

DEL CENTRO A LA PERIFERIA: SURGIMIENTO Y CAIDA DE LOS POETAS
INTELECTUALES EN AMERICA LATINA

A Dissertation

by

MURAT RODRIGUEZ NACIF

Submitted to the Office of Graduate Studies and Professional Studies of
Texas A&M University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Chair of Committee,	Juan Carlos Galdo
Co-Chair of Committee	Stephen Miller
Committee Members,	Hilaire Kallendorf
	Janet McCann
Head of the Department,	Irene Moyna

December 2014

Major Subject: Hispanic Studies

Copyright 2014 Murat Rodríguez Nacif

ABSTRACT

My dissertation studies the end of the poet as a public intellectual in Latin America. I analyze the works of Rubén Darío, particularly *El Rey Burgués*, the non-fiction works of Jorge Luis Borges, and culminate with the analysis of the essays of Octavio Paz, specifically *El ogro filantrópico*. The three mention poets elaborated a vision of the dilemma of new intellectual as a public figure; they defied the *Status Quo*, personified by the “Rey Burgués” and the “Ogro filantrópico”. Furthermore, they witnessed the end of the intellectual writer as a builder of Nations.

In the XIX century politicians were intellectuals as well: humanists, writers, philosophers such as Bello, Sarmiento, among others. With the new world order brought by the economic shift, the role of politician and writer parted ways and became specialized. Now, the intellectual poet confronts the power of the State. The writer strives to survive in the new economic order: he becomes journalist, teacher, and bureaucrat, among other things. He is now the poet in *El Rey Burgués*, who dies, the poet who consumes himself in the library, or deals with the Ogro filantrópico in order to survive. Paz seems to be the last of these “Hombre de letras”.

RESUMEN

Mi disertación estudia el fin de los poetas como intelectuales públicos en América Latina. Analizo los trabajos de Rubén Darío, particularmente *El Rey Burgués*, los ensayos de Jorge Luis Borges, hasta llegar a Octavio Paz, específicamente *El ogro filantrópico*. Los tres poetas elaboran una versión del dilema del nuevo intelectual como figura pública; ellos desafían el Status Quo, personificados en el “Rey Burgués” y el “Ogro filantrópico”. Además, fueron testigos del fin del escritor intelectual como constructor de naciones en América Latina.

Durante el siglo XIX los políticos fueron intelectuales y viceversa: humanistas, escritores, filósofos a la manera de Bello, Sarmiento, entre otros. Con los cambios económicos de fin de siglo y el nuevo orden social que introdujeron, el papel del político y el de escritor tomaron caminos separados. Surge la especialización. El intelectual se ve obligado a buscar su sustento y se convierte en periodista, maestro y burócrata entre otras cosas. El intelectual es ahora el poeta en *El Rey Burgués* que muere de inanición; el poeta de Borges, que consume su vida en la biblioteca; o el que, para sobrevivir, negocia con el Ogro filantrópico. Octavio Paz parece ser el último de estos “Hombres de letras”

DEDICATION

Antes que nada y antes que nadie quiero dedicar esta disertación a Gabriela Iturralde. Tú nombre aparece en cada letra de estas 200 páginas Gaby. Eres mi compañera y mi sostén. Mi mejor amiga y mi puente con el mundo. Todo pasa a través de ti y a través de ti miro el mundo. Por ti estamos aquí y por ti escribo esto. Te amo.

A mi hijo Mateo, que me ha hecho cuestionar cada fibra de mi vida y mi mortalidad. Cuando pensé que no podía haber amor más grande llegaste tú.

A mi hija Julia, que nació al termino de este proyecto, como pidiendo y dando vida nueva para todos. Desde que naciste Julia, nos recordaste que la vida no es fácil pero hay que sonreír a lo que venga. Tú y tu hermano me hacen más grande de lo que jamás soñé.

A mis padres.

ACKNOWLEDGEMENTS

Quiero agradecer al director de mi comité Dr. Juan Carlos Galdo, por apoyarme en este proyecto y creer en mí. Al Dr. Stephen Miller, porque siempre estuvo al pendiente de mí no sólo como alumno, sino como compañero y amigo, su guía y apoyo es completamente invaluable para mí y para mi familia. A la Dra. Hilaire Kallendorf, por su apoyo y por estar al pendiente siempre. A la Dra. McCann, por ser tan gentil, buena lectora y un ejemplo de la pasión por la poesía. A todos los miembros de mi comité muchas gracias.

También quiero agradecer a todos mis compañeros del departamento que hicieron más fácil y llevadero nuestra estancia tanto en la universidad como en College Station, sin ellos la transición de México a Texas hubiera sido poco menos que imposible. También agradezco al staff administrativo que me ayudó durante estos seis años.

A los doctores Arizpe, Villalobos, Misemer, Moyna, Curry, Luiselli, Quintana, George, por ser un ejemplo de profesionalismo y por su guía durante estos seis años.

Quiero agradecer también al personal de la biblioteca Evans, sin duda uno de los mejores lugares en Aggieland.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ABSTRACT	ii
RESUMEN	iii
DEDICATION	iv
ACKNOWLEDGMENTS	v
TABLE OF CONTENTS	vi
CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN	1
Antecedentes	1
Los poetas intelectuales: Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Octavio Paz	13
CAPÍTULO II RUBÉN DARÍO: LA FUNDACIÓN DE UN PROYECTO INTELLECTUAL	20
Primeras proyecciones	26
Los raros modelos	38
Entre la espada y la pared: El Rey Burgués	47
Camino y consolidación de los proyectos	65
CAPÍTULO III NOSTALGIA Y FILOSOFÍA	83
El viaje de ida	88
El viaje de regreso	103
La búsqueda del origen: Carriego y el proyecto intelectual	110
Repercusiones de Jorge Luis Borges	125
El eterno retorno	133
CAPÍTULO IV OCTAVIO PAZ: DESEO, SER, REVOLUCIÓN.....	139
<i>In medias res</i>	142
El roce con la historia: San Ildefonso, España.....	153
Caminar en <i>Gr'hc dgt kvq 'f g'rc 'uqrgf cf</i>	162
La poética contra la política: acercamiento a <i>El arco y la lira</i>	176
Octavio Paz de vuelta: <i>Pasado en claro</i>	182
La última batalla del poeta intelectual:	

nombrar <i>gn'Qi t q'Hkxpv »rkeq</i>	185
CAPÍTULO V CONCLUSIONES	195
Las tres caras de la moneda: sus diferencias	195
Espejo de tres caras: las similitudes	197
Animal más raro: el poeta intelectual hoy	199
Una definición final	203
REFERENCIAS	204

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Me propongo estudiar las razones del surgimiento, consolidación y fin de los poetas intelectuales como figuras determinantes en la cultura Latinoamericana. A la par, estudio las relaciones entre los poetas intelectuales y el poder como un subproducto de la Modernidad y la división del trabajo. Para el estudio revisaré y analizaré las obras de Rubén Darío, Jorge Luis Borges y Octavio Paz, ya que los tres poetas marcan tres momentos distintos en la poesía y en la historia de las ideas de Hispanoamérica.

Antecedentes

Los “clérigos”, letrados, la “*intelligentsia*”, los intelectuales y/o artistas han estado íntimamente ligados al devenir político, social y cultural en América Latina desde la Conquista hasta el siglo XX. La variedad de apelativos para nombrar el trabajo del *hombre de ideas* dice ya sobre la dificultad de su definición y papel en la sociedad. A lo largo de todo este tiempo, la discusión de su pertinencia se renueva constantemente, así como las funciones que se consideran propias de ellos, a pesar de que podemos encontrar “intelectuales” a lo largo de la historia de las ideas del mundo.

Además de los problemas de la definición de intelectual en Hispanoamérica, aparece también el problema para definir su papel dentro de la modernidad en el continente americano. El siglo XIX y su particular problemática, retrasó la incorporación de Hispanoamérica a la modernidad, si es que en algún momento la consiguió y ha obligado durante mucho tiempo a reducir el problema de la modernidad a una discusión entre lo moderno, como lo nuevo, de vanguardia, muchas veces extranjerizante o

colonizador, *versus* lo tradicional entendido como lo antiguo, vuelta al origen, descolonizador. Esta es una discusión que todavía tiene cierta pertinencia, sobre todo a partir del surgimiento de movimientos indígenas, gobiernos de nueva izquierda o doctrinas religiosas como la Teología de la Liberación. Al iniciar los movimientos independentistas en América, en Europa la modernidad prácticamente tocaba todos los aspectos de la vida: literario, político, cultural, urbanístico; al mismo tiempo en Hispanoamérica se trataba de llenar el vacío o más bien los vacíos (económico, social, cultural, educativo, etc.), que habían dejado atrás la Colonia, y al mismo tiempo, se trataba también de traer (o traducir) lo moderno a los países de América. El sincretismo, o hibridación como propone García Canclini, de diferentes culturas y tiempos fue y es tanto obstáculo como piedra de toque para el impulso de una incipiente modernidad que ha traído tanto alabanza como denuesto. Mientras en Europa se trataba de definir qué era ser moderno, en América se trataba de fundar patria e identidad. Julio Ramos lo describe de la siguiente manera; “Beginning with the 1820s, the activity of writing became a response to the necessity of overcoming the catastrophe of war, the absence of discourse, and the annihilation of established structures in the war's aftermath. To write, in such a world, was to forge the modernizing project; it was to civilize, to order the randomness of American «barbarism».” (Ramos 3) Así, para los primeros intelectuales la tarea se convirtió en escribir para modernizar, para definir identidades y para “civilizar”.

La tarea también se convirtió en una lucha semántica entre “modernizar” y/o traer “lo moderno”. Por una parte, modernizar implicaba el desarrollo económico y político de los países Hispanoamericanos, es decir, un “ponerse al corriente” con Europa. Como lo veremos en páginas posteriores, este “ponerse al corriente” de Europa pronto fue

paulatinamente sustituido por el modelo de los Estados Unidos: Sarmiento proclamaba a mediados del siglo XIX “ser como Estados Unidos”. Traer lo moderno fue un proyecto cultural en cuyo seno también existió una disyuntiva particular: ¿qué función debe tener la literatura en la creación de los nuevos estados? Ramos examina las dos posturas más evidentes: la función de salvar a la civilización del barbarismo y la función de la elocuencia, el saber decir. Por un lado lo más importante fue el fondo; para el otro, la forma.

Para Julio Ramos, Domingo Faustino Sarmiento y Andrés Bello representan esta dicotomía sobre la modernidad. El campo de batalla fue las letras. Para Sarmiento

To write (...) is to order, to modernize; at the same time, it presupposes a previous step that would serve to overdetermine the virtual modernizing impulse. That step would be the act of writing as transcribing the (oral) word of the other, whose exclusion from (written) knowledge had generated the discontinuity and contingency of the present. To write would entail an act of mediation between civilization and barbarism (Ramos 11).

Así, el acto de la escritura y las letras serían el puente necesario que llenaría los huecos entre civilización y barbarie.

Para Bello la historia es diferente. Conocido por su gramática, para el venezolano establecido en Chile la escritura debe representar el “saber decir”, que implicaba, más que el conocimiento, la manera de decir las cosas. El *locus* que Bello creó para esto es “La república de las letras”. La elocuencia se convirtió entonces en huella de la modernidad y su paso modernizador: “In Bello we find that other dominant model of

literature prior to Martí and his *fin de siècle*: the concept of *belles lettres* that postulated literary writing as a paradigm of knowledge- (as)-said (saber decir), an active labor on language (in its natural state) for the transmission of any form of knowledge or understanding (conocimiento)” (Ramos 29) Más adelante, Bello define la tarea del intelectual o letrado como la correcta composición de las leyes.

Las dos posturas marcan el camino que recorrieron los intelectuales en la naciente América, sobre todo en la primera mitad del siglo XX, una vez que el fervor independentista se apagó. Una vez definida la modernidad, si es posible, discutiré de qué manera los intelectuales fueron parte de ese proyecto.

Quisiera hablar primero del problema que implica la traducción de la palabra “clerc” y su relación con el concepto de intelectual, antes que hablar de los intelectuales modernos y su aparición, más bien su renacimiento, que nos lleva a poco antes del Romanticismo alemán. Es trascendente porque aquí encontramos una de las claves para entender el papel de los intelectuales en la formación de la nación/estado. *Clerc*, o clérigo, responde a una noción de persona letrada o sabia, que aún siendo religiosa trascendía el ámbito meramente sacerdotal. El clérigo, figura que Umberto Eco explota muy bien en *El nombre de la Rosa* y que aparece en varias películas como *La Misión*, *Antes de la lluvia* y más recientemente *Of Gods and Men*, película francesa ganadora del Premio del Jurado en Cannes en 2010, no sólo era el hombre ilustrado que guardaba, traducía, copiaba y/o glosaba el conocimiento en los libros, también, como en las mencionadas películas, actuaba también como hombre que vigilaba la justicia, que estaba del lado del más débil y que oponía a la fuerza violenta la razón y la rectitud, y en ciertas ocasiones, el conocimiento, aunque en esto le fuera la vida, como a Sor Juana Inés de la

Cruz, a quien Octavio Paz consideraba una intelectual moderna. Esta es precisamente la noción de intelectual que Edward Said explora en su libro *Reflections of the Intellectual*, a saber, un hombre o mujer dedicado a la libertad y al conocimiento. Es decir, en cuestiones de traducción, la palabra *clérigo* queda ciertamente sesgada y no corresponde necesariamente a la totalidad del significado que le damos; desafortunadamente la palabra *intelectual*, que se utiliza en la versión al español y al inglés, también se queda un tanto corta, pues su carácter meramente laico deja de lado toda la tradición clerical que nos llega desde hace siglos. Sin embargo, el clérigo durante mucho tiempo fue ciertamente lo más cercano a la moderna figura del intelectual.

No hay que olvidar tampoco que durante muchos años el clérigo que se dedicaba a la teología participaba activamente de los problemas filosóficos de su tiempo, es decir, muchas veces ser teólogo implicaba ser filósofo. Así tenemos a figuras como San Agustín, Santo Tomás de Aquino y la misma Sor Juana, entre otros.

La figura del clérigo y de la iglesia en general ha sido fundamental en la creación de identidad, de ideología, de nación y por supuesto de estado. No quiero adentrarme a cuestiones históricas, ya que la iglesia como institución ha sido muchas veces el poder detrás del poder, y su influencia no sólo alcanza la formación de naciones/estado, sino que moldea aún en nuestros días la idea de identidad, que muchas veces se confunde con la idea de nación. Y claro, no sólo hablo del catolicismo o del cristianismo, pues los clérigos de otras religiones también fueron hombres sabios, letrados que influyeron en las conformaciones de sus respectivos estados.

Sin embargo, la intención del proyecto es hablar de la conformación de los estados latinoamericanos. En México, por ejemplo, los clérigos tuvieron un papel

fundamental en la creación primero de la independencia y después, de la consolidación del Estado y la identidad propia del mexicano. De hecho, las dos figuras principales de la Independencia de México fueron clérigos a la manera que sugiere Said: Miguel Hidalgo y José María Morelos, quienes murieron fusilados y sus cabezas fueron exhibidas durante años para escarmiento de los independentistas. Fray Servando Teresa de Mier fue otro clérigo que propuso antes de los mencionados la independencia de México; por sus ideas y por su famoso sermón a Guadalupe, fue exiliado. A su regreso a la Nueva España se integró al movimiento independista y participó activamente en la conformación del nuevo estado mexicano.

Pero tiempo antes, Sor Juana Inés de la Cruz es indiscutiblemente una intelectual en toda la extensión de la palabra, y participó de la corte de los virreyes; y todavía más atrás, los primeros evangelizadores como Bartolomé de las Casas en Chiapas y Vasco de Quiroga en la zona de Michoacán, fueron a su manera intelectuales. Y por supuesto, no hay que olvidar la expulsión de los clérigos “intelectuales”: los jesuitas (1767 en México), precisamente expulsados por su intensa actividad intelectual tanto en el viejo como en el nuevo mundo. Y todavía más atrás tenemos la figura de Fray Bernardino de Sahagún, quien se dio a la tarea de escuchar y rescatar las tradiciones aztecas. A él le debemos parte del conocimiento de tradiciones y saberes aztecas anteriores a la conquista. Todos ellos participaron directa o indirectamente en la conformación de la identidad mexicana y son, desde la perspectiva de Benda, intelectuales en todo el sentido de la palabra. Actualmente, la palabra *clérigo* aún se usa para calificar la actividad de los intelectuales. Jorge Luis Borges, para muchos críticos, es la imagen del clérigo moderno, pues a su manera, ejerció la literatura, y el conocimiento en general, como un verdadero

sacerdocio. No por nada el personaje de bibliotecario ciego que aparece en *El nombre de la Rosa*, se basa precisamente en el escritor argentino.

La concepción moderna del intelectual que nos llega tiene sus orígenes en dos autores. El primero de ellos es el pensador francés Julien Benda que, a raíz del “Caso Dreyfus” y la respuesta al mismo de escritores como Emile Zola, publica un ensayo donde define al intelectual como una especie de “agente de la libertad individual” en contraposición al “agente del orden”, que proponían los estados totalitarios. Benda explica que los intelectuales, o clérigos en el original francés, constituyen esencialmente un grupo efectivamente clerical cuyo mandato no podría ser más que divino, ya que los estándares eternos de verdad y justicia no pertenecen a este mundo. En este sentido el intelectual es un místico. Benda define a los intelectuales como “aquellos (hombres) cuya actividad no persigue esencialmente fines prácticos, sino que, al pretender su felicidad del ejercicio del arte, de la ciencia o de la especulación metafísica, en resumen, de la posesión de un bien no temporal, de alguna manera dicen: «Mi reino no es de este mundo.»” (Benda 123) Su libro *La traición de los intelectuales* sigue siendo referencia obligada en el estudio de los intelectuales. El segundo autor también elabora su definición de intelectual a partir de los estados totalitarios: Antonio Gramsci. El filósofo italiano reflexiona también en dos tipos de categorías intelectuales que aún hoy se utilizan: el intelectual tradicional, es decir, maestros, clérigos, administradores, que tienen el propósito de conservar el modo de vida conocido; y el intelectual orgánico, que es un agente que se usa para manejar la opinión pública a favor de intereses de clase o empresas particulares en la consecución de más poder; el intelectual orgánico, por lo tanto, es un agente en constante movimiento, mutable.

Sin embargo, el intelectual, como lo conocemos hoy en día, es un producto de la modernidad y de una particular dialéctica. La modernidad entraña en su seno una lucha entre fuerzas totalmente opuestas. El crítico marxista Marshall Berman, en su ya clásico trabajo sobre la modernidad *All That Is solid Melts Into Air*, define el ser moderno así: “To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world – and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are. (Berman 15)” Esta confrontación entre fuerzas opuestas obliga al moderno, particularmente al intelectual, a convertirse en un espíritu crítico producto de la tensión constante entre la promesa y la amenaza del mundo moderno. Por esta misma razón, hacia el final del siglo XX la figura del intelectual se agota o se canaliza en los salones universitarios, hasta perder toda influencia en la sociedad o mediación entre ésta y el poder.

El intelectual como poeta tiene características y funciones precisas en el desarrollo histórico de Hispanoamérica. Hay dos momentos sumamente claros en la historia de los intelectuales en América Latina: el primero abarca de la Conquista al fin de la Colonia; el segundo, de las guerras de Independencia hasta la última década del siglo XX, representado más que simbólicamente por la muerte de Octavio Paz. En un apartado mencionaré el caso de Cuba que es sumamente particular, pues dio en José Martí un intelectual de distinto orden, en un momento histórico que sirvió de bisagra entre dos formas distintas de pensar y ver la literatura en relación a la actividad política. No es casual que en la misma década se escribieran, entre otros, tres textos fundamentales para la cultura occidental moderna: *Así hablaba Zaratustra*, *Nuestra América* y *Azul...*

No me detendré en el primer momento más que para comentar algunos apuntes. Durante la Conquista y la Colonia el actuar de los intelectuales fue ambiguo, es decir, por un lado la sorpresa del encuentro con *un otro* se convirtió rápidamente en condena del saber indígena; por otro lado, estudiar el conocimiento indígena como una forma de acercar y conocer al *otro*, de tal manera que llegara mejor su mensaje evangelizador. Sin embargo, algunos “clérigos” ayudaron a preservar el conocimiento de los indígenas en el mejor espíritu intelectual. En varios casos, los clérigos estudiaron y preservaron la lengua nativa, los métodos de cultivo, la astronomía, la gastronomía. Además fundaron escuelas, universidades, centros culturales; algunos fueron artistas. Por eso es tan atractiva la idea de la invención de América, propuesta por Edmundo O’Gorman: sólo un intelectual pudo haber “creado” al continente. Y de hecho, una vez lograda la Independencia, así fue.

En el segundo momento, a lo largo del siglo XIX, los intelectuales tuvieron un papel central y determinante en la génesis de los estados independientes; fueron impulsores de la soberanía nacional y su participación fue activa antes, durante y después de las guerras de independencia. Asimismo, fueron los principales productores de sentido, de identidad a través de su literatura; definieron con sus ideas sus países, sus gobiernos, su progreso. Carlos Altamirano, probablemente el estudioso más importante de la figura del intelectual en Hispanoamérica, escribe en su impresionante antología de ensayos *Historia de los intelectuales en América Latina*: “Si nos preguntáramos [...] por el siglo de los intelectuales en América Latina, la respuesta más aproximada debería ser: ellos no entraron en escena de la noche a la mañana, pero en el novecientos latinoamericano, en algunos países de la región ya se distinguían de los letrados tradicionales.” (Altamirano 9). Más adelante afirma que

A medida que se ingrese en el siglo XX y a lo largo del resto de la centuria se puede registrar a hombres y mujeres, sean escritores o artistas, creadores o difusores, eruditos, expertos o ideólogos, en el papel que los hace socialmente más visibles: actores del debate público, el intelectual como ser cívico –“conciencia” de su tiempo, intérprete de la nación o voz de su pueblo, tareas acordes con la definición de los intelectuales como grupo ético¹. (Altamirano 9)

Altamirano define al naciente intelectual hispanoamericano como: “Cuerpo ideal de las minorías ilustradas, investidas de la misión de ofrecer luz y guía en un continente vasto, tumultuoso y rudo, inhospitalario para el espíritu. Ellos debían operar *la síntesis entre la cultura europea y la realidad natural y cultural de América.*” (Altamirano 16) Resalto el concepto de síntesis, ya que será una preocupación constante de los intelectuales desde la Independencia de los países de la región, hasta nuestros días. Se trató de independizarse, pero no por ello dejar de ver (y leer) a Europa como una fuente de civilización y progreso. Para el siglo XX, como veremos en los capítulos posteriores, el paradigma cambia: será necesario aprender, pero también defendernos frente al extranjero (Darío), reconocernos y participar (Borges), y definirnos y criticar (Paz).

Paralelamente a su labor netamente política, muchos *ensayaron* sus ideas en el sentido más moderno del término en obras literarias como *El periquillo sarniento* (escrito en 1816 pero publicado hasta 1831), *Sentimientos de la nación* (1813), *Facundo: civilización y barbarie* (1845) y *Martín Fierro* (1872), entre otras. Incursionaron también en la crónica, el teatro, la traducción y por supuesto la poesía. El intelectual, como poeta,

¹ El perfil justamente que Paz propone y con el que cierra el ciclo de los poetas intelectuales.

tuvo un esplendor particular en Hispanoamérica, esplendor que nace y se nutre en pleno siglo XIX. La poesía y los poetas, se pensó, estarían en el centro irradiador de conocimiento y buen gobierno. No es casual que la poesía en Latinoamérica durante el siglo XIX sea más cívica que Romántica.

Hacia el fin de siglo XIX los cambios económicos, el declive de España, el surgimiento de E.U.A. como potencia económica y de Francia como potencia cultural, obliga a los hombres de ideas a cambiar de perspectiva hacia el futuro. A estas condiciones se suma la influencia del pensamiento europeo, principalmente las dos últimas corrientes: el Romanticismo como estética y filosofía por un lado, por otro la Ilustración, como ideal de gobierno². Ambos movimientos estimulan a los letrados a ampliar su visión como pensadores y escritores. Pero genera un conflicto: los escritores ganan un mundo interior de ideas y de belleza; pero tienen que profesionalizarse para mantenerlo a través de la burocracia. De aquí la importancia de “El Rey Burgués” como punto de partida para la investigación que propongo. El cuento resultará profético por los motivos que ahora expondré.

Mientras avanzó el siglo XX este conflicto obligó a los intelectuales a consolidarse como profesionales de las letras. Los intelectuales poetas de Latinoamérica alcanzaron proyección internacional en sus obras literarias, fueron líderes de opinión, crearon estética y polémica; en ciertos casos participaron activamente en la política como senadores, embajadores, candidatos a la presidencia, es decir, tenían todavía un papel significativo y muchas veces definitorio en la vida cultural de Latinoamérica. Muchos de ellos empataron sin demasiada dificultad profesiones como la arquitectura, la publicidad

² Paz conjunta los dos movimientos en su crítica al poder.

(Salvador Novo en México, es sin duda, el ejemplo paradigmático), las leyes, la medicina, etc. Sin embargo, su presencia había cambiado de posición y su acercamiento a la periferia de la vida social era ya evidente.

Por eso es importante establecer una ruta, un punto de partida de la decadencia del poeta como intelectual. Ya desde fines del siglo anterior los indicios de diferenciación entre esfera política y esfera cultural se harían cada vez más evidentes; fragmentó de tal manera el núcleo de las ideas y el trabajo intelectual, que los artistas tuvieron que definirse en relación a su campo de trabajo y/o producción literaria. La división del trabajo comenzó a erosionar los lazos tradicionales entre los hombres de la pluma y la vida política. Es verdad que con el desarrollo de políticas de instrucción pública y la naciente industria editorial se amplió el mercado de lectores. Sin embargo, la literatura, al menos la literatura de y para el público cultivado, no se transformó por ello en una profesión, más bien perdió totalmente su capacidad de generar alguna ganancia económica. En el último tercio del siglo XX, la diplomacia se convirtió en el único vínculo entre el intelectual escritor y el gobierno, un vínculo débil que forzaba al intelectual a mantener su trabajo lejos del centro de acción. El periodismo, no siempre en su faceta de opinión editorial, y la enseñanza, no siempre en las aulas universitarias, se convirtieron en las otras opciones más frecuentes para quien se atreviera a vivir de la escritura.

Los poetas intelectuales dejaron de tener una función central en la conformación de los Estados actuales. Incluso, sólo como creadores, han sido paulatinamente relegados en el canon de los centros de académicos, principalmente en Estados Unidos, como lo

muestra el más reciente trabajo de Joan L. Brown³ en relación a cincuenta y seis programas graduados de Estados Unidos, donde sólo Darío se toma como poeta, olvidando su extensa obra ensayística y sus crónicas, Borges aparece como cuentista y Paz sólo aparece como ensayista con *El laberinto de la soledad*.

Los poetas intelectuales: Rubén Darío, Jorge Luis Borges y Octavio Paz

Antes de hablar de los tres poetas que me ocupan, quiero aclarar mis omisiones. Mi disertación deja fuera a muchos escritores y escritoras por diferentes razones. La no inserción de una mujer poeta responde a un criterio puramente cronológico: las condiciones económicas y sociales de los siglos XIX y XX en Hispanoamérica no han sido las mejores para el surgimiento y en todo caso, el reconocimiento de las poetas intelectuales. Mientras que los poetas buscaron una identidad nacional, las poetas buscaron lo que a decir de Rosario Castellanos era “otra forma de ser mujer” que rompiera con el papel tradicional. No por ello hay ejemplos valiosos de escritoras e intelectuales, como la misma Rosario Castellanos, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Beatriz Sarlo, Blanca Valera, entre otras.

También se omite a una de las figuras más importantes de la poesía de América Latina: Pablo Neruda. Durante mucho tiempo ser intelectual era sinónimo de ser de izquierda en el espectro ideológico o en todo caso, se debía mantener una postura contra el imperialismo de EEUU, postura muchas veces radical. Particularmente en Hispanoamérica, aquel que se preciara de buen intelectual debía simpatizar con las fuerzas socialistas donde quiera que éstas se desplegaran y por añadidura, ser anti imperialista. Y lo más importante, para el público lector o no, ser intelectual implicaba,

³ Me refiero al libro *Confronting Our Canons*, publicado en 2010.

por inercia, ser ya de izquierda. También entre los poetas era casi un requisito ser parte de los movimientos socialistas; baste recordar el ambiente previo a la Segunda Guerra Mundial y durante la guerra civil española. Esto se volvió casi un criterio estético para poetas como Mario Benedetti, Ernesto Cardenal, el último César Vallejo, el primer Octavio Paz, Juan Gelman, Roque Dalton, Nicanor Parra y el mismo Pablo Neruda. Este ha sido un criterio erróneo para clasificar la obra de diversos pensadores y escritores. La definición que propondré de intelectual tendrá necesariamente que estar libre de ataduras ideológicas, es decir, un intelectual deberá ser aquél que sea crítico con los dos polos del espectro político, precisamente porque el intelectual debe ejercer con libertad su pensamiento, requisito que no cumple Pablo Neruda, cuya afiliación era de todos conocida no sólo por ser ferviente partidario socialista, sino que la incluyó como parte de su poética.

