas posso-me esmagar,
–Vencer às vezes é o mesmo que tombar–
E como inda sou luz, num grande retrocesso,
Em raivas ideais ascendo até ao fim:
Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...

... ..

Tombei...

E fico só esmagado sobre mim!...¹⁵⁰

Para mayor seguridad de lo que estamos intentando afirmar hay una precisión que Sá-Carneiro hace a Pessoa acerca de este poema en una carta de 1913. Le dice que el último verso del texto anterior es resultado de una confusión, porque en lugar de *sobre* quiso escribir *sob*, es decir, “debajo de”, pero concluye que le parece interesante conservar el *sobre* porque ilustra la idea de que “yo-alma me aplastaría no sobre el hielo, sino sobre mi cuerpo”¹⁵¹, aquel odiado enemigo. Acabar con él, con el cuerpo, parece ser el objetivo de la

¹⁴⁹ “Não”, en *Indícios de ouro, PC*, p. 91. Vale la pena indicar que la figura de la “princesa desnuda” aparece en varios poemas, con distintas funciones (pp. 92-93-98-99), pero siempre remitiendo a una situación ideal, a un gran anhelo, o a un sentimiento o deseo muy íntimo. Quizá esta figura, junto con algunos otros rasgos característicos de la poesía de Mário de Sá-Carneiro, hayan constituido la prueba suficiente para que algunos comentaristas consideren que su literatura contiene temáticas homosexuales, convirtiéndose su obra, junto con algunos poemas de Álvaro de Campos, en precursora del género *queer* en las letras de Portugal. Sin embargo, como bien comprende Nuno Júdice en el ensayo antes citado, este *travestismo* literario es idéntico al que emprende Pessoa con los heterónimos y que le imprimen a ambas obras el sino de la modernidad. Está permanentemente la sospecha y la conciencia de que “por muy sincero que sea el discurso narrativo, estará siempre viciado por una sobrecarga de señales de lo literario, que impiden la expresión –y aun más la recepción– de la verdad (...) En Sá-Carneiro, esa sospecha es, entonces, asumida directamente en el *travestismo*, que lo lleva a sumir las más diversas máscaras, desde los personajes de sus cuentos y novelas que, casi siempre, no son más que figuraciones de sí mismo, hasta esa metamorfosis máxima, que es la transformación *femenina*” Op. Cit. p. 535

¹⁵⁰ “A Queda”, en *Dispersão, PC*, p. 80

¹⁵¹ Mário de Sá-Carneiro, *Obra poética*, editada por Hiperion, p. 171

lucha, pero no es eso exactamente, el verdadero objetivo es encontrarse, saberse fijo en algo, en algún lugar, saber el secreto del origen y del destino, superar la sensación de ser permanentemente extranjero, proveniente de un lugar foráneo, e incluso de desechar la absurda pero significativa idea de ser habitante de otro mundo:

Castrado de alma e sem saber fixar-me,
Tarde a tarde na minha dor me afundo...
Serei un emigrado doutro mundo
Que nem na minha dor posso encontrar-me?...¹⁵²

Sá-Carneiro experimenta la sensación de que el universo se está cerrando en torno de él, que lo está aprisionando, que él mismo se convierte en mónada; sensación que es común a los habitantes del siglo XIX, que ven cómo el mundo se les vuelve algo ajeno (lo que Bergman llama el desencantamiento del mundo¹⁵³), con el cual ya no se pueden identificar, que los abandona o los traiciona. Una vez operada la revolución burguesa en términos ideológicos, dejando atrás el concepto religioso de la vida, y su expresión comunitaria en la Iglesia, la humanidad se transforma en estado interno del hombre, se convierte en alma. Esta entidad ya no encuentra la verdad en un dios, sino que, más esencialmente, se inclina hacia la belleza. El alma sería el ser no corporal del hombre, la sustancia y esencia del individuo, lo que tiene por consecuencia la oposición del Yo con el mundo material, cosa que es patente en la poesía de Mário de Sá-Carneiro. El alma no participa del proceso social de producción ni de trabajo, se aísla, no pertenece a esa esfera donde gobierna la razón técnica. Esto ocurre fundamentalmente con la filosofía trascendental, que se separa de la praxis social y se dirige a la subjetividad. Según Marcuse, la idea de alma encontró su primera expresión en la literatura del renacimiento, donde el hombre ya se encuentra liberado de los prejuicios y de los dogmas religiosos, conoce la libertad y experimenta la creciente diferenciación de las individualidades¹⁵⁴. Aparece así la idea de lo original, de lo que es propio o innato. El alma prometería un desarrollo natural, basado en la esencia del hombre. Pero en el mundo externo el alma no puede desarrollarse plenamente, por la prisión que representa el cuerpo y la crudeza del mundo social, que no está capacitado para comprender ni lo sublime ni lo puro que hay en ella. Por lo tanto el desarrollo debe ser interno. Es esta también la base del estoicismo en filosofía, por lo que el romanticismo reactualizaría en el arte y la literatura la actitud estoica frente al mundo.

El alma propicia un doble movimiento, en un primer momento protesta contra la cosificación del hombre en el mundo (y se refugia de su amenaza en el interior), y en un segundo momento, producto de este retraimiento del mundo, avala tal cosificación. El alma aparece como todo aquello que no está en el mundo, adquiere cualidades netamente negativas, ya que, como observa Marcuse, sólo el alma carece de valor de cambio. Lo que le sucede al cuerpo no puede afectar al alma, ni el trabajo, ni la esclavitud, ni la tortura, ni la vejación; el cuerpo es sólo un envoltorio, un envase, un vehículo que porta un pasajero. El alma sublima la resignación. Ese es el contenido de su libertad. Disculpa y oblitera la servidumbre del cuerpo. Por ese motivo la educación del alma, su cultivo, propuesto por el

¹⁵² “Como eu não possuo”, en *Dispersão, PC*, p. 71

¹⁵³ Morris Bergman. *El desencantamiento del mundo*. Editorial Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1989.

¹⁵⁴ Herbert Marcuse. “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, p. 65

romanticismo a través de Schiller¹⁵⁵, unifica a los hombres más allá de sus diferencias, los reconcilia en el sentimiento estético, en el amor y la amistad, emociones que rompen las barreras sociales y las diferencias superficiales.

En la contraposición cuerpo-alma que se da en el individuo hay una renuncia a los sentidos, o a un sometimiento de los sentidos al dominio del alma, un disciplinamiento del cuerpo y la internalización del placer, lo que es lo mismo que su espiritualización, que es a lo que Marcuse llama la “cultura afirmativa”, separada del mundo de la praxis vital.

Vista desde esta perspectiva, el alma no se dirige hacia la verdad, sino hacia la comprensión. Reconcilia las oposiciones y contradicciones externas transformándolas en unidad interna. Decir, como lo ha hecho la cultura afirmativa, que lo único que importa es el alma, es útil cuando lo que se persigue es la preservación del poder. La sociedad burguesa sólo ha tolerado la realización de sus propios ideales en el arte, es decir, sublimándolos, reificándolos, como algo que es alcanzable únicamente en el terreno de la estética y de la imaginación. El *medium* de la belleza sacraliza (o purifica) la verdad y la aleja del presente, la pone en una esfera trascendental o sublime que es propia de la espiritualidad refinada o del futuro. El siguiente verso de Sá-Carneiro ilustra este distanciamiento: “-Para mim o longe é mais perto / Do que o presente lugar”¹⁵⁶.

De esta manera se relega la crítica y el descontento al terreno del arte, ya que el arte no obliga a nada y libera de la culpa social. Si alguna vez fue peligroso ya no lo es. En él los hombres pueden participar de la felicidad, en un campo bien delimitado y controlado. Como a demostrado Foucault en *Vigilar y Castigar*, la burguesía liberó a los individuos pero sólo a condición de su disciplinamiento. El verdadero placer está prohibido. Mientras el cuerpo tiene libertad para el trabajo, en un régimen de explotación, el alma puede cultivarse en el arte. La belleza del arte puede otorgar instantes de felicidad, aunque luego sobrevenga la amargura de su desaparición y se haga más patente el aislamiento del individuo. Cada uno de esos instantes lleva en sí mismo la muerte. Así, paradójicamente, la cultura afirmativa quiere eternizar lo transitorio. Crea una apariencia de la felicidad real, una imagen deformada o invertida de la realidad. Es la negatividad del presente terrenal y su renuncia. Aunque, hay que aceptarlo, la apariencia tiene un efecto de realidad, pues produce efectivamente satisfacción, una satisfacción que se pone al servicio de lo existente, ya que oculta la verdad de que es posible crear una existencia material en que tal felicidad (por lo pronto sólo privativa del mundo del arte y la cultura) sea posible. Esa es la apuesta de Marcuse, su crítica y su constatación: los hombres pueden sentirse felices aunque no lo sean, aprenden a apreciar y a soportar su aislamiento, construyen en y para eso su personalidad, descubren o producen una armonía privada en medio del caos general.

El Yo y el Otro

Uno de los temas centrales de la obra poética de Mário de Sá-Carneiro es aquel que interroga sobre la naturaleza del “yo”, convirtiéndose el acto literario en la búsqueda de una forma de definir su contenido y dotar de sentido a esa entidad opaca e inasible. Esto determina que, desde un principio, tal empresa esté esencialmente condenada al fracaso. Sin

¹⁵⁵ Ver *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de Friedrich Schiller.

¹⁵⁶ “Sete canções de declínio”, en *Indícios de ouro*, PC, p. 120

embargo, es posible que los esfuerzos que el autor portugués despliega en esta dirección, así como los que todo poeta empeña en una tarea ineludible una vez que ha cobrado conciencia de sí mismo y de la alteridad (lo que ocurre necesariamente al mismo tiempo, pues son fenómenos interdependientes) no sean vanos, pues si hay una vía de acceso a los misterios de la existencia humana, sin caer en el simplismo o el mecanicismo científicista, ésta es la poesía. Las intuiciones que ella nos ofrece están cargadas de contenido experiencial. Este género literario es el elemento vivo que encuentra el lenguaje para expresar impresiones llenas de confusión, de angustia y de contradicción. Ningún otro lenguaje puede ser tan gráfico, tan rico, ni tan preciso a la hora de expresar lo que no puede la lógica lineal, ni los discursos formales. La poesía parece cobrar su verdadera dimensión comunicativa en el momento de adentrarse en los conflictos que se muestran irresolubles para aquellos otros discursos, que deberían callar ante su impotencia explicativa.

Sá-Carneiro se aborda a sí mismo, desarrolla una estrategia en que pretende asaltarse, descubrirse desprevenido y derrotarse, lo que es, de hecho, derrotar las resistencias y defensas del propio ego. En ese asalto suicida, lo que descubre el poeta en su interior es un planeta en ebullición, un mundo en guerra permanente, poblado de personajes, estirpes completas, objetos irreales, lugares y sentimientos, tal como nos lo trata de revelar en su poema “Taciturno”¹⁵⁷, que es un breve y parcial recorrido por ese universo, con sus propias conflagraciones, con sus propios héroes y castillos. Descubre ese mundo que cada uno posee, que debe sufrir y cargar a costas, que debe explorar y en el que es posible perderse como en un laberinto. Pero Sá-Carneiro sabe que no se trata únicamente de que llevemos dentro un laberinto. Eso es sólo una forma de presentar el problema. El problema real es que *somos* ese laberinto, y por lo tanto de él no nos podemos deshacer, ni de él podemos huir; explorarlo es *explorarnos*, sus habitantes son nuestros “pasajeros”, rasgos de una interioridad que se refleja hacia afuera (el interior de la mónada que pugna por salir y expresarse)¹⁵⁸. Aquí es importante recalcar el hecho de que esta noción de *personalidad* es reciente en la historia de las formaciones subjetivas. Es la idea que el propio sujeto moderno tiene de sí mismo y que no es extensible a otros períodos. Es la marca del individuo y el sentido último de la poesía moderna desde la aparición del romanticismo. El laberinto no es ya el destino, el elemento de la infatuación divina, es la condena de un mundo desgarrado en que el mandato del oráculo de Delfos cobra toda su intensidad. Desde este punto de vista, el poeta del romanticismo tiene por esencia una estructura de personalidad narcisista, y sufre

¹⁵⁷ Mário de Sá-Carneiro, en *Indícios de ouro, PC*, p. 101

¹⁵⁸ En el artículo “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”, incluido en *As primeiras vanguardas em Portugal. Bibliografia e antologia crítica*, David Mourao Ferreira identifica a cada uno de estos autores con una de las figuras del mito de Ícaro y Dédalo. Sá-Carneiro es aquel que se eleva demasiado cerca del fuego y experimenta la caída, mientras a Pessoa le queda reservada la personalidad del arquitecto. El comentarista dice de Pessoa: “...la imagen primigenia de su poesía bien puede ser el laberinto –y un laberinto en el que él mismo habría sido, al mismo tiempo, Dédalo y Teseo, arquitecto y prisionero, acto y lugar del sacrificio, donde todavía no se habría intentado la fuga”. Sin embargo, creo que ambos autores tienen o son su propio laberinto, y les tocará alternativamente perderse, encontrar pistas, vislumbrar una salida, y volver a construir los cimientos de una pérdida. Sin duda Sá-Carneiro se quema, pero no podría asegurar que se quema menos que Pessoa, porque ambos están jugando el mismo juego, por eso este último puede escribir respecto de su amigo caído: “Como éramos só um, falando! Nos / éramos como um diálogo Numa alma”.

por no encontrarse a sí mismo (porque el *sí mismo*, de hecho, es inasible porque es una construcción ideológica).

En *Dispersão* Sá-Carneiro nos dice:

Perdi-me dentro de mim
porque eu era labirinto,
e hoje, quando me sinto,
é com saudades de mim¹⁵⁹

He aquí una paradoja inexplicable, pues si yo soy el laberinto quién es el que se pierde, y más aun, quién es el que siente nostalgia de sí mismo al haberse perdido. Esto no se puede resolver, a menos que sigamos el hilo de Ariadna que el propio autor nos ofrece al arrojarnos a la cara la pregunta que cierra esta estrofa : “Mas a vitória fulva esvai-se logo... / E cinzas, cinzas só, em vez de fogo... / -Onde existo que não existo em mim?”¹⁶⁰. Si soy capaz de perderme, entonces debo estar en otra parte. Esta es la sensación terrible del extrañamiento, la certeza de ser y estar, pero disociado, separado del “sí mismo”, la angustiante sensación de estar separado de una esencia, de suponer que existe una esencia que no se realiza, de un cuerpo que no corresponde, que es materia accidental prestada, que somos pasajeros de un soporte equivoco y protagonistas de una historia que no nos pertenece, o que yerra, que se equivoca, como hemos visto en el caso de Werther. Se podrá entender mejor esta idea cuando tratemos el tema del “otro”, que en la poesía de Sá-Carneiro también tiene un lugar especial y muy relacionado con lo que ahora comentamos. Porque “yo” no soy sólo yo, en mí conviven multitudes, de alguna manera “soy legión”; tengo mi originalidad, pero esa queda eclipsada por la presencia de rasgos que no me son propios, en los cuales no me reconozco, pero que sin embargo me constituyen... Aunque, en cuanto me constituyen, ya son mis rasgos, incorporados a mi modo de ser. Es el eterno dilema de si hay o no una naturaleza única en nosotros, una autenticidad que nos defina. ¿O sólo somos el producto de una mixtura de rasgos externos, sociales y adquiridos? Lo adquirido o lo propio, la determinación o la libertad, son términos excluyentes y complementarios, constituyentes ambos de la modernidad, tal como romanticismo e ilustración.

En este debate, por ahora, no nos interesan las teorías psicológicas y sus postulados acerca de la constitución del “yo”. Lo que nos interesa es la experiencia íntima misma, común a todo ser humano, o al menos a aquellos que pertenecemos a la llamada Cultura Occidental, donde se da la experiencia del extrañamiento, expresada en la poesía. Sensación que se logra reproducir por la capacidad que tenemos de establecer una distancia interna para con nosotros mismos (a la que se le llama habitualmente “autoconciencia”), con la que podemos autoexaminarnos y reflexionar, mirándonos como en un espejo, como si fuésemos otro. Lo que, visto desde cierta perspectiva, es una experiencia aterradora, pues no sólo hace posible que nos veamos desde fuera (lo que constituye la raíz del extrañamiento y del miedo, ya que nos pone inmediatamente en otro lugar), sino que nos obliga a evaluarnos, a compararnos con los demás, a juzgarnos y devolvernos una imagen propia que no siempre es la que esperamos.

¹⁵⁹ Mário de Sá-Carneiro, en *Dispersão*, PC, p. 61

¹⁶⁰ “Escavação”, en *Dispersão*, PC, p. 55

Entonces, a la pregunta: “Onde existo que não existo em mim?”, Sá-Carneiro ofrece una respuesta que da muchas luces en relación a la polémica del “Yo”, y que a su vez ilumina lo que he tratado de expresar antes, pues nos remite a una misteriosa zona intermedia, de sentido algo oscuro, que sin embargo se acerca bastante a la noción de “intersubjetividad”, para la cual el individuo es, ante todo, el resultado de una serie de mediaciones y relaciones de tipo social que lo articulan como sujeto. Creo que esta intuición está expresada en un breve pero intenso texto de gran belleza estética y de profundo alcance “metafísico”. Se trata del poema de *Indícios de Ouro* titulado con un número, “7”: “Eu não sou eu nem sou o outro, / sou qualquer coisa de intermédio: / pilar da ponte de tédio / que vai de mim para o Outro”¹⁶¹.