Se dirá de Jorge Luis Borges que también era un hombre cuya ideología conservadora era de todos conocida. Es verdad que Borges estaba al otro lado del espectro ideológico. Su conservadurismo es bien conocido y algunas de sus declaraciones (varias no necesariamente verdaderas) escandalizaron a la intelectualidad tanto en América como en el resto del mundo. De hecho, el que nunca le hayan otorgado el premio Nobel, cuenta ya el mito, se debe a sus simpatías con el golpe militar a Chile y las declaraciones acerca del dictador argentino Varela. Sin embargo, Borges procuró siempre mantener no sólo su literatura y su obra creativa, lejos de cualquier espectro político ideológico, sino que siempre estuvo en contra de los abusos del poder⁴, las injusticias, denunció la amenaza del nacionalismo que cundió en la Argentina de la primera mitad

⁴ Los enfrentamientos entre su familia y Perón en su primera etapa, influyeron en la denostación posterior de la figura de Borges, sobre todo en el sector popular. El escritor nunca pudo superar eso.

del siglo XX y mantuvo, en su actuación, un criterio de justo equilibrio y condena ante los excesos de las dictaduras de su país.

También Octavio Paz sufrió denuesto por sus críticas al socialismo y a los regímenes de Stalin primero y de Castro después. Desde su deserción del comunismo partidista poco después de su regreso a España hasta su simpatía por la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, Paz siempre estuvo en el centro de las críticas de la izquierda más o menos ortodoxa en México. Criticar al socialismo en plena guerra fría era un suicidio, particularmente a Cuba y Octavio Paz lo hizo, acción que le valió el desprecio de buena parte de la intelectualidad en México, que por otra parte lo leyó muy poco. Curiosamente, en el resto de Hispanoamérica, en EEUU y Europa, la imagen de Paz es más limpia que en su propio país, entre otras cosas, por su renuncia a su puesto diplomático después de los sucesos de octubre de 1968 en México.

Darío, Borges y Paz representan el fin de un modo de “leer” el mundo como una totalidad. Los tres escritores crearon una obra, producto de un extenso conocimiento de casi todos los aspectos de su realidad, de un interés en el ser humano, de una vocación intelectual y sobre todo, de una disciplina lectora. Son ejemplo y culminación del proyecto intelectual Hispanoamericano, es decir, realizan la síntesis de Europa con América. Abren, además, una cartografía de lecturas, o sea, nos enseñan a leer de otra manera.

Para lograr la trascendencia como poetas intelectuales, Rubén Darío se convirtió en el primer lector moderno del mundo Hispano. Darío supo descifrar los desafíos de la modernidad y con ironía maestra escribe “El Rey Burgués” que inicia “¡Amigo! El cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Un cuento alegre... así como para distraer las

brumosas y grises melancolías, helo aquí.” Bajo el subtítulo de “Cuento Alegre” Darío nos cuenta la historia de la muerte del poeta en el palacio del Rey Burgués. Promesa y amenaza; no es otra la definición de Modernidad. Por eso identifico como “primer lector de lo moderno” a Rubén Darío, ya que descifra el caos que engendra la naciente modernidad. En su forma de leer la realidad, Darío sintetiza definitivamente la tradición y el mundo moderno; Europa y América; vida de artista y profesionalización. El cuento de Darío y el resto de su obra es mucho más, y sus distintos elementos aparecerán en la disertación.

En Darío propongo primero al poeta que tiene una meta precisa: construir un proyecto como no existía en las letras hispanas: el de un poeta artista intelectual. Este proyecto nacerá de la crítica que hace Darío a las escuelas del pensamiento del siglo XIX, particularmente las que siguen el anquilosado modelo español. Por lo tanto, es necesario entender a Rubén Darío como una voluntad y como un proyecto que fue creciendo desde sus primeros poemas hasta su muerte; esto señala una autoconciencia, signo inequívoco del intelectual moderno. De la misma manera, Darío tuvo una preocupación por embellecer el pensamiento, la idea; la manera de hacerlo, propongo, es a través de una pedagogía cultural, un enseñar los nuevos, y raros, modelos, para de esta forma, elaborar una forma de ver y leer el mundo. Darío es de alguna forma el primer lector moderno.

Quisiera hacer una precisión. El concepto de “primer lector del mundo moderno” en Hispanoamérica resuena a las ideas que tenía Walter Benjamin sobre el poeta francés Charles Baudelaire. Algo habrá de eso y lo discutiré posteriormente. Me concentraré sobre todo en las características propias de Rubén Darío como moderno y usaré las ideas de Benjamin como un contapunto, una zona de comparación sin olvidar las

particularidades propias de Hispanoamérica, que son radicalmente diferentes a las de Europa, específicamente de Francia.

En el centro de la disertación, destaco la figura crítica de Jorge Luis Borges como la voz canónica más importante del siglo XX. Borges sin duda es el hombre de letras que fue más allá de la tradición de la lengua castellana para lanzar vasos comunicantes a distintas tradiciones culturales. En él se cumplió, se cumple y se sigue cumpliendo, como en nadie, el ideal decimonónico de tener una voz latinoamericana que se escuche en el concierto de las naciones y que provoque la creación de nuevas formas de pensamiento y de corrientes filosóficas. Nadie como él trazó un cartografía de lecturas que nos ayudan a ubicarnos en el laberinto de la tradición occidental de fin de siglo. La teoría literaria, la crítica y la filosofía deben mucho a las intuiciones de Borges, particularmente la Literatura Comparada. Borges ejerció un sacerdocio literario, fue el intelectual que trajo de vuelta la disciplina del clérigo. Entre los poetas que analizo, es el que menos escribió sobre política; sin embargo fue un centro de gravedad lo suficientemente fuerte como para que sus opiniones en corto o sus silencios fueran ampliamente interpretados por detractores y admiradores. El modo de lectura y su disciplina son, sin duda, grandes herencias y el alcance de su pensamiento probablemente no se pueda superar.

Por lo mismo, Borges nos hace dudar de las lecturas absolutas, que es una de las razones por las que recupera la figura de Evaristo Carriego, poeta con el que responde a Darío. Además, propongo cuatro ejes en la intelectualidad de Borges: el primero tiene que ver con el comercio intelectual que el argentino tiene con conceptos complejos de textos no necesariamente literarios; el segundo apunta hacia la transmisión de ideas originales a través de su obra. Tercero, estas ideas, como relataré más adelante,

encontraron campo fértil en los pensadores más importantes del siglo XX, quienes elaboraron a su vez una producción igualmente original de ideas, es decir, la producción de un pensamiento nuevo, que es el cuarto punto. El autor de “El Golem”, al igual que Darío, lleva a los extremos el lenguaje y las ideas. Todos los puntos anteriores atravesados por una de las características más permanentes del siglo XX: la nostalgia.

Por último, Octavio Paz será el poeta que resume y trascienda las enseñanzas de sus antecesores. Paz es la autoconciencia crítica, que tiene como medio el diálogo entre el hombre y todo lo que le rodea: el hombre que, al ser arrojado al mundo, aspira a la comunión, por medio del erotismo, con “el otro”. Es esta unión, muchas veces de contrarios, el eje de la obra del poeta mexicano. Sus pilares filosóficos serán igualmente contrarios: las enseñanzas de la Ilustración francesa y el Romanticismo alemán. Allí encuentra los elementos necesarios para elaborar su obra poética, su ensayística, su crítica literaria y política. Paz es el intelectual que nos enseña a mantenernos siempre independientes, autónomos. Sólo así tendremos autoridad moral para enfrentar al ogro filantrópico.

Como pretendo demostrarlo, la línea es clara y se marca desde la primera obra de Darío, *Azul...* hasta los ensayos contenidos en *El ogro filantrópico* y los comentarios de Octavio Paz a los sucesos del México de fin de siglo. Esta actitud del pensamiento, ligada de forma determinante a la modernidad, delineó al siglo XX ya sea por suscripción a las ideas de estos autores o a su rechazo. Aunque hay antecedentes claros antes de Darío, después de Paz, la figura del creador-intelectual, el arquetipo del “hombre de letras” en la tradición decimonónica, no existe más. Existirán una serie de actitudes desde y hacia el trabajo artístico. Fragmentos, a veces inconexos entre sí o de la realidad, sustituyen la

lectura totalizadora de los intelectuales poetas. La especialización, la idea del “experto en la materia”, el académico universitario, de instituciones como El Colegio de México, incluso los “líderes de opinión” en los medios de comunicación, son los herederos de la otrora voz del alma nacional, centro irradiador de identidad y buen gobierno.

CAPÍTULO II

RUBÉN DARÍO: LA FUNDACIÓN DE UN PROYECTO INTELECTUAL

Rubén Darío es probablemente uno de los autores hispanoamericanos más estudiados del siglo XX. La bibliografía alrededor de su obra es oceánica. Sus admiradores son tantos como sus denostadores. Si bien es cierto que el espíritu de la época apuntaba hacia un cambio en la literatura hispánica y algunos escritores empezaban a destacar, Darío es la figura que más trasciende el movimiento hasta alcanzar vertientes impensables por él mismo. No se puede dudar en decir que la poesía del siglo XX en el mundo hispano empieza con él; ya sea por afiliación o por rechazo, el nicaragüense marcará la pauta de la poesía, e incluso la forma de hacer crítica de poesía. Darío desarrolló una vertiente culta (*Coloquio de los Centauros, A Venus*) y otra popular (*Sonatina, Los motivos del lobo*, etc.) en un momento en que era necesario una figura que uniera los dos campos sociales; sin él no se explican movimientos tan recientes y dispares como la poesía neobarroca o la poesía conversacional. El genio de Darío consiste precisamente en los distintos niveles que tiene su literatura y en la proyección de una estética para las nuevas generaciones, esto es, *construir un programa como no existía en las letras hispanas, el de un poeta-artista intelectual.*

Pero mucho antes de Rubén Darío y el Modernismo, mientras en América se gestaban lentamente los movimientos independentistas, en Europa maduraba una revolución política e intelectual que tocaría en mayor o menor medida a todos los países, con excepción de España: el Romanticismo, movimiento que conlleva entre otros temas trascendentales, la reincorporación del yo subjetivo como fuente lírica, como puerta a

mundo de belleza interior. Además de ser un movimiento estético que tocó todas las artes, el Romanticismo fue también un movimiento político que tangencialmente ayudó a los movimientos y revoluciones independentistas en América⁵. Pero, en cuanto a estética es allí donde el yo inicia una travesía que lo llevaría con éxito hasta nuestros días, pasando intensamente por las vanguardias artísticas del siglo XX. Antes de que esto sucediera, y tras la empresa de establecer los ideales de la Revolución francesa a través de las conquistas de Napoleón, y el subsecuente fracaso de aplicar las políticas y las ideas que nacieron de la Ilustración, diversos pensadores, sobre todo los alemanes, respondieron a su decepción con una búsqueda interna, una empresa intelectual que Rüdiger Safranski llamaría una “odisea del espíritu”. Safranski comenta “A los románticos les une el malestar ante la normalidad, ante la vida cotidiana.” (Safranski 174) Su respuesta al hastío fue lo que más tarde se convirtió en los fundamentos ideológicos del Romanticismo, que permearon los artes y las ideas de Europa, pero también moldearon la política de las naciones. Las puertas que abre el Romanticismo no han vuelto a ser cerradas.

Con excepción de España, el resto de los países se hundió en la búsqueda de la identidad colectiva como naciones, pero también como sujetos, principalmente Alemania. La búsqueda individual desde los orígenes sirvió para fortalecer la identidad colectiva. La subjetividad no sólo fue una exploración de los infiernos personales de los artistas y pensadores, sino también una búsqueda por las preguntas filosóficas más importantes y una indagación sobre la identidad y el origen de las naciones. Hay un regreso al folclor local como fundamento hacia el futuro. Johann Gottfried Herder como el iniciador de

⁵ Además de establecer las bases de nacionalismos que desembocarían años más tarde en las dos guerras mundiales.

todo, los hermanos Schlegel, Hölderlin y Jean Paul, fueron artistas y filósofos que consideraron la estética, particularmente la poesía, a la par de la religión y la filosofía. Por lo tanto, el Romanticismo vino a llenar ese hueco ideológico (no sólo estético) que dejó el Imperio de Napoleón en Europa y que la Ilustración no culminó satisfactoriamente.

En Francia el Romanticismo penetró de forma distinta, ya que las motivaciones políticas fueron otras; sin embargo, la cuestión estética caminó a la par de los pensadores franceses: la recuperación del “yo” lírico, la exploración de la vigilia nocturna, la búsqueda de la libertad, los estados del alma y el sueño eran tópicos comunes; además, se mira a la naturaleza con nuevos ojos: todo es correspondencia, todo es analogía y todo resuena con su eco en el alma del hombre. Buscaban además el estilo, la distinción, la originalidad, y más tarde el arte por el arte. Para los Románticos los dioses habían regresado y colmaban la naturaleza, la noche, el sueño. Con el movimiento maduro y transformado, Charles Baudelaire enseña a mirar la naciente Modernidad con ojos distintos: el poeta, el artista, no es ajeno a lo que pasa en ciencia y tecnología, en política y religión, en arquitectura e ingeniería; Walter Benjamin dirá que en Baudelaire existe la capacidad de ver también “el negativo filmico de las cosas”. En este proceso también se recuperan los Siglos de Oro españoles vistos sobre todo desde afuera, especialmente la figura de Góngora, quien hasta el siglo XIX se seguía considerando como una aberración dentro de la España misma. Esta conjunción de factores influye determinantemente en Rubén Darío y los principios del Modernismo en Hispanoamérica⁶. La falta de un Romanticismo español como movimiento estético, político, filosófico e ideológico, más

⁶ Aunque fue más Quevedo que Góngora el que generaba admiración en Darío.

su pesado ensimismamiento literario y una generación de escritores cada vez más vieja, tuvieron respuesta desde América con Rubén Darío, quien buscaba librar y librarse del fardo en que se había convertido la lengua española y que coincide con ese espíritu de rebeldía ante la “normalidad” de las cosas. Tal vez sea la lengua la última forma de dominio español sobre sus colonias y Darío pretende acabar la obra de la independencia cultural con su movimiento estético. Yo creo que ésta, el combate en los terrenos del lenguaje, también es una función política.

En general, la crítica sobre Darío tiene principalmente estas dos vertientes; por un lado, los que lo ven como el genio renovador del lenguaje; por el otro, como un escapista literario que volteó a Europa y a la fantasía en lugar de ocuparse de América⁷. Dentro de estas dos grandes vertientes hay también pequeñas divisiones entre las que pueden destacar los que admiran el proceso que llevó a Darío a traer de otras tradiciones construcciones sintácticas, nuevas adjetivaciones, metáforas distintas, metros que dieran frescura y libertad a la anquilosada poesía española y por lo tanto, al lenguaje en general, además de introducir la posibilidad de mundos distintos, llenos de fantasía, belleza e imaginación, como el mismo Octavio Paz y en menor medida, Borges. En esta misma línea aparecen los que señalan a un incansable lector que supo abreviar de todas las lecturas para verterlas en moldes propios, un autodidacta esencial y un modelo a seguir. El precursor de esta vertiente crítica fue precisamente el primero en hacer alguna crítica seria a Rubén Darío en 1884: Ricardo Contreras. Después de él, muchos otros aparecen: Justo Sierra, Octavio Paz, Pedro Salinas, Jaime Torres Bodet, Federico de Onís, Arturo Torres-Río seco, Enrique Anderson Imbert; Pedro Hernández Ureña, quien en 1916 llama

⁷ Los intelectuales más liberales serán siempre acusados de escapistas, entre ellos Octavio Paz y sobre todo Jorge Luis Borges.

a Darío un “verdadero maestro del idioma” y lo compara con Góngora y Quevedo; Raimundo Lida. Sin contar por supuesto, los poetas que hacen un poema en honor a Darío, como Vallejo, García Lorca, Neruda y Huidobro. Por otro lado, está la crítica que señala que Darío, con su estilizada invitación al viaje interior, no es más que un escapista, un hombre que se refugió en las letras extranjeras para cantar sobre temas extranjeros que nada tenían que ver con los americanos. Se le culpa de ocupar mitologías extranjeras en una tierra que tenía abundancia de mitologías propias; en esta misma vertiente crítica se habla de que su pecado de galicista es, además de extranjerizante, copia o plagio de otros: gracias a este subconjunto de crítica, a Darío se le cuestionará para siempre su originalidad. Probablemente esta vertiente nace con el ensayo de José Enrique Rodó de 1899 *Rubén Darío: Su personalidad literaria: Su última obra* en la que escribe una de las frases más lapidarias de la incipiente crítica literaria del siglo XIX: “Rubén Darío no es el poeta de América”, que si bien no era una crítica *per se*, sí fue tomado como estandarte por aquellos que pedían una poesía más americana. Más adelante, como lo explicaré posteriormente, los argentinos a los que Darío “guió” en su estancia en Buenos Aires también le dieron la espalda muy pronto: Paul Groussac, que mantuvo una postura distante y desconfiada de la poesía de Darío, Manuel Gondra, que tal vez sea el primero en pasar de la crítica al ataque a Darío. Matías Calandrelli, tan temprano como 1898, lo atacó ferozmente por *Prosas Profanas*. Más tarde Luis Cernuda y Gastón Bacquero lo acusan nuevamente por su afiliación de modelos franceses y alienación de temas hispanoamericanos. Muchos años después, también Mario Benedetti, quien en los festejos del Centenario de Darío en Casa de las Américas afirmó algo similar⁸. Estas dos

⁸ Hay que tomar en cuenta el contexto geográfico y político de este evento.

vertientes críticas agudizan y enfrentan sus posturas durante los festejos del centenario de Darío, en 1967. Ya sobre los setenta, Ángel Rama y Jaime Concha dan un giro a la crítica dariana y abrevan de las dos corrientes.

Sin embargo, me parece que es necesario abordar a Darío desde una nueva perspectiva crítica. Es mi creencia que Darío es el primer poeta intelectual que vino con la modernidad y que se separa de lo que anteriormente había sido el artista o intelectual, a saber, escritores que abordaban temas civiles, de construcción de identidad, de liberación de la colonia, de identificación con la agreste naturaleza. Darío contrapone el modelo de poeta cívico con su propio modelo de poeta lírico y potencia definitivamente una nueva forma de escritura poética, de pensar la poesía, y algo sumamente importante, de prosodia. Ángel Rama menciona que “Por esta oposición se comprende la distancia que hay entre la concepción del poeta civil de Bello, donde el artista cumple simultáneamente funciones de político, de ideólogo, de moralista y de educador, y la propia, más estricta y específica, de Darío [...] La tarea de éste se cumple en un campo estricto: la instauración de una poética.” (Rama 7) El poeta nicaragüense elabora un proyecto novedoso y original. Pero no busca oponerse a Bello, sino presentar una alternativa donde no la hay o apenas empiezan a vislumbrarse. Hay una separación necesaria de los temas propios del XIX, como Darío comenta: “No negaba yo que hubiese un gran tesoro de poesía en nuestra épica prehistórica, en la conquista y aun en la colonia; mas en nuestro estado social y político posterior llegó *la chatura intelectual* y períodos históricos más a propósito del folletín sangriento que para el noble canto.” (Darío 205) Cita por demás iluminadora: Darío se separa definitivamente de los temas civiles, ya que considera que allí no está ni la belleza ni el futuro de las letras hispanas. Elabora también una crítica a

los sistemas de pensamiento que cundieron en Hispanoamérica durante el XIX, especialmente las estéticas y literarias. También es esencial pues aquí justifica tangencialmente la creación de mundos de belleza interior como una forma de escape de una realidad dura, sangrienta.

Primeras proyecciones

El poeta intelectual moderno tiene un auge durante el siglo XIX y el siglo XX. Poetas que problematizaron la escritura desde adentro y afuera del poema. No sólo escriben manifiestos poéticos, sino ensayos que versaban sobre la escritura, los procesos creativos, la lectura de otros poetas, y así sucesivamente. Rubén Darío ve la necesidad muy temprano de convertirse a esta forma de intelectual y de que este trascendiera más allá de la escritura: “En Centroamérica no ha habido jamás cultura intelectual [...] A veces surge un grupo de aficionados en ciencias o en letras, da un paso, pero le detiene la oscura pesadez que le rodea. Los que cultivan la Historia hacen como si tuviesen un huerto prohibido, porque partidos y Gobierno les acosan, les persiguen.” (Darío 92) Más adelante confirma la necesidad: “Lo que sí necesitamos es la influencia del arte, siempre embellecedora, del arte, en la expresión del pensamiento, arte que, como aseguraba Lastarria —haciéndome la honra de refutar una opinión mía—, poseen los franceses mucho, escasamente y hasta hace poco tiempo, los españoles, y nada los chilenos. Los hispanoamericanos, debió decir mejor el ilustre maestro.” (Darío 57) Darío vio un vacío. Por eso escribió breves poéticas, ensayó ideas sobre otros autores, reflexionó desde su propia escritura sobre la poesía. *Darío tenía un proyecto* poético y crítico que creció progresivamente; es decir, antes que nadie o más que nadie, fue el primer poeta

intelectual en Hispanoamérica, por lo menos el que ha logrado trascender desde sus inicios y el que rompe con los temas anteriormente mencionados.

Es allí donde veo un vacío en los estudios sobre Darío: la crítica no lo ha estudiado como un factor político o intelectual que ayudó con su lenguaje a mover el idioma y dotarlo de distintos matices y profundidades más allá de las cuestiones estéticas. El buque que hizo zarpar Darío es más pesado y más profundo que sólo estilístico o estético. *Es necesario entender a Rubén Darío como una voluntad y como un proyecto que fue creciendo desde sus primeros poemas hasta su muerte.* Es este proyecto lo que me interesa; en él encontramos a un artista en un momento histórico sumamente preciso, un periodo que favoreció el surgimiento de la figura del intelectual moderno, como lo he venido diciendo, un poeta que reflexiona y critica desde, por y para la literatura y que trata de trazar vasos comunicantes entre la realidad del mundo y la poesía. Su lucha, porque así la define él en varios de sus comentarios, no sólo fue estética o literaria, sino política⁹ en cuanto proponer un progresismo lingüístico como hasta ese momento no se había alcanzado en la lengua desde los Siglos de Oro.

La crítica argentina Susana Zanetti es quizá la primera en proponer a Rubén Darío como un intelectual. Ella menciona que “Desde esta otra orilla (América) instala Darío con fuerza la polémica autoridad de un nuevo tipo de intelectual, el intelectual artista, actuando con el acopio de su presencia institucional y discursiva bien diversa (en géneros, en instituciones, en centros nacionales, etc.) para insistir en la primacía del trabajo intelectual fundado en todas las posibilidades de la palabra.” (Zanetti 523) Darío entiende e insiste a lo largo de su obra, en prefacios, ensayos y comentarios críticos que

⁹ Tal vez inadvertidamente política.

la palabra en el verso trae música, pero que de nada sirve si *ésta no está acompañada de la idea: hay que embellecer el pensamiento*. El trabajo intelectual aparece por primera vez como componente fundamental en la composición del poema. La “idea” en poesía aparece explicada una y otra vez en los comentarios críticos de Darío, como lo vemos aquí: al hablar de Balmaceda, Darío muestra un poco lo que él considera que es la Idea en general: “Su idea, joven y gallarda como una princesa, marchaba a paso real bajo un baldoquino bordado de oro, y en la huella de sus sandalias florecían rosas.” (Darío 165) Más adelante, sobre el mismo Balmaceda apunta: “Yo quise persuadirle de que no arrojase su clámide para vestir el levitón del precepto: sé artista; no quieras ser sabio. Pinta, cincela.” (Darío 182) Nuevamente “pensamiento” y “belleza” ligados como dos caras de una misma moneda: a la belleza hay que cultivarla.

Además de su voluntad de echar hacia adelante el español a través del embellecimiento del pensamiento, su sensible habilidad lectora se tradujo pronto en la apertura cosmopolita de la América hispana: la lengua es una también patria colectiva sin fronteras que todos construimos a través de la palabra. Y no sólo al cosmopolitismo, Darío propuso a la literatura como un escape de la realidad, una zona de esparcimiento, imaginación y conocimiento íntimo de las personas más allá de la realidad dura del continente. Así lo expone en alguno de sus comentarios: “Busquemos, pues, ese procedimiento exquisito de los artistas de la palabra escrita, y que cada escritor muestre el pequeño mundo interior que lleva en su alma con manera artística.” (Darío 59) La literatura también debía hacerse para colmar el alma de belleza y la mente de ideas.

En los comentarios que Darío escribe en *Historias de mis libros* encontramos la siguiente cita: “Acostumbrado al eterno clisé español del Siglo de Oro y a su indecisa

poesía moderna, encontré en los franceses que he citado una mina literaria por explotar: la aplicación de una manera de adjetivar, ciertos modos sintácticos, de su aristocracia verbal, al castellano. Lo demás lo daría el carácter de nuestro idioma y la capacidad individual.” (Darío 197) Acusado de “galicísimo mental” Darío se convierte en el primer lector de otra tradición distinta a la española. Si entendemos la lectura como un intercambio entre lector y texto leído del cual surge un nuevo producto (comercio de ideas, según Ingarden), el intercambio entre Darío y los franceses dará indudablemente la nueva corriente que pronto se definiría como Modernismo. Y algo que generalmente se pasa por alto, es el especial cuidado que Darío tiene en el lenguaje, es decir, las palabras y su composición; la manera de adjetivar, los modos sintácticos, etc., son esenciales para entender la potencia lectora y creativa de Darío. Sin embargo, ser galicista conllevaba riesgos, más preciso, defectos a los ojos de la crítica española. Ser acusado de “galicismos” en ese momento era poco menos que un insulto, rasgo ciertamente con tintes colonialistas, pues España no hacía mucho había tenido su guerra con Francia, dato que es decisivo en el “encierro” de España hacia Europa y sus políticas. No hay que olvidar la frase “vivan las cadenas” que los españoles gritaban cuando regresó el rey una vez recuperada su propia Independencia. También es cierto que ahora no nos parece extraño que un escritor admirara y buscara la prosodia de otra lengua, pero también hay que recordar que en ese momento, a pesar de haber sido colonia española, hay una especie de simpatía hacia España, cuyo desmoronamiento culmina en la pérdida final de las colonias y la derrota ante Estados Unidos, la nueva potencia imperial, y estos sucesos no hacían más que volver sospechosos las aproximaciones extranjerizantes. Sin embargo, los intercambios en cuanto a ritmo y metro han sucedido en momentos clave de la

historia de la literatura y el proceso de lectura se realiza precisamente en la atenta composición de los textos, la construcción de la idea. Lo que Rubén Darío proyecta es poner en movimiento un decir y escribir distinto, una suma y no una extracción. Llevar la poesía a otros terrenos era engrandecerla, no el movimiento contrario, como una parte de la crítica lo ha visto.

También en su *Autobiografía* retoma lo que en *Historias de mis libros* comenta. En esta recapitulación de su vida lo encontramos diciendo que “Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo pseudo-clásico, a lo pseudo-romántico, a lo pseudo-realista y naturalista y ponía a mis «raros» de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica, aún de Holanda y de Portugal sobre mi cabeza.” (Darío 1485) Mucho hay que se pueda sacar de esta cita. A pesar de que Darío imitó formas, él sabía que otros trataban de escribir de acuerdo a las nuevas modas. Muchos imitadores surgieron, pocos lectores, y en esa operación, el “pseudo” al que se refiere Darío toma sentido y lo salva a él de ser el “imitador original” de los franceses. Hay también de entrada la constancia de un “yo”, es decir, asciende la subjetividad como valor creativo, le da voz y la coloca en medio de un continente que apenas se empezaba a acostumbrar a esos desplantes artísticos. Además Darío sabía escoger sus palabras, ninguna era puesta al azar, por el contrario, siempre hubo en el nicaragüense un cuidado en cada palabra que escribía. Los “raros”, muchos de ellos llamados también “decadentes”, eran motor indispensable y un conjunto de plumas que se podían admirar por atreverse a decir cosas nuevas y originales. Por lo tanto, que escriba una frase como “Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo español...” no es para nada una metáfora o una figura

retórica, era y es una declaración de guerra estilística y estética. El proyecto de Darío siempre fue claro, *destruir para construir*, la lengua española necesitaba colapsar para resurgir, y el arquitecto de tal obra era el “yo” de Rubén Darío. También Darío pretende que se olvide el academicismo a lo Bello para proclamar la liberación de los dogmas literarios. La voluntad artística de Darío se vuelve prometeica.

Para Ángel Rama la recuperación del yo en la obra de Darío “significa imponer, como base de la experiencia poética, una fractura entre mundo y hombre, que ya se había iniciado con el Romanticismo, pero que sólo ahora remite drásticamente la existencia del universo al padecimiento y a la gloria de una conciencia que se aísla y se opone...” (Rama 12, 13) Este movimiento hacia dentro, que Darío profundiza conforme crece su obra, se acompaña de sus lecturas entusiastas de sus «raros»; almas y experiencias de vida de autores de moda, sobre todo aquellas afines a Darío, pues siempre buscó a aquellos literatos cuya experiencia de vida fuera similar a la suya. En el conjunto del libro de Ángel Rama se habla principalmente de los factores económicos que trajo consigo el siglo XIX europeo y que como veremos, se dio de manera tardía y/o desigual en el resto del mundo, especialmente en Hispanoamérica: el liberalismo como economía que se importa no a los países sino a las principales ciudades del continente. Es preciso decir que fueron más a las ciudades que a los países a los que pertenecen, pues también hay aquí una clave para entender el surgimiento del modernismo.

La recuperación del yo en la literatura hispana, así como abrir las puertas a la sensibilidad y la experiencia personal, no fueron suficiente. *Hay necesariamente un paso que da el intelecto, una voluntad que piensa sobre la sensibilidad.* En un pequeño texto que aparece el mismo año de *Azul*, llamado “De Catulle Mendès. Parnasianos y

Decadentes” encontramos una especie de manifiesto poético, tal vez de las primeras defensas de una poética dariana y Modernista:

Creen y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. *Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe.*

Un exceso de arte no puede sino ser un exceso de belleza. Se sabe lo que es el arte. Luego hay ojos tan miopes, hay juicios tan extraños, que pueden confundir en un rasgo, o en un amontonamiento de adornos, a un Benvenuto con Churriguera.

Con fuerza y gracia, ahí está el encanto, señores.

Y es don muy raro.

Juntar la grandeza o los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio.

Y para eso, nada de burgueses literarios, ni de frases de cartón. (Darío 1)

Inicialmente leemos un ataque al conservadurismo que restaba libertad a la poesía. Indispensable, en la consecución del ideal y del pensamiento, abordar otras artes y traerlas a la poesía. Darío muchas veces utilizará metáforas extraídas de otras prácticas

artísticas; en muchas ocasiones usará la *ekfrasis* como técnica de comentarios de poesías. Después vemos, en la parte subrayada (mía), una declaración poética donde une idea y poesía, y que llama “pensamiento escrito” y señala a través de una sinestesia, que “las claridades del espíritu” pueden aparecer a través de la música del lenguaje.

El proyecto de Darío es *el de una pasión desbordada por el canal del intelecto*. Y lo muestra en este texto extraído de “De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes.” Se lee la pasión con que Darío defiende a la “nueva ola” de escritores y las posibilidades que dan a la literatura la inclusión de otras artes. En distintos comentarios críticos o breves crónicas, Darío expone sus ideas, pero nunca elabora un manifiesto poético como tal. Sin embargo es posible rastrear sus ideas o, si se quiere, pequeños manifiestos como en este caso. En ningún otro comentario futuro desborda la pasión como en éste. Me llama la atención su especial cuidado en decir que es la idea la importante, y que ésta debe estar preciosamente adornada para que luzca. Musicalidad sí, pero también intelecto. Dadas las condiciones tan dispares que existían en Latinoamérica, a saber, en economía, cultura, industria, educación, rezago, etc.; así como las condiciones literarias en España, el proyecto modernista, sobre todo la primera parte del proyecto, no puede tomarse como una simple apertura, innovación o renovación de la lengua. Y no puedo recalcar suficientemente la idea de que Darío tiene un proyecto; muchos años después, en *Historias de mis libros*, al hablar de *Prosas Profanas* dice, “Se proclamaba una estética individual, la expresión del concepto; mas también era preciso la base del conocimiento del arte a que uno se consagraba, una indispensable erudición y el necesario don del buen gusto.” (Darío 204) Con la tradición hispana en una mano y con un puño de tradiciones distintas en la otra, principalmente la francesa, construye más que una vasija métrica o

rítmica: *elabora una forma nueva de ver un mundo nuevo*. Allí yace el peso específico del Modernismo.

Será justo decir que ya se respiraba en el ambiente modernista, aunque tarda mucho en conocerse así, principalmente en Chile, Argentina, México y algunas naciones del Caribe; se percibe sobre todo la necesidad de un cambio en la literatura hispánica. España se encerraba en sí misma, con algunos destellos por aquí y por allá. El acierto de Darío fue producir algo nuevo con ese aire. Considero que su proyecto o programa inicial tiene cuatro ejes fundamentales: 1. El remozamiento del verso tradicional español y la recuperación de algunas métricas olvidadas; 2. El reconocimiento de la decadencia de la literatura española, que no fue nada fácil, ya que culturalmente la mayoría de los países de América Latina aún vivían estrictamente del canon español decimonónico, particularmente en la tierra que vio nacer a Darío, lugar cuyo independencia política nada tenía que ver con la independencia cultural, social y religiosa. 3. La lectura de otras tradiciones literarias, particularmente las que heredaban el Romanticismo alemán, pero también las rusas, escandinavas, anglosajonas, etc; y 4. Aunque Darío fue ferviente modernista, también tuvo el tino de denunciar una nueva clase social, la que sustituye al mecenas y la que tiene una relación aparentemente estrecha mucho más material con el arte: el Rey burgués —aunque como iremos viendo, Darío siempre mantuvo una relación contradictoria con la burguesía. Muchos de sus textos delatan un conflicto interno: Darío anhelaba una posición social más que desahogada. Estos cuatro ejes iniciales se manifiestan en mayor o menor medida a lo largo de la obra dariana; el último será de total importancia para entender el engranaje intelectual de Darío y la contradicción que generó en él el nuevo orden económico.

Las dos vertientes críticas de Rubén Darío, que parten desde 1884, tuvieron su auge evidentemente en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo tienen una fuerte impulso alrededor del año 1967 por el centenario del poeta, y culminan con dos textos fundamentales por sus alcances y porque iban más allá de la poesía: el escrito por Ángel Rama, del que ya sustraje algún comentario: *Rubén Darío y el Modernismo* de 1970, y el de Jaime Concha, que se titula simplemente *Rubén Darío* de 1975. Después de estos libros fundamentales la crítica sobre Rubén Darío prácticamente desaparece; sólo hay por allí textos como el de Françoise Perùs que van en el mismo sentido que el de Rama. Estos textos críticos responden, es verdad, a las corrientes de crítica literaria que en ese momento están en su mejor momento, pero arrojan una luz hacia aspectos que antes no se tomaban en cuenta: los factores económicos como catalizador de las condiciones sociales y culturales para la proliferación del Modernismo. La crítica anterior a la de Rama y Concha se centraba principalmente en la poética: sus temas, sus distintos descubrimientos (o redescubrimientos, como lo señala Henríquez Ureña) métricos; los estudios anteriores más importantes como lo señalamos anteriormente, probablemente sean los de Pedro Salinas, Pedro y Max Henríquez Ureña, Imbert, Torres Bodet, incluso el texto de Octavio Paz que aparece en *Cuadrivio*. Ernesto Sánchez Mejía es también otro estudioso de la obra de Darío, principalmente de su cuentística. Su edición de los cuentos completos rescata obras que, de no haber sido por él, probablemente no tendríamos noticia de ellos o estarían perdidas en algún archivo e iluminan zonas precisas de la genética literaria del nicaragüense. Pocos, por no decir que nadie, se han dedicado al estudio de su prosa ensayística, crítica literaria o periodismo. Este trabajo pretende resarcir la omisión en algún sentido.

Hoy en día mencionar el nombre de Rubén Darío remite a una serie de poemas que aparecen y son dignos del *Manual del Buen Recitador*: buenos para memorizar, llenos de ritmo, de rima, de temas que parecen cuentos o ensoñaciones, además de lugares exóticos, paisajes que ya es difícil imaginar. Curiosamente, estos mismos aspectos que le acercan a la gente lo alejan de poetas y escritores contemporáneos. Darío siempre se preocupó de que sus poemas fueran más forma que fondo. La crítica primera de Darío es propensa a los lugares comunes de su obra: empeño particular en el ritmo, en arcaísmos, en metáforas no forzadas; la recuperación de metros que ya no se usaban, “importación” de otros tantos de otras tradiciones, “recuperación” del gongorismo o el quevedismo, etc. Existe también alguna crítica impresionista, que se desvía más hacia la vida del propio autor y lo trata de relacionar con su obra. Incluso la mayoría de sus biógrafos aún toman la autobiografía de Darío como referencia puntual; hay quien dice que la inspiración de Darío para el personaje del Poeta en “El Rey Burgués” es él mismo, sin embargo, esto no es ni remotamente cercano. Es verdad que hay una relación muy estrecha de este cuento con el momento que estaba viviendo Rubén Darío, pero el poeta lo dota de una carga de ambigüedad sumamente interesante. Como veremos más adelante, la singular dialéctica de esta historia lleva tras de sí características que tienen que ver con factores económicos, pero también con asuntos de orden religioso, moral y ético: Rubén Darío no salva al poeta. Tal vez sin advertirlo demasiado, Darío elabora un cuento cuyos protagonistas son ampliamente criticables. Allí, en el centro del cuento y sus paradojas, se encuentra el valor intelectual en la obra del nicaragüense.

Pensamos en todo eso pero no lo pensamos como a un intelectual. Rubén Darío fue, además de poeta, intelectual¹⁰ y fue de los primeros en vivir en carne propia lo que significó la división del trabajo, situación que se torna aún más dramática si recordamos que Darío llega a Chile tanto desde otro lugar como desde otra época económica y cultural. Si bien es cierto que sufrió el cambio económico que llevó a los escritores a, en expresión de Darío, “vivir de la tinta”, también es cierto que el periodismo lo benefició, sobre todo en su escritura. Por eso es tan importante entender el proyecto Darío; como lo leemos en las citas anteriores, en él hay una voluntad de cambio y de voltear la mirada a otras latitudes. Este tema ya ha sido ampliamente estudiado, pero muchas veces se olvida que hay aquí una voluntad y un trabajo intelectual, *pero sobre todo una conciencia de novedad*, que Darío realiza al trasladar la retórica de una lengua a otra, más aún si estas lenguas se han enfrentado. Si la independencia política ya se había logrado, la independencia cultural estaba lejos, muy lejos de lograrse, y lo que se hace para lograr la final emancipación es un movimiento político, intelectual y estético.

Darío tenía conciencia de lo que representaba al momento de ser publicado y de lo que posteriormente representó *Azul...* para los escritores más jóvenes. En *Historias de mis libros*, lo coloca como el libro que comenzó el modernismo. Allí escribe, “Valera vio mucho, expresó su sorpresa y su entusiasmo sonriente —¿por qué hay muchos que quieren ver siempre alfileres en aquellas manos ducales?—; *pero no se dio cuenta de mi tentativa*. Porque si el librito tenía algún personal mérito relativo, *de allí debía derivar toda nuestra futura revolución intelectual.*” (Darío 137) Las cursivas son mías, para resaltar justamente esta conciencia de escritor, que parece por renacer y recrearse en la

¹⁰ No confundir intelectualidad con pensamiento filosófico o con un programa estético cuyas raíces están en Descartes, Hegel, Bergson, Nietzsche. En su proyección, la defensa de la originalidad, la renovación, la lectura de otros poetas de otras tradiciones son más importantes que la filosofía “pura” o idealista.

lengua española. Es verdad que estos comentarios los escribe muchos años después de *Azul...*, cuando la revolución modernista había madurado en gran parte de Hispanoamérica, pero Darío siempre tuvo la conciencia de buscar la novedad.

Los raros modelos

En la lectura de la prosa de Darío encontramos un espíritu lleno de contradicciones. Su búsqueda por el ideal lo llevó a explorar la belleza exterior con un movimiento hacia dentro, pero no lo llevó a cuestionar el fondo de sus poemas. Como lo hemos mencionado, para Darío fue muy importante encontrar escritores afines a él mismo; era importante la identificación no sólo en aspectos meramente literarios, sino como hemos dicho, en experiencia. Su crítica puede ser complaciente; sus comentarios, demasiado entusiastas. Es como si invitara a otra lectura posible. Esta característica la repetiría en menor medida el autor que trataré después: Jorge Luis Borges. Por lo pronto, aquí entra la importancia de *El Rey Burgués*; Darío parece librar una batalla muy temprano en su obra y la dicotomía aparece en el seno del cuento: el nuevo orden económico, representado en el Rey Burgués, versus el nuevo orden estético, representado por el poeta, marcará el camino en lo que Darío vive, escribe y piensa. Nunca superó esta dicotomía y buscó a los escritores que vivieran inmersos en ésta.

Entonces no fue solo una cuestión estética. Como lector Darío habló en los mismos términos de Hugo, un grande universal, que de Moreas, un escritor sin la misma trascendencia, pero cuya experiencia de vida lo hermanaba con el nicaragüense. Es bien sabido que Darío fue un lector precoz. Se interesó por la literatura desde muy pequeño y tuvo a su disposición una biblioteca modesta pero sustanciosa para ejercer su lectura. También precozmente compuso algunos poemas. Encontró a Víctor Hugo antes de

empezar sus viajes, por lo menos lo dice así en sus memorias. Darío menciona en su autobiografía que asistió como declamador a algunas ceremonias oficiales. Hugo estaría siempre en el horizonte de Darío como un ideal a seguir. En ese sentido por lecturas no paró, Darío fue un lector voraz; lo mismo leyó a los clásicos que a los contemporáneos suyos. Sin embargo, en los comentarios y ensayos de Darío, se nota una lectura peculiar. Me atrevería a decir que esta lectura que pareciera irregular, cruzada más por un gusto personal, puede bien ser parte de su proyecto intelectual; probablemente sabía que Víctor Hugo no necesitaba más publicidad, pero que escritores menores que caminaban por la misma vereda que él animarían a quien los leyera a seguir por el mismo camino. Es verdad que él recluso y después de muchos años admite que el entusiasmo lo “cegó” o que el tiempo se encargó de poner en justo lugar a algunos de los poetas. Así lo dice en el prólogo de la segunda edición de *Los raros*:

Hay en estas páginas mucho entusiasmo, admiración sincera, mucha lectura y no poca buena intención. En la evolución natural de mi pensamiento, el fondo ha quedado siempre el mismo. Confesaré, no obstante, que me he acercado a algunos de mis ídolos de antaño y he reconocido más de un engaño de mi manera de percibir. [...] Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza. Pero una razón autumnal ha sucedido a las explosiones de la primavera.

(Darío 247)

Para Darío, lo importante en la literatura, sobre todo en la poesía, es lo que se ve, lo que se oye, pero también lo que se piensa y sobre todo, por lo que se vive. *El fondo*

permanece el mismo porque la religión es severa y lo que queda en el tiempo son las ideas inamovibles. Influido por el sistema de correspondencias, buscó el ideal del Universo en las profundidades del alma y en las experiencias de los hombres que encontró en su camino, a pesar de que su entusiasmo inicial se haya decantado en una lectura más serena. Aún así hay dos nombres en el horizonte de Darío, más que cualquier otro contemporáneo o clásico: Víctor Hugo y Paul Verlaine. El primero era el ideal; el segundo la música. En menor medida, Catulle Mendès, aunque a él le dedica su “manifiesto” más reconocido.

Para Rubén Darío era de suma importancia que fueran los poetas los que hablaran, comentaran y criticaran la poesía moderna. No había lugar para académicos, que por naturaleza tendían al conservadurismo. Además, la academia como tal, apenas estaba en vías de creación en Hispanoamérica; la crítica aún soñaba con la poesía que uniera identidad, política, naturaleza y civismo. Incluso en ese momento a fines del XIX y principios del XX, todavía se metía al estudio de las letras en el mismo conjunto que el derecho: baste recordar que Matías Calandrelli hace su crítica devastadora de Darío en una publicación de nombre “Revista de Derecho, Historia y Letras”. Mientras que en el Europa, en el mundo anglosajón principalmente, la crítica literaria llevaba una considerable delantera. Este rasgo es esencial para entender a Darío como intelectual. Por esta razón abandona muy pronto la escritura de cuentos para dedicarse mayormente a su poesía, a sus ensayos y a los comentarios. Por eso la importancia de publicar un libro como *Los raros*. En éste aparecen los poetas que Darío consideraba esenciales para entender la nueva poesía. Darío siempre fue un didacta en sus ensayos; *quería “enseñar”* y *“educar”* al lector, quería fundar su cohorte. Pero después de los nombres de gran peso,

como Verlaine, Poe, Lautremont, Martí y tal vez un par más, hay una serie de comentarios a poetas de poca monta; muchos de ellos no pasaron de ser una anécdota en la historia de la literatura, especialmente la francesa, literatura que Darío admiraba profundamente. En “El arte en silencio”, ensayo que abre *Los raros* y que habla sobre Camilo Mauclair, a quien señala como verdadero intelectual por tener como religión al arte, menciona que

Él ha agrupado en este sano volumen a varios artistas aislados, cuya existencia y cuya obra pueden servir de estimulantes ejemplos en la lucha de las ideas y de las aspiraciones mentales: Mallarmé, Edgar Poe, Flaubert, Rodenbach, Puvis de Chavannes y Rops, entre los muertos; y señaladas y activas energías jóvenes. Antes, conocidos son sus ensayos magistrales, de tan sagaz ideología, sobre Jules Laforge y Auguste Rodin.
(Darío 250)

Así como en *Azul...* el cuento que abre el libro es piedra de toque en la carrera y el proyecto de Darío. Este pequeño comentario en relación a *Los raros*, se vuelve a manera de manifiesto implícito. En esta cita Darío describe en otro lo que intenta para sí, a pesar de que lo niega reiteradamente. Además, nuevamente se percibe la búsqueda por la afinidad con alguien más. La cita que incluye del libro empieza justamente señalando la difícil, agotadora e ingrata misión del hombre de letras.

Las constantes a través de *Los raros* son el entusiasmo, la abierta e hiperbólica alabanza, la identificación o afinidad, lenguaje preciosista y estilizado, *el afán didáctico*; Darío estaba convencido de escribir sobre los mejores hombres, y esta escritura debe ser provocadora porque necesita volverse invitación a las nuevas corrientes. Aunque él

mismo serena su entusiasmo en prólogos subsecuentes, llama la atención su entusiasmo por lo nuevo, lo provocador, lo inolvidable y lo olvidable.

Aquí es donde entra en juego la dicotomía que señalo en el cuento que abre *Azul...* El poeta como visionario, evangelizador, incluso moralista didáctico cuya función en la sociedad tiene que reconfigurarse. El poeta que Darío narra en “El Rey Burgués” debe ser tomado como figura de transición de un estado a otro de la poesía. El personaje de este cuento es puerto de llegada, no de partida; lo que pase de un punto a otro es ese momento crucial de la cultura hispana como fue la aparición de *Azul...*, lo que vendrá después debe ser una clase distinta de hombre-poeta, uno que sea capaz de vivir la poesía como sacerdocio de lo moderno. El poeta para ser moderno, tiene que morir, morir para vivir.

Si analizamos la disyuntiva intelectual en “El Rey Burgués”, veremos que Rubén Darío encarna un conjunto de actitudes modernas. En lo más profundo de él, Darío nunca se pudo liberar de aspectos netamente españolizantes como el catolicismo, aunque lo desafió constantemente y por ello fue criticado. A pesar de la crítica que hace a la vida bohemia de Verlaine, Darío mismo vivió en la bohemia constante y su alcoholismo fue determinante en su obra. De hecho era de dominio común, un secreto a voces, que muchas veces sus amigos tuvieron que escribir sus colaboraciones en los diarios en los que trabajaba; finalmente su alcoholismo fue decisivo en su desenlace fatal. Darío no era el poeta del cuento, pero su sombra, como una suerte de *doppelganger*, estuvo siempre presente. Empero fue, de una manera distinta a Martí, uno de los primeros intelectuales modernos de Hispanoamérica. No hay que olvidar que los intelectuales han existido en el continente de distintas maneras a lo largo de la historia. Darío fue escritor y diplomático;

periodista y bohemio; intelectual y crítico, faceta que no sobresale en su obra pero que revela un lector voraz y ávido de novedades.

Poca explorada es la prosa dariana y con cierta razón. La gran mayoría de sus cuentos se escriben y publican alrededor de los años de la aparición de *Azul...* De *El Rey Burgués* hasta *Cantos de vida y esperanza* hay muchos cambios en la vida del nicaragüense y los comentarios literarios, como hemos dicho, no pasan de ser entusiastas lecturas de poetas que poco a poco han sido olvidados, aún en tiempo de Darío. Es necesario repetir este dato porque Darío ya había pasado por la “escuela” de periodismo que significó para él convertirse en escritor, más bien, redactor y cronista en periódicos. Si bien el cuento que abre *Azul...* habla de una época que tiene más que ver con los cambios socioeconómicos del momento, revela también un ideal estético cuyo campo de acción es el interior del poeta en su gesta hacia otro estado de la poesía. Allí se librará una batalla decisiva en las ideas y pensamientos de Darío.

Darío siempre tuvo presente a sus modelos. No es raro que en los comentarios a sus libros y en su autobiografía hable de algún texto como “a la manera de...” En *Historias de mis libros* comenta, “En cuanto al estilo, era la época en que predominaba la afición por la «escritura artística» y el diletantismo elegante. En el cuento «El Rey Burgués», creo reconocer la influencia de Daudet. El símbolo es claro, y ello se resume en la eterna protesta del artista contra el hombre práctico y seco, del soñador contra la tiranía de la riqueza ignara.” (Darío 199) Más de una vez llamó a los ricos ignorantes. A pesar de vivir varias veces del mecenazgo y el padrinazgo, Darío mencionaba que entre la aristocracia la ignorancia era una virtud y el mecenazgo una humillación. El alma del artista, piensa Darío, debe mantenerse pura porque aspira al ideal, que es a la vez

intelecto y sensibilidad. Cabe mencionar que en “Los colores de estandarte” de 1896 y en respuesta a los primeros “ataques” de Paul Groussac¹¹, Darío escribe “*Qui pourrais-je imiter pour être original?*”, (¿A quién podré imitar para ser original?), idea que entra en contradicción con lo que expone en sus prefacios. Más adelante, cuando hable específicamente de los prefacios, se verá cómo Darío ataca, rechaza y acusa a toda aristocracia y burguesía que no sea la del pensamiento, al igual que la imitación ciega o seguimiento absoluto.

Su viaje a Chile lo acercó a un mundo en ebullición. Por un lado, la economía de mercado acercó a Chile como nunca antes a países de diversos continentes; por otro, se abrió una brecha con los países cuya producción no era suficiente o en todo caso, inexistente, como era el caso de Nicaragua. Además, Chile disfrutaba de una estabilidad casi perfecta desde su independencia, de hecho la constitución que se escribe en 1833 dura hasta 1925; incluso en Europa no había sucedido nada igual. Llegar a Chile confrontó a Darío con una disyuntiva similar: para ganarse la vida, no era suficiente ser el “niño poeta” y prodigio¹², era necesario convertirse en un escritor profesional. Eric Hobsbawm retrata este momento específico de la siguiente manera: “Several of the overseas countries newly integrated into the world economy boomed as never before [...] Foreign investment in Latin America reached the dizzyest heights in the 1880s, as the length of the Argentine railway system doubled in five years...” (Hobsbawm 35)

Específicamente en el caso de Chile,

¹¹ El mismo al que Borges le dedica varias menciones.

¹² Al leer su *Autobiografía*, uno cae en cuenta que la parte en que narra su infancia corresponde más a una novela picaresca que a una relación de su vida. Esto delata por un lado el deseo que tenía Darío de que su vida fuera enteramente literaria, cuya función consistiera en educar y entretener al lector; por otro lado, las lecturas infantiles que probablemente se mezclaron en el recuerdo que él tenía de su infancia.

Between 1836 and 1839 it fought a short war to thwart the attempt of Peru and Bolivia to unite in a confederation which might have tipped the regional balance against it. Military victory served as a tonic for Chilean national pride, and brought substantial economic benefits too. Valparaíso took over Callao in Peru as the leading port on the Pacific coastline of South America. Foreign investment poured into northern territories and by 1840 had transformed Chile into the chief producer of copper in the world and a leading exporter of other materials – silver, gold and coal were successfully mined after the introduction of new technology. The export-economy was given a further boost in the early 1850s by the building of railways linking the centres of production to the main ports. From the late 1840s military campaigns against indians south of the Bío-bío River were undertaken, together with a policy of settlement, so that by the early 1880s the territory of Araucanians had been taken over and the Indians converted into peons on wheat-growing haciendas. (Hobsbawm 256)

A este mundo llega Rubén Darío: un mundo totalmente diferente al que conocía, con estabilidad política y económica, con un centro académico de gran prestigio como lo era la Universidad de Chile fundada en 1843, cuyo primer rector fue Andrés Bello; además deja atrás la promesa-amenaza de la construcción del canal por parte de los Estados Unidos que se cristalizaría más tarde en el Canal de Panamá, no sin antes una ofensiva agresiva por parte de Estados Unidos para que la construcción fuera en Nicaragua.

La crítica de Ángel Rama que cité párrafos arriba se concentra principalmente en la amenaza más que en la promesa y en el sentido de imperio que se cierne sobre las naciones americanas. Nada es más moderno que un mundo que se asienta nuevo y brillante al borde del precipicio. La literatura exige dar ese paso extra al vacío y llevarse en las pupilas toda novedad posible. Darío lo entiende así y da el salto; se lleva consigo lo nuevo y original. Es una caída que no cesa y que abarca desde *Azul...* hasta *Incurable*, pasando por *Trilce*, *Altazor*, etc. No fue casual entonces que los escritores de la primera vanguardia dedicaran poemas a Darío y que el mismo Borges afirmara que en Darío, nos gustara o no, empezaba la poesía moderna en las dos orillas.

Con el Modernismo también nacen varias vertientes de la crítica literaria y cultural que llega sin duda hasta nuestros días. Esta crítica, ligada ya sea a la ideología liberal o conservadora, va debilitándose o fortaleciéndose de acuerdo a las modas ideológicas y a las tendencias teóricas. Por ejemplo, la crítica que más recientemente acusó o habló pobremente de Darío tuvo un fuerte impulso en los sesenta y setenta, auspiciada principalmente por el impulso que tuvieron la crítica cultural y literaria marxista en las universidades de Hispanoamérica y apoyada por la primerísima crítica a Darío, con Rodó y Groussac. Voy a ir por partes.

Los primeros críticos de Darío marcaron una pauta que se extiende hasta los años sesenta. Si Valera dijo que en *Azul...* el autor pecaba de galicista, en Hispanoamérica se le tachaba de antiamericanista, extranjerizante. En una época en que se escribía para definir una identidad colectiva, Darío escribió para defender la búsqueda de una identidad personal. Y eso fue considerado poco menos que una traición para varios críticos hispanoamericanos, quienes no entendían cómo se podía desvariar de los temas

americanos si esta tierra tenía en su historia y su naturaleza una fuente inagotable de temas literarios. Esta vertiente de la crítica, motivada en gran medida por la crítica pseudo-marxista, tuvo su apogeo alrededor del centenario del natalicio de Darío. El poeta nicaragüense era el prototipo del hombre que olvidó en sus poemas alzar la voz frente al naciente imperialismo norteamericano, olvidó hablar de los indígenas, del paisaje agreste de los países que visitó. Se refugió en la torre de marfil; evadió, en definitiva, los grandes temas de su época y se dedicó a sembrar de flores y formas extranjeras su jardín interior. Irónicamente esta vertiente crítica, a todas luces conservadora, también reclamó que se apartara de las formas tradicionales del español.

Entre la espada y la pared: El Rey Burgués

Octavio Paz escribió sobre el poeta Ramón López Velarde de la siguiente manera: “Todo lenguaje, si se extrema como extremó el suyo López Velarde, termina por ser una conciencia.” La cita puede aplicarse evidentemente a todo aquel que “extreme” su lenguaje, y en lengua española uno de los que lo hacen es Rubén Darío. Llevar más allá la lengua, arriesgarse a mover el idioma, llevarlo al otro extremo antes impensado: allí se encuentra la literatura de Rubén Darío. Yo agregaría que además de fundar una conciencia establece de la misma manera un proyecto. *Toda verdadera conciencia entabla un proyecto, así como todo proyecto nace de una conciencia.* El modernismo acontece como un proyecto de llevar la lengua a sus últimas consecuencias, desgarrarla hasta hacerla desaparecer y fundar una nueva.

Hablar de un proyecto implica hablar de una carta de navegación, de plan específico para ir de un lado a otro, lograr objetivos, cumplir metas. Difícil saber hasta qué punto Darío tenía un esquema a futuro de sus textos, aunque hay claros indicios de

que su creación es sistemáticamente intelectualizada y que hay un plan poético cuyo objetivo es la novedad en la lengua. Por lo pronto, es evidente que en su literatura hay una progresión; sus textos crecen, maduran. *La obra de Darío es un intenso diálogo consigo mismo que va progresando, lo que en un texto es pregunta en otro es posibilidad de respuesta.* No por nada aquel verso: “Yo soy aquel...” Además de dialogar consigo mismo, Darío dialoga con sus lecturas, con otras tradiciones. Es parte de su plan abrir la lengua a otras tradiciones literarias.

Me he referido constantemente a una voluntad más que a un proyecto. Quiero pensar que el proyecto fue construyéndose poco a poco. En ese sentido le doy importancia a la voluntad o decisión editorial de poner “El Rey Burgués” como texto inaugural de *Azul...* Tanto en la primera edición como en las posteriores se mantiene como el cuento que abre el libro. Parecería que la importancia del cuento ha sido pasada por alto por muchos críticos. Sin embargo, es el punto indiscutible de partida para el proyecto intelectual de Darío. En el cuento se relata como en pocos lugares las inmensas contradicciones que encontramos (y que seguiremos encontrando a lo largo del siglo XX y XXI) en la época: la desigualdad económica, el coleccionista de arte como un mecenas dudoso, la lucha contra la academia por regular la literatura, la disputa de tiempos pasado, presente y futuro; incluso la visión del poeta como vidente, como esa especie de San Juan Bautista que anuncia la buena nueva, es puesta en tela de juicio.

Lo que subyace en el cuento es el *leitmotif* de los poetas intelectuales en Latinoamérica durante el siglo XX. Es el enfrentamiento de dos fuerzas que se atraen y se repelen: el poeta ante la forma más reconocible de autoridad y poder. Darío enmascara este poder en una paradoja: un rey por definición no puede ser burgués; casi cien años

después, Paz usa el mismo mecanismo en el ogro filantrópico. En relación al enfrentamiento autoridad versus poder, en algunas ocasiones el poeta intelectual saldrá adelante, en otras el Rey Burgués. En pocas felices ocasiones hay concordancia de ideas. Pero la cuestión de la intelectualidad va mucho más allá. El poeta del cuento ha funcionado muchas veces más como arquetipo, es decir, como figura del poeta mezcla de romántico y maldito que busca la pureza en la poesía contra el coleccionista o artista industrial.