Esta compleja imagen ya la habíamos apreciado en Maples Arce y habíamos descubierto las secretas correspondencias entre ambas inquietudes poéticas. También habíamos esbozado la profunda solución del acertijo que ahora nos resulta más pasmosa e inquietantemente evidente: según esta visión, “soy” la zona intermedia, no es que esté perdido en ella, sino que esa zona, lo que queda entre dos polos contrarios, es lo que “soy”. Soy la mediación, así como antes era el laberinto (no soy ni Ícaro ni Dédalo, soy ambos, y también soy Teseo y el Minotauro). Es inevitable aquí acudir a un concepto propio de la filosofía, que mucho se ha utilizado pero pocas veces se le ha dotado de todo su potencial explicativo. Me refiero al concepto de “dialéctica”, pues lo que el autor parece querer expresar es una dialéctica, entendida como movimiento, entre dos términos contrarios: el “yo” y el “otro”, que sin embargo se asocian para dar a luz a un momento que “es” lo que “somos”, movimiento que a su vez permite que los términos *sean*. Es la relación la que produce al “yo” y al “otro”; la zona intermedia, el puente, es lo único que hay, y se manifiesta como un ir y venir constante entre un extremo y otro, constituyendo ambos extremos en esa dinámica. Quizá así se pueda entender un par de versos misteriosos que dan inicio al poema “16” del mismo libro: “Esta inconstância de mim próprio em vibração / é que me há-de transpor às zonas intermédias...”¹⁶².

Por un lado está la pregunta por el Ego, como el término más enigmático de esta relación en la que estamos sumergidos, y del otro lado de la reflexión aparece inevitablemente la pregunta por el Otro. Este Otro nos confronta con nosotros mismos, y nos abre a la posibilidad de perdernos y perder la certeza de una identidad. Siempre el “ser yo” es una certeza (del tipo cartesiano), pero la presencia de la alteridad destruye esos cimientos aparentemente inmutables, dejándonos en el abandono, en la indeterminación y la consecuente angustia. También, desde una perspectiva menos pesimista o esotérica, podemos pensar a lo otro como la posibilidad del juego y del viaje hacia lo desconocido. Pero en la obra de Sá-Carneiro lo que vemos es más bien la incertidumbre como *karma*, como una constante carga que no nos deja, que nos tortura a cada paso, en toda circunstancia, al modo de un pensamiento obsesivo. En el mismo texto del poema “7”, el Otro, con su presencia, desestabiliza al hablante, lo saca de sí mismo. Parece que su sola irrupción (la del Otro o lo otro), en los horizontes cognitivos del poeta basta para desatar en él la angustia y la incertidumbre. Quizá por esta razón nunca se pudo dejar seducir del todo por el juego de los heterónimos al que Fernando Pessoa quiso arrastrarlo. Un temor

¹⁶¹ PC, p. 94.

¹⁶² PC, p. 95.

insuperable a desprenderse de sí en la otredad, a perderse¹⁶³. Puede ser un poco mañosa la exégesis del siguiente texto, última estrofa del poema “Partida”, pero a mi modo de ver habla de esta imposibilidad:

Ao triunfo maior, avante pois!
O meu destino é outro- é alto e é raro.
Unicamente custa muito caro:
A tristeza de nunca sermos dois...¹⁶⁴

Esta tesis se ve confirmada, aunque parcialmente, por otros textos. Y digo parcialmente porque también hay otro factor que considerar y que es tan significativo o más que el temor a la “despersonalización”. Me refiero a la sensación de inconmensurabilidad frente al otro, a la impotencia de saber que nunca vamos a poder comprender a cabalidad a otra subjetividad, que no podemos penetrar en ella como penetramos en nosotros mismos, que estamos separados irremediamente por las barreras y limitaciones del lenguaje y que la comunicación jamás será total, a menos que efectivamente nos convirtamos en el Otro. Pero esta solución (el acople estructural, la telepatía, llegar a ser efectivamente Otro) no solo es imposible prácticamente, sino que también es la fuente del horror y del desasosiego que tratábamos de dibujar antes, al que ofrecemos una doble resistencia. El Otro viene hacia nosotros, está en nosotros, es parte de esa zona intermedia, pero no da el salto definitivo que lo haría traspasar la línea divisoria. Se queda ahí, a medio camino, en la sombra de su misterio y de lo insondable:

-Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes
que um outro, só metade, quer passar
em miragens de falsos horizontes-
Um outro que eu não posso acorrentar...¹⁶⁵

¹⁶³ ¿Por qué autores como Pessoa pueden jugar a los heterónimos? ¿Desde qué lugar o nivel se pueden permitir esta perspectiva? ¿Hay en ello desgarró o sufrimiento? ¿Es esa capacidad característica propia de la modernidad, de las vanguardias o ya hay en ello un paso más allá? No es la intención de este texto profundizar en esas preguntas, aunque en la diferencia se puede apreciar inmediatamente un pliegue. Desde el pliegue romántico de la vanguardia asistimos al temor, al desgarró y a la angustia en la presencia del Otro. ¿La posibilidad del juego y de la risa es propia de la otra vertiente de la modernidad en las vanguardias o es que hemos encontrado un tercer elemento? Hay que decir, de todos modos, y en honor a la tesis de que tanto Pessoa como Sá-Carneiro participan del mismo “juego” (o espíritu), que al autor de *Dispersão* también es capaz del desdoblamiento, pero aun precio más alto. Con mucho acierto Nuno Júdice, en el artículo ya citado, dice que en el trabajo de Sá-Carneiro “Esa salida –del angustiante estado de dispersión y fragmentación– pasa por la escenificación del drama personal; pero si, en *Dispersão*, la escenificación era, apenas, el cuadro simbólico de la caída, que la tradición tópica del tema –desde Adán a Ícaro– bastaba para cargar de *pathos*, ya en *Indícios de Ouro la solución encontrada es otra*, pasando por la construcción alegórica del drama subjetivo. No será extraño en ese sentido el contacto con la ficción heteronímica vivida por Pessoa, y que va a encontrar en la novela de Sá-Carneiro innumerables formas ficcionales, desde el desdoblamiento del personaje (en *A confissão de Lúcio*, en la duplicación de Ricardo en Marta) hasta la vivencia múltiple de su personalidad (en *O Sexto Sentido*, el personaje que lee las emociones de los otros, lo que se transforma en una tortura para él)”. Op. Cit. p. 532

¹⁶⁴ “Partida”, en *Dispersão, PC*, p. 54.

¹⁶⁵ Del poema “Ângulo”, del libro *Indícios de ouro, PC*, p. 109.

No es posible reducir a ese Otro a mi mundo. Se me escapa, ni siquiera lo puedo traducir por completo, él tiene una verdad que nunca podré llegar a conocer, y que, por lo tanto, va a ser la principal razón de mi desvelo. En el texto titulado “Como eu não possuo”, Sá-Carneiro reflexiona sobre esta aporía del sentimiento amoroso, que por ser de entrega total supone a su vez la posesión total, pero que queda frustrado en la facticidad de la alteridad. El “tú” y el “yo” son inconmensurables, son otredad, por lo que las apetencias mutuas abren un complicado juego de reflejos que culmina siempre con deseos insatisfechos, en la soledad y el extrañamiento:

Como eu desejo a que ali vai na rua,
Tão ágil, tão agreste, tão de amor...
Como eu quisera emaranhá-la nua,
Bebê-la em espasmos de harmonia e cor!...

Desejo errado... Se a tivera um dia,
Toda sem véus, a carne estilizada
Sob o meu corpo arfando transbordada,
Nem mesmo assim –ó ânsia!– eu a teria...

Eu vibraria só agonizante
Sobre o seu corpo de êxtases doirados,
Se fosse aqueles seios transtornados,
Se fosse aquele sexo aglutinante...

De embate ao meu amor todo me ruo,
E vejo-me em destroço até vencendo:
É que eu teria só, sentindo e sendo
Aquilo que estrebucho e não possuo.¹⁶⁶

La única posibilidad de vencer esta dramática limitación es acometer siempre caminos imposibles, sin regreso: ser Dios, la locura, las drogas o la muerte. Mário de Sá-Carneiro parece haber intentado todas estas vías, o por lo menos estaba lo suficientemente conciente de ellas para enunciarlas y reconocer su incapacidad para cada una de ellas. Respecto de ser Dios queda más que clara nuestra limitación. Dios es un ser que todo lo puede, es el modelo perfecto de la alteridad, es todo lo que nosotros no somos, es quien posee todas las habilidades y destrezas de las que nosotros carecemos, y goza de los atributos que nos son negados por la naturaleza o por nuestra condición de seres finitos, mortales y determinados por un cuerpo, una historia, y una ubicación definida en el tiempo y el espacio. De lo que es un Dios de verdad solo podemos tener una impresión negativa, es decir, atribuirle todo lo que no somos y de la posibilidad de haber sido dioses solo podemos tener nostalgia: “O

¹⁶⁶ Fragmento de “Como eu não possuo”, del libro *Dispersão. PC*, pp. 71-72

bando das quimeras longe assomma... / Que apoteose imensa pelos céus! / A cor já não é cor- é som e aroma! / Vêm-me saudades de ter sido Deus...”¹⁶⁷.

En relación a la locura como salida, sabemos que no conduce al lugar donde a veces se pretende que nos lleva. Parece una opción investida de contenido trasgresor, pero básicamente es una huida, un retiro de la red de relaciones sociales que nos convierten en seres humanos, y que nos otorgan las capacidades de la comunicación y de la comprensión. Fuera de esa red quedamos despojados de lo humano, sin tampoco elevarnos a la condición de divinidad y sin adentrarnos, al menos de manera evidente, en el terreno de la otredad, que es el objetivo final. Pero, aunque fuese este un camino viable y no un simple desvío, tomar la decisión definitiva y dejarse llevar es algo que no resulta fácil para nadie, menos aun para un hombre que está constantemente vigilante (diríamos paranoico), ante la posibilidad de perderse a sí mismo. Por ello confiesa su incapacidad: “Perdi a morte e a vida, / E, louco, não enloqueço... / A hora foge vivida / Eu sigo-a, mas permaneço...”¹⁶⁸.

Lo paradójico de esta situación es que el ser que sufre por su finitud, se reprocha el hecho de no tener el valor de trascenderse, como si lo pudiese hacer, como si hubiese de verdad un camino individual, optativo. Sin embargo ese camino no puede ser otro que la muerte, en varios sentidos, pues no es sólo la muerte física, también la muerte psíquica o moral, ya que la locura es, en cierto sentido, una forma de muerte. Pero de ninguna forma puede haber resignación a la muerte mientras sea posible aún imaginar una forma de vida. Por eso la última alternativa no es más que un remedo pobre, apenas un simulacro, un autoengaño, sucedáneo de lo que no se está dispuesto a hacer o a entregar. Las drogas parecen ser una puerta, pero ésta se abre apenas para dejarnos entrever algo que no entendemos, luego se cierra y reina solo la confusión. En su texto titulado “Álcool”, Sá-Carneiro trabaja sobre estos temas, hace un viaje que no deja respuesta alguna, nada más que la certeza de que la borrachera extraída de sí mismo nunca se va a pasar. Ese cóctel de interrogantes no tiene cura, porque “soy yo mismo”, nada puede curarnos de nosotros mismos, es algo que tan sólo la muerte podrá remediar.

Corro em volta de mim sem me encontrar...
Tudo oscila e se abate como espuma...
Um disco de oiro surge a voltear...
Fecho os olhos com pavor da bruma...

Que droga foi a que me inoculei?
Ópio de inferno em vez de paraíso?...
Que sortilégio a mim próprio lancei?
Como é que em dor genial eu me eternizo?

Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que ando delirante—
Manhã tão forte que me anoiteceu.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Del poema “Partida”, libro *Dispersão, PC*, p. 54.

¹⁶⁸ *Dispersão, PC*, p. 65

¹⁶⁹ Fragmento de “Álcool”, del libro *Dispersão, PC*, p. 59

Autodefinição

Es un movimiento lógico y deducible el hecho de que, una vez que hemos palpado nuestros límites y lo inabarcable de lo externo, nuestra existencia se vuelva pequeña e insignificante. Pero este movimiento en la poesía de Mário de Sá-Carneiro está reforzado por una serie de antecedentes biográficos y de personalidad que convierten al tópico de la autocompasión y baja autoestima en un verdadero sub-género literario.

Es difícil separar lo que es producto de la intelección de problemas teóricos o abstractos, de lo que es la reacción emotiva ante circunstancias concretas de la vida del poeta. Todo está mezclado y entrelazado. Sin embargo, tal distinción no creo que resulte de mucha relevancia, pues la poesía no es tal sin el componente experiencial-emotivo, y no dice nada si no está éste traducido a una fórmula inteligible que aborde el problema y lo exprese. Así es que desisto de tal taxonomía inmediatamente después de enunciarla. Esto no impide que alguna referencia a la vida del autor ayude a esclarecer los contenidos de una expresión literaria.

Empezaré, pues, con las relaciones más evidentes, que no por eso dejan de tener su peso específico en esta ecuación. Se sabe que Sá-Carneiro, al quedar huérfano de madre a los dos años, es criado por su padre, un militar, que consiente en todo a su único hijo, al punto de volverse éste incapaz de asumir las responsabilidades propias de un adulto. Hasta su muerte en París el escritor recibió el apoyo económico de su padre, que lo había enviado a la capital francesa con la intención de que su hijo estudiara derecho, cosa que este no hizo, optando por la “bohemia” artística de la ciudad luz, que literalmente lo deslumbró (Clara Rocha, respecto de la relación entre Mário de Sá-Carneiro y Paris afirma: “A própria vida do poeta testemunha a sedução que nele exerceu o fogo. Paris, a “Cidade-Luz”, foi o lugar de eleição da sua vida adulta. Como a borboleta que volteia atraída pelo brilho e se queima na chama da vela, Sá-Carneiro encontrou na grande metrópoli francesa o empolgamento da luz que encandeia”¹⁷⁰).

En su poema “Caranguejola”, el poeta confiesa su falta de aptitudes prácticas para la vida y su consecuente calidad de dependiente o parásito de los demás:

De que me vale sair, se me constipo logo?
E quem posso eu esperar, com a minha delicadeza?...
Deixa-te de ilusões, Mário! Bom édredon, bom fogo—
E não penses no resto. É já bastante, com franqueza...

Desistamos. A nenhuma parte a minha ânsia me levará.
Para que hei-de então andar aos tombos, numa inútil correria?
Tenham dó de mim. Co’ a breca! Levem-me prà enfermaria!—

¹⁷⁰ Clara Rocha, “Mário de Sá-Carneiro: O Outro Lado do Fogo”, en *As primeiras vanguardas em Portugal. Bibliografia e antologia crítica*, p. 524

Isto é, para um quarto particular que o meu Pai pagará.¹⁷¹

Cierto es que su declaración de inutilidad y fragilidad es conmovedora, pues nos habla de un hombre constantemente expuesto a las inclemencias del mundo, que no sabe satisfacer sus necesidades por sí mismo, un hombre que no conoce la independencia y la autodeterminación, que no podría sobrevivir en situación de abandono. Le tiene terror al desamparo, como le tiene terror al trabajo y lo que eso significa: «“Ganhar o pão do seu dia / Com o suor do seu rosto...” / –Mas não há maior desgosto / Nem há maior vilania!»¹⁷². Sin embargo su dependencia económica no es, a mi modo de ver, la más relevante en su poesía, de hecho hay una suerte de orgullo en esa inutilidad, una forma de rebelión contra las normas vigentes de la sobrevivencia. El desprecio al trabajo es también desprecio a una sociedad (o una ética) que glorifica el esfuerzo y condena el ocio, desprecio a una sociedad que ha perdido su capacidad para apreciar el valor del goce estético y de la sensualidad. Sá-Carneiro era un nostálgico de la aristocracia y de su mundo de sensibilidad artística y espiritual. De hecho, pensaba que padecía de hiperestesia, es decir, que tenía una sensibilidad excesiva o patológica, lo que está directamente relacionado con la constante referencia a sus manos. Sus manos finas y blancas que no están hechas para labores duras, manos casi de mujer o de artista, que lo distinguen, que lo sorprenden y lo regocijan, como si fueran el sino que lo determinó a ser como es. Es el típico héroe romántico, fino y blanco, pulcro y noble.

Ternura feita saudade,
Eu beijo as minhas mãos brancas...
Sou amor e piedade
Em face dessas mãos brancas...