Ángel Rama afirma que “Con demasiada simplicidad se ha visto en el poeta de “El Rey Burgués” a Rubén Darío y en el monarca al burgués materialista unánimemente detestado. La lectura del cuento admite una interpretación más matizada, más cercana a las condiciones concretas de la vida hispanoamericana de entonces y de las alternativas que ofrecía al creador.” (Rama 98) Esas condiciones a veces son pasadas por alto. A pesar de que en su escritura Darío parecía un cosmopolita consumado, en realidad sólo había viajado a Chile, que como he mencionado vivía un apogeo económico y político insólito para Darío y para el resto de Latino América. Y conviene recordar que en los otros países latinoamericanos sólo algunas ciudades como Buenos Aires y la Ciudad de México vivían el mismo tipo de apogeo o estabilidad que vivió Chile como país. Económicamente, Argentina fue la única que pudo ponerse a la altura del éxito chileno. Como veremos más adelante, esas condiciones se presentarán en el cuento en forma de contradicción entre el mundo tradicional heredado de la Colonia y la nueva y pujante sociedad moderna. Darío, en medio, nunca pudo superar del todo esta contradicción.

Voy a traer de vuelta la cita de *Historias de mis libros*, donde Darío señala la influencia que recibió de Daudet y que el símbolo del cuento es claro: la protesta del

artista contra el hombre rico e ignorante. Escrito muchos años después de *Azul...*, me parece aquí que la distancia habla más que el cuento mismo, es decir, el Rey Burgués parece sólo ignaro en cuestiones de poesía o en todo caso, de poetas. Es evidente que para el Rey la poesía es cuestión de gramáticas y métricas académicas bien reconocidas. El gusto del Rey es ambiguo; por un lado es recargado hasta el extremo de lo Kitsch; por otro, vemos en este personaje cierta conexión con la naturaleza, que es elemento esencial para los modernistas. Para el sociólogo francés Pierre Bourdieu, esto sería un claro indicio de los tiempos económicos y sociales que se vivían en la Francia decimonónica. En su libro *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, afirma por un lado que el burgués se complacerá y tomará de la cultura solo aquello que sea lo inmediato y fácil, como la novela de folletín; mientras que el artista que tiende hacia la pureza del arte renuncia a toda posesión en aras de un proyecto intelectual immaculado por la riqueza, tal como Benda lo define en su libro. Esto trasmina básicamente a través de Daudet a Darío. Y Darío no es capaz, todavía, de la magnitud de esta transferencia por medio de “a la manera de...”

A pesar de que varios críticos creen que “El Rey burgués” está basado en alguien real y que el poeta es sólo una proyección de Darío, me parece que esto sólo debilita el cuento. Darío habla de que el “símbolo es claro”, sin embargo, me parece también que deja todavía más espacio a la ambigüedad. En la lectura del cuento, el poeta se da por vencido ante el hambre y realiza una labor mecánica que nada tiene que ver con la poesía. Pensar que esto es un símbolo de cómo el escritor contemporáneo debe realizar “maquinalmente” su labor ya sea en el periódico o en la literatura “pseudo” (como la

llama el mismo Darío) sería estrechar demasiado el cuento. Lo esencial en todo caso, es a lo que renuncia el poeta, es decir, a la vida.

Es importante entender que el proyecto modernista siempre buscó ser un proyecto colectivo. A pesar de que una parte de la crítica a Darío es precisamente su individualidad en un momento que se llamaba a la colectividad, Darío sabía que era necesario un verdadero impulso en las artes. El poeta convertido en organillero es tan estéril como si anduviera solo, o muerto. Por eso la importancia de la muerte del poeta en el cuento. Mientras el poeta esté solo, está condenado a morir, por eso es necesario un conjunto; un grupo compacto de semejantes, no de discípulos, que hasta entonces había sido el modelo en Latinoamérica¹³. En su “fotografía” de Zambrana, Darío exclama con vehemencia que hacen falta “Hombres que entienden el verdadero arte y que por eso están bien altos. Hombres que pueden ser los directores de la generación que se levanta, y que con justo orgullo pueden oír de los labios de todos nosotros soldados entusiastas, las palabras que a un gran poeta escribió un ilustre hombre de letras: ¡Pabellón, el regimiento te presenta las armas!” (Darío 118)

Es decir, es necesario sumar a las filas de la literatura Hispánica un grupo de raros, es indispensable encauzar a una generación. A lo largo de su vida Darío contará con amistades de verdad, sobre todo en el origen de su carrera, es decir, en su viaje a Chile. Tal vez por eso sea importante la ironía del cuento. El subtítulo “cuento alegre” marca, para mí, la sugerencia de otra posibilidad, como lo he venido comentando, la posibilidad de unir los dos polos y trabajar en conjunto en el arte y la cultura.

¹³ Baste recordar intelectuales como Andrés Bello en Chile e Ignacio M. Altamirano en México que reunían a un grupo selecto que mediaba entre “pares” y discípulos.

Mucho se ha estudiado la ironía del cuento. Desde su mismo título señala ya la paradoja: un cuento alegre con un final triste. Sin embargo, me parece que la solución del cuento está en la muerte del poeta como un nuevo viraje en las funciones del mismo. El anquilosamiento de la poesía en lengua castellana pasa también primero por la impotencia de la academia (el retórico, o filósofo del cuento) y después por la muerte del poeta. Lo que surja tiene que ser nuevo.

Por un momento el poeta recupera para sí la figura del vate: el que ve las cosas por venir o el que ve más allá de lo evidente. El Rey es la crítica a lo que se está estableciendo como norma en el mundo moderno: es la crítica a la naciente industria editorial, a la filantropía vacía y estéril. Pierre Bourdieu habla así de este momento de la historia:

No se puede comprender la experiencia que los escritores y los artistas pudieron tener de las nuevas formas de dominación a las que se vieron sometidos en la segunda mitad del siglo XIX, y el horror que la figura del «burgués» les llegó a inspirar a veces, si no se tiene una idea de lo que representó la emergencia, favorecida por *la expansión industrial* del Segundo Imperio, de industriales y comerciantes de fortunas colosales [...] nuevos ricos sin cultura dispuestos a hacer triunfar en toda la sociedad los poderes del dinero y su visión del mundo profundamente hostil a los asuntos del intelecto. (Bourdieu 80)

En el caso de Darío, muy lejos del Segundo Imperio, existe el Chile que recién pasaba por una época de esplendor económico y cultural. Las condiciones eran similares

a las de la expansión industrial de Francia; el retrato del Rey Burgués que hace Darío es sumamente exacto. A su vez, Ángel Rama apunta que el rey “No es un sórdido burgués de mostrador y vara de medir, sino el representante de una clase, la plutocracia, que remeda el fasto de sus antecesores los aristócratas, siendo capaz de seleccionar los productos más ricos para rodearse de un ámbito más propicio.” (Rama 98) Rama parece olvidar que el Rey es una forma de poder. Sin embargo, para mí el poeta y el Rey son dos figuras que no necesariamente deben repelerse, sino que son dos potencias que tienen que unirse. Juntas son el Modernismo, el futuro del movimiento y del arte; separadas son su aniquilamiento. Aquí yace la disyuntiva, el epicentro del proyecto de Darío. Esta misma lucha aparecerá en otros cuentos de la misma época (1888 – 1890) como “El velo de la Reina”, “El Pájaro Azul”, etc.

Como lo escribí párrafos arriba, al publicar “El Rey Burgués” Darío no había viajado más que a Chile. Lo que escribe al interior del cuento nace de sus lecturas, de su acercamiento a Daudet, como lo señala con anterioridad. Las descripciones son, todas, producto tanto de su imaginación como de sus lecturas, es decir, con muchos estereotipos. Hay “dos” inicios en el cuento, dos marcos por así decirlo. El primero es exterior, anuncia que el clima brumoso y melancólico antoja un cuento alegre y se dispone a contarlo. El otro es el interior del cuento, la historia en sí. Darío usa mucho en el principio de su carrera como cuentista este recurso, así como subtítular los cuentos, que más tarde revela como técnica que él introduce, nuevamente a la manera francesa. Es evidente, de cualquier forma, que es una técnica llena de ironía para enmascarar la anécdota del cuento. Gracias a estos dos marcos, el cuento no termina siendo ni triste ni alegre, sino una sugerencia tenue de que, ante los cambios que se vienen en el mundo, lo

mejor será trabajar en conjunto, pues la supervivencia del rey burgués será vacía si se deja morir al poeta.

El cuento inicia presentando al Rey Burgués y sus más anacrónicas posesiones: “Había en una ciudad inmensa y brillante un rey muy poderoso, que tenía trajes caprichosos y ricos, esclavas desnudas, blancas y negras, caballos de largas crines, armas flamantísimas, galgos rápidos, y moneros con cuernos de bronce, que llenaban el viento con sus fanfarrias. ¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués” (Darío 127) Aparentemente, la contradicción que supone un rey burgués se traslada a sus posesiones, que pareciera provienen de un tiempo distinto al de la burguesía, pero que pudiera bien existir en cualquier monarquía, o sea, es una figura anacrónica (o acrónica). La elección de la pregunta de Darío “¿era un rey poeta?” sorprende después de la enumeración. Hay muchas opciones posibles antes de pensar en un rey poeta que tiene precisamente estas posesiones. Quizá sólo se considere así si se hablara metafóricamente. A este respecto el crítico Jaime Concha menciona que “en el fondo, el ideal supremo de Darío es el de un poeta que fuera al mismo tiempo príncipe o rey o pontífice.” (Concha 32). Pero a todos parece pasar por alto la cuestión irónica del Rey Burgués y sobre todo, su figura de autoridad.

En el segundo párrafo entramos ya en un conflicto más cercano al tiempo de Darío y al de la misma burguesía: “Era muy aficionado a las artes el soberano, y favorecía con largueza a sus músicos, a sus hacedores de ditirambos, pintores, escultores, boticarios, barberos y maestros de esgrima.” (Darío 127) Nuevamente hay sorpresas en la enumeración, ya que en la misma categoría de artistas encontramos boticarios, barberos y

maestros de esgrima. Entre las posesiones hay, además “objetos de arte maravillosos”, pues el rey tiene “Buen gusto”.

En varias ocasiones Darío escribió duras críticas contra el mecenazgo, aunque en el fondo siempre se benefició de alguien. En el cuento, el Rey funciona como mecenas que da a sus artistas pan y techo. El rey es una metáfora certera de lo que será el patrocinio de la poesía a lo largo del siglo XX: el estado que apoya con becas a quien está cerca de éste, y que deja morir a quien no lo está, es decir, el ogro filantrópico. Se sabe que durante el siglo XIX los “salones literarios” como los aposentos del cuento, determinaron en gran medida el patrocinio de artistas y escritores; Flaubert, Balzac, Dumas asistieron con cierto recelo hasta que fue insostenible de acuerdo a sus ideales estéticos, dando origen así a la “segunda bohemia”, que rechaza toda posesión. El salón literario no se instituyó en América, pero otras formas de percepción económica aparecieron, entre ellas el Estado que crea organismos que ejercen cierta partida presupuestaria para mantener un control sobre los artistas e intelectuales. En “El Rey Burgués”, Darío menciona “Y Mecenas se paseaba por todos, con la cara inundada de cierta majestad, el vientre feliz y la corona en la cabeza como un rey de naipes?” (Darío 128)

Walter Benjamin habla en su ensayo “París, capital del siglo XIX” del coleccionista de arte. Allí menciona el cambio de paradigma que supone la separación de hogar y casa de trabajo; en ese cambio, el interior del hogar supone una extensión del interior del hombre. Benjamin dice, “The interior is the asylum of art. The collector is the true resident of the interior. He makes his concern the transfiguration of things. To him falls the Sisyphean task of divesting things of their commodity character by taking

possession of them. But he bestows on them only connoisseur value, rather than use value.” (Benjamin 39) El Rey Burgués se sabe conocedor de las cosas que hay que conocer y poseedor de las cosas que hay que poseer. Sin embargo, hay también aquí una cuestión económica: el coleccionista lo es porque tiene los medios materiales para hacerlo, y su gusto parece degradarse de forma inversamente proporcional con la expansión económica. Para Bourdieu este coleccionista no es más que la afirmación de su deseo de control de los instrumentos de legitimación, de allí que los periódicos degradaran la producción cultural ya sea porque cualquiera hacía crítica de arte y literatura, o porque los escritores se diluían entre las necesidades y la urgencia de la prensa diaria. Y más, los escritores franceses de ese momento, a los que tanto les debe Darío, escribieron sobre todo en cartas, la silenciosa tragedia en la que se estaban convirtiendo sus vidas. Bourdieu señala que

El asco y el desprecio que inspira a los escritores este régimen de nuevos ricos sin cultura, todo él marcado con la impronta de la falsedad y la adulteración, el prestigio que la corte atribuye a las obras literarias más banales, aquellas mismas que toda la prensa vehicula y ensalza, el materialismo vulgar de los nuevos dueños de la economía, el servilismo cortesano de una buena parte de los escritores y artistas, asimismo contribuyeron en buena medida a propiciar la ruptura con el mundo corriente que es inseparable de la construcción del mundo del arte como un mundo aparte, un imperio dentro de un imperio. (Bourdieu 95)

El coleccionista burgués forma su imperio; en caso de Darío, su reinado. Vale decir también que estas palabras pudieron haber sido dichas por el mismo Rubén Darío, que un siglo antes tenía un pronóstico muy acertado de este tiempo. Por lo pronto, en el cuento el poeta se escinde o es escindido del mundo corriente, un tanto por gusto, otro tanto por necesidad.

Así se presenta el poeta ante el Rey:

Un día le llevaron una rara especie de hombre ante su trono, donde se hallaba rodeado de cortesanos, de retóricos y de maestros de equitación y baile.

— ¿Qué es eso? — preguntó.

— Señor, es un poeta.

El rey tenía en el estanque canarios, gorriones, senzontes en la pajarera; un poeta era algo nuevo y extraño.

— Dejadle aquí.

Y el poeta:

— Señor, no he comido.

Y el rey:

— Habla y comerás (Darío 129)

A continuación el poeta elabora su largo discurso que por momentos trata de aleccionar al rey, por otros de establecer una poética: hace las dos cosas, y hay también una amenaza implícita en sus palabras. Pero el discurso no es escuchado: el poeta en el cuento no es incómodo por lo que dice, sino porque no pertenece al Rey, quien ya tiene hacedores de ditirambos, filósofos, músicos, retóricos. Es muy probable que esta idea

nazca de la asidua lectura que hace Darío de los hermanos Goncourt, quienes proclamaban que “la burguesía actual sólo busca la compañía del hombre de letras cuando éste está dispuesto a aceptar el papel de bicho raro, de bufón o de cicerone en el extranjero.” (Bourdieu 85) El rey es el coleccionista que no tiene uso para el poeta, ni valor. Es, en este sentido, el reverso del coleccionista para Benjamin, pues hasta ese momento un poeta en estado “salvaje” por ponerlo de algún modo, no era algo que se debiera conocer para ser parte de la colección, ni salvarlo del mercado para preservar su valor.

La figura del El Rey Burgués es casi arquetípica en Latinoamérica. Desde empresarios hasta funcionarios públicos han construido pequeños palacetes a semejanza de El Rey burgués, incluso los señores del narcotráfico tienen en su corte quien componga las canciones que acompañan su vida. No sólo de la América Hispánica: es prácticamente arquetipo del capitalista voraz que tiene en su colección las más descabelladas posesiones: una suerte de ciudadano Kane.

Además de su colección de arte, el rey “iba a ensanchar su espíritu, leyendo novelas de M. Ohnet, o bellos libros sobre cuestiones gramaticales, o críticas hermosillescas. Eso sí, defensor acérrimo de la corrección académica en letras, y del modo lamido en artes; alma sublime de la lija y la ortografía.” (Darío 128) Una crítica al orden, a la academia y a la corrección tanto ortográfica como gramatical. Bourdieu señala que en la burguesía, en todo caso, cunde el mal gusto o lo más fácil: “Los gustos de los nuevos ricos instalados en el poder se orientan hacia la novela, en sus formas más asequibles, como los folletines [...] la poesía, todavía asociada a las grandes batallas románticas, a la bohemia y al compromiso en pro de los menos favorecidos, es objeto de

una política deliberadamente hostil.” (Bourdieu 83). El Rey Burgués, a través de una maquinaria irónica sutil pero bien aceiteada, se convierte en todo aquello que Darío deplora, pero que fatalmente necesita. Posteriormente lo entenderá como un mal necesario. Jaime Concha va más allá y asegura que Darío buscaba para sí una posición social más cercana a la del rey burgués que a la del poeta.

Por el momento, el rey es aquel “intelectual” que ama el orden y no el caos. Recordemos que Benda ve en esa clase de intelectual el futuro fascista. En cierta manera es premonitorio, pues hacia el primer cuarto del siglo la búsqueda de identidad se convirtió en pretexto para extremarla hasta los nacionalismos fundamentalistas, sobre todo en la Argentina de Borges. Además del orden, la apreciación por la norma en la lengua también es una crítica a la literatura española del siglo XIX, cerrada en sí misma y viendo hacia atrás, pero no demasiado como para ver a los barrocos o para arriesgarse ella misma a los juegos verbales.

Pero el poeta habla y su lenguaje, con fuertes tintes evangelizadores, casi apocalípticos. Su breve discurso tiene un cenit, antes de caer a la queja. Allí leemos:

He acariciado a la gran Naturaleza, y he buscado, al calor del ideal, el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla de lo profundo del Océano. ¡He querido ser pujante! Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz, todo agitación y potencia, y es preciso recibir su espíritu con el poema que sea arco triunfal, de estrofas de acero, de estrofas de oro, de estrofas de amor.

(Darío 129)

El lenguaje de profeta que acusa el poeta es un remanente de una cultura que está por cambiar, la disyuntiva entre la herencia colonial y la modernidad, disyuntiva que aparece una y otra vez a lo largo de la obra de Darío, muchas veces más como una contradicción que un camino que se bifurca.

Jaime Concha recuerda que Darío tiene una fuerte herencia cristiana: “El poeta (Darío) se complacerá a menudo, según veremos, en imaginar su destino vital y creador bajo el paradigma de la existencia de Cristo.” (Concha 15) Esta línea cristiana, como lo menciono anteriormente, acompaña al nicaragüense, ya sea por rechazo o por adición. El poeta lucha entre la presencia de este único Dios herencia de la colonia y los Dioses que va encontrando en el camino. Esta recuperación de las deidades del pasado, todas ellas mitológicas o literarias, es característica del Romanticismo. La modernidad encarna esta lucha de Dioses en las páginas literarias, particularmente en el siglo XIX. María Zambrano decía que el Romanticismo es el regreso al cuerpo humano de los dioses. Aquí, el profeta anuncia el porvenir con voz de pasado, pero teniendo como horizonte el porvenir.

Y más, conjunta la historia del lenguaje introducido por los evangelizadores al nuevo continente, pero anuncia algo más, un ideal de otras tierras. No sólo es la Naturaleza con mayúscula la que está por venir, es el tiempo del acero, como aquel que relata Martí en sus crónicas neoyorkinas, pero también es tiempo del amor. Así, la Naturaleza, con todo lo que contiene, desde el último astro del universo hasta la perla en el fondo del mar es tan necesario como el acero que todo lo conforma en esta nueva sociedad. Después de todo eso será la modernidad: estructuras de acero, presente construido con el pasado.

Después, el poeta “evangeliza” o “alecciona” al Rey Burgués. Lo previene y amenaza. Le dice que arte no está en el mármol, ni en los libros del señor Ohnet: “...el arte no viste de pantalones, *ni habla en burgués*, ni pone los puntos en todas las íes...” (Darío 130) Es clara la alusión a lo que el Rey Burgués gusta y sobre todo a la lengua; Paz menciona que toda crisis en cualquier sociedad empieza con una crisis y crítica del lenguaje. Lo último que alcanza a decir el poeta es la queja sobre lo que le está pasando: “¡Y bien! Los ritmos se prostituyen, se cantan lunares de las mujeres y se fabrican jarabes poéticos. Además, señor, el zapatero critica mis endecasílabos, y el señor profesor de farmacia pone puntos y comas a mi inspiración. Señor, ¡Y vos lo autorizáis todo esto! ... El ideal, el ideal...” (Darío 130) Este párrafo es probablemente el más “autobiográfico”, donde más se asoma el propio Darío y hace decir al poeta lo que él mismo piensa. En la edición de *Cuentos Completos* a cargo de Ernesto Mejía Sánchez escribe en la nota al pie una extensión del propio Darío sobre el final del discurso del poeta. Allí, Darío describe cómo pululan en América Latina los poetas que construyen sobre una base rítmica establecida, como la octava real; habla de poetastros, imitadores, y la crítica en manos de cualquier ratón de biblioteca. Es una crítica fuerte e incluso contra sí mismo, sobre todo en sus inicios. Es también una crítica al lenguaje. Su pasado se vuelve una piedra en su proyecto de futuro.

Pero este párrafo, en el que Darío rompe los planos para dejarse ver completamente, habla de un mal que en ese momento era reciente pero que con el tiempo iba a significar un rompimiento entre las nuevas corrientes poéticas y la tradición más acérrima. Esta separación, entre los poetas apegados a una tradición pasada y aquellos que con afán tratan de separarse y quebrar el lenguaje para fundar nuevas latitudes

poéticas, permanece y nada parece indicar que va a cambiar.¹⁴ Mimetizado ya en la vida cosmopolita de Chile, Darío sabe que lo que hay detrás, esa tradición poética que él mismo trata de hacer progresar (“traté de ser pujante” dice el poeta al rey) está completamente enquistada en la vida cultural de la población de toda América. Sólo se salvan unos cuantos literatos que arriesgan un poco más. Esto hace más necesario que el movimiento modernista tenga adeptos.

Además de este enquistamiento en lo antiguo, en el párrafo consta también el cambio de paradigma económico que se vive. Trabajos tradicionales como zapatero, boticario subsisten en el nuevo orden, el de poeta “pujante” y progresista no. Concha menciona que “sucesor de los poetas cortesanos de la colonia y perteneciente por lo tanto, a las viejas capas medias de artistas y de artesanos del periodo (ya desaparecidas en otros países de América Latina), jamás se acostumbrará Darío al desamparo e independencia del poeta en la sociedad capitalista.” (Concha 28) La contradicción de vivir en dos mundos nunca fue más evidente que en el cuento que abre *Azul...* Rama señala que “Más que una trasposición literaria de caso personal, en este cuento paradigmático Darío ofrece, con lucidez las oposiciones drásticas que entre el poder y el arte podían dar la época y se retira de esta batalla.” (Rama 100) Son dos posturas opuestas. Para Concha, Darío anhela de una manera u otra la posición social y política que lo ayude a preocuparse únicamente por su obra; Rama señala que Darío se retira de esta batalla entre el arte y el poder. Sin embargo, yo pienso que Darío no se retiró del todo de la batalla ni anheló abiertamente una posición. Darío libró la batalla a través de su proyecto modernista. Por esta razón, pienso, sus crónicas y críticas sobre otros escritores siempre

¹⁴ Incluso recientemente se ha publicado un libro de “poetas contra la incertidumbre” como respuesta, un tanto tardía al *Medusario*. La nota es que las dos corrientes, por momentos, parecen ser no sólo contrarias sino verdaderamente enemigas una de otra.

fueron más “amables”, por esa necesidad de encontrar diálogo y reflejo en otros escritores de otras latitudes.

Benjamin menciona que cada generación sueña con la que le precede. En este discurso onírico y profético, el poeta habla ciertamente del futuro, lo que Octavio Paz más tarde llamará tradición de la ruptura, y es ese momento de cambio de paradigma, donde el pasado no da para más, es decir, donde un concepto está tan establecido que todos se vuelven expertos en el tema, como ocurre en el cuento con el zapatero o el profesor de farmacia. Aún hoy día es difícil, con toda la vanguardia del siglo XX, quitar de la cabeza de muchas personas que una poesía no necesita rimar. Este párrafo señala precisamente eso, y los peligros que cualquier orden y estatismo representa para el intelectual artista, que en el cuento los vemos en las figuras del retórico, el filósofo, etc.

Más adelante, el rey manda callar al poeta y pregunta a su “salón” qué hacer con él. La respuesta la da un “filósofo al uso”: darle una caja de música, ponerlo al lado de los cisnes y que toque la caja cada vez que el rey pasee por allí. Implícitamente Darío escribe que no todo es musicalidad, hace falta el ideal. El poeta es forzado a hacer un trabajo mecánico, no creativo no para vivir, sino apenas para subsistir. Así, la mecanización del arte se representa a través del poeta que se ve obligado a realizar labores ajenas tanto a su voluntad como a su profesión. El poeta se convierte en un hacedor de música sin idea, sin palabras, sin alma.

La función del poeta es proveer la música de fondo y poco a poco se va diluyendo, escindido del mundo corriente, a proveerse así mismo, es decir, empieza a mover la manivela sólo para comer. Hasta que llegó el invierno y el olvido. “Y llegó el invierno, y el pobre sintió frío en el cuerpo y en el alma. Y su cerebro estaba como

petrificado, y los grandes himnos estaban en el olvido, y el poeta de la montaña coronada de águilas no era sino un pobre diablo que daba vueltas al manubrio: ¡tiririrín!” (Darío 131) Tal vez sea la descripción más romántica del poeta y su quehacer poético en todo el cuento. Sin embargo, las alturas ya no corresponden al momento en que se vive. Se guarda a los pájaros, mientras que a él se le deja olvidado, y ciertamente él no hace nada para salvarse. Se cubre él solo de esa aureola de autosufrimiento, autoflagelación que viene del Romanticismo y que privó entre los escritores del XIX, especialmente entre aquellos que dieron la espalda a la burguesía. Rubén Darío no intervendrá de ninguna manera y el poeta, el *vate*, muere congelado, sonriendo con la venida del Ideal, mientras en el palacio hay una gran fiesta, llena de luz, calor, brindis; el retórico, libre de música, de idea o “montañas coronadas de águilas” recita métricas arcaicas.

Al final nuevamente “regresamos” a la realidad triste, brumosa, donde sólo un apretón de manos o una palabra a tiempo puede salvarnos del frío. El cuento es alegre sólo si se ve a través de la ironía implícita en el subtítulo. Ha muerto el poeta, en medio de una fiesta en donde se recita lo opuesto al Ideal. Rubén Darío da inicio al proyecto de su vida literaria. El poeta debe morir para poder resucitar en algo nuevo, diferente. La rebeldía de Darío es sumamente sutil y fue perfeccionándola conforme pasaba el tiempo. En su poesía se ve poco, pero en sus prosas será una constante, sobre todo para defender su proyecto. Como lo explicaré más adelante, Darío fue enemigo de los manifiestos; sin embargo, esto no lo priva de escribir muchas veces con furia sus preceptos estéticos. De esta manera, su poética se descubre en la lectura de sus prosas, particularmente en los prefacios de sus otras obras capitales: *Prosas profanas*, un libro cuyo título vuelve a apuntalar una de las contradicciones constantes de la vida de Darío, su relación con la

iglesia; *Cantos de vida y esperanza*, su cenit como poética, pero también el anuncio de su declive, su testamento adelantado y su despedida. Es allí donde se respira ya un nuevo ambiente y Darío lo sabe.

Camino y consolidación de los proyectos: los prefacios de Darío

El caso de las palabras preliminares o prefacios es sumamente peculiar. Mucho más leídos por el público que por la crítica, pareciera que están dirigidos a un lector distinto al de sus comentarios, crónicas e incluso al lector de *Los raros*. Es evidente que hay una conciencia del tipo de lector que lee sus libros fundamentales y aquel que lee los pequeños ensayos que ha escrito. Aunque podemos encontrar en varios ensayos fundamentales trazos de su poética, es en los prefacios donde Darío desarrolla sus poéticas. No sólo eso, defiende sus posturas, declara sus principios, acepta sus errores. Dos prefacios son fundamentales¹⁵: el de *Prosas Profanas* y el de *Cantos de Vida y Esperanza*. El que corresponde a *Los raros* es importante, pero carece de los elementos y, sobre todo, de la conciencia que tienen los dos primeros. Pareciera ser el prefacio de un libro de divertimentos, donde el autor dialoga con los escritores que a su parecer son trascendentes en su vida, aunque deja a su “dios” Víctor Hugo.

El prefacio que abre *Prosas profanas* es más una encendida declaración de principios que una introducción al libro. Como le he mencionado antes, Darío no escribió un manifiesto como tal, pues consideraba que de hacerlo generaría “seguidores” o “imitadores”, pero en varias oportunidades defendió apasionadamente sus procedimientos creativos. Así que aprovecha esta ocasión para explicar en tres razones porqué la escritura de un manifiesto resultaría en algo “ni oportuno ni infructuoso”: la primera, por la

¹⁵ Sin olvidar el prólogo de Valera que se integró a *Azul...*, prólogo “llave” que abrió las puertas a Darío, pero que evidentemente no escribió.

“absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente”, que no comprende nada, como el profesor, el académico, la Real Academia Española, el periodista, abogado, etc... Y es que Darío quiere que la crítica y el comentario de poesía sea hecho por poetas, aquellos “raros” que sean capaces de estar abiertos tanto en sensibilidad como en inteligencia para comprender el nuevo lenguaje y sus necesidades. No sólo el académico está impedido para hacerlo, también lo está el periodista o el abogado, profesión que junto al periodismo tiene un repunte hacia el final del siglo; además, no hay que olvidar que los hombres de leyes, durante el siglo XIX, son hombres públicos que se dedicaron muchos de ellos a la política. El XIX latinoamericano fue gobernado por abogados o generales.