Tristes mãos longas e lindas
Que eram feitas para se dar...
Ninguém mas quis apertar...
Tristes mãos longas e lindas...¹⁷³

Pero tras este pequeño orgullo se esconde un sentimiento mucho más fuerte y duradero, pues existe otra forma de dependencia de los demás, de la que el poeta también padece y en grado extremo: la necesidad de reafirmación. El ego del autor parece ser tan frágil como su propia existencia. Constantemente está precisando del reconocimiento de los otros, de la aceptación y valoración de quienes lo rodean. Probablemente tenga que ver, en parte, su apariencia física y los complejos que ésta pudo ocasionar en su autopercepción. La imagen que nos ofrece el espejo no siempre nos gusta, no siempre encaja con aquella otra que pensamos proyectar: “Não sinto o espaço que encerro / nem as linhas que projecto: / Se me olho a um espelho, erro- / Não me acho no que projecto”¹⁷⁴. Es de sentido común saber que

¹⁷¹ De *Os últimos poemas de Mário de Sá-Carneiro*, publicado póstumamente por Fernando Pessoa e incluidos en la poesía completa de editorial Ática bajo este nombre, p. 158.

¹⁷² Extraído del texto “Sete Canções de Declínio”, incluido en *Indícios de ouro, PC*, p. 123.

¹⁷³ *Dispersão, PC*, p. 64.

¹⁷⁴ *Dispersão, PC*, p. 63.

los demás operan como fuente de reflejos. La mejor forma de mirarnos, es en los ojos de otro. La percepción de nosotros mismos está construida por los trazos que capturamos de la forma en que somos aprehendidos por nuestros pares. Y mientras menos seguridad y confianza tengamos en nosotros mismos, más necesidad del espejo del otro, del reconocimiento del otro. Se trata justamente de un “re-conocimiento”, porque en él no sólo somos percibidos, sino que nosotros mismos nos conocemos: movimiento doble, que nos devuelve y que nos articula. Nos articula y nos devuelve, pues primero somos para el otro, y luego para nosotros mismos a través del otro. Una personalidad frágil, como la que demuestra Sá-Carneiro en su obra, está permanentemente atenta a lo que se dice de él, preocupada de cómo será percibido, de la imagen que los otros se harán de él. Quizá por eso, un motivo recurrente en su poesía es el salón con gente donde él tiene que entrar, donde lo mirarán al pasar, donde murmurarán tal vez. Así, el lugar se convierte en un tribunal donde lo van a juzgar, lo que también expresa rasgos paranoides. Suponer que la gente habla de uno es uno de los síntomas de la psicosis paranoica, que parece estar íntimamente ligada con estructuras narcisistas: “As duas ou três vezes que me abriam / A porta do salão onde está gente, / Eu entrei, triste de mim, contente— / E à entrada sempre me sorriram...”¹⁷⁵.

Independiente del veredicto que tal juicio finalmente arroje, el “acusado” ya ha adoptado dos estrategias de defensa: una que le permita evadirse y otra que minimiza los efectos de la “opinión pública” sobre su ánimo, porque él mismo ya se ha juzgado. La primera estrategia es la de la negación, que ya hemos enunciado más arriba: “...Não me acho no que projecto”, lo que quiere decir algo así como que “es falsa la imagen que se hacen de mí, no me conocen, no han logrado penetrar hasta mi verdad, mi esencia es otra”. Eso por un lado, quizá el más débil, pues, si lo sopesamos mejor, este lamento está mediado por el extrañamiento, por esa sensación de no encajar, que va más allá de todo juego de reflejos, que desata la sospecha de no pertenecer a nada, a ningún grupo social, ni raza, ni género, ni siquiera de pertenecerse a sí mismo. En un texto que ya citamos, el poeta se pregunta si no será de otro mundo, ya que no puede recuperarse absolutamente en este. Sea como sea todo lo lleva a empecinarse en la segunda estrategia, de la que sí echa mano sistemáticamente y que, como hemos dicho, el poeta portugués eleva a la categoría de género literario. Me refiero al recurso de la autocompasión y la subestimación.

Aparentemente es más fácil entrar al salón poblado de ojos, si antes reconocemos, ante nuestros propios ojos, que somos seres ineptos, carentes de gracia y faltos de verdadero valor. Sá-Carneiro emprende en su poesía una verdadera cruzada contra sí mismo, denigrándose y socavándose, demoliéndose. En lugar de favorecer un proceso de afirmación de su personalidad y consolidación de su ego, su obra lo aniquila, lo degrada, como preparando el camino de su exterminio total. En un texto conmovedor y representativo de este trabajo de autodestrucción moral, que lleva el significativo título de “Estátua Falsa”, el autor se autodefine:

Só de oiro falso os meus olhos se douram;
Sou esfinge sem mistério no poente.
[...] As sombras que eu dimano não perduram
[...] Sou estrela ébria que perdeu os céus,

¹⁷⁵ Poema “Campainhada”, *Indícios de ouro*, PC, p. 148.

Sereia louca que deixou o mar;
Sou templo prestes a ruir sem deus,
Estátua falsa ainda erguida ao ar...¹⁷⁶.

Todo es falso en él. Nos advierte que no es digno de tener en consideración, que es un templo sin dios, una simple entelequia sin esencia, una especie de mascarada que no tiene trasfondo. Es curiosa esta definición, pues en ese mismo instante Fernando Pessoa estaba creando máscaras (concepto que etimológicamente remite al concepto de “persona”), personajes que lo tenían a él siempre en el centro, o detrás, y que lo salvaban de su autodiagnosticada neurosis-histórica, dándole una salida a la angustia. Pero Sá-Carneiro no pudo optar a esa salvación, ya sea por temor a la despersonalización, como lo hemos insinuado más arriba, o porque para crear una máscara debe haber primero un rostro que cubrir, rostro que en la obra del autor es reducido a la nada o al menos a algo insignificante, indigno de ser enmascarado, incapaz de oficiar de titiritero. En “Sete Canções de Declínio”, se nos vuelve a presentar de manera degradada: “O grande doido, o varrido, / O perdulário do Instante— / O amante sem amante, / Ora amado ora traído...”. No se permite a sí mismo la posibilidad de ser apreciado de la forma que es, pero tampoco deja cabida a otra voz que no sea la suya en esta empresa de denostación, lo que genera un efecto interesante, pues, conforme a la tendencia egocéntrica de la época y de los movimientos de vanguardia, no deja de estar en el centro el “yo”, aunque de forma negativa, le adosa calificativos destructores, pero, en el mismo impulso, lo eleva a un sitio preponderante del discurso.

Volvemos entonces al “yo”, al “yo” que se desdobra, pero que esta vez, al mirarse desde afuera, se desprecia, porque no cumple con sus expectativas, porque es un cobarde que no es capaz de mostrarse tal cual es, porque miente para ocultarse, porque no ha abierto su corazón a nadie, porque nadie lo conoce, al punto que parece ser otro de sí, desconociéndose y odiándose. Al menos eso es lo que vemos en los desgarradores versos de “Aqueloutro”:

O dúbio mascarado, o mentiroso
Afinal, que passou na vida incógnito;
O Rei-lua postiço, o falso atónito;
Bem no fundo o covarde rigoroso...

Em vez de Pajem bobo presunçoso...
Sua alma de neve asco de um vômito...
Seu ânimo cantado como indómito
Um lacaio invertido e pressuroso...

Ocorrido, o raimoso, o desleal,
O balofo arrotando Império astral,
O mago sem condão, o Esfinge Gorda...¹⁷⁷

¹⁷⁶ Fragmento de “Estátua Falsa”, *Dispersão, PC*, pp. 66-67.

¹⁷⁷ Fragmento de “Aqueloutro”, *Os últimos poemas... PC*, pp. 166-167.

Tanto desprecio por sí mismo nos lleva a pensar, sin embargo, en otra categoría psicoanalítica (ya que hemos usado y abusado de la del “yo”) que puede ser muy reveladora, sobre todo teniendo a la vista los antecedentes biográficos que hemos revisado. Me refiero a la de “súper yo”, entendida como la constante presencia del padre, que vigila, juzga y castiga, imponiendo rígidas formas de conducta y normas morales, pero ya no desde fuera, como es el caso del padre real o de los poderes del Estado, sino desde un espacio interior, que ha recibido o “introyectado” estas entidades, para controlar los impulsos de satisfacción, para contener la fuerza de los deseos y sobre todo para frustrar los intentos de ser feliz y el despliegue de aquellas energías que a todas luces son subversivas, que el poder debe aplacar con controles represivos. Creo, y esto puede ser considerado como otra hipótesis interpretativa fuerte, que en la poesía de Sá-Carneiro hay un gran componente de expresión de este “súper yo”, que lo tiene cautivo, que no lo libera y que en cierta forma remite a la figura del padre real, que tiene los ojos y las esperanzas puestas en su hijo, que al mantenerlo económicamente se lo lleva de rehén, siendo libre sólo bajo sus condiciones. La traición al padre es por tanto, lógicamente, traición a sí mismo, o, más bien, al padre que lleva consigo: “Como se chora um amante, / Assim me choro a mim mesmo: / Eu fui amante inconstante / Que se traiu a si mesmo”, lo encontramos diciendo en “Dispersão”. La pregunta lógica es “¿qué traiciona cuando se traiciona a sí mismo?”

Las sensaciones de dispersión y de inconstancia, que tanto le atormentan, aparecen sólo al contrastarlas con la de orden, seguridad, estabilidad y concentración, que pertenecen al mundo del “padre”, que es también el mundo del trabajo, la producción y el progreso. El “hablante lírico” de Sá-Carneiro sufre una contradicción que es su propia contradicción: no se puede abandonar sin remordimientos a la vida disoluta e improductiva, al goce estético y a la poesía. Esto se percibe en su literatura, y no sólo porque esté enunciado de manera explícita, sino también porque la forma que adopta es contenida; en sus dos primeros libros no se permite el verso libre, todos sus textos están medidos y rimados, conservan una observancia plena de la regla (regla autoimpuesta, por cierto), sin perder la compostura, salvo en sus dos últimos poemas vanguardistas (que ya comentaré en más detalle), en los que estalla su sensualidad, dejándola expandirse sin restricciones, gozando de los elementos y de las crecientes fuentes de sensaciones, que vienen a multiplicar nuestras posibilidades exponencialmente, según la “Ley de Maltus de la sensibilidad” de Álvaro de Campos.

Por eso, y a modo de homenaje a esa liberación postrera y efímera, prefiero cerrar este apartado con el júbilo de esta rebelión contra el padre y la imagen de un Mário de Sá-Carneiro que, dejando a un lado sus limas para las uñas y los frascos de barniz, se abandona al descubrimiento de un nuevo mundo, antes de pasar a otros temas que renueven la inquietud:

Deponho então as minhas limas,
As minhas tesouras, os meus godets de verniz,
Os polidores da minha sensaçã—
E solto meus olhos a enlouquecerem de Ar!
Oh! Poder exaurir tudo quanto nele se incrusta,
Varar a sua Beleza-sem suporte, enfim!-
Cantar o que ele revolve, e amolda, impregna,
Alastra e expande em vibrações:

Lo que nunca...

Es natural y muy humano que nos duela lo que no llegamos a tener y lo que, por impedimentos que van más allá de nuestra voluntad, nunca pudimos hacer. El tiempo nos falta, nuestra vida es una sola, y los límites, infinitos. Debemos optar, estamos condenados a dejar de lado una serie de posibilidades que nunca se harán realidad por haber tomado otro camino. Pero esto, al ser una condición de lo humano, no duele tanto. Nos podemos lamentar, pero sabemos que no nos alcanzan las fuerzas para todo, y mientras la opción sea conciente no es tan dramático lo que se pierde. Es distinto cuando no tenemos alternativas y las circunstancias nos impelen a un destino que no hemos elegido. El caso de Mário de Sá-Carneiro en esta materia no es de los más tristes, pues tuvo la fortuna de gobernar sobre los hechos de su vida (dentro de los márgenes que esto es posible), ubicándose así dentro de la primera categoría de hombres, que al preferir un camino dejan tras sus espaldas todos los demás, sobre los que se interrogará en un momento de su vida: “¿Cómo habría sido si, en vez de este camino que transito, hubiese tomado otro, con otro rumbo? ¿Dónde me habría llevado? ¿Dónde estaría ahora?”. Pero esas preguntas no hacen daño, son un ejercicio de la imaginación, y la nostalgia por lo que nunca fue, una confirmación de nuestra finitud: “(As minhas grandes saudades / São do que nunca enlacei. / Ai, como eu tenho saudades / Dos sonhos que não sonhei!...)”¹⁷⁹.

Sin embargo, si hay algo doloroso en la historia de una persona, que siempre vuelve para atormentarle, pese a los esfuerzos que pueda hacer por superarlo, es aquello que, pudiendo haber sido realizado, no fue. Ya sea por causa del temor, de la prudencia, de la vergüenza, o por no quedar expuesto ante los demás, por no violar una norma, o por cualquier otro motivo que, luego, cuando ha pasado el tiempo y recapitulamos, nos resulta un impedimento insignificante, a todas luces superable. “-Ó minhas cartas nunca escritas, / E os meus retratos que rasguei... / As orações que não rezei... / Madeixas falsas, flores e fitas...”¹⁸⁰ Lo que no se hizo, en su negatividad, afecta con potencia inigualable nuestro ánimo, queda más presente en nuestra memoria que los sucesos que sí ocurrieron, o que aquello a lo que sí nos atrevimos. Queda como la huella indeleble de una bofetada, como una herida abierta que no para de sangrar, por la que se nos escapa el alma. Nos arrepentiremos eternamente de no haber dado ese paso, sin que el destino nos vuelva a dar una nueva oportunidad; aquella oportunidad que se nos ofreció un día nunca volverá. Por eso duele tanto y por eso el remordimiento nos sigue como perro fiel donde quiera que vayamos. “A tristeza das coisas que não foram / Na minha alma desceu veladamente”, observa Sá-Carneiro en “Estátua Falsa”, para quien este tipo de deuda consigo mismo va a convertirse en una cruz. En principio siempre hay una disculpa, una razón para no haber actuado, la que nos justifica y nos ampara de una autoevaluación demasiado severa. Pero esta justificación pronto se desvanece, quedando desnudos ante nosotros mismos, convirtiéndonos en nuestros propios jueces implacables. Y aquello que no fue, queda como

¹⁷⁸ Fragmento de “Manucure”, en *Os últimos poemas... PC*, p. 171.

¹⁷⁹ *Dispersão, PC*, p. 64

¹⁸⁰ En “Elegia”, *Indícios de ouro, PC*, p. 114

una evidencia insoslayable de nuestra culpa: “Momentos de alma que desbaratei... / Templos aonde nunca pus um altar... / Rios que perdi sem os levar ao mar... / Ânias que foram mas que não fixei...”. Peor aún si para lograrlo nos faltó el último impulso, si en el momento decisivo flaquearon nuestras piernas o manos, porque el aroma de lo que casi tuvimos nos va a quedar doliendo para siempre en el recuerdo, como le duele al poeta en el texto “Quase”, del que son también los versos anteriores. Solo faltó un poco más de valentía, de arrojo, de decisión: “Um pouco mais de sol-e fora brasa, / Um pouco mais de azul-e fora além. / Para atingir, faltou-me um golpe de asa... / Se ao menos eu permanecesse aquém...”¹⁸¹ Pero el tiempo, el implacable, el que pasó... nos dejó del otro lado, de un lado paradójico, donde lo que nos faltó siempre vuelve, para cobrar por su ausencia, para mortificarnos. Este retorno de lo que no fue, se puede ver como uno de los lados de una moneda que por el otro lado lleva acuñado lo que en psicoanálisis se denomina el “regreso de lo reprimido”, aquello que se intentó suprimir, omitir o sublimar, pero que resurge, desde las profundidades del inconciente para reclamar lo que le pertenece. Por lo general esto que vuelve es un deseo insatisfecho, que como tal está asociado a lo sexual, a la apetencia del Otro (sea este hombre o mujer). En este terreno Sá-Carneiro tampoco deja de acusar sus frustraciones:

As companheiras que não tive,
Sinto-as chorar por mim, veladas,
Ao pôr do Sol, pelos jardins...¹⁸²

Así, la moneda, hecha girar en el aire por la fuerza del tiempo, pone en funcionamiento una alquimia de los sentimientos, que transmuta al deseo en falta; para convertirse (la falta), a su vez, en un nuevo deseo, más espurio, sucio de nostalgia, remedo del primero y condenado desde su nacimiento a no poder ser satisfecho: “Nada me expira já, nada me vive— / Nem a tristeza nem as horas belas. / De as não ter e de nunca vir a tê-las, / Fartam-me até as coisas que não tive”¹⁸³. Lo que falta trae como compañero de infortunio al inútil arrepentimiento, el que, en la mente del poeta portugués atormentado, colabora con su ya endémica baja autoestima. El arrepentimiento se convierte en una carga, en una casa que habitamos o en un inquilino indeseable que nos habita como si fuésemos esa casa: “Minhas tristezas de cristal, / Meus débeis arrependimentos / São hoje os velhos paramentos / Duma pesada Catedral”¹⁸⁴.