La segunda razón es porque los nuevos producen una obra vana: “muchos de los mejores talentos (están) en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran.” Darío critica a los que no entienden, pero al mismo tiempo los exonera de no entender. Sabemos de antemano que para Darío la literatura francesa estaba en la vanguardia del arte mundial y que la literatura española no ofrecía nada. Sin embargo, también es cierto que, por más estática, la española sigue siendo una tradición con peso en América. Los nuevos deberían apuntar a la novedad, mirar hacia adelante, no hacia atrás. No obstante, ésta también es una invitación hacia lo nuevo a través de la poesía de Darío; nadie escribiría estas palabras sin que se esperase nada a cambio, es decir, Darío se ofrece una vez más, sin decirlo abiertamente, para actuar de vaso comunicante, de puente hacia el futuro.

La tercera razón es la proclamación de una estética “acrática”, es decir, que desconozca toda autoridad¹⁶, un movimiento acéfalo: “la imposición de un modelo o de un código, implicaría una contradicción.” Aquí la contradicción es sutil pero evidente. Además, Darío nunca se sintió incómodo ante el reconocimiento cada vez mayor de su persona, incluso de su liderazgo. Es verdad que él mismo no lo buscó, pero tampoco lo rechazó cuando los demás se lo adjudicaron. Después de todo parte de su proyecto o programa era la creación o la integración de una cofradía de los que sí comprenden; Darío sabe de la importancia de que cada vez haya más “raros” en América y sabe la importancia de ser el que lleve estos nuevos platillos a las mesas de los hispanoamericanos.

El siguiente párrafo ha atraído los más diversos comentarios y es una declaración de principios, una poética y una preceptiva. Darío no hace manifiestos, pero hace recomendaciones encendidas, con tonos contestatarios, que es de algún modo lo mismo que un manifiesto. Reproduzco el párrafo en su totalidad:

Yo no tengo literatura «mía» —como lo ha manifestado una magistral autoridad—, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí; quien me siga *servilmente* mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner a Augusta Holmes, su discípula, le dijo un día: «lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí». Gran decir. (Darío 19)

¹⁶ Recordemos que durante muchas décadas, quien hacía literatura en América ejercía, efectivamente, alguna forma de autoridad. El nuevo paradigma rompe con eso sí, pero también establece nuevas formas de relación o más bien, subyugación.

Como lo he dicho reiteradamente, Darío busca una colectividad de nuevos. De nada le sirve un copista que lo siga servilmente. Hay una distinción clara entre “a la manera de” y “como tal”. El poeta nicaragüense quiere un grupo de novedades originales. Ya anteriormente se había quejado de aquellos que imitan y siguen sumisamente a modelos. Recordemos la frase “imitadas de las pomposas e infladas muestras españolas de los poetas de principio de siglo «suspirillos germánicos»”. El que sigue así imita e imita mal. La novedad, para Darío, es un río del que se pueden desprender los más diversos afluentes.

En *Historias de mis libros*, ya con la distancia que dan los años, Darío reconoce su labor y la de sus pares en este momento histórico:

Mas sí podré expresar mi sentimiento personal, tratar de mis procedimientos y de la génesis de los poemas en esta obra contenidos. Ellos corresponden al período de ardua lucha intelectual que hube de sostener, *en unión de mis compañeros y seguidores*, en Buenos Aires, en defensa de las ideas nuevas, de la libertad del arte, de la acracia, o, si se piensa bien, de la aristocracia literaria. En unas palabras de introducción concentraba yo el alcance de mis propósitos. (Darío 204)

El tono ha cambiado algo pero no del todo. Años después del prefacio aparece la palabra “seguidores”; la diferencia está en el adverbio “servilmente”. Olvidando, más bien, ocultando la “acracia” que proclama, hay una tácita sugerencia de su papel como autoridad, de lugar primario entre sus iguales: después de todo, no hay aristocracia sin jerarquía. Y esto no es decir poco, ya que aquellos que conviven en Argentina a su lado

tienen más peso en la historia de la literatura moderna latinoamericana que aquellos que encuentra en su estancia en Chile: Leopoldo Lugones, Paul Grussac, entre otros.

Aparentemente los ejercicios “a la manera de” han quedado atrás, es cierto; sin embargo Darío recibe abiertamente los halagos y en el futuro no tiene ningún inconveniente en decir que él fue iniciador del movimiento y que él mismo lo introdujo a España. Al llegar a Argentina, la pujante intelectualidad de ese país, que será cuna de las vanguardias latinoamericanas, lo recibe casi como a un líder, una autoridad visible. Esto por supuesto poco o nada tiene que ver con las preceptivas poéticas de Darío, pero es importante recalcar que es necesario para su desempeño como intelectual artista y el futuro del movimiento, estar a la cabeza de un grupo, ser una especie de *primus inter pares*. Sin embargo, habrá que decir también que Darío se sirvió de la “intelectualidad argentina” pero que ésta muy pronto lo supera, sobre todo la figura patriarcal de Leopoldo Lugones. Al final Darío se sirvió tanto de ellos, como ellos de Darío. Se impulsaron mutuamente en caminos muy diferentes; la vanguardia es un movimiento a todas luces distinto y cuyas preceptivas, como lo veremos con Borges, se alejan más de Darío que de muchas de sus preceptivas.

Después, en un derroche de estilo, Darío defiende su poética y sobre todo, su música. Me llama la atención que se autodenomina “monje artífice”; sólo las privaciones económicas, que las tuvo aunque siempre hubo alguien suficientemente generoso para ayudarlo, lo pueden colocar como un monje. Pero sigue defendiendo y articulando su poética: “Mi órgano es un viejo clavicordio *pompadour*, al son del cual danzaron sus gavotas alegres abuelos”

Darío, hay que decirlo, fue un verdadero hedonista, un diletante moderno, enamorado y bohemio. Alfonso Reyes llega incluso más lejos al contar el vergonzoso episodio de Darío en México y su respuesta desde Cuba¹⁷. Nada hay de monje en Darío. De hecho, la identificación que de sí mismo hace con Halagabal (Heliogábalo) es por demás esclarecedora; emperador romano, muerto joven, tiene una leyenda de disipado, mujeriego, excéntrico, es decir, un “raro” (un moderno diría Paz) en su tiempo. En ese sentido, el siguiente fragmento es el que me parece más interesante: “yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarle en el idioma que te cantaré a ti, ¡Oh, Halagabal! de cuya corte —oro, seda, mármol— me acuerdo en sueños...” Darío prefiere sus mundos interiores donde puede jugar a ser “marqués”, donde hay reyes, princesas, “cosas imperiales”; porque en el mundo real, los presidentes son incultos, pragmáticos, “reyes burgueses”. Un guiño intelectual bastante atractivo y altamente político como hasta ahora no se había atrevido Darío.

Pero también es de gran importancia la mención, entre paréntesis eso sí, de dónde yace la poesía en América: “(Si hay poesía en nuestra América ella está en las cosas viejas, en Palenke y Uxatlán, en el indio legendario, y el inca sensual y fino, y el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman.)” La pregunta es por qué Darío no escribió más sobre esos temas. Me imagino que porque hablar de esos temas era mucho más cercano al Romanticismo, que buscaba el origen para afianzar la identidad, que a lo moderno. Darío coloca al lado estos temas para que alguien más los tome y prefiere crear la puerta a otros mundos. Su mención a Whitman,

¹⁷ Aparentemente hay un lío que tiene que ver con el alcoholismo de Darío.

de las primeras en relación a la creciente influencia norteamericana, ha sido ya ampliamente estudiada.

El siguiente párrafo también es una declaración de principios sobre la lengua y la tradición literaria española. El simbólico abuelo le enseña los clásicos al poeta, quien resalta entre todos a Quevedo. Como joven adolescente (nuevamente Heliogábalo) le responde con poetas extranjeros, y con Verlaine hacia dentro, como una contraseña a su propia poética, para culminar con tal vez la más famosa declaración no poética de Darío: “Luego, al despedirme: «Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida es de París».” De un golpe, Darío define deber y placer, obligación y descarga, tradición y novedad, conservadurismo y liberalidad. Pero lo más importante, así como en el Rey Burgués, no son contrarios, sino caras de una misma moneda; son elementos que tienen que encontrar la manera de coexistir.

Pero también es cierto que Darío ha suavizado su tono en cuanto a la herencia española. En un texto de 1891 escrito en Costa Rica encontramos lo siguiente:

La cultura que vino con los conquistadores fué poca y, como debía ser, traída por hombres guerreros, gentes de campaña y conquista. Del indio queda el fuego, la savia sana, lo que desde los viejos tiempos él aprendió junto a sus maizales y cañas salvajes, de los espíritus del bosque y de las montañas. El español nos dió la lengua, el bautismo, la gota de tintura blanca que a algunos nos colorea la piel. Cuando fuimos independientes nos quedamos con lo malo de los españoles y plantamos el famoso «árbol de la libertad», el cual nos ha dado madera suficiente para incontables patíbulos, horcas y casi tronos. Sería curioso para un estadista un cálculo

demostrativo de lo que hubiéramos adelantado, dado el caso de que España no hubiera perdido el dominio sobre sus tierras de América. La América española literariamente depende todavía de España. (Darío 91)

Este párrafo corresponde a “Rojo y negro” y en éste vemos a un Darío sumamente combativo y polémico. Ha regresado de Chile, donde más que cosechar siembra futuros triunfos. Ha visitado a Ricardo Palma en su regreso y ha ampliado ciertamente sus perspectivas; su visión de Hispanoamérica es ahora mayor. Esto es un reclamo de la conquista y al proceder general de Latinoamérica más que de la tradición literaria.

Es evidente el cambio de tono; también la naturaleza política de este pequeño párrafo. Darío no abandona la idea romántica de que el indígena estaba más en contacto con la naturaleza de lo que ahora se está en general. La idea del “árbol de la libertad” es un tanto bíblica, por lo menos la tonalidad en que Darío la escribe, ya que a partir de aquí y de escoger ese árbol, los hispanoamericanos han hecho todo lo posible para que no exista o no realice su función primaria, esto es, dar libertad. Culmina con un hecho incontrovertible: culturalmente Latinoamérica es todavía peninsular. Queda abierta la pregunta de qué entiende Darío por cultura. Será el conjunto total de pensamientos, idiosincrasias, productos sociales y artísticos, todos estos colectivos; o será simplemente en relación al arte. Me parece que en el fondo Darío no se decide.

Darío culmina este prefacio con más declaraciones de principios: “Cada palabra tiene una alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces.” Conviene traer otra parte de aquel comentario sobre Catulle Mendès, y poner a dialogar con este pequeño fragmento. Pero antes hay que decir que Darío divide en pequeñas viñetas estos párrafos. No es manifiesto poético

únicamente porque Darío lo dice así, pero el prefacio está lleno de consejos, sugerencias; es una poética cuyo fondo se mantiene dentro del proyecto de Darío. Es una declaración de principios poéticos escritos con gran estilo, en un lenguaje a veces figurado o afectado es cierto, pero que terminan siendo efectivamente un manifiesto poético, una suerte de espejo hecho de palabras en el que Darío se refleja y pide a los demás reflejarse. La metáfora del espejo es sumamente útil para ejemplificar justamente lo que quiere Darío con esta declaración de principios: quiere que todos se reflejen en él, y que la imagen que regrese sea efectivamente “el tesoro personal” de cada uno.

En aquel comentario sobre Catulle Mendès, Darío escribe:

Pocos se preocupan de la forma artística, del refinamiento; pocos dan — para producir la chispa— con el acero del estilo en esa piedra de la vieja lengua, enterrada en el tesoro escondido de los clásicos; pocos toman de Santa Teresa, la doctora, que retorció y laminaba y trenzaba la frase; de Cervantes, que la desenvolvía armoniosamente; de Quevedo, que la fundía y vaciaba en caprichoso molde, de raras combinaciones gramaticales. Y tenemos quizá más que ninguna otra lengua un mundo de sonoridad, de viveza, de coloración, de vigor, de amplitud, de dulzura: tenemos fuerza y gracia a maravilla. Hay audaces, no obstante, en España y no faltan — gracias a Dios — en América. (Darío 1)

Al poner a dialogar los dos fragmentos surgen elementos indispensables de la poética y el proyecto de Darío: música e idea integradas en la palabra. El párrafo dedicado a Mendès me parece mucho más potente que el del prefacio de *Prosas Profanas*. Llama la atención el lenguaje tan moderno y cercano a nosotros, que usa Darío,

quien por un momento se separa de sí mismo y habla de retorcimientos, trenzamientos de la frase, raras combinaciones gramaticales, fundiciones; todas estas palabras extrañas en la persecución de la belleza y la estilística. Aquí también hay una declaración sincera de principios poéticos y habla fundamentalmente de españoles. La música por un momento queda fuera para dar primacía a la materia como tal: la palabra. En estos dos párrafos también se aprecia la capacidad lectura de Darío, su minuciosidad. Lectura abierta a otras tradiciones, pero cuidadosa y audacia al crear, son dos elementos de la poética de Darío.

Los siguientes dos párrafos, uno largo y otro corto, reafirman lo que hemos dicho. Contrario a la furia del párrafo citado, aquí habla metafóricamente. Juega otra vez a ser espejo y dice: “Cuando él (el ruiseñor) no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior. ¡Oh pueblo de desnudas ninfas, de rosadas reinas, de amorosas diosas!” Aquí está la puerta hacia la torre de marfil, este reino interior que Darío busca explotar y explorar en cada uno. Contrario a la literatura civil, de reafirmación de la identidad, Darío busca hacia dentro y añade algo que hasta ahora sólo había utilizado en su poesía: erotismo.

El tema erótico tarda en cundir en Latinoamérica y esa es otra forma de la rebeldía de Darío. Con el Modernismo se abre esa puerta. El erotismo también es una forma de, como el mismo Darío lo dice, “hacer todo el daño posible” a la lengua, a la autoridad, a la dependencia peninsular de la cultura. Sin embargo, Darío no fue el primero aunque sí el más “arriesgado” hasta el momento. Y vale decir nuevamente que este erotismo sólo aparece casi exclusivamente en su poesía.

En el último párrafo, de apenas un par de líneas, Darío aconseja nuevamente: “Y la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco; cuando una musa te dé un hijo, queden las

otras ocho en cinta.” Finalmente sí hay leyes o preceptos, aunque sea tan abierto como decir “crear”. Y nuevamente el erotismo, el cortejo con tintes románticos a “las fuentes de inspiración”; además, no deja de ser un guiño al conocimiento, a la sabiduría: al conocimiento se debe cortejar y comprender.

En el prefacio de *Cantos de vida y esperanza*, publicado en España en 1905, vemos una prosa mucho más mesurada, más pulida, menos estilizada y metafórica; aunque también se percibe un cierto tono a despedida, a justificación, a cambio generacional y a urgencia. Es prácticamente la culminación del proyecto poético de Darío y así lo siente. Además, se refleja también que los tiempos ahora son diferentes y los nuevos empiezan a tomar fuerza. No se guarda las alabanzas personales, pero tampoco pone freno a ideas que antes le parecían poco menos que imposibles como tema para la poesía, como hablar de política, de acercar su poesía a las masas, etc. Ya no se percibe la emoción y hasta furia de sus textos pasados. Sus ganas de protesta, su rebeldía se vuelven “razonada indiferencia”. Es sin duda una muy concentrada recapitulación de su vida y una puesta al corriente de su proyecto, es un trabajo ejemplar de autoconciencia y retrospección de sí mismo y a su obra. Es la obra que realmente lo convierte en moderno no por la creación de una escuela o corriente literaria, sino porque lo enfrenta a sí mismo, lo escinde. El libro es evidentemente una progresión con respecto a su obra anterior y como lo dije anteriormente, una despedida con sabor a cambio generacional. Es también el mejor libro de poemas de Rubén Darío.

Una vez más, como tantas veces en sus comentarios, Darío menciona su respeto por la “aristocracia del pensamiento” y “la nobleza del arte”. Como lo he mencionado, Darío busca de alguna manera colocarse en una posición jerárquica. Darío no escoge

palabras como “comunidad”, “democracia”, “conjunto”; si no consiguió una posición socialmente alta como en algún momento lo quiso o “lo soñó”, sí lo haría a través de su arte, y en ese parnaso existen las categorías. La intelectualidad es después de todo, una jerarquía con respecto a las demás personas, y dentro de ella misma también hay diferencias en el nivel. Y para Darío es indispensable diferenciarse del resto, de la mediocridad, de la “mulatez intelectual” y la “chatura estética.”

Darío siempre estuvo consciente de que él había iniciado algo importante. Sin embargo, en el prefacio de *Cantos De Vida y Esperanza* por primera vez se autonombra como el precursor del movimiento, a pesar de que en diferentes textos admite que otros (Manuel Acuña, José Martí et. al.) eran los precursores. Darío menciona: “El movimiento de libertad que *me tocó iniciar en América*, se propagó hasta España y tanto aquí como allá el triunfo está logrado.” No puedo pasar por alto la palabra “movimiento” pues ésta delata que efectivamente hay un grupo de pares, un conjunto con ideas y objetivos similares, y que Darío es su precursor y líder. El movimiento de una sola persona es insuficiente, es más, no es movimiento; como lo vemos con el poeta de “El Rey burgués”, es necesario un telurismo literario que provoque una corriente que arrase con el anquilosamiento de la lengua. Por último, nada viste más que el triunfo del proyecto. El movimiento se ha asentado en las dos orillas y se ha reproducido. Pero Darío no termina allí.

Para no dejar lugar a dudas, Darío toma la posición de lector y conocedor de lo que se escribe en el mundo de su momento y con una advertencia que suena a justificación menciona que “aunque respecto a técnica tuviese demasiado que decir en el país en donde la expresión poética está anquilosada a punto de que la momificación del

ritmo ha llegado a artículo de fe, no haré sino una corta advertencia.” Este es quizá el último rasgo de rebeldía de Darío. Es claro que se dirige a sus lectores españoles pues allí se publica el libro. Esta advertencia, que conserva el tono pedagógico de varios de sus textos, consiste en decir que efectivamente él no sólo no es el único sino que el uso de la métrica que defiende, a saber el hexámetro clásico, es el mismo metro que se ha venido usando desde siglos atrás en “los países cultos de Europa”. Son palabras duras las que Darío dirige a España, pero no son fortuitas. Es necesario decirlas: es la final emancipación cultural con un giro. Esta vez Hispanoamérica enseña cómo se hace, los barcos van de regreso. Y de paso, coloca a América como parte integral de la cultura de occidente, al lado de los países cultos. Darío antepone su “movimiento” al “artículo de fe” para acusar la falta de fluidez en las ideas, el estatismo mental y artístico de España. Además, remata: “En cuanto al verso libre moderno..., ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y de Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del Madrid cómico y los libretistas del género chico?” Si alguna vez Darío contestó al término de “galicista mental” es aquí: España, parece decir, está al revés y lejos de la aristocracia del pensamiento, de la nobleza del arte; y aquellos originales y novedosos son los de abajo, el pueblo llano.

La falta de rebeldía y de movilidad es un diagnóstico del momento que España está viviendo, aunque es un diagnóstico incompleto. La llamada generación del 98 estaba en vías de consolidarse y ya había dado muestras de un cambio de rumbo en las letras españolas. El mismo Darío compartió tertulias con varios de sus miembros, entre ellos Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Miguel de Unamuno; reconoce además a varias de sus

figuras e incluso les dedica algún comentario. El que más impresiona y el que lo coloca como un lector sumamente minucioso es su comentario sobre Miguel de Unamuno, escrito alrededor de 1912. En éste afirma que Unamuno es ante todo poeta y “Un día, en conversación con literatos, dije de Unamuno «Un pelotari de Patmos.» Le fueron con el chisme, pero él supo comprender la intención, sabiendo que su juego era con las ideas y con los sentires y que no es desdeñable el encontrarse en el mismo terreno con Juan el vidente. Es lo que él se considera: escultor de niebla y buscador de eternidad.” Este comentario vio la luz antes de la publicación de *Niebla*.

Aparece también en el texto otra vez el espíritu contradictorio de Darío, pero esta vez hay una tácita aceptación de éste que no había ocurrido antes: “Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy poeta de muchedumbre. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.” Como parte de su proyecto individual, Darío sabe que es necesario crear nuevos lectores: ningún movimiento, por importante que sea, puede verdaderamente triunfar si no tiene lectores. La forma siempre, desde el inicio de su carrera, fue una obsesión para Darío y esa misma forma es la que llega primeramente a los lectores; es responsabilidad de ellos desnudarla para encontrar la ideal, “el ideal”.

Después, justifica lo que había puesto en el prefacio de *Prosa Profanas*: “Cuando dije que mi poesía era mía, en mí sostuve la primera condición de mi existir, sin pretensión ninguna de causar sectarismo en mente o voluntad ajena, y en un intenso amor absoluto de la belleza.” Entonces, ¿cómo debe leerse hasta ahora el prefacio? Me parece que Darío, además de justificarse, expone y reafirma el punto de que el triunfo es totalmente suyo: “mi poesía triunfó en las dos orillas”. Parece decir hasta ahora, “no

provoqué sectarismo, pero sí mi triunfo empezó un movimiento”, culmina. No vuelve a hacer alusiones a paraísos internos, aunque sí reclama para sí amor a la belleza.

Es en el último párrafo en el que recurre nuevamente al lenguaje estilizado y metafórico. Aparece Dios en su papel de dador del genio; y esto es otro rasgo del carácter contradictorio y cambiante de Darío, quien nuevamente se acerca a la divinidad en voz alta, y esta vez parece que definitivamente. Luego, retoma el yo subjetivo para reafirmar su labor poética: “voy diciendo mi verso con una modestia tan orgullosa que solamente las espigas comprenden, y cultivo, entre otras flores, una rosa rosada, concreción de alba, capullo de porvenir, entre el bullicio de la literatura.” Hay una antítesis, una paradoja en las dos primeras oraciones: modestia - orgullosa. Aquí bien se puede definir toda la poética de Darío. El resultado de este choque de disímiles produce una espiga¹⁸, alimento que sólo unos cuantos pueden entender. Pero no deja de ser alimento, pan, para todos. Para cerrar esta otra pequeña muestra de su poética, es decir, Darío vuelve a metaforizar su labor como poeta: cultivar (recordar la función pedagógica de su prosa), concretar el alba, el porvenir a punto del brote. Esa es y ha sido la labor de Darío, su papel en el nuevo movimiento, que simbólicamente nunca nombra en sus dos prefacios.

Después de esta pequeña estilización de su prefacio, Darío cierra con una justificación. Habrá que recordar que antes, en *Los raros*, había dicho que el peor error que pueda cometer un poeta es incluir en su poesía temas políticos. En *Cantos De Vida y Esperanza* aparece el poema, que causó polémica, al presidente Roosevelt. Darío menciona: “Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser

¹⁸ Aquí hay un regreso al lenguaje bíblico que encontramos en el poeta de ERB, que potencia aún más su contradictoria relación con la iglesia, aunque sea brevemente. Sin olvidar, claro, el mismo título del poemario.

yanquis (y es lo más probable); de todas maneras mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter.” A pesar de la polémica que causó, el poema “A Roosevelt” es el “No” más grande que se había escrito en poesía hasta ahora. Y no cabe la menor duda, es un poema político en el que se alaba y se acusa; se pinta una raya entre nosotros y ellos con especial peso en el “nosotros” y nuestra historia. Sin embargo, hay que cuestionar la motivación de Darío al escribir este poema, publicado y leído por primera vez en 1904. Menciono esto porque la escritura de este poema responde, según Darío, a “un clamor continental” y parece no ser, después de todo, una iniciativa propia del poeta. Este clamor, no obstante, es enteramente justificado, pues inicia la época de expansión imperialista de Estados Unidos.

Para fines del siglo XIX y principios del XX, Estados Unidos había “colonizado” una gran franja de terreno; por un lado, las bananeras emergieron y con ellas un poder incontrastable por los gobiernos locales:

US banana companies blossomed there in the 1880s and 1890s, becoming multinational corporations — among the first anywhere in the world. By the early 1900s, several merged into the United Fruit Company, a banana empire operating in Costa Rica, Honduras, Guatemala, Nicaragua, Panama, Colombia and Venezuela. Banana companies far overmatched the governments of their small host countries economic power. United Fruit made several Central American nations into “banana republics”, where it could keep governors, cabinet ministers, even presidents in its deep corporate pockets. (Hobsbawm 190)

Muchas de estas compañías eran el poder de facto en los países y determinaban permisos, vías ferroviarias, incluso eliminaban potenciales competidores. Por si fuera poco, en 1901 se firma el tratado *Hay-Pauncefote* entre los representantes de Inglaterra y Estados Unidos en Nicaragua que abrió la puerta a Estados Unidos para empezar la construcción del Canal, que en ese momento se pensaba podría ser construido en Nicaragua. Sin embargo, la firma de este tratado dejó afuera cualquier posible intervención del gobierno de Nicaragua (y en el futuro de Panamá y Colombia) en el mismo. Ese mismo año se firmó un tratado entre Nicaragua y Estados Unidos para la construcción del canal, que finalmente fue rechazado por el secretario de estado y presidente del país del norte. Un año más tarde, la “Isthmian Canal Commission” determinaría, después de detallado estudio, que el mejor lugar para construir el canal sería Panamá. En suma, salvo algunas excepciones en minería por parte de los ingleses, la “neocolonización” norteamericana fue mucho más violenta y nociva que la intervención que pudieron tener los países europeos en Latinoamérica.

Rubén Darío no podía pasar por alto estas situaciones, además en España, donde publica CDE, la derrota precisamente contra Estados Unidos aún calaba hondo. La escritura del poema a Roosevelt, que fue finalmente el que firma para la creación del canal con todas las implicaciones que mencionamos, es tanto un clamor como una necesidad. Esa era la nueva realidad de Latinoamérica. La poesía civil del XIX poco a poco daba lugar a una poesía contra la intervención y el imperialismo y a Darío aún le da tiempo de escribir sobre esos temas. No hay que olvidar tampoco el pequeño ensayo “Triunfo de Calibán”, escrito en 1898, en el que por primera vez Darío escribe

abiertamente contra cualquier forma de imperialismo. Sin embargo, era una máxima escrita a piedra que los temas políticos no pertenecían a su esfera.

Los últimos años de la vida de Rubén Darío son una forma de viaje a la semilla, distinto a Borges, cuyo viaje inicia muy temprano, pero similar al de Paz, que cerca del final regresa a “casa”. Darío se dedica a revisar su obra, a reflexionar sobre ella. De 1905 a 1916 Darío recibe homenajes donde se presenta. Sin embargo, su decadencia por el alcohol empieza a ser más que evidente. También viaja como nunca; de hecho es muy probable que en su tiempo, incluso muchos años después de él, ningún escritor haya viajado como él¹⁹. Al puerto que llega, recibe grandes muestras de cariño, hasta que regresa a su natal Nicaragua en 1915 para morir allí en 1916.

¹⁹ Viajo prácticamente por toda Europa.

CAPÍTULO III

NOSTALGIA Y FILOSOFÍA: JORGE LUIS BORGES

El caso de Borges es diferente al de Darío; Borges encuentra ya un campo abierto, nuevo, incitante; sin embargo su elección intelectual será sumamente particular. Por lo pronto, la pregunta inicial de la que parto es: ¿Puede considerarse a Jorge Luis Borges como un intelectual? Considero que sí. Sin embargo, esta no es una pregunta común que los críticos, académicos, comentaristas culturales se han hecho, y cuando lo hacen la respuesta generalmente es negativa o se comenta como un acto tangencial en la vida del escritor, como si fuera ya un hecho establecido, surgido espontáneamente. Nadie se ha cuestionado si el escritor argentino pueda considerarse un intelectual en el sentido estricto de la palabra. Como lo afirmo en los capítulos iniciales de esta disertación, el debate que define al intelectual ha sido complejo; el concepto y la actuación del intelectual en la vida pública aun está en disputa entre la izquierda y la derecha, los conservadores y los liberales, en el caso argentino entre peronistas y antiperonistas.²⁰ Y es que a Jorge Luis Borges se le exigen y es exigido desde los extremos: la perfección moral o el derrumbe, lo humano o lo inhumano; ambas posturas inacabables. Así ha sido la noción de un Borges intelectual: en la derecha, extrema, o en la izquierda, inexistente.

Además de su papel como intelectual, otra cuestión poco estudiada es la ensayística de Borges. Sumergidos en los laberintos de sus ficciones y en la hondura de sus poemas, la crítica ha pasado por alto su ensayística como tal, sin pensarla como llave o cifra de su ficción. Además, los temas que Borges trató en sus ensayos lo colocan en

²⁰ La confusión entre intelectual público e intelectual a secas es cada vez más fuerte, aunque con Rubén Darío vemos un cambio de paradigma con respecto al intelectual del siglo XIX.

esferas que la crítica literaria no acostumbra estudiar, entre otras cosas, por su contenido. Poca atención se da a la ensayística de temas filosóficos en Borges y hay una casi nula recuperación de sus críticas de cine; se mencionan poco sus trabajos sobre matemáticas o sus formulaciones, por ejemplo, para resolver o explicar la paradoja de Zenón, cuya estructura ayuda en la construcción de algunos cuentos como “Funes”. A mí me interesan por el momento sus ensayos como una forma de plasmar su vocación intelectual. Como lo he dicho, hacia mediados del siglo XX y como producto de la modernidad, los escritores y poetas, especialmente los últimos, ahondaron en temas más allá de la literatura o el quehacer estético, dejaron a un lado el tema de la identidad o iniciaron una exploración sumamente personal de sus respectivos países. Borges fue sin duda uno de ellos.