En la alegoría del *Ángelus novus* de Benjamin, citada ya anteriormente a propósito de la ideología del progreso impresa en los versos de Maples Arce, el romántico sería aquel que, en la medida que se adentra en el futuro, mira hacia atrás permanentemente para ser testigo de aquello que no fue y de los escombros de lo que ya es pasado. Ciego, por tanto, respecto de lo que viene, no está preocupado, como sí lo está el ilustrado, de lo que se va a construir en aquel espacio vacío del tiempo que es el futuro, el romanticismo es la conciencia de la modernidad que se ocupa de lo perdido, o, más exactamente, del

¹⁸¹ Fragmentos de “Quase”. *Dispersão, PC*, p. 69.

¹⁸² Fragmento de “Sugestão”, en *Indícios de ouro, PC*, p. 100

¹⁸³ Primera estrofa de “Além-Tédio”, en *Dispersão, PC*, p. 73

¹⁸⁴ De “Elegia”, *PC*, p. 114.

sentimiento de pérdida, que al ilustrado le tiene sin cuidado, pues el sentimiento que a él lo mueve es el de conquista.

La mesa del café

El arrepentimiento negativo, que recae sobre lo que no se hizo, está íntimamente relacionado con la sensación de estar al margen de la vida, de ser un simple espectador, que pasa junto a los acontecimientos sin que éstos lo involucren o le afecten, como si el destino del poeta le reservara sólo un sitio privilegiado de neutralidad desde dónde observar a resguardo, a distancia suficiente como para no establecer compromisos de ningún tipo. Lo curioso es que, pese al arrepentimiento, el poeta no enmienda su actitud frente al mundo. Pareciera que estuviese condenado a un rol de simple espectador: “Meus Boulevards de Europa e beijos / Onde fui só um espectador...”¹⁸⁵. Incluso en ciertos pasajes se puede notar un dejo de orgullo y beneplácito al interpretar su papel de *voyeur*, cuando, acodado sobre la mesa del habitual café, observa a los demás y ve pasar la vida:

Nos cafés espero a vida
Que nunca vem ter comigo:
–Não me faz nenhum castigo,
Que o tempo passa em corrida.

Passar tempo é meu fito,
Ideal que só me resta:
Para mim não há melhor festa,
Nem mais nada acho bonito.

–Cafés da minha preguiça,
Sois hoje –que galardão!–
Todo o meu campo de acção
E toda a minha cobiça¹⁸⁶

Es tal vez el orgullo de sentirse diferente, de alguna manera superior, por estar al margen. Es un orgullo cercano, quizá, al que siente un científico social, que (se supone) observa sin apasionamiento los hechos, para ordenarlos, clasificarlos y extraerles su verdad, su regularidad y su ley. Recordemos la figura del *flâneur*, de la que nos habla Baudelaire, el paseante, que disfruta del espectáculo de las ciudades ruidosas y superpobladas, que puede andar entre las masas sin sentirse parte de ellas, y a la vez experimentar un goce estético e incluso una fascinación frente a tal fenómeno de la urbe moderna (¡es la misma reflexión que hemos hecho a propósito del poema URBE de Maples Arece!). El científico y el *flâneur* tienen un espíritu parecido. Se emparentan en la distancia puesta entre ellos y su objeto de

¹⁸⁵ “Elegia”, *PC*, p. 113.

¹⁸⁶ Fragmento de “Cinco Horas”, en *Indícios de ouro*, *PC*, pp. 135-136.

estudio¹⁸⁷. Pienso que Sá-Carneiro también está impregnado de este espíritu. Cuando él escribe estos versos (comenzando la segunda década del siglo XX) la fisonomía urbana estaba cambiando rápidamente, con la aparición del automóvil y las grandes poblaciones anónimas. Él no lo menciona, pero hay un cierto perfume a ellas en sus textos, hasta que se hace explícito en sus poemas vanguardistas, en los que canta al progreso técnico, al periódico y a otros elementos que van a revolucionar y dar forma a la vida moderna. Y el café es un buen puesto de observación. No sólo podemos acceder a los personajes que pueblan el lugar, sino que a través de sus ventanas, o en las mesas puestas afuera, abarcar la calle, que es el lugar donde por excelencia transita la vida: “Seja enfim a minha vida / Tarada de ócios e Lua: / Vida de Café e rua, / Dolorosa, suspendida-”, dice Sá-Carneiro en “Sete Canções de Declínio”.

Otro ejemplo de esta actitud es el que nos ofrece Edgar Allan Poe en su cuento “El Hombre de la Multitud”, donde su personaje, *alter ego* del escritor, sentado a la mesa de un café, ve pasar a la multitud, esta vez por las callejas estrechas y atestadas de un barrio londinense. Es preciso, para poder llevar a cabo esta actividad (o inactividad, según se le mire), poder dejar pasar el tiempo sin dificultades prácticas, tener a la mano las condiciones necesarias para el ocio y cultivarlo. No hace falta decir que también es preciso tener recursos, lo que convierte a tal actividad en propia de ciertos privilegiados. Tener tiempo y recursos, dos condiciones de la bohemia. Ya dijimos que Sá-Carneiro era subvencionado por su padre, y que había dejado su carrera de derecho; también dijimos que detestaba el trabajo y que se consideraba inútil en cualquier menester práctico; hablamos de su excesiva sensibilidad y sus temores para emprender ciertas empresas, y que el arrepentimiento parece no ser suficiente para vencer las barreras que le impiden actuar. Todos estos factores lo empujan hacia la mesa del café, le asignan ahí su lugar y lo convierten en un espectador. En esta encrucijada, en la que tarde o temprano se encuentra el poeta de vanguardia, tal como le tocó en algún momento a Maples, Sá-Carneiro se encuentra más del lado de la platea que del escenario. En su texto vanguardista, y futurista, “Manucure”, que cobra en cierto momento una velocidad vertiginosa, arrancándonos de la pasividad a la que el poeta nos tenía acostumbrados, lo vemos, en un principio en la misma actitud de siempre: “Na sensação de estar polindo as minhas unhas, / Súbita sensação inexplicável de ternura, / Todo me incluo em Mim-piedosamente. / Entanto eis-me sozinho no Café”. Del mismo modo en que está estructurada la *Oda Marítima* de Álvaro de Campos, hacia el final de este texto de Sá-Carneiro todo parece volver a su situación original, a la vitrina, al observatorio, a este minarete donde el poeta se encuentra a resguardo, donde puede pulirse las uñas a gusto y sentir lastima de sí mismo: “E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas / E de as pintar com um verniz parisiense, / Vou-me mais e mais enternecendo / Até chorar por Mim...”.

Puede resultar revelador aditar a esta reflexión, sobre el papel de la mesa del Café en la poesía de Sá-Carneiro, la imagen de la estatua, que, tal como las otras figuras de las que he hablado, aparece en reiteradas ocasiones, y que no es sino el monumento de sí mismo.

¹⁸⁷ Postulo a que hay tres figuras análogas, que pueden ser estudiadas en paralelo, y que responden a una lógica similar, determinadas por el fenómeno de desdoblamiento o reflexión interna del sujeto moderno (lo que les permite verse desde afuera). Me refiero a que, junto a la figura del científico social y el *flâneur*, aparece la del policía (o detective) literario. Considerando que el género policial surge especialmente con Edgar Allan Poe.

Algo que ya fue, un enviado del pasado que viene a espiar el presente. Tal vez el poeta ni siquiera quisiera estar en la mesa del Café, tal vez no quisiera ser considerado siquiera como alguien al que también se le puede observar, sentado en su rincón. Él quisiera pasar desapercibido, observar sin que lo observen, estar sin que nadie piense que es alguien que puede actuar de esta u otra forma. Es muy significativo que uno de los poemas de *Dispersão* se titule “Estatua Falsa”, lo que viene a ser complementado con una estrofa del poema “Desquite”, que aparece en *Indícios de Ouro*: “Que faço só na grande Praça / Que o meu orgulho rodeou– / Estátua, ascensão do que não sou, / Perfil prolixo de que ameaça?...”. Ser una estatua de verdad parece ser la quimera, convertirse en un ser incorruptible, de metal, que ya no experimente los anhelos de la carne ni el oprobio de ser humano. Estar eternamente en medio de lo público, perfecto *voyeur*, jamás sospechado, sólo, viviendo la vida de otros, viviendo de prestado, lo que no es capaz de experimentar por sí mismo.

Exílio branco –a sua atmosfera,
Murmúrio de aprausos– seu brou-u-ha...
E na Praça mais larga, em frágil cera,
Eu- a estátua “que nunca tombará”¹⁸⁸

La muerte

Este exilio, que en los versos anteriores coincide con el deseo de ser una obra inanimada, una estatua, nos remite fácilmente a otro “exilio blanco”, menos social y con menos vista a lo público. Me refiero al reiterado llamado de Sá-Carneiro a que lo encierren en un hospital, que es otra forma de aislarse del mundo. El lecho de hospital aparece como la promesa de un descanso duradero, la huida definitiva del mundo: “Como eu quisera, enfim de alma esquecida, / Dormir em paz num leito de hospital... / Cansei dentro de mim, cansei a vida / De tanto a divagar em luz irreal”. Esto lo declara en un poema que lleva por título “Além-Tédio”, con lo que expresa su hastío de vivir. Además de todo está el tedio, esa sensación de que nada vale la pena, de que los instantes son iguales, sin novedad, sin sorpresa, o por lo menos sin sorpresas para los que han perdido la capacidad de asombrarse. El tedio ahoga la vida, la sofoca hasta convertirla en algo insoportable:

Ecoando-me em silêncio, a noite escura
Baixou-me assim na queda sem remédio;
Eu próprio me traguei na profundura,
Me sequei todo, endureci de tédio.

E só me resta hoje uma alegria:
É que, de tão iguais e tão vazios,
Os instantes me esvoam dia a dia
Cada vez mais velozes, mais esguios...¹⁸⁹

¹⁸⁸ En “Sete canções de declínio”, *PC*, p. 128.

¹⁸⁹ Fragmento de “Além-Tédio”, en *Dispersão*, *PC*, p. 74.

El tedio es el síntoma de un proceso interno, de algo que está pasando en la persona, que le empuja hacia la muerte: eso que pasa es la progresiva falta de futuro, el reconocimiento de la derrota, el vuelco total hacia la nostalgia de lo que fue y el triunfo de la culpa de aquello que no pudo ser. El futuro ya no se concibe, no existe, por lo que los hechos y elementos que componen la vida pierden todo su sentido. El futuro es lo que le da sentido al presente. Cuando el hombre moderno deja de proyectarse hacia el futuro y se vuelve sólo hacia el pasado, la muerte comienza a hacer su trabajo. Este rasgo lo encontramos en la poesía de Sá-Carneiro, desde su primer libro. En “Dispersão” nos dice: “Para mim é sempre ontem, / Não tenho amanhã nem hoje: / O tempo que aos outros foge / Cai sobre mim feito ontem”. Volvemos a hallar una declaración parecida en sus últimos poemas, que, a pesar de tener un tono más optimista, no dejan de ser un intento desesperado por encontrar un nuevo asidero para no caer:

É lá, no grande Espelho de fantasmas
Que ondula e se entregolfa todo o meu passado,
Se desmorona o meu presente,
E o meu futuro é já poeira...¹⁹⁰.

La ausencia de futuro enciende un anhelo por la muerte que se convierte en voluntad, en empeño que da primacía al *tánathos* sobre el *eros*, a los impulsos de muerte, de autodestrucción, que pugnan por devolvernos a un estado primitivo, original, en que no hay deseo que nos perturbe, ni movimiento, ni vida, sólo olvido y quietud. Esa voluntad se revela en el poema “Vontade de Dormir”¹⁹¹, que claramente hace alusión a esta paradójica nostalgia por la muerte (es paradójica si no concebimos a la muerte como un retorno a un estado de quietud del que fuimos arrebatados en algún momento por la vida): “–Ai que saudades da morte...”, exclama Sá-Carneiro, y con el verso que viene enseguida nos hace volver a lo que mencionábamos al principio de este apartado: “Quero dormir... ancorar...”. Tal vez porque aún no ha encontrado el valor suficiente para quitarse la vida por su propia mano, el poeta insiste en la fórmula del encierro voluntario para desaparecer, dormir, fondear en puerto seguro, aislado del mundo. Claramente, en el poeta y en su obra ambos instintos están en lucha, como lo atestigua Clara Rocha en su ensayo: “Aquello que Bachelard llamó *complejo de Empédocles*, y que consiste en una fascinación por el fuego, en el que se confunde el instinto de vivir y el instinto de morir, recorre toda la obra de Mário de Sá-Carneiro, desde *A Confissão de Lucio* hasta las *Poesías*, desde las novelas hasta la correspondencia dirigida a sus amigos”¹⁹². En “Caranguejola”, que, como vimos, es un poema lleno de sufrimiento y desengaño, donde el poeta se autodefine y expresa su estado de ánimo hacia el final de su vida, manifiesta esta voluntad de muerte de una forma desgarradoramente explícita:

Ah, que me metam entre cobertores,
E não me façam mais nada!...

¹⁹⁰ “Manucure”, *PC*, p. 170

¹⁹¹ “Dispersão”, *PC*, p. 60

¹⁹² Clara Rocha, *Mário de Sá-Carneiro: O Outro Lado do Fogo*, Op Cit. p. 521

Que a porta do meu quarto fique para sempre fechada,
Que não se abra mesmo para ti se tu lá fores!

Justo. Um quarto de hospital, higiénico, todo branco,
[moderno e tranquilo;
Em Paris, é preferível, por causa da legenda...
De aquí a vinte anos minha literatura talvez se entenda;
E depois estar maluquinho em Paris fica bem, tem certo
[estilo...¹⁹³

A lo dicho anteriormente se puede agregar, tras los versos citados, que la incomprensión de sus contemporáneos es uno de los motivos que fuerzan a Mário de Sá-Carneiro a extrañarse del mundo, él apuesta a que veinte años después su obra será comprendida y apreciada, lo que en cierto modo es verdad, aunque no se quedó para comprobarlo. Esta conciencia de la incomprensión es propia del poeta maldito, del romántico, del alma bella, que sufre por la mediocridad e insensibilidad del medio. Como vemos en el texto citado de “Caranguejola”, había una predilección del poeta por la ciudad de París. En ella hubiese querido ser internado, por “tener cierto estilo”, pero no sólo por eso, también por un sentimiento de atracción enorme que provocó en él la capital francesa, como lo demuestra su texto “Abrigo”, que dedica a ese su segundo hogar: “Mancenilha e bem-me-que, / Paris– meu lobo e amigo... / –Quisera dormir contigo, / Ser todo tua mulher!...”. En ella encontró un refugio, un lugar mágico, una amante, a la que quiso ofrendar su vida.

Hay que decir, en todo caso, que no es, Sá-Carneiro, un poeta de la muerte, este no es su tema. Si lo trata lo hace de un modo tangencial. Podemos encontrar sólo ciertas alusiones vagas a este respecto, y en textos muy precisos, como en una estrofa de “Dispersão”, en que no nos habla de la muerte en general, sino de su propia muerte: “E sinto a minha morte– / Minha dispersão total– / Existe lá longe, ao norte, / Numa grande capital”. Es sorprendente este texto, porque, sin lugar a dudas se refiere a su muerte en París, esa gran capital del norte (vista desde Portugal). Puede ser que ya tuviese decidido su suicidio desde antes, mucho antes, lo que nos autoriza a pensar en un rito sacrificial, preparado concientemente, largamente meditado, en que entrega todo lo que puede dar, lo máspreciado, a la ciudad que lo acogió, y por otro lado, protesta contra el mundo, cobrándole todo el sufrimiento, la falsedad, las promesas incumplidas y la soledad a la que lo ha condenado. Quizá por esta última connotación que debía cobrar su muerte es que decide hacerla tan espectacular como fue. Pues en este sacrificio él tuvo que oficiar de víctima y de verdugo, y como no podía también ejecutar el papel de espectador, papel necesario por lo demás a la hora de ejecutar un sacrificio, invita a un amigo a que presencie su muerte, provocada por envenenamiento con arseniato de estricnina. Este químico tiene la propiedad de deformar el cuerpo de quien lo ingiere, lo pudre muy rápidamente y lo abulta. Se comenta que fue muy difícil encontrar un cajón para enterrar al poeta, pues en todo París no había ninguno en que su cuerpo cupiera, pues si ya era bastante grueso naturalmente, más lo fue con los efectos del veneno. También se cuenta que durante los últimos días antes de su muerte estaba bastante fuera de sí, escribió cartas con chantajes emocionales a personas cercanas, dando aviso de falsos suicidios. Especialmente atormenta a Fernando

¹⁹³ Fragmento de “Caranguejola”, en *Últimos poemas... PC*, p. 157 y 159.

Pessoa con sus cartas, hasta que en abril de 1916 le envía un último correo con su cuaderno de poemas, donde estaban los manuscritos de sus *Últimos poemas*, fechado el mismo día que se quita la vida.

Evidentemente no quería que su muerte pasara desapercibida. No sólo hizo de ella un rito sacrificial, sino también un espectáculo, un evento que se afirma en los elementos que hemos tratado de esbozar, que son parte de la personalidad del autor, de los tiempos que le tocó vivir y de los postulados estéticos que animan su obra, a los que hemos querido asimilar rasgos del romanticismo. Quería que su suicidio significara algo, que valiera la pena. Es un llamado de atención sobre su persona (atención de la que siempre precisó), sobre su obra y sobre el daño que puede provocar la incomprensión generalizada, la lógica de lo útil y lo productivo, sobre una persona sensible e incapaz de adaptarse a esos parámetros. Sá-Carneiro quería ruido en su funeral, porque quería que su muerte fuera ruido, interferencia. De ahí los deseos “estridentistas” o “ruidistas” del siguiente poema:

Fim¹⁹⁴

Quando eu morrer batam em latas,
Rompam aos saltos e aos pinotes,
Façam estalar no ar chicotes,
Chamem palhaços e acrobatas!

Que o meu caixão vá sobre um burro
Ajaezado à andaluza...
A um morto nada se recusa,
E eu quero por força ir de burro!

La forma del contenido

La poesía de Mário de Sá-Carneiro, como la de casi todos los escritores de su generación, está íntimamente ligada con la corriente literaria del saudosismo, inmediatamente anterior al modernismo portugués, el que, incluyendo a Pessoa, tiene una deuda estructural con aquellos autores que concibieron una estética con sello nacional. Ya mucho se ha hablado de la “saudade”, un sentimiento aparentemente intraducible a otra lengua, pues no existe su correlato en otras culturas, una extraña mezcla entre nostalgia, añoranza y regocijo, que en gran medida define el espíritu del pueblo portugués y a sus creaciones artísticas. Una nostalgia por lo que fue, por lo lejano, por lo que pudo ser (del modo en que vimos desarrollarse este tema más arriba), por aquel o aquello que se fue para no volver, y también por el futuro lejano, por lo que será o podría ser. Sentimiento con tanta fuerza y tan arraigado en la vida lusitana que pudo dar origen a un proyecto estético con tintes nacionalistas, que ni la intención vanguardista e irreverente pudo abolir. La búsqueda de una voz para Portugal se prolonga en las tareas asumidas por el modernismo. Alvaro de Campos en sus “Notas sobre la Literatura Portuguesa Moderna” afirma que “el movimiento saudosista tenía que preceder al movimiento sintético final. Los saudosistas representan la

¹⁹⁴ Versión completa del poema “Fim”, incluido en la serie de *Últimos poemas...* PC, p. 168.

creación definitiva de una *Weltanschauung* portuguesa”¹⁹⁵. No es nada de extraño, entonces, que encontremos marcados rasgos de dicha estética en la poesía de Sá-Carneiro, que se traduce en añoranzas de otro tiempo, quizá más feliz, en que el mundo tenía otros atractivos, ya perdidos, y otro sentido. Aunque, en estricto rigor, no podemos asegurar si ha sido el mundo el que ha sido abandonado por la gracia, o los ojos que lo observan son los que se han empañado de un velo que oculta su antiguo esplendor. En todo caso, para los efectos de lo que la relación provoca en el sujeto la fórmula tiene conmutatividad de los términos, pues el resultado es el mismo:

Num sonho de Íris morto a oiro e brasa,
Vem-me lembranças doutro Tempo azul
Que me oscilava entre véus de tule—
Um tempo esguio e leve, um tempo-Asa.

Então os meus sentidos eram cores,
Nasciam num jardim as minhas ânsias,
Havia na minha alma Outras distâncias—
Distâncias que o segui-las era flores...¹⁹⁶

Pero estos versos cabalgan también a lomo de otros conceptos. Pessoa, a través de Alvaro de Campos, ha hablado ya de “sensacionismo”, y en Mário de Sá-Carneiro ha encontrado un excelente cultor de tal arte, que se sitúa en el contexto de la época, tratando de ser una respuesta ante su decadencia y sus contradicciones. Existe una teorización del sensacionismo, que en manos de Pessoa se convierte en juego, a la vez extremadamente lúcido y sarcástico. Sensacionismo es, bajo su mirada, más que un movimiento literario, un método de análisis, una postura política y una opción de vida, es “interpretar esta época, oponiéndosele”. Es, necesariamente, también, una corriente filosófica y una epistemología. Pessoa, como síntesis de lo que representa el sensacionismo, en su versión más abstracta, nos propone tres principios constitutivos: “1.-Todo objeto es una sensación nuestra. 2.- Todo arte es la conversión de una sensación en objeto. 3.-Por tanto, todo arte es la conversión de una sensación en otra sensación”¹⁹⁷. Este silogismo, un tanto mañoso, no deja de estar inscrito dentro de una polémica acerca de las bases del conocimiento que ha tenido diversas versiones desde los orígenes del pensamiento especulativo. La fundamentación de Pessoa se remonta a la antigüedad, pues para griegos y romanos, la sensación de la realidad era directa, inmediata. Es decir, entre la sensación y el objeto no se interponía ninguna reflexión. Hoy y debido a esa “larga enfermedad llamada cristianismo... La presencia en el pensamiento de las ideas de *espíritu*, de Dios, de otra vida, concebidas como lo eran, llevaron a una descomposición de la Realidad, tal cual los griegos la habían concebido. Entre la sensación y su objeto –fuese ese objeto una cosa exterior o un sentimiento– se intercaló todo un mundo de nociones espirituales que desvirtuaba la visión directa y lúcida de las cosas”¹⁹⁸. Lo que se introdujo, en definitiva, es la dicotomía entre cuerpo y alma, que

¹⁹⁵ En *Escritos de teoría estética de Fernando Pessoa*, PC, p. 106

¹⁹⁶ “Distante Melodia”. *Indícios de ouro*, PC, p. 98

¹⁹⁷ Fernando Pessoa, Op. Cit. p. 115.

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 116.

luego se va a traducir en dicotomía entre sujeto y objeto, que separa lo físico de lo psíquico, términos que en la conciencia moderna jamás logran fundirse o superarse, sino que coexisten, primando siempre la atención sobre la sensación que ocurre en el sujeto, quedando como secundaria la presencia del objeto. Luego, el sensacionismo toma una decisión radical respecto de esta dicotomía y declara el principio de supremacía de la sensación: “la sensación es la única realidad para nosotros”. La sensación es la base de todo arte, que debe ser un intento de crear una realidad enteramente diferente al intelectualizar las sensaciones, al darles un sentido, una forma. El artista, desde este punto de vista es un pequeño Dios, como dijera Huidobro, desde el momento en que crea sensaciones nuevas, crea objetos nuevos y mundos nuevos, que pueden ser ofrecidos a los sentidos de los demás. El artista no puede explicar lo que siente, pero sí puede hacer sentir al otro algo parecido y, dentro de las artes que pueden convertir tales abstracciones en una realidad o en un movimiento, la primacía la tiene la literatura. En ella se pueden crear imágenes que no se refieren a un hecho o cosa concreta, sino a sensaciones que son compuestas de múltiples dimensiones, de diversos factores que convergen, como el pasado, los recuerdos, las interpretaciones e intelectualizaciones, las teorías, las creencias, etc. En muchos de sus textos, Mário de Sá-Carneiro, juega con conceptos compuestos. Su poesía está llena de objetos a los que se les ha aditado una nueva dimensión, que es el elemento subjetivo. Las cosas nunca se perciben de manera pura y aislada, siempre están asociadas con otras cosas, que las completan y les otorgan un sentido definido. Uno de tantos ejemplos lo encontramos en el poema “Apoteose”, en que nos dice: “Findei... Horas-platina... Olor-brocado... / Luar-ânsia... Luz-perdão... Orquídeas-pranto...”¹⁹⁹.

Estas son ya características de una poesía que se renueva, que va al encuentro de un lenguaje nuevo y de una nueva libertad expresiva, y, tal como en el creacionismo, reinventa el mundo y sus elementos. Sin embargo, y como hemos dicho antes, no será sino hasta sus últimos poemas cuando Sá-Carneiro se permita juegos literarios completamente vanguardistas. El poeta parece maravillado con un nuevo tipo de belleza, que ve y reconoce en la, cada vez más pujante, era industrial, con sus máquinas, sus automóviles, su febril actividad comercial, portuaria y fabril. Declara haber adquirido unos ojos nuevos, abiertos a estos sucesos maravillosos, que vienen a cambiar el paisaje cotidiano. Ya no se le canta a la naturaleza, ni a la obra de un supuesto Dios, el paisaje es enteramente humano, producido y creado por las manos del Hombre, y ante eso la experiencia estética da un giro total, invirtiendo la sensibilidad y la mirada hacia la técnica y el poder transformador que los hombres despliegan sobre su entorno, especialmente al sojuzgar y utilizar en su beneficio las fuerzas de la naturaleza. “Mas, acima de tudo, como bailam faiscentes / A meus olhos audazes de beleza / As inscrições de todos esses fardos- / Negras, vermelhas, azuis ou verdes- / Gritos de actual e Comércio & Indústria / Em trânsito cosmopolita”, exclama el poeta, en “Manucure”, para luego insistir en el tema de la mirada, que en este poema opera como punto nodal, como un desvío hacia un camino del que no hay regreso. Una vez descubierto este nuevo mundo, a través de la mirada nueva, todo cambia. El concepto del hombre y del arte sufren una transformación definitiva, una evolución que no se va a detener más, hasta que la propia revolución caiga en descrédito. Pero ahora estamos en el instante mágico de trasponer un umbral, en que todo se descompone para recomponerse de acuerdo a la nueva mirada:

¹⁹⁹ “Apoteose”. *Indícios de ouro, PC*, p. 97

Meus olhos ungidos de Novo,
 Sim! – meus olhos futuristas, meus olhos cubistas,
 meus olhos interseccionistas
 Não param de fremir, de sorver e faiscar
 Toda a beleza espectral, transferida, sucedânea,
 Toda essa Beleza-sem-Suporte,
 Descojuntada, emersa, variável sempre
 E livre – em mutações contínuas,
 Em insondáveis divergências...²⁰⁰

El encuentro de Sá-Carneiro con las vanguardias europeas, especialmente con cubismo, el futurismo italiano de Marinetti (que venia haciendo ruido desde 1911) y con el sensacionismo e interseccionismo portugués, alentados por Pessoa, potenció su ya inherente tendencia a revolucionar las letras, haciéndolo uno de los más importantes exponentes del movimiento *modernista*, que fue la forma de la primera vanguardia en lengua portuguesa. La influencia del futurismo es tal que permite a Alfredo Margarido afirmar “Entre nuestras verdades culturales mas populares, sobresale la asociación existente entre Modernismo y Futurismo, movimiento mágico que habría permitido que algunos intelectuales portugueses liquidaran el *antiguo régimen* estético al que estábamos todavía condenados. La creación portuguesa, vacilando aun entre el Decadentismo y el Sombolismo, habría encontrado en el Futurismo el único alimento estético que le permitía superar el pavoroso provincianismo de un país donde, faltando las ciudades, había también de faltar la modernidad engendrada por las grandes metrópolis urbanas”²⁰¹. El mismo Margarido, en su texto, se encargará de demostrar al mismo tiempo la gran impresión que provocó en el poeta portugués su encuentro con el cubismo en París, y el importante rol que jugó en ese descubrimiento su amigo y compatriota Santa-Rita Pintor: “Nunca se hablará lo suficiente de la importancia que un hombre como Santa-Rita Pintor ocupa en esta modificación de parámetros estéticos, toda vez que él disponía de información indispensable para forzar a Sá-Carneiro a renunciar a las concepciones estéticas lisboetas y reconocer y aceptar lo que entonces aparecía en París como lo más modernista. Más modernista aún que el Futurismo, que se limitaba a exacerbar algunos trazos de la pintura del Siglo XIX, mientras que el Cubismo se oponía deliberadamente a todo compromiso con el pasado, no sólo en lo que decía relación a la creación plástica, sino también en lo que se refería a los materiales utilizados. La importancia del corte pictórico, que aparece como una especie de corte epistemológico en términos plásticos, no escapara a Santa-Rita Pintor, tal como no escapa a Mário de Sá-Carneiro”²⁰². Sus textos postreros, como “Manucure” y “Apoteose”, pueden ser tomados como verdaderos manifiestos estéticos, en que el autor se alinea con las nuevas tendencias literarias, asumiendo e introduciendo al poema una serie de elementos que rompen con la tradición y proponen para el texto una nueva constitución estructural. “Apoteose” comienza

²⁰⁰ “Manucure”. *Últimos poemas... PC*, p.173.

²⁰¹ Alfredo Margarido, “O Cubismo Apaixonado de Mário de Sá-Carneiro”, en *As primeiras vanguardas em Portugal. Bibliografia e antologia crítica*, p. 509

²⁰² *Ibid.* p. 516

con el ruido de un timbre: “Junto de mim ressoa um timbre: / Laivos sonoros! / Era o que faltava na paisagem...”. El paisaje se completa con este sonido *artificial*, el aire se puebla de ondas sonoras, tanto como el poema se llena de onomatopeyas y de ruido, mucho ruido. Voces que se trasladan por líneas telefónicas, números clavados en el aire, algoritmos que nos enseñan su misteriosa belleza... Dejan de tener estos elementos un sentido práctico, destinado nada más a la técnica, a las matemáticas o a la ciencia, para ser incorporados al poema, porque la misma ciencia es reductible a poesía. Pero sobre todo es el ruido que se cuele en el texto: “Mais longe um criado deixa cair uma bandeja... / Não tem fim a maravilha!”. El ruido de la ciudad, de las máquinas, de los motores y de la propia criatura humana que, no bastándole la palabra hablada para la comunicación, debe proferir gritos y chillidos, celebrados como una extrema forma de expresión de sentimientos nuevos. Hay una valoración de la onomatopeya, de los neologismos y los gritos de todo tipo: “(Hip! Hip!-lá! Nova simpatia onomatopaica, / Rescendente da beleza alfabética pura: / Uu-um... kess-kresss... vliim... tlin blong... flong... flak... / Pâ-am-pam! Pam... pam... pum... pum Hurra!)”. El ruido aparece reemplazando al silencio, como la forma de suplir las falencias de la lengua, cuando no hay palabras para decir lo que se quiere decir.

Aparece también la valoración de cosas cotidianas aparentemente insignificantes, de uso diario, como la propaganda, en sus distintas versiones, especialmente la impresa, con su especial estética y su forma de llamar la atención del público. Para Sá-Carneiro la propaganda puede ser vista como una expresión poética, son palabras en libertad, sin la restricción de la academia ni de los estilos, en su vida bruta, silvestre. Desde esta perspectiva puede también ocuparse de la tipografía. Ya no importa solamente lo que la palabra dice, sino como esta escrita, con qué tipografía: “...Num rodopio de letras, / Todo o mundo repousa em suas mãos! / –Hurra! Por vós, indústria tipográfica! / –Hurra por vós, empresas jornalísticas!”.

Aquí llegamos, haciendo todo el periplo que antes habíamos hecho con Maples Arce de manera inversa, al polo ilustrado de la vanguardia. Estos tópicos que pone en marcha la poesía de Sá-Carneiro se repiten en las vanguardias, las mismas preocupaciones, sensibilidades nuevas, apertura a un mundo en desarrollo y expansión, que va a encontrar sus cultores tanto en los centros-metrópolis como en la periferia-marginal. Desde este punto de vista la vanguardia es singular, porque tiene expresiones locales, pero es a la vez universal (dentro del mundo gobernado por la cultura occidental). Se puede decir quizá que es el primer movimiento cultural global, porque es simultáneo, con rasgos análogos, y (como ha sido la hipótesis base de este texto) representa al espíritu más profundo de la modernidad, en su permanente oscilar entre dos términos aparentemente contrapuestos.

5. Paradojas de la modernidad (a modo de conclusión)

En este apartado final quisiera retomar algunos de los aspectos susceptibles de ser comparados en la obra de los dos autores tratados, y profundizar en algunas de las paradojas constitutivas de la modernidad que han quedado enunciadas en los capítulos precedentes. Es probable que no insista en muchos de los temas que ya se abordaron con cierta profundidad en el análisis de cada autor, para no reiterar lo ya expuesto y para centrar esta conclusión en una hipótesis que quiere desentrañar un centro firme de las vanguardias artístico-literarias, sondeando en su estructura lógica, lo que permite, en cierto modo, entender su necesidad histórica. Esta hipótesis trabaja con el material procesado de los autores que he querido, antojadizamente, presentar como representantes de las dos corrientes antitéticas (aunque complementarias) que animan y conforman a las vanguardias literarias de principios del siglo XX.