Por lo tanto, quiero proponer a Jorge Luis Borges como un escritor intelectual, cuya obra vertebra el siglo XX desde la poesía, el ensayo y la cuentística. Además de provocar intelectualmente muchos de los debates filosóficos y literarios del siglo XX. Lo que hace a Borges intelectual es la vastedad de una obra que nace precisamente de las ideas de la filosofía, la literatura clásica, la teología, la metafísica, las matemáticas entre otras disciplinas que tienen que ver con un arduo ejercicio de pensamiento que va más allá de las modas y corrientes literarias. Y dentro de este arduo ejercicio, Borges creó sus propias reglas y fue consistente hasta su última obra. Al igual que Darío, Borges elabora un proyecto literario que fue coherente hasta el final. En la época en que toma fuerza la especialización y focalización geográfica en literatura, Borges fue un hombre de letras diverso, sin limitaciones en tiempo y espacio. Nadie hacía eso en su época y nadie más lo ha vuelto a hacer. Es precisamente ésta la causa de que en Argentina Borges sea una loza

difícil de levantar tanto a la crítica como a los escritores (baste recordar el título del libro de Josefina Ludmer *¿Cómo salir de Borges?*). Por eso quiero sustraerme de la idea reduccionista del intelectual como alguien comprometido o militante únicamente con una causa específica, generalmente (aunque no siempre) de izquierda, liberal o progresista, particularmente con Borges.

Busco las claves para entender al autor de *El Aleph* desde su pensamiento más allá de la obra creativa y proponer una lectura alternativa que pueda colocar a Borges en una nueva dimensión, sin excluir las anteriores y, hacia el final del trabajo, redefinir un concepto de intelectual más propicio de estos tiempos. Si el intelectual es por definición *un líder de la sospecha*, alguien que dialoga y somete los límites, un irreverente, Borges definitivamente entra en esta categoría: su irreverencia es a las lecturas fijadas, los autores canónicos, la academia, los movimientos literarios, las posturas absolutas, los límites en tiempo y espacio. Borges encarna la irreverencia lectora, tal vez sea esta su más grande enseñanza. Por eso, un binomio parece definir a Borges: fundador y clásico al mismo tiempo.

Desde esta perspectiva y partiendo de mi lectura de su obra propongo cuatro puntos que lo definen como un intelectual: 1. *Comprensión, diálogo y manejo de conceptos complejos a través de su obra*²¹. Atrás de los textos de Borges hay una tramoya filosófica que sustenta lo que escribe y que, a la manera de palimpsesto, se deja ver algunas veces más claras que otras. Hay, además, un placer intelectual en la explicación de ciertos conceptos teóricos y el diálogo con pensadores de la modernidad. Berkeley, Hume, Carlyle, Schopenhauer influyen decisivamente en su obra. Y no sólo de metafísica

²¹ Por “complejo” me refiero a textos que comúnmente no se consideran literarios, que no buscan necesariamente un placer estético y que pertenecen a otras ramas de las humanidades y la ciencias, como la filosofía, las matemáticas, la física, etc.

escribe y comenta, también las matemáticas, la historia, la física, el cálculo entre otras disciplinas aparecen como parte integral de su obra. Un ejemplo, en su *Autobiographical Essay* comenta que en su paso por Cambridge conoce a un tal Farid Hushfar, “a Persian physicist who had worked out a theory of spherical time that I do not quite understand but hope someday to plagiarize.” (Borges 98) Esto es lo que hace de Borges un verdadero intelectual, la pasión por el pensamiento más allá de la literatura y el placer del razonamiento y la traducción de estos conceptos a su obra.

2. *La producción y transmisión de ideas a través de sus textos.* Borges aventura sus propias soluciones a problemas complejos y ofrece teorías en terrenos que generalmente no pertenecen a los hombres de letras. Su *Historia de la eternidad y Nueva refutación del tiempo* dan constancia de ello, entre otros ensayos individuales que aparecen en *Discusión, Otras inquisiciones*, entre otros. Además, sus ideas son precursoras de teorías literarias, modos de pensar y leer los clásicos, etc.

3. *La recepción de tales ideas por otros intelectuales y pensadores.* Ya en la segunda mitad del siglo XX, sus “ensayos creativos”, sus lecturas rebeldes, su percepción de los clásicos, atrapan la atención de pensadores de la talla de Foucault, quien al leer “El idioma analítico de John Wilkins” estalla en la risa de quien logra una verdadera epifanía; Jacques Derridá y Jean Baudrillard y toda una pléyade de pensadores y teorías también sostienen un diálogo productivo con las ideas de Borges, por lo tanto el siguiente punto.

4. *La producción de algo original a partir de dichas ideas.* El resultado de la risa de Foucault es uno de los textos filosóficos más influyentes de la segunda mitad del siglo: *Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Además, tanto el Estructuralismo como el Posmodernismo, tienen en Borges no sólo un punto de referencia, sino un precursor, un adelantado de su tiempo.

Finalmente, un intelectual debe ser aquel que no solo produce obras e ideas originales, sino el que inspira a partir de las suyas ideas que a su vez describan, solucionen o planteen algo original y verdadero independientemente del tiempo y el espacio, la lengua o la nacionalidad; por lo tanto, considero este cuarto punto de suma importancia. De los cuatro puntos parten una serie de subdivisiones que apuntalan y confirman su vocación de poeta intelectual.²²

Además de los cuatro puntos anteriores, hay un tono transversal que parte de su primer poemario *Fervor de Buenos Aires* hasta su último ensayo, poema y cuento: la nostalgia. Una de las críticas más constantes a la obra de Borges sin duda es su “falta de humanidad”²³. Quiero proponer lo contrario. El tono de su obra intelectual es uno que se escucha desde el principio de los tiempos: el viaje de regreso al hogar y la nostalgia que produce el paraíso perdido. Borges nunca tuvo la oportunidad de conocer Buenos Aires cuando era niño más que por la plática de sus mayores, las leyendas que le llegaban oralmente, los libros que leía y las historias que le contaba su abuela. Por eso Evaristo Carriego es tan importante en la obra de Borges, porque lo trae de vuelta a su infancia. No es el viaje a Europa y su estancia de seis años lo que rompe su centro, sino el regreso a un lugar que ya no conoce. Detrás de su altura intelectual, Borges se vuelve un nostálgico, un ser extraterritorial. Tratará toda su vida de recrear y/o retomar su infancia, y su obra intelectual es parte de ese proceso.

²² Una de ellas, como lo expondré más adelante, es la elección de Evaristo Carriego como piedra de toque de su obra.

²³ En febrero de 2014, Martín Caparrós comenta en una entrevista para la revista electrónica *JotDown*: “Y es probable que eso me ponga más cerca de Sarmiento que de Borges, pero es lógico, porque nadie puede estar cerca de Borges. Sarmiento, en cambio, sí era humano.”

Las siguientes páginas tratarán de establecer un diálogo entre los ensayos de Borges, partiendo de *Evaristo Carriego* hasta llegar a *Siete Noches*. Mencionaré algunos puntos de sus tres primeros ensayos como referencia, pero me parece que es el libro de 1930 el que empieza verdaderamente con el estilo y las ideas de Borges. Este contrapunteo nace por la importancia que para el mismo autor tuvo el primero libro; y el segundo, que nace de siete conferencias que Borges dio en 1977, relata una visión personal, pero a la vez profunda del autor; en este libro, considero, Borges cierra un ciclo, su ciclo: sus ideas aparecen ya sólidas, definitivas; y la nostalgia subyace en sus palabras. Además, uno de los aciertos de Borges fue que siempre, a lo largo de su obra, mantuvo un diálogo consigo mismo, característica esencial de los intelectuales modernos. Usaré igualmente algunas citas de algunos cuentos, especialmente aquellos en los que lo creativo se mezcla con lo ensayístico; además revisaré algunas líneas de algún poema que ayuda a apuntalar las ideas de Borges.

El viaje de ida

A diferencia de Rubén Darío, Borges nace en un país que vivía un boom económico y con estabilidad política. En su historia de Latinoamérica, Edwin Williamson escribe:

By early decades of the twentieth century, Argentina had attained levels of prosperity and political stability comparable to the USA and leading European countries [...] The wealth generated by this trade had created a consensus among the creole élites of landowners and merchants: regional *caudillismo* had been overcome and the country centralized under a

constitutional democracy which guaranteed the political freedoms
cherished by classical liberal republicanism. (Williamson 459)

Por otro lado, la expansión económica y las condiciones que se vivían en Europa, más una política migratoria laxa y subsidiada, fomentó la inmigración en masa hacia Argentina. Su impacto se sintió primero en la construcción y reconstrucción de las principales ciudades y segundo, una vez establecidos, se volcaron masivamente al campo desplazando identidades, fundándolas también. La inmigración, en su primer momento (1880-1890) superó el medio millón de personas. Bajo estas circunstancias (una economía que transforma aceleradamente el paisaje, el fin del caudillismo, el nacimiento del criollo-gringo y la inmigración en masa), que decantarían más tarde en su programa literario, nace Jorge Luis Borges en 1899.

De la abuela paterna, a quien retrata años más tarde en “Historia del guerrero y la cautiva”, heredó un férreo sentido de pertenencia inglés.²⁴ Gracias a ella, Borges llega a dominar el idioma de Shakespeare, al grado de lanzar una traducción del cuento de Oscar Wilde “El príncipe feliz” a los siete años. El padre, por otro lado, estudió leyes y enseñó psicología y como era correspondiente en esa época en los hombres de leyes, era también un hombre de letras. Era muy aficionado al idealismo de George Berkeley y al anarquismo, aficiones que heredó a el hijo. Uno de sus compañeros y amigos de carrera fue Macedonio Fernández, cuya amistad trascendió el viaje de Europa y que heredaría Borges una vez que su padre muere. Borges debe a Fernández temas, estilo, modos de leer, etc.

²⁴ Curiosamente en su autobiografía llama “Borges” a su abuelo, el coronel Francisco Borges. Jorge Luis varias veces, en su obra y fuera de ella, hablaba de sí mismo en 3ra persona como “Borges”.

Un invitado común en la casa de los Borges fue Evaristo Carriego, vecino del barrio de Palermo y muy cercano a la familia. Su figura encantaría al pequeño, que ve en él dos cosas: primero, al arquetipo de poeta argentino, popular pero al mismo tiempo marginal, que escribe sobre los arrabales; y segundo, el mundo que empezaba más allá de la verja de su casa en Palermo. Borges lo recuerda de la siguiente manera: “Su *gravedad* parece derivar de un más sobresaltado rigor. Sombre (sic), porteño, conoció los derechos rumbos de la llanura, el arreo de las haciendas y un duelo ocasional a cuchillo; oriental, habría conocido también la carga de caballería de las patriadas, el duro arreo de hombres, el contrabando...” (Borges 114) Esta *gravedad* es a la que tiende Borges. Así, años más tarde Carriego sirve de pretexto para iniciar el camino de regreso hacia su infancia y la Argentina que dejó atrás. Para mí, es el poeta con que responde indirectamente a Darío y su Rey burgués, pero llegaré a esto más tarde en el ensayo.

En 1914 emprenden el decisivo viaje a Europa. A pesar de que había indicios de un posible conflicto armado, esto no inquietó a la familia Borges. La noticia del asesinato del archiduque Franz Ferdinand fue tomada muy a la ligera. Sin embargo, el conflicto bélico que se desató a raíz de este suceso los mantuvo en Suiza por cuatro años. Este tiempo fue de aprendizaje para toda la familia, ya que vivieron a la par de cualquier europeo las penurias de la guerra. Durante estos años de aprendizaje, el poeta se nutre y forma intelectual y espiritualmente²⁵. Borges, que casi nunca paseó en la Argentina que dejó atrás, acostumbró tener caminatas por las ciudades en que ahora estaba viviendo. Este dato no es cualquier cosa, si consideramos el impacto que le causa Buenos Aires a su regreso a Argentina.

²⁵ Además de aprender varios idiomas, son muy conocidas son ya las anécdotas que refieren a su iniciación sexual. Además, se adentra al idealismo alemán, a la poesía romántica inglesa, al latín, al francés, entre muchas otras disciplinas.

Por esta razón, las condiciones de la guerra, de su viaje y su regreso, generan en él una condición particular de nostalgia y exilio. George Steiner, en su ensayo del mismo nombre, llama “extraterritorial” a la condición de artistas e intelectuales que tuvieron que abandonar su país o estar alejados bajo las más diversas circunstancias, no siempre violentas. La condición extraterritorial genera un cambio o una “revolución” lingüística en la que el escritor, por diversos motivos, adquiere y ejerce su labor desde distintas tradiciones y sus lenguas:

A striking aspect of this language revolution has been the emergence of linguistic pluralism or “*unhousedness*”²⁶ in certain great writers. These writers stand in a relation of dialectal hesitance not only toward one native tongue —as Hölderlin or Rimbaud did before them— but toward several languages. This is almost unprecedented. *It speaks of the more general problem of a lost center*. It makes of Nabokov, Borges, and Beckett three representative figures in the literature of exile- which is, perhaps, the main impulse of current literature. (Steiner 2)

Steiner compromete y problematiza de esta manera la noción de “nacionalidad” con “nacionalidad semántica”, cuya dialéctica estará en el centro de las obras de Borges; por eso resulta altamente significativo en este caso, que Borges escribiera para *The New Yorker* en 1970, su autobiografía²⁷, además de escribir varios poemas en inglés. La pérdida del centro y su búsqueda es precisamente el tema de *Evaristo Carriego*, ya que más que una biografía del poeta, el libro es un mapa del recuerdo de la infancia y un

²⁶ La traducción en la versión española es “carencia de casa”, que se acerca mucho al sentimiento de Borges.

²⁷ Como significativo es que la llame “Autobiographical Essay”. Su relato es un acto creativo, un “ensayo” de su vida, y su vida por lo tanto, es parte de su obra.

adiós que se extendería a lo largo de su obra. Borges moriría en precisamente en Ginebra, la ciudad que conoció en su momento mejor que Buenos Aires.

Pero Steiner no fue el primero en ver la relación directa entre “la carencia de casa” o “descasamiento” con la literatura de su tiempo. Dos años antes de la llegada de Borges a Europa, Georg Lukács, en 1912, ve hacia dónde apunta la literatura del siglo XX y cuál es el *Zeitgeist* de su época. En su *Teoría de la novela*, Lukács afirma que, a diferencia de los griegos, la novela europea moderna acusaba una pérdida de centro, un alejamiento del lugar original:

El círculo metafísico en el interior del cual viven los griegos es más estrecho que el nuestro; *es por eso que nosotros no podemos jamás encontrar nuestro lugar; o mejor, ese círculo cuya finitud constituye la esencia trascendental de la vida, lo hemos quebrado; no podemos ya respirar en un mundo cerrado.* Hemos descubierto que el espíritu es creador; y por eso, para nosotros, los arquetipos han perdido su evidencia objetiva, y nuestro pensamiento sigue en lo sucesivo, el camino infinito de la aproximación siempre inacabada. (Lukács 34)

Este párrafo describe con precisión el mundo al que llega Borges, exacerbado aún más por la Gran Guerra. Además es el espíritu que se vive desde el Romanticismo. La solución que propone Borges más tarde a la ruptura con “el círculo cuya finitud constituye la esencia trascendental de la vida” la encuentra a través de Pascal y su círculo, de la paradoja de Zenón.

Después de Suiza, ya en España, conoce a Rafael Cansino-Assens, quien se vuelve central en su vida. Assens fue su maestro en muchos aspectos, y hubo algunos paralelismos entre ellos. Cansino-Assens dominó varios idiomas y tradujo de varias tradiciones, aspectos que interesaban particularmente a Borges y que fundamentan aún más su condición extraterritorial. Poco o nada sabía Borges que en Argentina, el grupo que estaba alrededor de la primera época de la revista *Martín Fierro*, conocía la obra de Rafael Cansino-Assens y el ultraísmo, circunstancia que definitivamente pavimenta el camino literario de Borges a su regreso.

Impregnado de vanguardia y de esta condición extraterritorial en 1921 Borges y su familia por fin regresan a su patria, pero su país, y con éste su capital, eran ya otros. Su condición de “sin casa” se agudiza al ver que aquello que antes llamaba hogar, su centro telúrico, no existe más, que ha cambiado. Surge en él la necesidad de recuperar aquello que perdió²⁸. Borges tendrá que redescubrir Argentina. Así lo escribe en su autobiografía: “It came to me as a surprise, after living in so many European cities –after so many memories of Geneva, Zurich, Nîmes, Córdoba and Lisbon— to find that my native town had grown, and that it was now a very large, sprawling, and almost endless city of low buildings with flat roofs, stretching west toward the pampa. It was more than a homecoming; it was a rediscovery.” (Borges 61). El sentimiento de exilio se exacerba, ya que al poco tiempo la familia tiene que regresar nuevamente a Europa, no sin que antes publicara *Fervor de Buenos Aires*.

Y es que Argentina fue el primer país latinoamericano (junto con Chile) en convertirse en una nación con un progreso estable. Apoyado en un fuerte avance

²⁸ Tal vez habrá que decir aquello que nunca tuvo, pues de niño poco conoció lo que ahora quería añorar.

económico, el país había crecido financiera y culturalmente. En 1914, año del viaje de los Borges, Argentina era el primer productor de maíz y de lino del mundo, y uno de los primeros exportadores en lana, carne vacuna y trigo. Buenos Aires era la primera metrópoli latinoamericana. El sistema educativo también tuvo un impulso mayor entre 1880 y 1910, lo que generó una sociedad altamente lectora. Por otro lado, la educación, desde que el país se abrió a la inmigración, trató por todos los medios de fomentar un sentido nacionalista a sus alumnos: Argentina era el principio y también el fin²⁹. Sin embargo, la economía empezó a tener grietas y problemas: diversas crisis solventadas con precario éxito, además del surgimiento de Estados Unidos como potencia, demostró la fragilidad de este crecimiento económico. Esta fragilidad se volvió certeza al estallar la Primera Guerra Mundial, lo que ocasionó un ajuste económico que trajo más cambios. A esto se suma la “semana trágica” de 1919, que nace en apariencia de un conflicto entre dos grupos sindicales, pero cuyo fondo eran el conflicto de dos visiones políticas diferentes, el rechazo a los extranjeros y el permanente tema de progresistas contra conservadores. El gobierno de Hipólito Yrigoyen termina usando la fuerza y según la fuente, los muertos varían entre 100 y 700.

En su *Breve historia contemporánea argentina*, Luis Alberto Romero explica que económicamente el país:

Experimentó con violencia los efectos de la coyuntura europea: vivió una fuerte crisis entre 1913 y 1917, se recuperó entre ese año y 1921 (precisamente los años que Borges estuvo en Europa), especialmente porque regularizó su comercio de guerra, sufrió entre 1921 y 1924 la

²⁹ Borges se queja en diversos momentos de que se educaba en una Argentina sin contexto, sin historia, como si hubiera surgido por generación espontánea.

sacudida de la reconversión de posguerra, y conoció un periodo de tranquilidad durante “los años dorados”, hasta 1929, que sin embargo bastó para dar el tono general a este lapso. (Romero 72)

Con una economía más estable, la vida intelectual floreció. Estos años sirvieron en buena medida para otorgar autonomía —precaria, pero autonomía al fin— al campo literario. Pierre Bourdieu y su estudio de la autonomía en el arte que cité en el capítulo de Darío puede ayudar a explicarnos un poco la cuestión Borges. Bourdieu dice,

Sólo en un campo literario y artístico que ha alcanzado un alto nivel de autonomía, como ocurrirá en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX (particularmente después de Zola y del caso Dreyfus), todos aquellos que intenten afirmarse como miembros de pleno derecho del mundo del arte, y especialmente aquellos que pretenden ocupar en él posiciones dominantes, se sentirán obligados a manifestar su dependencia respecto a poderes externos, políticos o económicos; entonces, y sólo entonces, la indiferencia respecto a los poderes y a los honores, incluso los más específicos aparentemente, como la Academia, o incluso el Premio Nobel, el alejamiento respecto a los poderosos y a sus valores, serán inmediatamente comprendidos, incluso respetados, y, debido a ello, recompensados y tenderán por este motivo a irse imponiendo cada vez más ampliamente como máximas prácticas de las conductas legítimas. (Bourdieu 99)

Tal libertad permitió elevar la calidad y el tono de las disputas culturales. En el artículo “Sur. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental” María Teresa Gramulio lo comenta de la siguiente manera: “un ámbito cultural dinámico, que desde comienzos de siglo había dado lugar en la Argentina a agrupaciones culturales, revistas y proyectos editoriales capaces de ampliar y diversificar el público y los espacios de un campo literario relativamente automatizado.” (Gramulio, en Altamirano 194) Las condiciones, como lo vemos, fueron extremadamente propicias para Jorge Luis Borges. Romero añade que “a diferencia de los ‘gentlemen-escritores’ de fines de siglo, los artistas y escritores se sintieron profesionales, y algunos lo fueron plenamente. Tuvieron sus propios ámbitos de reunión —cafés, redacciones, galerías y revistas— y sus propios criterios para consagrar el mérito o abominar de la mediocridad. Desde 1924 Buenos Aires tuvo una ‘vanguardia’ iconoclasta y combativa...” (Romero 70) Además de los *martinferristas*, surgen *Floridistas* y *Beodistas*, que calientan los debates literarios y cuyas ideologías políticas fluctuaban con la corriente, sin ser demasiado serias. Así, las discusiones sobre la vida cultural y la política del mundo fueron mucho más incisivas que las discusiones entre partidos de oposición y el gobierno. A partir de los años 30 esto cambia radicalmente.

Borges saluda con asombro y con nostalgia los cambios dramáticos en Argentina: intuye que es un momento bisagra. Si para Darío el viaje a Argentina fue un momento de transición y consolidación, para Borges sería en el papel una suerte de Ítaca permanente: lo que ve nuevo no le interesa, lo viejo lo ha perdido para siempre: sólo le queda la jornada, la condición extraterritorial, de fuga hacia lo abierto. En el prólogo de la edición de 1969 de *Fervor de Buenos Aires* escribe: “En aquel tiempo, buscaba los atardeceres,

los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad.” (Borges 13) En la cita que abre con tono evangélico, no sólo está implícita la idea de un regreso sin fin, sino el de la búsqueda de un centro. El viaje de regreso a Argentina no terminará jamás para Borges, y es evidente que en *Fervor de Buenos Aires*, *Cuaderno de San Martín*, *El idioma de los argentinos*, etc., se cuestionó con coraje y molestia no sólo su argentinidad, sino la argentinidad misma. Ángel Rama mencionará años más tarde que Borges encara la realidad americana como un recién desembarcado conquistador español.

Se puede decir, no obstante, que a partir de este momento la nostalgia trabaja descentralizando a Borges. No sólo es que “vaya” a los arrabales, busque a los compadritos, se comenetre del tango; Borges intelectualizará esta fuerza centrífuga, esta desterritorialización de su infancia y la llevará definitivamente a los libros, a la filosofía, a la prosa, a la poesía. Beatriz Sarlo dice que Borges se establece en zonas limítrofes; sin embargo considero que su labor intelectual radica principalmente en llevar los límites varios pasos más allá. Borges se convierte en el turista de su infancia. Pero también hay elementos favorables que supo aprovechar. El conocimiento previo del ultraísmo favoreció la recepción en Buenos Aires del joven que había convivido con el maestro. Así, Borges adelanta muy pronto a sus contemporáneos.

Los primeros libros de Borges se sumergieron en la idea de Argentina y la Argentinidad, me parece, como consecuencia de la condición extraterritorial. La constancia de que había perdido su centro y la búsqueda del mismo aparece no sólo en *Fervor de Buenos Aires*, sino en los tres primeros libros de ensayo que escribe: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*.³⁰ Sergio Miceli

³⁰ Incluso compra un diccionario de argentinismos para algunos textos.

escribe, “La escritura criolla de Borges se constituye sobre un entrecruzamiento de nostalgias y decepciones, reminiscencias embargadas de un tiempo y de una sociabilidad que ya han sido abolidos por los nuevos inquilinos extranjerizados.” (Miceli 507) Así parece en sus primeros ensayos, donde percibimos esa nostalgia del pasado, aunque todavía no la conciencia total de la pérdida del centro. En *Inquisiciones* ya se leía: “Se perdió el quieto desgobierno de Rosas: los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos argentinidad y progreso.” (Borges 145) Tanto en *Inquisiciones* como en *El tamaño de mi esperanza* hay una tensión manifiesta hacia el extranjero, y cierta incomodidad, pues él mismo, por su historia y su familia, puede pasar por uno.

En el ensayo que abre *El tamaño de mi esperanza* se lee

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa.

Tierra de desterrados natos es ésta, de nostálgicos de lo lejano y ajeno: ellos son los gringos de veras, autorícelos o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma. Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no achican la realidá a este país. (Borges 4)

El tono del libro es de coraje e incluso molestia, el lenguaje suena impostado. El uso fonético de “realidad” suena más a una exageración personal que a un uso real y la crítica se fue por ese lado. Suena además falso su desprecio a Europa; en su obra Borges no sólo recurre a ella, sino que ancla muchas de sus obras en la producción literaria y filosófica del viejo continente. Pero acierta en la nostalgia. Los títulos de capítulos nos

dan más indicaciones: “El tamaño de mi esperanza”, “La Pampa y El suburbio son dioses”, “Las coplas acriolladas”, etc.

Alan Pauls afirma que “Borges ironiza sobre dos pecados de juventud, dos entusiasmos que tal vez sean uno solo: haberse propuesto ser moderno; haberse propuesto ser argentino.” (Pauls 14) La tarea de “ser argentino” no se completa o lo hace a medias y a la fuerza. Tal vez por eso rechaza sus primeros libros de ensayos y prohíbe que se publiquen en sus obras completas. En estos libros no está oculto su entusiasmo y su nostalgia, así como su frustración hacia lo que perdió. No son los ensayos del Borges “cerebral” que privilegió la razón. En un poema llamado precisamente “Arrabal” y que sobrevive las siguientes ediciones del mismo autor³¹, publicado en *Fervor de Buenos Aires* escribe

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.

Mis pasos claudicaron

Cuando iban a pisar el horizonte...

El poema cierra con

Esta ciudad que yo creí mi pasado

es mi porvenir, mi presente;

los años que he vivido en Europa son ilusorios,

yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.

En el poema hay una tensión entre lo que es y lo que Borges quisiera que fuera: “casas diferentes pero iguales”, “monótonos recuerdos repetidos”, “desesperadamente esperanzado” escribe entre los versos: frente a la “realidad” de Buenos Aires, está lo

³¹ Hay que recordar que Borges regresó varias veces al poemario, al grado de que su contenido cambió radicalmente. El libro publicado en 1923 no es el de 1969.

“ilusorio” de Europa. Allí está también su tristeza, la nostalgia de que nunca perteneció a este lugar. La dialéctica de estos sentimientos se resuelve con una declaración de amor a la capital argentina. El idealismo ya no le alcanza. Borges nunca fue más vulnerable que en este poema, y no lo volverá a ser.³²

La cuestión extraterritorial, así como la nostalgia, son productos de la modernidad. Lo que en Rubén Darío es sumamente conflictivo y no alcanza a ser resuelto, en Borges se convierte en tono, constancia de que el argentino es producto de su época, no un escapista como su crítica dirá más tarde. Tammy Clewell, en la introducción del libro de ensayos *Modernism and Nostalgia*, comenta que

Far from being simply an idealized memory of lost homes, lost others, and lost histories, modernist nostalgia involves a tension between past and present that structures many of the most well known texts of the period. In the tension between a backward-looking and forward-looking impulse, modernist writers have discovered the potential for a productive dialogue where the past is brought into conversation with the present. Such a dialogue might nurture regressive fantasies of returning to the preindustrial or prelapsarian, but it also might lead to creative visions for self-fashioning, culture, and artistic practice. (Clewell 1)

El párrafo describe perfectamente los tres primeros libros de ensayo y su primer poemario, donde Borges entra en el conflicto del pasado versus el presente. Sin embargo, Borges tiene una cualidad: lo que Rubén Darío no fue y que Walter Benjamin alaba de Baudelaire, también lo intenta Borges con Buenos Aires. Darío camina París, pero no es

³² Tal vez sea El Sur otro momento en que Borges se descubre a sí mismo y tal vez por eso lo llame en el prólogo de Ficciones su mejor cuento.

su ciudad, nunca lo fue; Borges camina Buenos Aires, la fragmenta, la disecciona y la arropa desde las orillas al centro. Esta fragmentación no es casual y, más que una propuesta moderna, es una actitud antimoderna. Es decir, Buenos Aires en la memoria y el recuerdo se vuelve fragmentos, calles, baldosas, zaguanes; no es los panoramas de París que se pueden ver (y leer) de golpe. Buenos Aires será la calle que se lea y se recuerde a la manera de Borges, de lo menor a lo épico, sólo así es capaz de lograr su carácter mitológico. El *flaneurismo* nostálgico de Borges está transitado por la historia personal y la historia de Argentina. Por eso *Fervor de Buenos Aires* desde el mismo título suena tan antimoderno y moderno a la vez, porque suena a cinematografía, a imágenes recortadas que leídas prefiguran un todo con música de bandoneón. Por eso, más que su tema, la nostalgia será su tono.