Es probable y comprensible que se espere una comparación mucho más minuciosa de la obra poética del estridentista mexicano y del modernista portugués; sin embargo, como ha sido la tónica de este trabajo, he querido centrarme en abstracciones, en conceptos y estructuras, arrojados por el análisis exhaustivo de la obra de ambos poetas, más que en las obras mismas. El trabajo poético de Manuel Maples Arce y de Mário de Sá-Carneiro ha cumplido, sin duda, un papel fundamental como fuente de dichos conceptos, pero lo he utilizado más que nada a modo de ilustración de su existencia. Ese ha sido el método empleado desde el principio y estos son los resultados. He querido presentar a la modernidad como un “estado de la conciencia humana” que oscila permanentemente entre un tópico y su contrario, que afirma alternativamente un término u otro de una contradicción, que no se fija nunca en un eje discursivo, sino que, por el contrario, es permanente movimiento, es en sí mismo paradoja. Las aporías de la modernidad, estas contradicciones, no tienen solución dentro de los límites de los términos en oposición. Dichas aporías son su ser, su esencia. La superación de tales contradicciones es, por tanto, la superación de la propia modernidad, cosa que escasamente podemos imaginarnos pues vivimos al interior de ese movimiento incesante que, como tal, nos ilusiona constantemente con la creencia de que hemos trascendido su determinación y encontrado una salida, para darnos cuenta pronto de que no era sino otra de las oleadas reactivas que nos iba a dejar en una playa ya conocida, aunque con otro nombre. Pues bien, en lo que queda trataré de caracterizar algunas de estas aporías, relacionadas con las vanguardias en general y con los autores escogidos en particular, y arriesgar algunas tesis que tal vez van más allá de la literatura misma, pero que la contienen.

Politizar el amor y el placer

Ya hemos dicho en varias oportunidades que el tratamiento del tópico del *amor* es un rasgo característico del romanticismo. El amor está concebido como un sentimiento sublime, puro, dotado de una fuerza sobrenatural que mueve tanto al hombre individual como al género humano. El ser que ama está dispuesto a darlo todo por el ser amado: su tiempo, su cuerpo, su voluntad, e incluso hasta su vida. El amor se experimenta como un estado de entrega total, que supera todas las barreras terrenales o históricas. De hecho, el Dios cristiano es

entendido como aquél que se sacrifica por toda la humanidad. Es el cordero, el que por amor (esta vez por un amor universal) derrama su sangre para que el género se salve. Ese es el paradigma, el extremo de la entrega. Sin embargo, el concepto común de amor es menos religioso y menos universal. Está dirigido hacia un solo individuo, que es el objeto sobre el que recae tal sentimiento.

El ser que ama concibe al mundo ordenado desde la perspectiva de su emotividad; de hecho, estructura su existencia en torno a esta pulsión de su corazón, encontrando en él el verdadero sentido de su vida. Amor es, entonces, sentido, es razón de existencia. El dilema se produce (y es aquel que hemos comentado antes con motivo del *Werther* de Goethe) en la medida que el objeto de tal sentimiento es otra subjetividad, que no recibe pasivamente la devoción que se le profesa, sino que tiene sus dinámicas internas, su propia vida de los sentimientos, y probablemente su propio objeto de deseo, que no necesariamente corresponde con aquel que le ofrece ser el centro de su existencia. Por eso el amor siempre es trágico, porque nunca se completa ni se consuma, salvo en la muerte o en la sublimación.

La novela cortesana, que en gran medida es la fuente donde nace y se alimenta el sentimiento (antes desconocido) del amor burgués, es pura sublimación. Los caballeros adoran a la reina o a la mujer del gran señor feudal, por ella se sacrifican, emprenden memorables hazañas y largos viajes, en busca de una gloria que honraría a su amada imposible y al mismo tiempo distraería su corazón, inflamado por un sentimiento impropio. Las energías antes mencionadas se desvían de su objeto para convertirse en cruzadas, en guerras, triunfos, honor, gloria y arte. Esto no sólo requiere de una renuncia, sino que también de un desarrollo de los mecanismos de control de los impulsos libidinales, el fortalecimiento de los aparatos psíquicos de represión y el establecimiento de vías alternativas para la descarga erótica. Estos rasgos de la novela cortesana se mantienen en el tiempo y se pueden descubrir en la literatura romántica: grandes amores imposibles, impedidos, sometidos, que muchas veces son unilaterales, no correspondidos. Factores que incluso los hacen más heroicos y encomiables, más sublimes en tanto que exigen mayor sacrificio y menos gratificación (a imagen y semejanza del Dios cristiano, que es amor por el género humano —el mismo que lo mortifica—). El amor de Cristo por la humanidad es sintetizado de manera profana en un sentimiento por un solo individuo, como si no fuese posible para las finitas dimensiones humanas concebir el amor divino, abstracto y universal, sino a escala singular.

Tal como los misterios del cristianismo, el amor no tiene explicación lógica, es irracional, no se sabe de donde viene ni por qué se deposita en tal o cual objeto de deseo. Se experimenta casi como una enfermedad, como una patología bastante cercana a la neurosis obsesiva. La figura de la persona amada se fija en la mente del amante convirtiéndose en una idea recurrente, que lo persigue, infiltrándose en su pensamiento y su ánimo. Esto es a la vez fuente de gratificación y de angustia, porque el sujeto que ama quisiera poder trascenderse y constituir una unidad con el sujeto amado. Sin embargo, tal fusión nunca se logra realmente, porque está mediada por una serie de factores que la hacen estructuralmente imposible. Ésa es la tragedia moderna, la de la cárcel monádica. Ése es el concepto que va animar gran parte de la novela del siglo XIX. En esa imposibilidad y en ese empeño se funde lo material con lo celestial, la muerte con la eternidad (el caso ejemplar de esto es *Romeo y Julieta*). Como ya vimos en otro capítulo, el individuo es considerado una mónada aislada e independiente (tal como es el átomo en física la partícula primaria a partir de la cual se

compone el universo). La muerte está enraizada en la misma idea del amor (en la literatura burguesa) ya que su realización efectiva exige la superación del aislamiento monádico: en su límite exige sacrificio y muerte. Por eso en el arte y la literatura el amor siempre es tragedia, tanto si es consumado como si no lo es.

En Mário de Sá-Carneiro, como ya hemos indicado, hay un sufrimiento permanente a causa de la ausencia del amor, lo que es una forma de ser negativa de este mismo sentimiento. Se echa en falta algo que debería completar la ecuación de la entrega. A eso se debe la aparición del concepto de *alma* que ya hemos analizado antes. La negatividad del amor se interioriza y se convierte en una cualidad oculta, que por definición debe separarse del cuerpo. De hecho el alma es todo lo contrario de lo que el cuerpo representa. Mientras el cuerpo es lo corruptible, la encarnación de las bajas pasiones, del mero placer; el alma es el reducto de lo sublime, de aquello maravilloso e incomprensible, que sólo otra alma refinada podría descubrir, pero sin pasar por la apariencia material, la cáscara espuria, que es el cuerpo, que contamina de mundanidad estos sentimientos *superiores*.

La dicotomía cuerpo-alma idealiza el sentimiento del amor, lo separa del deseo o de la apetencia (cosas que no son necesariamente diferenciables), poniéndolas a estas del lado del cuerpo. Pero el amor, visto desde una perspectiva más racional y analítica, bien se puede emparentar con el deseo y la apetencia, con la necesidad de la posesión y del reconocimiento. Los intentos de sublimación absoluta, como ocurre en los grupos religiosos o místicos que asumen votos de castidad, dan cuenta no sólo de un cultivo del alma y del amor sublime, sino de una lucha permanente contra los apetitos sexuales y la necesidad de saciar la sed de los sentidos.

El amor está comprometido con la apetencia sexual. Ambos se complementan, y, peor aun, el objeto amado es a la vez objeto de disputa y competencia con otras voluntades. La posesión sexual no solamente es gratificación de los sentidos; también, y sobre todo, es el triunfo de una subjetividad, respecto del objeto-sujeto deseado, por sobre los posibles competidores. Así, el amor terrenal, visto como aquel sentimiento que da cuenta de la situación histórica del sujeto, de su finitud y de la multiplicidad, es lucha: lucha por el reconocimiento de otra subjetividad, y lucha por conquistar el objeto de deseo de otros. Luego, amor es egoísmo, afán de reafirmación social y alimento de la autoestima; en definitiva, una estrategia del Yo para ser en el mundo. Desde este punto de vista, si nos preguntamos “¿qué se ama cuando se ama?”, es fácil constatar que el sujeto ama su propia imagen reflejada en el sujeto amado, que opera como espejo, que le devuelve su *identidad*. Sin embargo, éste no es cualquier espejo, sino un espejo con un alto grado de opacidad y de autonomía. La imagen que va a devolver es impredecible y no siempre la que se espera, por eso la lucha por su conquista y sometimiento es a muerte (la mayor parte de las veces en un sentido metafórico, aunque en muchas ocasiones no solamente). Las relaciones en que este sentimiento está en juego no siempre son equilibradas ni equitativas, y la lucha por el reconocimiento puede llegar a destruir a sus contendientes, lo que es otra forma de la tragedia amorosa: el sujeto que da muerte al ser amado, porque no lo retribuye con un sentimiento análogo, o porque simplemente lo desestima.

Esta forma que adquiere el impulso amoroso, lo convierte ante la mirada crítica en un sentimiento que encadena, que ciega y que restringe las posibilidades de libertad del individuo, que sin su sometimiento podría estar abierto y disponible para la multiplicidad y el dulce juego de los sentidos. Maples, burlándose de lo básico y pueril de ese estado del alma

dice: “el amor, que es un fácil juego de cubilete, / prende en una absurda figura literaria”. La “absurda figura literaria” es, probablemente, aquella que presenta un drama pasional insignificante, que no debe importar a nadie más que a sus protagonistas, de los que, sin embargo, está plagada la literatura del siglo XIX. Historias que, además, se han escrito para impresionar la imaginación de *señoritas* de corazón lábil. El amor es un “fácil juego de cubilete” porque es irracional, gobernado por el puro azar: ¿por qué amar a un sujeto entre millones? ¿Cómo se elige al ser amado?

Liberarse de las cadenas del amor parece ser el mandato de la razón; dejar atrás esa construcción histórica que somete al cuerpo a la tiranía del alma, que inhibe la posibilidad de que el placer se expanda y de que los sujetos encuentren la verdadera potencialidad de la sensualidad desatada. El amor se muestra como un subterfugio de la cultura burguesa para perpetuar cierta idea de familia y afirmar el mandato de la exclusividad sexual en el matrimonio, para sojuzgar al principio del placer e imponer el principio de realidad, básicamente ligado al trabajo, la producción y la reproducción.

El cuerpo, liberado de las cadenas morales y de sentimientos sublimes (como el amor), es llevado, por uno de los caminos posibles, hasta Sade. El divino marqués expone con maestría y afán pedagógico la negatividad del amor y la moralidad; explora la escalada del placer puro, y éste, paradójicamente, también culmina en la muerte.

¿Cuál es la alternativa, entonces? ¿Es necesario optar entre cuerpo o alma, entre amor o placer? ¿O es falsa esta disyuntiva?

Ya hemos anotado antes que la modernidad ha enfatizado alternativamente la constitución del Yo como mónada (individuo) o como producto intersubjetivo. Al interior de la noción de Yo hay un movimiento pendular (tal como lo encontramos en Sá-Carneiro y en Maples), que nos deja a medio camino entre dos puntos. “Yo” es un trayecto, que no alcanza a ser ni una cosa ni la otra, no es esencia, no tiene una naturaleza, pero tampoco se puede decir que no es una singularidad. Esta misma contradicción la encontramos al interior de las vanguardias: el futurismo, por ejemplo, propone que el poeta trabaje sólo con los infinitivos de los verbos, para eliminar la referencia al “yo”. La desaparición de la figura del autor ha sido una preocupación y una lucha al interior de las tendencias de vanguardia. Sin embargo, al tratar tanto la problemática del amor como la del placer, la literatura debe remitir al la tónica del Yo, aunque ésta, por sus propias dinámicas internas, culminen en la muerte del individuo. Esto ocurre porque ambos ámbitos son el *hábitat* del Yo.

El aporte de las vanguardias literarias en la lucha contra el autor, es el descubrimiento de la posibilidad de la desindividuación del Yo. Esa es una de las consecuencias que se pueden deducir de la intención de “politizar el amor” y de “politizar el placer”. Como ya he indicado, luego de la dura crítica de algunas vanguardias al romanticismo ocurre un desplazamiento del sujeto-objeto del amor, desde la blanca y frágil amada, entendida como individuo (único e irrepitable), hacia lo social, hacia un sujeto-objeto colectivo, de alguna forma trascendente. El amor erótico puede ser amalgamado con la voluntad política, se confunden; las energías que concurren al llamado del corazón y las que concurren al llamado de la conciencia, tienen una misma fuente. De este modo, el acto amoroso desinteresado, de entrega total, y el acto político revolucionario, de entrega en cuerpo y alma a una causa justa, universal, se convierten en uno y el mismo. Esto no deja de tener una connotación religiosa, pero sólo en el sentido de la comunión con la totalidad, que esta vez se presenta como una totalidad secular, en la cual no hay una voluntad suprema que imponga el acto a

través de una ley o mandato divino. El acto revolucionario es voluntario y producto de un proceso de conciencia reflexiva.

Por otro lado, la politización del placer es fundamentalmente el intento de recuperar el cuerpo y los sentidos para el goce, que ha estado relegado y postergado históricamente por la imposición del trabajo enajenado, las prohibiciones, los tabúes y las normas morales. Es legítimo extraer placer de los cuerpos y experimentar la posibilidad de expandir los sentidos, por ejemplo, en los estados de alteración de conciencia que proporcionan las drogas. Liberar al cuerpo de las ataduras culturales es, necesariamente, plantear una lucha política contra los sectores sociales interesados en la esclavitud y contra las fuerzas más conservadoras de la sociedad en términos ideológicos. Las vanguardias han dado esta batalla en innumerables oportunidades en el terreno del arte, en un abierto desafío al *ethos* de su época. El escándalo acompañó siempre a los movimientos de vanguardia por atacar al orden social imperante en el terreno de la costumbre y de las estructuras de poder.

Politizar el arte y la vida

El arte debe bajar de su esfera sacra y secularizarse, debe democratizarse, lo que significa, en su acepción más conservadora y pobre, situar los productos del arte en el espacio público, para dar a *las masas* (“población desposeída de talento y educación”) un acceso más expedito a esta expresión sublime del espíritu. El museo es la institución que cristaliza tal política. Exhibir las obras de los grandes maestros en dependencias públicas (es la versión estatal de este concepto) o en los bancos y empresas (en la versión neoliberal). En todo caso, este filantrópico procedimiento, perpetúa la separación entre arte y vida. La radical postura de las vanguardias, en su intento de reconciliar el arte con la praxis vital, exige la eliminación de la figura del genio. Esta figura, herencia del renacimiento, reserva la capacidad de la creación artística para unos pocos “iluminados” o “elegidos”, ungidos con los aceites del talento y privilegiados con las enseñanzas de los maestros, lo que asegura la adquisición de técnicas especiales, necesarias para el desarrollo de las artes. La mayoría de las sociedades organizadas en torno a estructuras de dominación ha tenido su casta de “artistas”, cuyas prácticas se encuentran separadas del mundo de la vida. La sociedad moderna occidental no es una excepción a esta regla. Luchar contra la figura del genio supone desmitificar y desacralizar el arte, hacer de él una experiencia profana, al alcance de cualquier persona (lo que es lo mismo que matarlo). Postular la muerte del arte es abolir su concepto elitista y especializado. Ya no se trata de crear más museos o de instalar galerías de arte en los suburbios de las ciudades, se trata de entender que cualquier actividad creativa es artística o, al menos, que la posibilidad de la creación de objetos estéticos ya no es privativa de unos pocos. Pero también se trata de liberar a las obras de arte de su carácter de mercancía. Ya no basta con llevar un inodoro al museo, es necesario llevar el museo al inodoro²⁰³.

²⁰³ Quiero insistir en la idea de que hoy una obra de arte u obra literaria lo es en tanto que ingresa a un sistema de circulación que la identifica como tal. Desde este punto de vista el que produce una obra de arte no es ya el artista o el escritor, sino el curador de una galería o el editor de una casa editorial, que inscribe a la obra dentro de un contexto, dándole un valor y una connotación. La obra se inviste de un valor simbólico, sin el que no puede ser considerada tal, ni puede transarse como un tipo especial de mercancía. El segundo

La realidad histórica de los movimientos de vanguardia ha mostrado que su propia existencia es una contradicción y que en su interior hay una tensión que no se resuelve. Hemos insistido hasta el cansancio que estas paradojas que la modernidad ha arrastrado consigo permanentemente, se sintetizan con toda su significación en agitaciones esporádicas de las esferas de la inteligencia. Muchos de los representantes de las vanguardias siguen siendo considerados como artistas, y, lo que es peor, se siguen entendiendo a sí mismos como seres de sensibilidad privilegiada, lo que afianza la figura del genio o del autor, y refuerza el *ego* creador, que se sitúa por sobre la norma. El autor sería un ser dotado de cualidades especiales, que debería ser también retribuido con un tratamiento especial. Mário de Sá-Carneiro podría caer en esta categoría, o al menos en la versión del *flâneur*: un sujeto que se encuentra al margen de lo mundano, casi fuera de la historia, le toca vivir ciertos acontecimientos y cierta época, pero para su conciencia esto es meramente circunstancial. Su problema no es la política sino la estética, los temas trascendentales del hombre, lo sublime. Esta figura no toma riesgos históricos, no toma partido por las fuerzas sociales, ni se ensucia con la política, a lo sumo se fascina con ellas.

Maples, a pesar de que en cierto modo también es un *flâneur*, no está al margen, se compromete con su realidad histórica, toma partido e intenta politizar el arte. Trata de llevar al terreno de la creación literaria temas profanos, conflictos mundanos, luchas sociales, y a su vez trata de llevar el arte al mundo profano. Pero politizar el arte no solamente es trasladar la “lucha de clases” a una expresión artística, no es meramente plasmarla, o denunciar o expresar tal o cual realidad histórica, verlo así es una reducción. También es dar una lucha formal al interior del arte para derrumbar las formas tradicionales de expresión, revolucionar el lenguaje y encontrar una voz que represente las nuevas sensibilidades, los nuevos procesos espirituales y sociales. Antes dijimos que Lukács desestimó el aporte del surrealismo y de autores como Kafka, acusándolos de complicidad con el orden dominante, y que en cambio reivindicó el realismo y el trabajo de autores como Thomas Mann, encontrando en su obra la literatura realmente revolucionaria. Esto puede ocurrir sólo en un pensamiento crítico que aun está amarrado a la idea de que politizar el arte significa utilizarlo como una herramienta de denuncia y de propaganda. El realismo reclamado por Lukács cumplía la misión de ser un espejo de la realidad, de reflejar en la obra las miserias del mundo, de poner sus contradicciones de relieve, en un afán pedagógico. Este es el mismo sitio que la iglesia católica confería al arte tanto en el período de oscurantismo medieval como en el proceso de evangelización del nuevo continente: el arte debía ser una manera de llevar los evangelios a aquellos pueblos ignorantes que no sabían leer ni escribir. El papel pedagógico del arte aparece siempre vinculado a grandes procesos de racionalización o control político. Ser fiel a la realidad (o ser fiel a las escrituras) es el mandato que otorga al arte un papel en los períodos de cambio social. Sin embargo, esta mirada del cambio revolucionario también es estrecha, no entiende que producir un ensanchamiento del lenguaje o de los modos de expresión también incide finalmente en las

factor que *hace* obra de arte a un trabajo de producción estético es la firma del autor, que una vez instalado en el circuito o campo del arte es requisito suficiente para que un objeto se destaque por sobre el resto de los objetos, convirtiéndose en obra. El ejercicio de Marcel Duchamp de llevar un urinario al museo y firmarlo tiene este sentido. Es una denuncia, que es el primer paso para la destrucción del arte como esfera sublime, pero aun insuficiente. De hecho tal gesto puede entenderse incluso como una reificación del museo y de la labor del curador, como su irónico triunfo. El movimiento necesario es el contrario. Para la destrucción del arte es requisito fundamental su desacralización.

prácticas humanas (dinámica a la que se le podría denominar, en la esquemática jerga de la economía política, una determinación recursiva de lo ideológico sobre lo productivo). Pero esta tan especial forma de politización del arte puede culminar en un mero formalismo y en una autoreferencia que consolide aun más el carácter afirmativo de la cultura. De hecho, eso es lo que ha pasado en el campo del arte contemporáneo, cuyo lenguaje se ha convertido en un sin fin de citas, de metaplanos y de recurrencias que se van a quedar en puro y simple ejercicio estético o retórico. Connotados representantes de los movimientos de las vanguardias literarias han culminado en el esteticismo, en el formalismo, en juegos lógicos, en la convicción de que no hay referentes que justifiquen la representación, o que lo único que hay es la representación pura y absoluta, volviendo a la primacía del sujeto burgués.

La voluntad de politizar el arte ha tenido, entonces, dos caminos, que no son excluyentes, pero que sin embargo han marcado derroteros distintos, aunque con consecuencias análogas. La tendencia a asumir los temas históricos y sociales y expresarlos en el lenguaje del arte, ha reducido a este lenguaje a una función pedagógica o de propaganda, mientras la otra tendencia ha alimentado y perpetuado la separación entre arte y vida. Cuando el equilibrio entre ambas tendencias se rompe es cuando la vanguardia colapsa y se bifurcan los caminos. A aquellos comprometidos con un proyecto político y social por lo general ya no les basta con el campo del arte y derivan naturalmente a la militancia en movimiento de la política formal (es frecuente la cooptación de estos artistas por el Estado, el partido o el gobierno que aparentemente estaría llevando a cabo el programa revolucionario). Aquellos otros, que han puesto énfasis en los temas más formales, insisten en la fórmula del arte por el arte y en los aspectos estéticos, buscando acercarse a una idea de la perfección expresiva. En ambos casos la potencia de sus creaciones decae y pierde el ímpetu renovador que las animaba.

Se podría aventurar, a modo de definición, que las vanguardias artísticas y literarias son justamente el encuentro entre estas dos voluntades en un momento histórico determinado, en un contexto especial, favorable a su consecución. Luego, la subsecuente ruptura es necesaria y esperable, porque las vanguardias son la síntesis efímera de una contradicción permanente de la modernidad. Por eso, anida en ellas un deseo que también define a las vanguardias políticas: el de romper con lo antiguo, con las estructuras que determinan los modos de pensar y de actuar de una sociedad.

Ya hemos hablado, a propósito de la constante aparición del tema del cambio en la poesía de Maples Arce, de la permanente inquietud de las vanguardias artísticas frente a la realidad, del irrefrenable deseo por la concreción de una transformación social, de la necesidad de destruir las formas clásicas, de romper con los cánones estéticos, de experimentar y producir cambios perceptuales, revolucionar el campo del arte e intentar trascenderlo. Para que se opere este despliegue de recursos de variadas índoles que son las vanguardias, y se movilizan voluntades con el propósito de correr los límites de la realidad debe existir una gran convicción en la necesidad del cambio (esto caracteriza tanto a los movimientos de avanzada políticos como artísticos). Ese cambio es avalado por dos fuerzas muy poderosas y, aparentemente dicotómicas: la Razón, por un lado, y los impulsos irracionales de las pasiones, por otro. La Razón aporta el análisis, el orden, las taxonomías y los conceptos necesarios para la crítica y el establecimiento de la negatividad. La Razón proporciona un mapa de la realidad, nos sitúa en ella y produce los argumentos que van a motivar la acción. Si no existiese tal convencimiento, si el pensamiento se quedase

empantanado en la relatividad, no habría movimiento, la voluntad no tendría un norte, caería en el inmovilismo. En los procesos de cambio que ha conocido y conformado la modernidad, por regla general se pone en juego la intención de racionalizar. La ilusión que gobierna las revoluciones socialistas es la misma que presidió a la Revolución Francesa: dejar atrás la barbarie, el oscurantismo, la irracionalidad. Es la lucha contra la tradición, la religión, las estructuras sociales arcaicas, la obediencia ciega a la costumbre, la injusticia.

El mesianismo de las vanguardias trabaja con la nueva mitología del iluminismo, que reifica un concepto de Razón que no existe, que cuando mucho es un modelo ideal. La razón (su concepto) no es posible de definir sin la irracionalidad y la existencia de creencias religiosas o paganas. De hecho se ha reemplazado un cuerpo de creencias que recaían en Dios, por otro que recae en la naturaleza. Incluso, como ya hemos visto, para los más arriesgados y lúcidos, como Maples, la naturaleza y Dios se pueden subordinar al gobierno de los hombres, porque de hecho son de su propia creación.

La vida, las fuerzas que gobiernan la historia, ya no pertenecen a esferas sublimes, se han politizado. En el extremo más radical de esta autoconciencia deja de existir lo natural, y la ley externa, o la determinación del cuerpo. La naturaleza, como ya hemos visto en ambos poetas vanguardistas, es un producto más del hacer y del conocer humano. Lo que deriva rápidamente en una serie de consecuencias prácticas y técnicas que tienen como objetivo apropiarse del cuerpo y de la forma de la existencia: desde la cirugía plástica, a la industria genética, la clonación, el trasplante de órganos, la medicina regenerativa, los métodos de anticoncepción... En fin, toda una gama de recursos que como denominador común tienen la convicción de que es legítimo, necesario y posible intervenir no sólo en el mundo natural, sino que también en lo que de naturaleza alberga el cuerpo humano. Esto se extrapola a las intervenciones sobre la naturaleza interior del ser humano, a su personalidad y sus modos de conducta; las técnicas punitivas y psicológicas, la educación y los métodos de disciplinamiento ponen en práctica este concepto de la performatividad de lo natural en el hombre. Es el camino más pragmático, donde la modernidad se convierte en modernización, que es quizá la expresión extrema de la vertiente ilustrada de la modernidad, pero vacía, “se rompe la conexión interna entre modernidad y contexto histórico del racionalismo occidental, de modo que los procesos de modernización ya no pueden entenderse como racionalización, como objetivación histórica de estructuras racionales”²⁰⁴.

Sin embargo, como este es un viaje de permanente retorno, la naturaleza vuelve, se defiende, se resiste y se expresa a través de la voz romántica de la modernidad. La independencia de la naturaleza es un rasgo esencial de la sociedad escindida; la naturaleza es producida en el desgarramiento interno y por lo tanto cobra vida propia. En ella se materializa la exteriorización y su propia existencia es la prueba patente de la incompletud. La voz romántica, por tanto, no reclama tanto el respeto de lo natural en tanto otro, sino que denuncia la producción de la otredad. En ella la naturaleza es la evidencia del sino trágico de la modernidad. Esa también es la contradicción eterna de la vanguardia, tener dos voces opuestas, que afirman y niegan a la vez lo natural. Ambas voces finalmente devienen en una mística particular, en un sentimiento religioso que pone su esencia en un más allá desconocido e inasible. La Razón nunca se encuentra a sí misma, nunca descubre su verdad interna, su identidad, por lo que debe apelar a supuestos indemostrables para su afirmación, supuestos frente a los que simplemente hay que hacer acto de fe. Mientras que, por otro

²⁰⁴ Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, p. 13

lado, el romanticismo recae en la religión de la naturaleza o en la reivindicación del “pensamiento del afuera”. Lo otro es la verdad, aquello que la razón niega o mantiene en sus bordes. El misticismo romántico rescata expresiones marginales de la modernidad, como la locura, la enfermedad, los estados delirantes, el uso de drogas, el suicidio, y los incluye en un programa de crítica y negación de la razón ilustrada que siempre está incluido dentro de las formas y estructuras discursivas de la propia racionalidad. Por lo tanto, puede entenderse perfectamente como uno más de los movimientos o pliegues de la modernidad misma (incluso, para ser aun más perversos, se puede decir que en ese intento de oposición y de resistencia, el romanticismo se asimila al discurso racional, fundiéndose en uno solo). El romanticismo es consustancial a la modernidad, es el modo más preciso de indicación de sus límites, y, por tanto, quien la pone en marcha, quien la mueve hacia la autoproducción, quien la llevará más allá de dichos límites, ensanchando la realidad.

Libertad o determinación

Una de las consecuencias (o de los fenómenos que marchan paralelos) de la negación o afirmación de la naturaleza, al interior de los movimientos de la modernidad, ha sido la oscilación permanente entre enfatizar (alternativa o simultáneamente) la libertad o la determinación; la sujeción del hombre a leyes o su libre autodeterminación.

La conciencia de la libertad histórica, el sentimiento y la convicción de que todo es posible, de que no hay barrera que el ser humano no pueda romper, es el eje motor del Hombre moderno, un concepto dialéctico de la historia que otorga a la práctica autoconciente un valor supremo. Esta mitología, que es propia del pensamiento ilustrado, no siempre es explícita y en muchas ocasiones es sólo una intuición que se convierte en prácticas concretas, en un modo de estar y de actuar en el mundo, como si todo lo que se quisiera emprender se pudiese lograr por la sola voluntad y el deseo que el hombre imprime a sus acciones. Este espíritu ha hecho posible las grandes conquistas humanas, los grandes descubrimientos y la construcción de civilizaciones. Sin embargo, y he aquí una nueva paradoja de la modernidad, subyace a este sentimiento, otro que le es contrario, aquel que da cuenta del fracaso permanente de todo proyecto que pretenda eludir su destino y que pretenda negar las fuerzas que escapan al dominio humano. Esa es la conciencia trágica de la historia, la vertiente nietzscheana, o romántica, que enarbola el principio de inmutabilidad en el corazón de lo humano, en su naturaleza. Para este pensamiento, el hombre no puede escapar a su determinación, que está inscrita en su propio ser, que lo impele desde dentro a cumplir con su sino. Así no habría modo de moldear la historia, no habría posibilidad de cambiar, todo estaría (tanto en las estructuras sociales como en la personalidad de los hombres) dado de una vez y para siempre (escrito). No se concibe en esta modalidad de la modernidad la revolución, porque los hombres no cambian, permanecen siendo fieles a su voz interna, a un mandato de lo profundo, a las leyes del instinto o del inconsciente. La historia se remite a reproducir una y otra vez los mismos patrones, de manera cíclica. La realidad se impone por sobre la voluntad y todo intento de cambio está condenado al fracaso. Esta visión da cuenta, una vez más, de la materialidad de las relaciones sociales. El Estado, o cualquier institución creada por los hombres es tan real como la naturaleza, así como es realidad la personalidad de un hombre, aquella que lo determina a actuar de una

forma particular. Si queremos transformar el mundo social nos toparemos con un muro tan resistente como la muralla china, porque al exteriorizarse e independizarse las relaciones sociales éstas se cristalizan y se convierten en determinación. Luego, se podría decir perfectamente que la verdad profunda de la dialéctica materialista es el romanticismo, así como lo es de este la posibilidad del cambio y la libertad. Y ambos nos dejan en la conciencia desgarrada y esquizofrénica de la modernidad. En ambas fórmulas hay algo oculto, que hace posible aplicar un modelo de profundidad. La superficialización operada por la posmodernidad en el arte da cuenta de dos cosas: lo primero es la extrema disociación entre arte y vida, que es (a pesar de la voluntad de las vanguardias) la glorificación del carácter afirmativo de la cultura y el encierro absoluto en su esfera autoreferente, es decir, el despojo total de su dimensión política, lo que es lo mismo que su fascistización; pero al mismo tiempo, es la ruptura total con la representación, lo que vuelve a ponernos en el reino de la libertad, pero esta vez en una libertad que no apela a la universalidad. Curiosa paradoja. La actual sociedad occidental puede enarbolar ambas banderas a la vez, pues es el reino de la libertad en el mismo instante que es el reino de la determinación. La escisión social distingue entre los que pueden controlar su destino y aquellos que están gobernados por fuerzas externas. Para los primeros el cambio es posible pero no es necesario, para los otros el cambio es necesario pero no es posible.

La revolución: cambio racional, cambio irracional

Romanticismo e ilustración, entonces, son momentos diferentes en términos lógicos, pero no necesariamente en términos históricos. Sin embargo, y justamente por este privilegio del pensamiento analítico, siempre es posible establecer cadenas de acontecimientos que parecen ser cíclicos, pues la modernidad los ha visto desplegarse en numerosas oportunidades, y, al parecer, en el mismo orden. En un primer estadio de las cosas, el racionalismo puro se instala con potencia y optimismo en el gobierno del pensamiento y de la historia, estableciendo un tranquilo desarrollo, guiando con mano segura los procesos evolutivos desde la certeza que le da la razón. En seguida esta seguridad es puesta en cuestión, criticada, destruida y echada por tierra por la actitud y el aparato crítico del romanticismo. A esta convulsión cultural o ideológica al interior de la modernidad, le sucede un movimiento social de gran energía que se expresa con violencia y que culmina en una revolución. El romanticismo aparece como el espíritu de la revolución, como la necesidad del cambio, la expresión de fuerzas contenidas pero ya incontenibles, la explosión de lo oculto, el regreso de lo reprimido; el romanticismo puede ser visto así como la *forma* de la revuelta, mientras la vertiente ilustrada de la modernidad como su *contenido*. El momento culminante de las revoluciones políticas es el momento del encuentro de estas dos tendencias aparentemente contradictorias (es quizá lo equivalente a lo que Lenin²⁰⁵ llamó la convergencia entre las condiciones objetivas y subjetivas para la insurrección).

Ese evento, en que chocan, o se encuentran estas dos oleadas históricas, se aquilata finalmente bajo el terror, bajo el dominio del Estado, de la clase política emergente, de la burocracia, de los técnicos. La revolución se institucionaliza y desde la nueva

²⁰⁵ Cf. Vladimir Lenin. *La enfermedad infantil del "izquierdismo" en el comunismo*, en Obras Escogidas, volumen 3, p. 353

institucionalidad se impone un orden (aparentemente) nuevo. En una palabra, la revolución es derrotada en el momento en que triunfa. Lo que ocurre en seguida y como reacción a tal derrota es el advenimiento inmediato de una respuesta cultural. Que no es otra cosa que la traducción del evento político traicionado de la revolución en movimiento artístico. La revolución es un clímax que no puede perpetuarse, un orgasmo social en que se funden momentáneamente dos cosmovisiones antitéticas y que luego sólo pueden permanecer juntas si es que una de ellas, la que reclama para sí la radicalidad, se limita a una actitud estética²⁰⁶. E incluso esa actitud estética está condenada a ser una llama efímera en la medida que en ella se inflaman los postulados de la revolución y su voluntad de cambio, una vanguardia no puede perpetuarse, es un instante, un grito. Una vanguardia que se perpetúa se traiciona a sí misma. Así se explica que el estridentismo no haya pasado a la historia como si lo hicieron los contemporáneos, en las letras mexicanas²⁰⁷. Una vanguardia no funda tradición. Una vanguardia se autoinmola, no cree en el futuro, es pura actualidad. “Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente... Hagamos actualismo”, reza el primer manifiesto de Maples.