Si personalmente buscaba lo que había dejado atrás, literariamente se apoyó de los movimientos y circunstancias que encontró en Argentina. El movimiento ultraísta era bien conocido, así como Assens su principal figura. Borges había convivido con el maestro y eso lo colocaba en un lugar aparte. La actitud moderna dio paso a romper con lo anterior de manera total. La vanguardia que se aparta muy rápido de sus antecesores. Lugones fue erigido como el gran villano del continuismo modernista, objeto de bromas por parte de los “martinferristas” para después volver a ser elevado a la categoría de héroe.³³ Los papeles más constantes de héroes de la vanguardia recayeron en el esporádico escritor Macedonio Fernández y en el poeta Evaristo Carriego.

En *Inquisiciones*, de 1925, Borges explica las intenciones del movimiento y detalla un poco más las causas del rompimiento con Darío. También hace una distinción

³³ Los martinferristas organizaron entre otras bromas, un funeral a Lugones, estando éste todavía vivo.

entre lo que buscaba el ultraísmo en España y lo que se pretendía en Argentina. Borges escribe,

El ultraísmo de Sevilla y Madrid fue una voluntad de renuevo, fue la voluntad de ceñir el tiempo del arte con un ciclo novel, fue una lírica escrita como con grandes letras coloradas en las hojas del calendario y cuyos más preclaros emblemas —el avión, las antenas y la hélice— son decidores de una actualidad cronológica. El ultraísmo de Buenos Aires fue el anhelo de recabar un arte absoluto que no dependiese del prestigio infiel de las voces y que durase en la perennidad del idioma como una certidumbre de hermosura. Bajo la enérgica claridad de las lámparas fueron frecuentes, en los cenáculos españoles, los nombres de Huidobro y de Apollinaire. Nosotros, mientras tanto, sopesábamos líneas de Garcilaso, andariegos y graves a lo largo de las estrellas del suburbio, solicitando un límpido arte que fuese tan intemporal como las estrellas de siempre. *Abominamos los matices borrosos del rubenismo y nos enardeció la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algebraica forma de correlacionar lejanías.* (Borges 106)

El estilo de escritura titubea entre neologismos y frases recargadas de adjetivos (“grandes letras coloradas”), pero también algunas lecturas se decantan de estas líneas: “sopesábamos líneas de Garcilaso, andariegos y graves” tiene un eco lejano de *La Divinina Comedia*, a pesar de que se está en contra de eso. Hacia el final es clara la postura de Borges hacia el modernismo de Darío³⁴ y a favor de la metáfora como forma

³⁴ En otro ensayo del mismo libro, menciona no sin desprecio a los seguidores de Lugones y Darío como “nochenegristas” y “nocheazulistas”

matemática de unión de contrarios, idea germinal en la totalidad de la obra de Borges. Es evidente aún que Borges no ha encontrado su voz, así como evidente que sus textos posteriores se alejaran de estas pretensiones.

Más allá de *Inquisiciones* una cuestión a tomar en cuenta: mientras Darío escribe sobre un poeta que ante la modernidad económica y con voz profética trata de salvar o de reencontrar un lugar en el nuevo orden de las cosas, Borges hace el procedimiento inverso, rescata a un poeta que vivió, un poeta “histórico” al margen de este modernismo económico y al margen de la ley, que representa a la autoridad última. La cuestión de Darío fue salvar al poeta para sacrificarlo en todo caso; con Borges la pregunta cambia: salvado o sacrificado el lugar del poeta, a quién poner como fundamento y base de una posible poética. La respuesta es por un lado desconcertante, por otro fundadora: hay que recuperar al poeta más marginal de todos: Evaristo Carriego.

El viaje de regreso

Después de tres poemarios y tres libros de ensayos, Borges entiende que necesita un centro para sí mismo en la Argentina que encontró a su regreso, una épica que mezclara las fundaciones reales con una mitología entre personal e histórica. Sus primeros libros de ensayo contienen el germen de esta búsqueda. A diferencia de los intelectuales del siglo XIX y las tendencias que empezaban a predominar en el inicio del siglo XX, Borges tiene ya la nostalgia de la identidad. Su intelectualidad empieza a ser menos política, si alguna vez lo fue y empieza a cimentar otra forma de ser intelectual. El inicio de esta etapa es con *Evaristo Carriego*.³⁵

³⁵ Aparece en las *Obras Completas* como el “primer” libro de ensayos, no por ser el primero que se publica, sino como su piedra de toque, su fundación mítica, el único de sus primeros libros de ensayo que permanece, una suerte de *primus inter pares*.

La elección de Evaristo Carriego para un supuesto estudio de la poesía argentina es una declaratoria de principios. En su “Autobiographical Essay”, Borges comenta, “I decided I would write a longish book on a wholly Argentine subject. My mother wanted me to write about any of three really worthwhile poets —Ascasubi, Almafuerte or Lugones. (I now wish I had) Instead, I chose to write about a popular but minor poet, Evaristo Carriego. *My mother and father pointed out that his poemas were not good, «But he was a friend and neighbor of ours» I said.*” (Borges 74) La respuesta de Borges, cuarenta años después de escribir el libro, suena deliberadamente infantil. Vale decir que el libro no es una biografía sobre su vecino o amigo, es pretexto, un guiño a la nostalgia. El libro cierra una etapa en la vida de Borges y abre otra.

En su autobiografía también comenta

There was also a Palermo of hoodlums, called *compadritos*, famed for their knife fights, but this Palermo was only later to capture my imagination, since we did our best —our succesful best— to ignore it.

Unlike our neighbor Evaristo Carriego, however, who was the first Argentine poet to explore the literary possibilities that lay there at hand.

As for myself, I was hardly aware of the existence of *compadritos*, since I lived essentially indoors. (Borges 40)

Borges rescata a Carriego como el primer poeta que entra en contradicción con la Modernidad. Martín Prieto, en su historia de la literatura argentina, comenta que *Misas Herejes* está aún muy adentro de tierra modernista, “pero una quinta parte del libro, titulada ‘El alma del suburbio’, cambia el registro dominante y alerta acerca de una noverdad: la vida infeliz del suburbio porteño, el barrio pobre y sus personajes —obreros

y obreras, *algunos criollos, muchos inmigrantes*— aparecen por primera vez de un modo neto, no decorativo ni marginal, en la poesía argentina” (Romero 2783) Tal vez sea esta condición de inmigrante en las orillas y barriales la que estaba buscando o en la que quería verse identificado. Y precisamente porque se encontraba en los límites de ésta, en un mundo cerrado, pero a la vez provocador, Borges lo escoge como su “poeta”, el que sobrevive, más bien, el que lucha por sobresalir en su medio, no en la metrópoli. Carriego, el del libro, se vuelve personaje, mito, es el poeta de su imaginación.

Borges continúa, “Carriego was the man who discovered the literary possibilities of the run-down and ragged outskirts of the city —*the Palermo of my boyhood*. His career followed the same evolution as the tango —rollicking, daring, courageous at first, then turning sentimental.” (Borges 75) Efectivamente, las letras de Carriego se usarían más tarde en tangos y era tan popular en este sentido que incluso en la primera ola del Rock argentino se usaron varios de sus poemas como letra. Borges no solo ve en él al poeta que sobrevive, sino al que arroja tierra sobre el Modernismo. Además, es en sí una teoría literaria, en la que a través de Borges, se emparentan los barriales con la metafísica. Beatriz Sarlo comenta que “El modernismo era una poesía rica; en oposición a ella, Borges busca un poeta pobre, cuya mayor virtud fue «no ser enfático». En un país marginal, Carriego se había ubicado en el margen del margen: al margen de Lugones y del modernismo, que Carriego quiso imitar pero abandonó para escribir los poemas que Borges coloca en su propio origen poético.” (Sarlo 40)

Borges confiesa que mientras fue escribiendo se fue alejando paulatinamente de Carriego: “The more I wrote, the less I cared about my hero. I had started out to do a straight biography, but on the way I became more and more interested in old-time Buenos

Aires.” (Borges 73) Estableciendo un paralelismo con Darío y su Rey, es evidente que Borges “necesita” a Carriego tanto como Darío a su poeta; Darío para partir de él, Borges para llegar a él, y más que al hombre, llegar a la época y al lugar. Carriego y el poeta son el medio de un fin creativo, una salvaguarda. Son el conflicto entre pasado y presente que deviene en nostalgia. El libro se vuelve una especie de autobiografía sentimental de la infancia, que termina con un texto añadido en 1965: “Historia del Tango”.

Evaristo Carriego fue un poeta ciertamente popular, aunque marginal con respecto a la élite cultural de su momento. Roberto Giusti, uno de los editores y columnistas de *Nosotros*, reclama a Carriego su alejamiento de las formas modernistas; sin embargo, “Carriego no tuvo tiempo material de atender el reclamo y, como se ve en el conjunto de sus poemas, se encontraba más próximo a desestabilizar el programa modernista a partir del ingreso de la deriva folletinesca y criollista de la gauchesca, el sainete y hasta el costumbrismo de Fray Mocho.” (En Romero 2799) Que Borges lo escogiera como piedra de toque y espejo es en sí una declaración de principios en un país en el que la figura de Leopoldo Lugones era el cenit de la vida cultural literaria. Carlos Altamirano comenta que “Ciertamente: *poner en entredicho las jerarquías culturales instituidas y proclamar una legitimidad alternativa*, llamando la atención sobre obras y autores marginales, es una estrategia practicada por los intelectuales latinoamericanos.” (Altamirano 14) El subrayado, que es mío, encaja perfectamente en Borges, quien tiene como una de sus características intelectuales, comprometer y problematizar la canonización de ciertas figuras y autores, especialmente en sus primeros años de actividad intelectual. Por eso, en todo caso, es lo más cercano a un epicentro; en Carriego se cumplen, modestamente, los modos del destino que Borges lee en los libros.

En el prólogo de *Evaristo Carriego* se lee:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. *Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses.* Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico, y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra. (Borges 102)

Dividido por dos momentos, este párrafo nos deja ver un trazo de la poética de Borges; primero, su casa original, por lo menos la de sus recuerdos y a la que intenta regresar una y otra vez desde que vuelve de Europa; su primera formación y puerto de partida. Oralmente como corresponde a la épica clásica, Borges siente a Palermo como barrio bravo. Segundo, Borges sabe que a pesar de vivir en el centro de una épica criolla, arrabalera, dura, violenta, en realidad vive sumergido cómodamente en una ilimitada biblioteca en la que parece destacarse Robert Louis Stevenson. Más allá de la biblioteca, el jardín, la reja está la literatura que persigue a su regreso y que ahora vive sólo en la memoria y la posibilidad: “¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido

hermoso que fuera? A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo” (Borges 102) Estas son las preguntas que Borges se hace no sólo en este libro fundacional, sino en toda su vida; nunca tendrá esta experiencia de primera mano, pero surtirá a su memoria de recuerdos que le llegaron oralmente y que su imaginación de niño sólo alcanzó a presentir. Para retomar a Steiner y Lukács, se pierde la casa que funciona como centro semántico en la infancia de Borges.

Ya al interior del libro, en los primeros capítulos del ensayo establece sus prioridades y hace evidente que el libro es una exploración de su infancia. El capítulo I se llama “Palermo de Buenos Aires”, que es “una vindicación de la antigüedad de Palermo” (Borges 105) el segundo, “Una vida de Evaristo Carriego”, empieza con la advertencia “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente” y más adelante, “Poseo recuerdos de Carriego: recuerdos de recuerdos de otros recuerdos, cuyas mínimas desviaciones originales habrán oscuramente crecido en cada nuevo ensayo.” (Borges 113) El tema del libro no es Carriego, sino el *recuerdo y sus formas*. Es el conflicto desbordado en nostalgia. Borges inaugura así uno de sus temas fundamentales: la memoria. Se sabe que el tono de sus tres primeros ensayos se ha superado y en este libro se lee ya a Borges siendo el Borges que conocemos. No es el tamaño de la esperanza sino el tamaño del recuerdo y sus infinitas desviaciones del mismo, el conjunto de posibilidades que fueron o que pudieron ser. Este es el punto de partida de su trabajo intelectual, que a mi parecer está íntimamente ligado al concepto de nostalgia y pérdida del centro.

Beatriz Sarlo llama “pregunta que nunca cierra” lo que yo llamo pérdida del centro. Sarlo afirma que estos cuestionamientos están en el filo mismo de la modernidad

en Argentina, donde la ciudad nace y a sus orillas la pampa subsiste: “abre esa pregunta (que nunca cierra) sobre cómo es posible escribir literatura en este país periférico, con una población de origen inmigratorio establecida en una ciudad litoral, Buenos Aires, que ha comenzado a convertirse en metrópoli todavía rodeada por el campo [...] pero que subsiste como elemento residual y, sobre todo, como mito de intelectuales.” (Sarlo 6) Por eso hay que ir hacia allá, al límite, a la pampa a perderse o recuperarse “los argentinos (por obra del gaucho de Hernández o por gravitación de nuestro pasado) nos identificamos con el jinete, que es el que pierde al fin.” (Vázquez 154) Jorge Luis Borges tal vez no soluciona el problema, pero intuye que parte de la respuesta está en la figura de Carriego. Y que su destino no será el de sus antepasados.

A este respecto, Alan Pauls menciona que la literatura siempre fue destino para Borges, quien “no «elige» la literatura; la literatura es lo único que queda después de que sus antepasados se han repartido las misiones, los destinos, las biografías.” (Pauls 24) Borges está “tocado” por su genealogía y la modernidad se convierte ya en libertad y autonomía, pero lo condena al regreso permanente: “Esa condición elegíaca es decisiva para la identidad clásica de Borges: suspendido entre el mundo que añora (pero que nunca fue suyo) y el que le tocó (en el que no termina por acomodarse), Borges queda colocado en el más allá del anacronismo, en una posición de exterioridad que parece permitirle todas las posibilidades.” (Pauls 24) Suspendido en esta “poética de las posibilidades”, Borges abre la puerta a la metafísica en su obra. La intuición de la posibilidad, el cómo llegamos hasta aquí, quién caminó (y camina) por donde nosotros caminamos.

En *Evaristo Carriego* leemos ya su cuestionamiento de la realidad por el del recuerdo y la memoria: “Afortunadamente, el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados. Esa poesía es la natural de nuestra ignorancia y no buscaré otra.” (Borges 105) Al escribir esto, Borges nunca se imaginó que una de las mayores críticas que se le harían será precisamente su “escapismo” de la realidad. Para mí, es uno de los grandes rasgos de su intelectualidad: su capacidad de sumirse en la obra de arte literaria para aportar desde allí una idea que sea común al hombre, tal vez con un origen, pero con un futuro lleno de posibilidades y soluciones. A la manera de una gran sinfonía, un tema en la obra de Borges es efectivamente un punto de origen que dispara una serie de eventos; una idea que sostendrá, pervertirá y reescribirá en ensayos, cuentos, poemas, a propósito de la cual, en uno de sus prólogos comenta, “Una función del arte es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres.” (Borges 94). Esta es parte de su proyecto como intelectual, dar una sensación de ayer, una posibilidad más nostálgica que real. De allí que convierta a Carriego en recuerdo y piedra angular. Carriego como simulacro del recuerdo, es mejor a través de la obra de Borges: la lectura del pasado sólo se entiende si leemos el presente y no al revés. La mejor forma de leer el pasado es a través del presente.

La eterna búsqueda del origen: Carriego y el proyecto intelectual

Para cuando publica en 1932 su quinto libro de ensayos *Discusión* (segundo en sus *Obras Completas*), el tono y la mirada hacia su país ya es distinta. Borges poco a poco se vuelve “cerebral”, frío. Hay una evidente distancia crítica con lo que aborda que no tenía antes de *Evaristo Carriego*, confirmando que éste fue un libro con el que cierra y

abre un ciclo. Esta distancia crítica le permite por un lado elaborar una teoría literaria particular; por otro, explorar y exponer las ideas filosóficas que lo desvelaban. Para el primer punto, basta leer el primer ensayo del libro para darse cuenta que la mirada de Borges es distinta. En “La poesía gauchesca” se lee una disección menos sentimental y nacionalista de la imagen del gaucho. Allí leemos, por ejemplo, “Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad.” (Borges 179) Más adelante “Denostar (algunos lo han hecho) a Juan Cruz Valera o a Francisco Acuña de Figueroa por no haber ejercido, o inventado, esa literatura, es una necesidad; sin las humanidades que representan sus odas y paráfrasis, Martín Fierro, en una pulpería de la frontera, no hubiera asesinado, cincuenta años después, al moreno. Tan dilatado y tan incalculable es el arte, tan secreto su juego.” (Borges 179) Los nombres que invoca Borges son una constancia de su alejamiento de la crítica más inmediata e impresionista. Juan Cruz Valera y Francisco Acuña de Figueroa fueron escritores y poetas en el transcurso del siglo XVIII al XIX, muy alejados de lo que Argentina era en ese momento. Hay implícita una crítica al nacionalismo a ultranza que empezaba a cundir en Argentina y que el mismo Borges repudiará posteriormente. Además, es una forma de abrir el campo literario más allá de las posibilidades conocidas, pues no por ser argentino durante la formación del país se tendría que producir la épica nacional. En el resto del ensayo, Borges se dedica a hacer una historia de la poesía gauchesca con sus particulares puntos de vista.

El segundo ensayo, “La penúltima versión de la realidad” conforma una discusión filosófica a partir de un libro del conde Korzybski³⁶. En este hace un despliegue de sus

³⁶ Filósofo conocido sobre todo por sus teorías de la percepción. De él es el famoso *dictum* “El mapa no es el territorio”.

lecturas filosóficas y rebate los postulados del conde. El ensayo sigue la estructura de un debate filosófico, citando párrafos enteros del libro para después rebatirlos, cuestionarlos. No hay crítica literaria ni apreciación estética en este ensayo, hay un pensamiento que se mueve y que dialoga con otros intelectuales; por ejemplo, “Vuelvo a la consideración metafísica. El espacio es un incidente en el tiempo y no una forma universal de intuición, como interpuso Kant. Hay enteras provincias del Ser que no lo requieren; las del olfato y audición.” (Borges 200) Hasta este momento en el breve ensayo se ha dedicado a refutar los postulados del conde, hilando aquí y allá ideas de Spinoza, Schopenhauer, Mauthner, et. al. Hacia el final Borges aventura sus propias conclusiones: “Imaginemos que el entero género humano sólo se abasteciera de realidades mediante la audición y el olfato [...] Imaginemos también —crecimiento lógico— una más afinada percepción de lo que registran los sentidos restantes. La humanidad —tan afantasmada a nuestro parecer por esta catástrofe— seguiría urdiendo su historia.” (Borges 201) El punto que me interesa, evidentemente, no es que Borges tenga o no razón, el punto es que su pensamiento dialoga con otro pensamiento. Y este es sólo el comienzo; a lo largo de su obra, Borges dialogará una y otra vez con textos filosóficos que a él le parecían relevantes. Así, el primer punto que propongo se cumple. Una de las características de la intelectualidad, el primer punto que mencione páginas atrás, será su disposición a dialogar, entender y manejar conceptos que el común denomina complejos, más allá de la literatura.

Allí mismo, en *Discusión* (el nombre del libro nos revela ya su vocación dialógica) aparecen ensayos donde la filosofía y su disciplina lectora provocan una suerte de teoría literaria, como “La ética supersticiosa del lector”, donde contrapone el estilo de un escritor dentro de una novela a la historia que desarrolla; también “Postulación de la

realidad” donde elabora una distinción entre clásico y romántico a partir de las categorías de lo estético y lo expresivo de Croce. El ensayo que quiero tratar con un poco más de cuidado es “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”. Mi lectura del ensayo postula que, junto a “La esfera de Pascal”, encontramos una justificación filosófica para el tono nostálgico que Borges esconde en sus textos, es decir, el viaje a un lugar que no va a alcanzar.

Zenón, discípulo de Parménides, elaboró una serie de argumentos para negar la existencia, entre otras cosas, del movimiento. Son precisamente éstas las que más interesan a Borges ya que, de forma intelectual, se ve o se quiere ver reflejado en ellas. En *Discusión* aparece por primera vez la exposición de la paradoja con un título por demás definitorio: “La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga”. Allí comenta una a una las soluciones más famosas para la paradoja, desde Aristóteles, Hobbes, Bergson, James y Mill, para llegar a Russell, su favorita. También grafica soluciones en su ensayo a través de quebrados y presenta formulaciones matemáticas para demostrar las posibles soluciones. Al final llega a la suya y es la que me interesa señalar: “Mi opinión, después de las calificadísimas que he presentado, corre el riesgo de parecer impertinente y trivial. La formularé, sin embargo: Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos pululación de abismos de la paradoja.” (Borges 248) Resalto la parte que creo esencial para demostrar mi primer punto: la paradoja es incontestable a menos que se recurra al idealismo. El movimiento es, para Borges, efectivamente una ilusión, por lo menos desde su obra.

Considero que es necesario recordar el poema “Arrabal” citado páginas atrás; proponer el movimiento como inexistente resignifica la noción de que su viaje a Europa fue “ilusorio” y que de alguna manera siempre permaneció en Buenos Aires. De la misma manera en el cuento “El milagro secreto” se pone en práctica la noción de que el tiempo y espacio son relativos, y que el movimiento puede ser una ilusión. La anécdota del cuento establece que Jaromir Hladík, judío, sería fusilado en la Praga invadida por los nazis. Al acercarse el día, implora a Dios que le dé un año más para terminar su tragedia “Los enemigos”. El día señalado y frente al pelotón de fusilamiento ocurre el milagro: “El universo físico se detuvo. Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija.” (Borges 198) Hladík no sabe lo que pasa hasta que se da cuenta, después de varios días, que le ha sido otorgado el tiempo para terminar su obra. El movimiento, y con este el tiempo y el espacio, se convirtió en idealidad:

Un año entero había solicitado a Dios para terminar su labor: un año le otorgaba en su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre el orden y la ejecución de la orden. De la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud. (Borges 199)

¿Cómo el viaje de la bala tardar un año?, ¿Cómo puede la tortuga superar a Aquiles? La respuesta creativa e intelectual de Borges: a través del pensamiento. Nada, más que una ilusión, es lo que permite al personaje checo terminar su obra. Mientras él

vive un año en un segundo, los demás perciben el tiempo en su linealidad absoluta, sin mutaciones o desvíos. En la inmovilidad Hladík la literatura se vuelve un milagro secreto, lejos de la fama, la “posteridad” e incluso de Dios mismo. El cuento es también un guiño a la Teoría General de la Relatividad, publicada por primera vez casi treinta años antes. No hay que olvidar tampoco el epígrafe, que pertenece a El Corán. Es decir, hay una diversidad de ideas y pensamientos. Otros cuentos, donde también hay una ilusión del movimiento, tiempo y espacio son: “Las ruinas circulares”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “El otro”, entre varios más.

Como lo he demostrado, la intelectualidad de Borges pone en juego sofismas, teorías de física cuántica, religión, etc. Todo en una misma historia y en perfecta armonía. Pero también estos ensayos y cuentos le traerían críticas por su escapismo, por su falta de argentinidad, entre otras cosas. El crítico argentino Adolfo Prieto fue uno de los primeros en “atacar” a Borges.³⁷ En su ensayo de 1954 *Borges y la nueva generación* es sumamente incisivo y arremete con los géneros que le han dado más lectores a Borges: “El género policial y el fantástico adolecen de los mismos defectos y se identifican en la motivación con la novela de caballería y la novela pastoril. Los defectos nacen fundamentalmente de *la entera gratuidad* de los géneros, del olvido absoluto del hombre, de la esquematización de la realidad, del vacío vital.” (Prieto 61) Es esta gratuidad de los géneros la que, en mi opinión, es más que rescatable; Prieto busca una función social en Borges, una línea de pensamiento que hable del país, no de Zenón y sus paradojas. Más adelante comenta, “Borges, acaso el más ilustrado de nuestros *clerics*, al reintegrarse al país de origen, desgarró sus afectos entre el tesoro de la cultura occidental —es decir, universal— y el raquitismo de la nuestra.” (Prieto 64) Y termina su crítica de forma

³⁷ Escojo la palabra atacar, pues la suya está lejos de ser crítica.

lapidaria: “Borges ofrece un caso singularísimo de un gran literato sin literatura; un hombre que pasó treinta años ejerciéndose como escritor sin reservarse un poco de tiempo para preguntarse qué escribir.” (Prieto 70) Nuevamente se siente la búsqueda de una función social que no hay en Borges, porque el escritor no la busca. Hablar de la realidad para Borges es cuestionarla desde las ideas y las nociones preconcebidas, como la paradoja de Zenón, no desde la argentinidad misma.

Pero más allá de la crítica, Borges trata de llegar a su infancia y al epicentro de la misma; la idea del movimiento ilusorio le conviene. El tema de su obra se convertirá de alguna manera en la persecución del origen y la comprensión de su destino. Prieto percibe correctamente el “desgarramiento de afectos” entre occidente y lo nacional, pero yo no lo percibo como un problema, sino como un quehacer intelectual nostálgico con un objetivo personal. Y para emprender viaje y obra, Borges tiene que caminar sobre lo andado, subirse en los hombros de otros. La noción de las diversas posibilidades de un mismo texto, las variaciones como poética, así como la ramificación a partir de un hecho más o menos siniestro, son parte de las ideas que Borges nos transmite. Son una suerte de poética personal que involucra creación y pensamiento. Corresponden a mi segundo punto: *producción y transmisión de ideas originales a través de sus textos*.

Si la elección de Carriego es crucial, lo es también la elección de temas y estilos que desarrollará en su primer libro de cuentos *Historia universal de la Infamia*. Allí, Borges cambia nombres a personajes históricos (Lázaro Morell/Billy the Kid), reescribe textos medievales (El brujo postergado/El conde Lucanor), es decir, toma personajes y narración hechas y conocidas y se apropia de ellas. El libro es también una declaración de principios, un manifiesto implícito que asume que la literatura “universal” es también

nuestra literatura. Así lo dice tres años antes en *Discusión*: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental.” (Borges 272) La tradición entonces es *una* y es nuestra herencia intelectual. El *incipit* del libro es una indirecta a la indagación de las consecuencias y cómo éstas tocan tradiciones que en apariencia son incompatibles:

En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaron en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los blues de Handy, el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental don Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental don Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos muertos de la guerra de Secesión, los tres mil trescientos millones gastados en pensiones militares...(Borges 295)

Esta es una declaración abierta: de la esclavitud, hecho por demás infame, se desprenden una sucesión de eventos tanto buenos como malos que nos incluye y define a todos.

Borges equilibra el hecho histórico, no lo critica. Y lo hace desde la máscara de una obra conocida.

La aparición de *Historia Universal de la Infamia* hace más que evidente el fin de las vanguardias en Argentina y señala los nuevos derroteros de la obra de Borges.

También termina la época dorada de Argentina, que como país experimentará una larga

caída económica y social. María Teresa Gramulio señala que “A la amplia crisis transnacional generada por el crack de 1929, se agregó el golpe militar que puso fin a la segunda presidencia del radical Hipólito Yrigoyen e inauguró la nefasta serie de gobiernos de facto que padeció el país. La década de los treinta conoció así la recesión económica, la represión política y el fraude electoral.” (Gramulio 197) Pero señala también, además de la aparición del grupo alrededor de Silvina Ocampo, la mejor y más conocida obra de Borges.

Los ensayos de Borges: *Historia de la eternidad* (1936), *Nueva refutación del tiempo* (1947) y *Otras Inquisiciones* (1952) se ven de alguna forma eclipsados por las obras que lo catapultan a la fama en *Ficciones* (1944), volumen que reunía *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) y *Artificios* (1949) y por supuesto *El Aleph* (1949). Su poesía estaba en un hiato de 30 años (1929-1960). Sin embargo, los ensayos desarrollan sus ideas sobre literatura y nos revelan su increíble disciplina lectora.

En *Historia de la Eternidad* la postura de Borges es mucho más intelectual; sopesa razones, teorías, ideas y las balancea con las suyas propias; dialoga con Nietzsche, con Platón, con San Agustín. Por lo tanto, en *Historia de la Eternidad* encontramos un Borges mucho más *lector*, mucho más intelectual que el de los primeros ensayos, y más abierto a las lecturas del mundo. Las ideas que busca transmitir y que conforman su base teórica encuentran aquí su fundamento, pero Borges las llama traducciones, es decir, versiones distintas sobre un texto base, muchas de estas versiones con mínimas diferencias. Aquí hay también una marca de nostalgia; Borges llegó al *Quijote* por una traducción al inglés y pensó que era el original: la traducción y sus variaciones son

también una forma de recuperar su pasado. En *Historia de la Eternidad* Borges establece su ética lectora a través de las distintas traducciones de *Las Mil y Una Noches*.

En el comienzo de *Historia de la eternidad*, libro impensable e imposible para un escritor latinoamericano, explica su idea de tiempo: “Esa imagen (la eternidad), esa burda palabra *enriquecida por los desacuerdos humanos*, es lo que me propongo historiar.”

(Borges 13) La idea es absolutamente provocadora y confirma una volición intelectual distinta a la que se conocía y sobre todo, se practicaba y practicaré. No son los acuerdos los que nos hacen progresar, sino los desacuerdos.³⁸ Es la otra cara de la moneda de la historia de De las Casas. La historia, y más adelante diré que la literatura gracias a la traducción, es la suma de los desacuerdos, no de los acuerdos y en ello estriba una de sus bellezas. Ya en 1932 había un germen de la idea: “la *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados de Chapman hasta la Authorized Version de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la saga vigorosa de Morris o la irónica novela de Samuel Butler.” (Borges 240) Aquí, el desconocimiento de un idioma abre la puerta a distintas versiones de un texto, todas apreciadas y leídas: el desacuerdo se vuelve riqueza.