Es interesante examinar en paralelo la evolución de los teóricos de la revolución (como paradigmas propongo a Marx y Foucault). Empiezan por el idealismo (Marx es un joven hegeliano, mientras Foucault, aunque no lo quiera, en sus primeros escritos está atrapado en Hegel²⁰⁸), con ánimos románticos desarrollan una imagen metafísica del hombre a partir de la cual pueden establecer una crítica total de la sociedad (teoría de la enajenación; historia de la locura), esta crítica se asienta, pasa por el materialismo y por el método, luego pueden avanzar al examen de la lógica del poder, y de esto se desprenden de manera natural movimientos revolucionarios que atacan a esa forma específica de poder. Evidentemente, cada revolución tiene sus rasgos particulares, sus características propias, habría que ver cuales son esas características y qué es lo nuevo que aportan. Pero lo que ocurre tras el fracaso de la revolución política (que en muchos casos, si no en todos, coincide con su triunfo²⁰⁹) es lo que me interesa particularmente. Se impone un concepto racional del cambio, se aplaca el levantamiento y la insurrección social. A través del terror se impone un orden “nuevo”, mientras la ejecución de los postulados revolucionarios, de las promesas y los valores con los que se realizó tal revolución, quedan en manos de los especialistas, de los políticos, de los tecnócratas, de una nueva clase dominante (que en muchos sentidos se corresponde con la anterior, más elementos de la intelectualidad que pensó y profesó el

²⁰⁶ La imposibilidad de reducir el espíritu del cambio a la esfera estética ha provocado las persecuciones políticas y la violentas represiones a los sectores más radicalizados dentro del mismo proceso revolucionario. En varios escenarios históricos, por ejemplo, se ha dado la eliminación de los anarquistas por parte de los comunistas instalados en el poder. Otro ejemplo interesante y paradigmático es el del Che Guevara en Cuba, que debe optar por una línea de fuga del proceso revolucionario mientras Fidel Castro asume el papel de quien impone el orden racional.

²⁰⁷ Cfr. Evodio Escalante, Op. Cit. pp. 13-40

²⁰⁸ Ver el artículo crítico de Jaques Derrida a propósito de la publicación de *Historia de la locura* de Michel Foucault. Publicado más tarde en *La escritura y la diferencia*, de Jaques Derrida.

²⁰⁹ Perfectamente se podría decir que el golpe de Estado en Chile es la consolidación del proceso revolucionario y que Pinochet representa el papel que en otro contexto le tocó interpretar a Stalin.

cambio). El espíritu de la revuelta, que en gran medida es “irracional”²¹⁰, se ha expresado como catarsis, como violencia descontrolada, como locura momentánea, como psicosis colectiva, como inflamación efímera de una hoguera en que la comunidad se percibió a sí misma como posible, como real, donde no había distinciones. Pero eso pronto se disipa, se vuelven a instalar las determinaciones, las fracturas, la comunidad se atomiza nuevamente y el régimen de trabajo se impone por sobre el sentimiento de nirvana.

La revolución, en definitiva, se parece bastante a un carnaval (en la definición que de él hace Bajtín²¹¹), y un carnaval no se puede sostener por mucho tiempo. La revolución permanente que proponía Trotsky ha sido históricamente una ilusión; lo que se impone siempre es lo contrario, el despotismo, el maximalismo, el stalinismo, el pinochetismo. Ese es el momento de las vanguardias artísticas y literarias: estas nacen y se alimentan de la derrota de la revolución. Crecen a partir de las voluntades traicionadas, de los esfuerzos revolucionarios que han sido desterrados de la política y que se han desviado hacia el ámbito estético, que se han formalizado y que por lo tanto, han perdido su peligrosidad, su carga crítica. Las clases instaladas en el poder tras los procesos revolucionarios han comprendido que mientras el arte siga perteneciendo al reino de la cultura afirmativa no ofrece ni resistencia ni riesgo. De hecho, estimulan su existencia, el poder se rodea de una elite artística e intelectual cooptada, a los que alimenta para que reproduzcan (en tanto elite) la distancia entre arte y vida. Ese matrimonio se da por lo menos hasta el punto en que el arte vuelve a intentar regresar al terreno de la política.

Las vanguardias son la impotencia política manifiesta, son el impulso destructivo-creador orientado y relegado al campo del arte. En ellas se refugia el espíritu de la revolución, provocando un espiral de transgresiones formales, pero haciéndose cómplice de la instauración de un poder que sepulta en vida dicho espíritu. La vanguardia también vive su proceso: en principio canta a la revolución, es su entusiasta propagandista (en la fase de politización del arte), pero luego es su conciencia crítica, incluso su detractora, es la ironía de la vieja utopía traicionada, es desilusión y nihilismo, hasta que finalmente es pura autorreferencia, antes de convertirse en moda y en producto de mercado. La derrota de los procesos de cambio, que ya viene prefigurada en la forma de las vanguardias políticas, aleja a las vanguardias artísticas de la política. El nihilismo y la conciencia trágica de la historia instalan su concepto en la experiencia de las vanguardias, inmovilizándolas respecto de la acción política. La perspectiva crítica desata un relativismo paralizador, en que la infatuación del espíritu romántico en la historia se hace despreciable. De tal modo, y con mayor razón, las vanguardias se retrotraen de la arena social hacia el formalismo.

Estas circunstancias hacen posible explicar por qué, pese a que históricamente las vanguardias hayan postulado la reconciliación de arte y vida (la politización del arte y su muerte), recaen cíclicamente en la fórmula del *arte por el arte*, como si hubiese una especie de redención en el cultivo de lo sublime. Pero también hay otra percepción de esta misma figura. Me refiero a que el arte en sí mismo es también la realización de un acto inútil (para los parámetros de la cultura del trabajo y la acumulación capitalista), es la expresión de la

²¹⁰ Algunos de los grafitis hechos en las universidades parisinas para el levantamiento estudiantil de Mayo del 68 da cuenta de ello: “Sean realistas: pidan lo imposible”; “Tomen sus deseos por realidades”; “Abajo el realismo socialista. Viva el surrealismo”; “Cuestionamiento permanente”; “La revolución debe dejar de ser para existir”; “La revolución es una iniciativa”; “El sueño es realidad”.

²¹¹ Mijail Bajtín. “Carnaval y literatura”. Revista Eco 129, Bogotá, 1991.

imaginación, de la creatividad y el ocio. Pero ya sabemos que eso también representa un capital, al menos simbólico, que tiene su espacio en el mercado. El arte por sí mismo no tiene un valor intrínseco, sólo lo adquiere en la relación que entabla con el medio y con la manera en que circula, y tampoco su contenido es suficiente para configurar una trasgresión, ni siquiera en la función pedagógica que le han asignado tanto Lukács como Brecht. Entonces, ¿cómo habría que ver o imaginarse el modo en que se puede salir de este ciclo, aparentemente inevitable, en el que se ha dado vueltas la modernidad en los últimos tres siglos?

Por lo pronto y sólo a modo de hipótesis me aventuro a enunciar la necesidad de la destrucción del campo del arte y la gratuidad del gesto artístico, su incorporación a otros circuitos de circulación, que no tienen que ver con el poder ni con el mercado, que podrían ser denominados como los circuitos del *don*, que en esencia son los mismos por los que debiera circular la voluntad política²¹².

Las habilidades y energías humanas desplegadas en el acto artístico, las fuerzas y cualidades depositadas en la obra no son privativas del *genio*. Incluso, podría decirse que, lo inherente al ser humano, su esencia, es la capacidad de crear objetos estéticos. Y eso no tiene precio posible, a no ser el de los materiales utilizados. La labor del artista no puede ser equiparada con un salario, no puede ser transada en el mercado en función de un valor de cambio, así como tampoco puede ser evaluada la voluntad política. Ese camino, el de convertir tanto el arte como la política en mercancía, lleva indefectiblemente hasta la figura del funcionario en política, y la del comerciante en el terreno del arte. El funcionario es aquel que administra la conciencia revolucionaria, quien vive *de* la política y no *para* la política. Lo que significa, en buenas cuentas, que en este personaje no se puede separar el acto libre de la entrega a un proyecto, que involucra a la comunidad, de la necesidad de sobrevivencia individual. Luego, nunca se sabe si el funcionario obra por cuenta de su conciencia o de su interés económico. Además, el funcionario político, al dedicarse por tiempo completo a las labores políticas, convierte la política en una profesión, en una actividad especializada, que a su vez (como el arte) se separa de la *praxis vital*. La especialización de la política tiene una serie de consecuencias: una de ellas es que el funcionario posee mayor acceso a la información, está permanentemente vinculado a la toma de decisiones y dispone de tiempo para la realización de tareas que, dentro de las estructuras partidarias o estatales, le dotarán de poder y prestigio, cosa a la que no puede aspirar el ciudadano común, que debe dedicar la mayor parte del tiempo a su reproducción como individuo y como especie, y sólo de manera marginal a sus inclinaciones políticas.

Postular a los circuitos del *don*, tanto en la política como en el arte, implica reivindicar la gratuidad de estas dos actividades, sostener que ninguna de las dos puede ser reducida a un valor de cambio, y que, por lo tanto, escapan a las leyes del trabajo asalariado, lo que significa que deben ser consideradas como un regalo. Un regalo que cada uno, desde su individualidad, hace al género, a la comunidad, a la sociedad y al todo. La actividad creativa

²¹² La teoría del *don*, como forma de intercambio en las culturas “primitivas”, ha sido desarrollada por antropólogos como Marcel Mauss (ver su *Ensayo sobre el don, la forma y la razón del intercambio en las sociedades arcaicas*) y Maurice Godelier (ver *El enigma del don. Dinero, regalos, objetos santos*). En estas economías los autores descubren una serie de regularidades, normas y complejas formas de relación humana. Sin embargo, para los efectos de esta tesis se considera el *don* solamente como una forma de entrega libre y voluntaria de ciertas capacidades individuales al conjunto de la sociedad, de manera desinteresada, y sin esperar retribución de ningún tipo.

debe ser desarrollada en un tiempo libre. Pero en todo el sentido de la palabra: libre de determinaciones, libre de mercantilismo, libre de los patrones estéticos dominantes, libre de toda forma de coacción o de poder. Podría postularse a una fórmula (razón o proporción) en que en uno de sus términos se desarrollara el trabajo (asalariado), y en la otra el “libre obrar”. En la medida que seamos capaces de reducir el tiempo de trabajo “esclavo”, indispensable para la sobrevivencia, y aumentar el “tiempo libre” (pero no un tiempo libre como nos lo ha hecho concebir la sociedad de consumo, que es básicamente un tiempo para la enajenación y la adquisición de mercancías), socavaremos los cimientos del sistema de dominación actual, en que el arte tiene una función de extrañamiento que sustenta y profundiza las brechas sociales.

Un arte que transite por los circuitos del *don* ya no sería autoreferente, no remitiría a una esfera trascendental ni a una idea de lo sublime, consistiría en el instante del encuentro fortuito de un intérprete y una obra en el espacio público. Sin la mediación de los expertos, de los especialistas, de los traductores, ni de los técnicos. Un arte de estas características no tendría dueño, ni tendría firma. Sería el acto puro, anónimo y gratuito de un hombre hacia el género que lo contiene. La reconciliación de lo individual con la universalidad. La expresión de un Yo desindividuado, carente de la necesidad de reconocimiento y reafirmación. De lo que se deduce, que la destrucción del campo del arte pasa necesariamente por la desaparición de la autoría, del mercado del arte y de la adscripción de un concepto de arte o literatura a una clase determinada. Quisiera terminar esta reflexión con una cita del cuento “Escritor fracasado” de Roberto Arlt:

Los escritores llamados universales no han sido nunca universales, sino escritores de una determinada clase, admirados y endiosados por las satisfacciones que eran capaces de agregarles a los refinamientos que de por sí atesoraba la clase como un bien excelentemente adquirido. Los de abajo, la masa opaca, elástica y terrible, que a través de todas las edades vivía forcejeando en la terrible lucha de clases, no existía para esos genios.²¹³

²¹³ Roberto Arlt, “Escritor fracasado”, en *Novelas completas y cuentos*, t. III, p.239

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Teoría Estética*. Ediciones Orbis, Barcelona, 1984.
- Adorno, Theodoro W. y Horkhaimer, Max. *Dialéctica del Iluminismo*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969
- Artl, Roberto. *Novelas completas y cuentos*, Editorial Fabril, Buenos Aires, 1996.
- Bajtín, Mijail. “Carnaval y literatura”, en Revista Eco 129, Bogotá, 1991.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Editorial Paidós, Barcelona, 1985.
- Baudelaire, Charles. *Introducción a Narraciones completas de Edgard Allan Poe*. Editorial Aguilar, Madrid, 1964.
- Baudelaire, Charles. “El pintor de la vida moderna”, en *El dandismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1974.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Edit. Taurus, Madrid, 1989.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones I*, Editorial Taurus, Madrid, 1971.
- Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Editorial Taurus, Madrid, 2000.
- Bergman, Morris. *El desencantamiento del mundo*. Editorial Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1989.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Editorial Península, Barcelona, 1987.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Editorial Paidós, Barcelona,
- Derrida, Jaques, “A proposito de la publicación de Historia de la locura de Michel Foucault”. Publicado en *La escritura y la diferencia*.
- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. CONACULTA, México, 2002.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*. Ediciones Espiritu Libertario, Santiago de Chile, 2005.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.

- Godelier, Maurice, *El enigma del don. Dinero, Regalos, objetos santos*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1998
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Editorial Taurus, Barcelona, 1984.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1964.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del Espíritu*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1966.
- Heller, Ágnes. *Crítica de la ilustración*. Editorial Península, Barcelona, 1999.
- Hippolite, Jean. *Génesis y estructura de la "Fenomenología del espíritu" de Hegel*. Editorial Península, Barcelona, 1998.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1991.
- Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- Jackson, K. David, *As primeiras vanguardas em Portugal. Bibliografia e antologia crítica*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 2003.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *La Monadología*, Editorial Quadrata, Argentina, 2005.
- Lenin, Vladimir. *La enfermedad infantil del "izquierdismo" en el comunismo*, en *Obras Escogidas*, volumen 3, Editorial Progreso, Moscú, 1973.
- Lukács, György. *Sociología de la literatura*. Editorial península, Barcelona 1989.
- Lukács, György. *Teoría de la novela*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1974.
- Lukács, György. *Significación actual del realismo crítico*, Editorial Era, 1963.
- Marcuse, Herbert. "Acerca del carácter afirmativo de la cultura", en *Cultura y sociedad*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1970.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1968.
- Maples Arce, Manuel. *Las semillas del Tiempo. Obra poética (1919-1980)*. Lecturas Mexicanas, CONACULTA, 1990.

- Maples Arce, Manuel. *Soberana juventud*. Editorial Plenitud, Madrid, 1967.
- Marx, Karl. *El Capital*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Marx, Karl. *Manuscritos económico filosóficos de 1844*, Editorial Grijalbo, México, 1968.
- Mourão, Luís. *Mário de Sá-Carneiro ou o epílogo do romantismo*. En *Cadernos de Literatura*, nº18, Outubro de 1984.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Edit. Seix Barral, México, 1991.
- Pellegrini, Aldo. *Antología de la poesía surrealista*. Editorial Argonauta, Buenos Aires, 1981.
- Pellegrini, Mário (compilador). *La imaginación al poder*. Ediciones Insurrexit. Buenos Aires, 1969.
- Pessoa, Fernando. *Escritos de Teoría Estética de Fernando Pessoa*. Alianza Editorial, Barcelona.
- Quadros, António. *Introdução à Obra Poética de Mário de Sá-Carneiro*, Mem Martins Europa-América.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad, Madrid, 2001.
- Sá-Carneiro, Mário de. *Poesía completa*, Editorial Ática, Lisboa, 1978.
- Sá-Carneiro, Mário de. *Obra poética*. Editorial Hiperión, Madrid, 1990.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Edit. Anthropos, Barcelona, 1990.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Schneider, Luis Mário. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. Instituto Nacional de Bella Artes, México, 1970
- Sklovski, Victor. *Maiakovski*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.
- Sousa, Maria Leonor Machado de. *Uma leitura das poesias de Mário de Sá-Carneiro*. 1976
- Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. 1990.

Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Revista Orpheu, números 1 y 2, Editados por Ática, Lisboa.

Revista de la Universidad Veracruzana. *La palabra y el hombre*, Oct-Dic, 1981.