En *Historia de la eternidad* Borges dedica un ensayo a hablar de los traductores más clásicos de *Las Mil y Una Noches*. El ensayo está dividido en tres autores. El último de ellos, Enno Littmann, de origen alemán, da la versión más rica en comparación a la del inglés Burton y la de Mardrus por las siguientes razones:

Suministra las notas necesarias para la buena inteligencia del texto: una veintena por volumen, todas lacónicas. Es siempre lúcido, legible,

³⁸ Es lo que dirá Paz con otras palabras años después.

mediocre. Sigue (nos dicen) la respiración misma del árabe. Si no hay error en la Enciclopedia Británica, su traducción es la mejor de cuantas circulan. Oigo que los arabistas están de acuerdo; nada importa que un mero literato —y ése, de la República meramente Argentina— prefiera disentir. (Borges 144)

La importancia del disentimiento es precisamente la que hemos comentado anteriormente: el desacuerdo enriquece, pero hay más razones.

Mi razón es ésta: las versiones de Burton y de Mardrus, y aun la de Galland, *sólo se dejan concebir después de una literatura*. Cualesquiera sus lacras o sus méritos, esas obras características presuponen un rico proceso anterior. En algún modo, el casi inagotable proceso inglés está adumbrado en Burton —la dura obscenidad de John Donne, el gigantesco vocabulario de Shakespeare y de Cyril Tourneur, la ficción arcaica de Swinburne, la crasa erudición de los tratadistas del mil seiscientos, la energía y la vaguedad, el amor de las tempestades y la magia. En los risueños párrafos de Mardrus conviven Salammbó y Lafontaine, el Manequí de Mimbre y el ballet ruso. En Littmann, incapaz como Washington de mentir, no hay otra cosa que la probidad de Alemania. Es tan poco, es poquísimo. El comercio de las Noches de Alemania debió producir algo más. (Borges 144)

Borges implícitamente señala que al escribir, el escritor carga consigo un peso cultural que debe ser insuperable; un peso, una influencia, un lenguaje que ha trascendido todos los años para llegar precisamente a eso que se escribe en el momento. Prefiere las

otras traducciones porque agregan tiempo, contexto, historia, geografía y sobre todo, las lecturas de quien las realiza. La versión alemana es tan perfecta que por lo mismo se vuelve pobre, una mera puesta en escena de lo que realmente es y no de ese todo incluyente que puede ser, una suerte de *Las 1001 Noches* con sabor alemán. Quiero llamar la atención sobre todo a la palabra *comercio* que Borges escribe al final del párrafo porque es precisamente como Borges ve la lectura. Es decir, la lectura debe ser esa transacción en la que se intercambian valores para un beneficio mutuo, para enriquecer. Nada más alejado de la intelectualidad que se desprende del siglo XX, una palabra que refleja más las condiciones del libre mercado que de la libre lectura, pero es indispensable en Borges: para leer y para escribir, tenemos que ser la tradición, la propia tradición. Las diferencias en las traducciones al final no se eliminan, sino que suman en el gran libro que es *Las 1001 Noches*. Esta es una poética, una teoría literaria innovadora, original y que cumple con mi segundo punto: Borges indudablemente transmite a través de sus textos sus ideas. La prueba es “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Al final del primer ensayo de *Historia de la Eternidad*, Borges comenta que los teólogos “afirman que la conservación de este mundo es una perpetua creación y que los verbos *conservar* y *crear*, tan enemistados aquí, son sinónimos en el cielo.” (Borges 363) En Pierre Menard, el autor hace justamente eso, crea conservando un texto³⁹. Allí leemos “Pensar, analizar, inventar —me escribió también— no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia.” (Borges 116) Por lo tanto, la proeza radica en que el autor, a pesar del tiempo, las influencias y la historia de su propio país, como sugiere para los traductores de Sherezade, elabora un texto sumamente complicado: el *Quijote*. Allí leemos, “Ser un novelista popular del siglo XVII le pareció una disminución. Ser, de

³⁹ Por eso llamo antes a Borges, innovador y clásico a la vez.

alguna manera, Cervantes y llegar al *Quijote* le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard.” (Borges 112) Y continúa, “Componer el Quijote a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote.” (Borges 114) Es indudablemente un barroquismo: es el procedimiento inverso a la traducción. Sin embargo, también es el mismo: la diversidad del mundo contemporáneo más el mismo *Quijote* traducidos a un *Quijote* distinto, pero que contiene las mismas palabras. Las implicaciones son enormes y han sido ampliamente estudiadas.

Otra de las ideas que Borges transmite a través de sus textos radica en la idea de una disciplina lectora profunda y subversiva. Y de alguna manera parece nacer del mismo Pierre Menard: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida*...” (Borges 117) En *Otras inquisiciones* aparece desarrollada la idea de que el escritor “crea” a aquellos que estuvieron antes que él y que para comprender el pasado hay que leer el presente: el pasado como hijo del presente. Allí se lee, “Un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica.” (Borges 84) La intención de Borges parece didáctica. La idea es por demás interesante, pues sugiere una lectura que rompería con el esquema cronológico. Parece paradójico, pero se puede llegar a Dante, a Cherterton, a Hawthorne, a Kafka, a Cervantes a través de los cuentos de Borges, ya que éste los actualiza, les da nueva luz y

nuevas coordenadas. Al leer y escribir sus cuentos, Borges reescribe la historia que le precede, y en el caso particular de Borges, esta historia se extiende y trasciende a la historia de la fundación de Argentina; por esto *Evaristo Carriego* fue tan importante. La fuente de su juventud, el mar de plata no es otra cosa que la relectura cuidadosa de los precursores para inventarse y reinventarse. Es un acceso al paraíso perdido, una manera de la nostalgia. Por eso la política le parece cuestión vulgar y rescata al individuo, porque tiene posibilidades más abiertas en el curso de la historia, y más posibles lecturas. Por eso el pasado es hijo del presente, por su crisol de posibilidades no exploradas.

Más adelante, en *Otras inquisiciones* continúa exponiendo sus ideas sobre la lectura:

Un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito; las palabras *amica silentia lunae* significan ahora la luna íntima, silenciosa y luciente, y en la *Eneida* significaron el interlunio, la oscuridad que permitió a los griegos entrar en la ciudadela de Troya... La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje innumerable de relaciones. Una literatura difiera de otra, ulterior o anterior, *menos por el texto que por la manera de ser leída...* (Borges 218)

Borges juega con la manera de leer y ser leído. En esta forma nada, en tiempo y espacio, es definitivo. Borges intuyó, más bien supo, que por la simple variación de letras

y palabras del abecedario se podría escribir todos y cada uno de los libros del mundo. Lo expone en “La biblioteca de Babel”. Las variaciones darían tarde o temprano con todo lo que está escrito, incluyendo esto mismo que estoy escribiendo. De manera análoga, todos los pensamientos e ideas podrían ser pensados. Esta posibilidad es ya un horror que raya en lo sobrenatural, conduciría a cualquier hombre a la locura. En Borges conduce a una suerte de teología personal, una cosmovisión donde parte que todo, en el libro, es infinito.

En *El factor Borges* leemos que “El artista borgeano no es padre ni demiurgo; su épica es más modesta, más astuta, infinitamente más contemporánea: es la épica del transmisor, el propagador, el contrabandista, el que, excluido de la órbita de la propiedad, se aboca a trabajar con lo que hay.” (Borges 113) Por eso me parece que el personaje Evaristo Carriego —no el real— es la respuesta al poeta del Rey Burgués. El escritor trabaja con lo que hay, el poeta trasciende; si le toca manejar el cilindro lo hace, pero no se muere de frío, lo lleva más allá, lo enfrenta, lo reformula, lo cuestiona. Borges hubiera hecho del poeta un lento pero seguro vengador, un lento pero audaz asesino, una secretaria vengadora,⁴⁰ un rabí que juega a ser dios, un callado lector que culmina en la eternidad una obra. La subjetividad en Borges se rebela, el poder yace en uno, pero no explota a las épicas históricas, sino queda en las épicas de barrio, a la intimidad que se forma entre el condenado y el regimiento que se apresta a fusilarlo, pero que no por ser más íntimas son menos sangrientas. Y cuando el hombre sabe que va a morir, lo hace como un triunfo personal, deseado, definitivo y honorable: un destino. Así, Borges nos recuerda que el principio de toda epopeya es siempre humilde, menos fastuoso, más auténtico. Estas son sólo algunas de las ideas originales que Borges transmite en sus

⁴⁰ Tengo otro desacuerdo con la crítica. Emma Zunz me parece el mejor personaje de Borges. Es el único protagonista femenino que tiene, es verdad, pero en mi parecer es el mejor y más completo (y complejo) de todos.

textos (Decir que en sus ensayos o en sus cuentos, a estas alturas de la obra de Borges, empieza a ser un tanto redundante).

Repercusiones de Jorge Luis Borges

Los puntos tres y cuatro de mi propuesta van de la mano. La cuestión es si a Borges sólo se ocupó de lo que realmente le interesaba. Esta en apariencia tautología es en realidad un efecto de la especialización y de su alejamiento de las cuestiones políticas; Borges lo repitió muchas veces, desde *Inquisiciones*, donde explica que el hombre debe hacer lo que a él le acusa placer. Décadas después repite, “Se trata de que ningún libro me ha deparado emociones estéticas tan intensas. Yo soy un lector hedónico, lo repito; busco emoción en los libros.” (Borges 217) Eso en *Siete Noches* en relación a *La divina comedia*. El asunto es, también, que *Borges intelectualiza la emoción* al grado de encontrar verdaderas joyas allí donde nadie más va. Allí donde encontramos al autor cerebral, encontramos también a un lector que nunca dejó de ser niño, dispuesto a divertirse con lo que leía y sobre todo, con lo que escribía. Un lector que en verdad estaba transido por la nostalgia.

De esta manera, el verdadero esfuerzo intelectual se ve recompensado cuando alguien encuentra en Borges lo que Borges encuentra en otros. Con esto llego a mi cuarto punto: la recepción de las ideas en otros autores; y el quinto, la producción a su vez, de algo original a partir de los textos de Borges. Quisiera en todo caso hacer una aclaración. No estoy hablando de influencias, que las hay tal vez en exceso, sino en la exposición de las ideas de Borges ante la lectura de otras personas, que son capaces, a través de lo que leen, de encontrar una explicación de algún fenómeno histórico o contemporáneo. Es

decir, el acto de encontrar en Borges, sin que sea su intención, una forma de describir una realidad que trasciende al mismo Borges y que nos afecta a todos por igual.

Por lo tanto es válido decir, por lo que diré a continuación, que las ideas de Borges, surgidas tanto de sus cuentos como de sus ensayos, sacuden el pensamiento occidental. Aquí se cumple el regreso de un Borges traducido y sobre todo, productor de nuevas visiones, nuevas pedagogías, nuevas nociones. Reproduzco aquí un párrafo del ensayo creativo “El idioma analítico de John Wilkins”, publicado en 1942 y que aparece en la colección *Otras inquisiciones*:

Ya definido el procedimiento de Wilkins, falta examinar un problema de imposible o difícil postergación: el valor de la tabla cuadragésima que es base del idioma. Consideremos la octava categoría, la de las piedras. Wilkins las divide en comunes (pedernal, cascajo, pizarra), místicas (mármol, ámbar, coral), preciosas (perla, ópalo), transparentes (amatista, zafiro) e insolubles (hulla, greda y arsénico). Casi tan alarmante como la octava, es la novena categoría. Ésta nos revela que los metales pueden ser imperfectos (bermellón, azogue), artificiales (bronce, latón), recremencios (limaduras, herrumbre) y naturales (oro, estaño, cobre). La belleza figura en la categoría decimosexta; es un pez vivíparo, oblongo. Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas,

(f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. (Borges 84)

Este párrafo dio pie a una revolución intelectual como pocos libros latinoamericanos habrían provocado. En 1966, veinte años después, Michel Foucault lee este texto, escribe y desarrolla una forma de ver y pensar, es decir, una nueva forma de ponderar el mundo. Se convertiría en uno de los libros fundamentales del siglo XX, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Foucault escribe en el prefacio del libro: “Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar del pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan las abundancias de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro.” (Foucault 1) Encuentro aquí una reacción al texto de Borges en todos los sentidos, una reacción y una invitación. Lo importante de este texto radica, entre otras cosas, en que *es un ensayo*. Lo que menciona Borges suena a todas luces disparatado, pero la manera en cómo está escrito incluye implícitamente una crítica; además, es verosímil. Parece posible y de algún modo que escapa a la mentalidad y formas de pensar establecidas en la época. Es verdad que Borges borró, más bien, jugó como nadie con los límites de los géneros, sin embargo Borges como en todo ensayo, juega con nociones y propone un pensamiento, mejor, una forma de pensar. El juego sin embargo, es también una forma de pensamiento, con su disciplina, su ética y su lógica.

Foucault remata, “En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar en *esto*.” (Foucault 1) Por lo tanto, lo que el texto de Borges hace es generar otro logos, otra epistemología. Foucault toma el texto como punto de partida para algo nuevo, no como un punto de llegada. Borges no apuntala un origen, lo pone en duda. Pero para llegar a “esto”, como todo en Borges, hay que verdaderamente leerlo. Por eso Borges es el intelectual irreverente que empuja más allá nuestras ideas, nuestras comodidades. Borges no elabora un *Canto General*, elabora una forma de pensar, una disciplina del intelecto que nace, como dice Foucault, entre la imposibilidad y la risa. Promovido por el mismo Borges, sus temas literarios se alejaron del compromiso que experimentaban las sociedades progresistas que surgieron conforme fue avanzando el siglo XX. Borges se convirtió, en ese sentido, en una suerte de “anti-intelectual” a los ojos de muchos. Borges no escribió la literatura comprometida que muchos exigían como sello de todo aquel que se llamara escritor, pero al final, lo que escribió sí promovió una revolución del pensamiento.

Se vuelven increíbles las palabras de Rama; en 1959, en una charla con Rodríguez Monegal y Real de Azua, se habla de la oposición Neruda-Borges en términos de arraigo en el primero versus evasión en el segundo. Este término, evasión, ha sustituido con éxito al “antiargentino” de Prieto y Anderson Imbert, pero en el fondo la crítica es la misma: mirar hacia fuera en lugar de hacia dentro. Rama menciona que “Hay en Borges una natural incapacidad para aprehender y consustanciar consigo la realidad, esa que es nuestro común hábitat.” (Rama 96) Para mí es todo lo contrario, es la realidad la que se desborda a través del intelecto.

Beatriz Sarlo, quien ha estudiado a profundidad la época de la que surgió Borges y la historia de la literatura argentina en general, entre otras cosas, rescata la figura de Borges como intelectual:

La respuesta de Borges consiste en la imposición de un principio de orden (que a su vez necesita y trabaja con lo heterogéneo, los géneros menores) en un país donde la inmigración, el plurilingüismo, el sistema político construido por el partido radical entre 1916 y 1930 y herido en profundidad por los golpes de estado, el desplazamiento y el recambio de la clase dirigente, habían conjurado para siempre la hegemonía de la élite criolla sobre la cultura. En el movimiento impreso por estos cambios, Borges llevó a cabo la invención literaria de un pasado y el ordenamiento fantástico que se contraponen a una realidad insoportable (verdaderamente insoportable, para Borges, cuando se instala el régimen peronista). Tal lectura histórica de las ficciones borgeanas puede iluminar de manera distinta la función de Borges mismo como intelectual y no sólo como escritor. (Sarlo 94)

El contexto histórico de Borges se vuelve sumamente conflictivo y sin embargo, su respuesta es creativa. Aunque no fue activamente político como muchos escritores e intelectuales⁴¹, se pueden percibir en sus cuentos y ensayos, sobre todo en el periodo que Sarlo marca, una tendencia a “ficcionalizar” lo que pasaba a su alrededor y en Europa. Borges repudió las modas literarias porque las consideró signo de algo más profundo y desordenado. Aunque sutil, me parece que Borges propone algo des-ordenado. Así lo

⁴¹ Su postura siempre fue ambivalente, por decirlo amablemente. Sin embargo, también es cierto que repudió las represiones y los nacionalismos a ultranza. Rompió con quien tenía que romper en su momento.

prueban relatos como “El idioma analítico...” donde propone un orden extraño, un desorden que obliga a la risa, al desconcierto, al extrañamiento. Esos des-órdenes son de dos tipos: proezas ociosas o inútiles del intelecto (Wilkins) o una aparente incoherencia (Enciclopedia China). En el idioma analítico entran en conflicto las dos. Subyace en el fondo, la pregunta sobre el origen del lenguaje del hombre, del universo: la respuesta no puede ser más que una proeza intelectual e inútil o una incoherencia.

Me parece que Sarlo responde o quiere responder a esa crítica borgeana que lo ataca por classicista, marginal, poco intelectual. También acierta en un punto: Borges cuestiona la realidad, sus órdenes establecidos, sus lecturas prefijadas; Borges re-crea literariamente un pasado que efectivamente le sirva para contraponer a la realidad y jugar intelectualmente con sus límites. Es eso lo que vieron Foucault por un lado, y Derridá en *De la gramatología*, aunque Borges ya había intuido la deconstrucción en textos como “La biblioteca de Babel”. También su pensamiento toca a Baudrillard, entre otros filósofos de la época.

Se podría pensar en este sentido que Rama y Foucault están en categorías distintas, pero también es cierto que el texto de Borges fue escrito diez y siete años antes que el diálogo crítico que presenté y que el reclamo de Rama y Anzúa es una variación de la crítica que lo acusaba de no nacionalista, ahora a nivel continental. Para mí se cumple en Foucault la lectura de Borges sin adjetivos y sin pretensiones; es un intercambio de ideas que es un juego, un pensamiento, una memoria y un cuestionamiento sobre la realidad que conocemos. Sobre esta cuestión reflexiona Alan Pauls de la siguiente manera: “Borges hace exactamente eso: instalar la risa en el corazón del pensamiento. Pero instalarla como una combustión o un tornado: algo irresistible, algo que atrae, que

arrastra, que embriaga, una llamarada de la que nunca nadie será capaz de reírse porque ella misma es risa, risa pura, perpleja, insensata, risa que nos rapta y nos transporta a un lugar que está fuera del pensamiento.” (Pauls 146) Se cumple así mi cuarto y quinto punto: Borges propicia una reacción, una respuesta intelectual original.

Por último, y recordando algunos textos que he ido citando, Borges apunta que aquellas pequeñas variaciones, como la variación en una traducción, en una metáfora, en un verso, es decir aquello que parece ciertamente insignificante, es lo que cobra vital importancia en la literatura, porque la hace viva, la hace un producto del intelecto (conservar creando; pensar, analizar, inventar). La labor intelectual que Borges nos deja, las enseñanzas que Borges nos deja a través de los cuatro puntos y su nostalgia tonal, todas ellas las pone en práctica en los ensayos de *Siete Noches*.

Así, Borges se permite pensar que en un solo verso de *La divina comedia*, está contenida la totalidad de la obra de Alighieri. Como ya lo había dicho en *Historia de la eternidad*: “Lo que sucede con la totalidad del poema, sucede con cada verso y con cada sílaba” (Borges 37); y más adelante, “Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente.” (Borges 38) El tono es de nostalgia, de paraíso perdido. Para cuando escribe *Siete Noches* en 1977 es ya una filosofía consumada en la que el escritor aspira a “presentar un momento como cifra de una vida.” (Borges 213) Es otra razón por la que su regreso nunca termina, porque los detalles que dejó no existen más que en su memoria. Los procesos mentales a los que Borges aspira ya los comentó en “El milagro secreto”.

Es la cúspide y aplicación de su pensamiento con el que enfrenta *La divina comedia*, en *Siete Noches* afirma, “Leía todas las ediciones que encontraba y me distraía

con los distintos comentarios, las distintas interpretaciones de esa *obra múltiple*. Comprobé que en las ediciones más antiguas predomina el comentario teológico; en las del siglo XIX, el histórico, y actualmente el estético, que nos hace notar la acentuación de cada verso, una de las máximas virtudes de Dante.” (Borges 209) Y es que en *Siete Noches* la importancia está una vez más en su disciplina de lector. Recordemos que este libro es una serie de conferencias que Borges da tomando como pretexto la obra de Dante; en muchos sentidos me parece su libro más sincero porque Borges practica en público la puesta en escena de un texto oral: Borges ya está para todos los efectos prácticos ciego y lo que cuenta, lo hará prácticamente de memoria: “voy de un libro a otro, mis memorias son superiores a mis pensamientos.” (Borges 221) La nostalgia se vuelve también un precursor mnemotécnico.

Repito, Borges recoge en *Siete Noches* su experiencia total como lector y la práctica de su propia teoría literaria. No es cualquier cosa, y no es cualquier experiencia. Borges se deja ver como un lector sumamente cuidadoso, metódico y sobre todo, sensible, emotivo. Aquello de lo que carece en un principio la crítica decía que no había en Borges, —humanismo, humanidad— ahora se vuelve fuerza creadora. Borges no es un académico, es (como lo dice él) un hedonista de la razón y la nostalgia. Pauls menciona que “En Borges no hay lectura que no comprometa una sensibilidad microscópica, una atención escrupulosa a los detalles, una avidez por esas semillas ínfimas, casi imperceptibles, donde las páginas de los libros depositan sus cargas de sentido.” (Pauls 76) Esto es una lección, o debe ser una lección, para todo lector, académico, crítico o estudioso de la literatura. En este sentido, tiene un modo de Rabí judío que trata una y

otra vez de encontrar la letra que es todas las letras y el nombre. También es el ciego bibliotecario de su propia biblioteca mental. Es el clérigo asceta que vive de los libros.

El eterno retorno

A partir de los cuatro puntos que acreditan a Borges como un poeta intelectual, se deriva una dialéctica, una lucha entre posturas contrarias que se vuelve un vasto campo de posibilidades enriquecedoras que a la manera de su cuento “El sur”, comporta un destino, una suma final de posibilidades que nacen de la batalla de contrarios intelectuales. Pauls lo describe así:

En rigor, toda la literatura de Borges podría leerse como un gran manual sobre las distintas formas del diferendo, desde la querrela sobre las distintas formas del diferendo, desde la querrela intelectual o erudita (peleas entre escuelas filosóficas, heterodoxias y herejías, litigios de lectura y de interpretación de textos, etc.) hasta el enfrentamiento físico de un duelo a cuchillo o un hecho de sangre, pasando por un célebre motivo del doble, una variante con la que Borges suele traducir las relaciones de rivalidad a la esfera más o menos universal de la metafísica. (Pauls 39)

El mismo George Steiner encuentra lo mismo en Borges. En *Extraterritorial* afirma que “La ecuación fundamental (en Borges) es la del duelo.” (Steiner 47) Esta misma noción genera también una suerte de estética que aplica en sus poemas en pequeñas dosis y en pequeños cambios; el “Poema conjetural” es finalmente una conjetura sobre la muerte de su histórico antepasado. No sólo eso, Borges nos demuestra que una sola palabra puede determinar el rumbo de un verso. Los poemas “Everness” y “Ewigkeit” cambian en un pequeño detalle; mientras el primero empieza “Sólo una cosa

no hay. Es el olvido”, el segundo cierra el primer terceto con el verso “Sé que una cosa no hay. Es el olvido;”. La diferencia parece nimia, pero determina el curso del poema. Este acaso sea un último rasgo intelectual en Borges, la apreciación de los pequeños detalles, y sobre todo, de las diferencias. La cuestión de las diferencias, especialmente la tolerancia a las diferencias, tiene como todo en este autor, raíces en sus primeros años de vida. Borges sabe que la uniformidad conduce al fascismo y así lo escribió en artículos. Sarlo lo intuye y comenta que Borges persigue un ideal de tolerancia.

La cuestión de los movimientos de la memoria y el olvido, así como el planteamiento de un origen son cuestiones que Borges trata de responder, en el sentido más literal, a lo largo de su obra, volviéndola un acto circular. Aquí yace uno de los fundamentos de su obra y tal vez, la mayor constancia del trabajo intelectual de Borges. Aquí están también la nostalgia por el pasado que nunca fue suyo y por el pasado que fue pero que no volverá. Lo que recupera después de treinta años es la poesía, que dejó de escribir en los treinta para retomarla y no dejarla ir en los sesenta. El mismo escritor menciona en *Siete Noches* que “Treinta poemas significan una disciplina, sobre todo cuando uno tiene que dictar cada línea; pero, al mismo tiempo, la suficiente libertad, ya que es imposible que en un año no lo ocurran a uno treinta ocasiones de poesía.” (Borges 281)

Al leer el último cuento de Borges y el primer ensayo de *Evaristo Carriego*, el círculo se cierra, o se abre de nuevo. La lectura de Borges es una aventura circular definitivamente; es una forma de diálogo que parece repetir el signo matemático infinito. Escrito en 1983, “La memoria de Shakespeare” es el cuento que cierra el libro del mismo nombre y es el último que cierra la más reciente colección de *Cuentos completos* del

argentino. Allí Borges establece vasos comunicantes con su pasado, con sus ideas sobre la memoria y el olvido que son, básicamente, sus ideas sobre literatura. Además, confirma la noción de que el tema total en Borges es el viaje a casa, es que pierde el centro, es el tema del “sin casa”. La siguiente es una colección de citas del cuento. La primera menciona: “De Quincey menciona que la memoria del hombre es un palimpsesto.” (Borges 541) Es ese palimpsesto que mencioné al principio del capítulo. Borges hace de este una forma de creación. En otro momento del relato menciona “La memoria del hombre no es una suma; *es un desorden de posibilidades indefinidas*. San Agustín, si no me engaño, habla de los palacios y cavernas de la memoria. La segunda metáfora es más justa. En esas cavernas entré.” (Borges 542) La primera cita me llama la atención por la fidelidad que guarda con EC; parece que Borges se reencontrara a sí mismo tras el paso de tantos años y que recupera las ideas del idealismo alemán. Las aristas son cavernas en su memoria, el paso del tiempo y la creación misma las han hecho. El cuento admite un regodeo de la memoria. La nostalgia no es otra cosa. Por eso es tan importante el último cuento, porque cierra en círculo la obra de Borges.

Hacia el final escribe, “Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón” (Borges 544) y en una la posdata del cuento, que es el último que presumiblemente publica Borges, cierra con la fecha del relato, 1924, que en la vida de Borges representa no sólo dos años después de regresar de Europa, sino el momento en que idea y empieza a escribir y fundamentar sus ideas: es el camino a *Evaristo Carriego*. Ya en 1936 había escrito “Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez.” (Borges 36) En 1983, cinco años antes de su muerte escribe: “Ya soy un hombre entre los hombres. En la vigilia soy el profesor

emérito Hermann Soergel, que manejo un fichero y que redactó trivialidades eruditas, pero en el alba sé, alguna vez, que el que sueña es otro. De tarde me sorprenden pequeñas y fugaces memorias que acaso son auténticas.” (Borges 545) Es evidentemente el Borges que se sabe ya al final de su camino. Pienso que la importancia de este último cuento radica, muy borgeanamente, en la lectura de su primer libro de ensayos. Borges afirma decisivamente que los precursores de los clásicos son necesariamente más cercanos a nosotros; así, Borges mismo, en 1983, es su precursor de 1930. Además, es una invitación a leer la obra completa, no textos aislados. Borges parece cerrar su obra en coherencia.

De lado de la poesía, 1985 aparece “Los conjurados”, poemario que cierra la vida y la obra de Borges. No es el más famoso y no es de donde generalmente se extraen sus poemas más emblemáticos. Para mí es el poemario donde demuestra que lo que deja atrás es un pensamiento y una vida intelectual. Me refiero específicamente a dos poemas, aunque pudieran ser más. El primero es “Posesión del ayer”, un poema cuyo tema es la nostalgia; una reafirmación del tema tan universal del regreso a casa que Borges hizo suyo y que fue el camino por el que discurrió su intelectualidad. Allí Borges escribe:

Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas y que esas perdiciones, ahora, son lo que es mío. Sé que he perdido el amarillo y el negro y pienso en esos imposibles colores como no los piensan los que ven. Mi padre ha muerto y está siempre a mi lado. Cuando quiero escandir versos de Swinburne, lo hago, me dicen, con su voz. *Sólo lo que se ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos.* Ilión fue, pero Ilión perdura en el hexámetro que la plañe. Israel fue cuando era una antigua

nostalgia. Todo poema con el tiempo es una elegía. Nuestras son las mujeres que nos dejaron, ya no sujetos a la víspera, que es zozobra, y a las alarmas y terrores de la esperanza. *No hay otros paraísos que los paraísos perdidos.*

Allí están contenidos la intuición de Luckács y de Steiner. “Sólo es nuestro lo que perdimos” es acaso uno de los versos que definirían tanto la pérdida de centro, como la condición extraterritorial y por supuesto, el pensar de la literatura del exilio. Igualmente está *Coplas a la muerte de su padre*, está *La Iliada* y *La Odisea*, el antiguo testamento. Está Swinburne, poeta lírico que vivió en lucha contra el conservadurismo de su época. Está finalmente Borges y su obra. Esta cuestión circular es también el cuestionamiento final de que el origen de un país o una literatura sea el único origen posible. Cada uno de nosotros participamos no sólo de la tradición y su origen, además, tenemos derecho a fundir y fundar nuestra mitología personal en la Mitología.

Por último, el poema que da título al conjunto “Los conjurados” que define finalmente al intelectual en Borges:

En el centro de Europa están conspirando.

El hecho data de 1291.

Se trata de hombres de diversas estirpes, que profesan diversas religiones y que hablan en diversos idiomas.

Han tomado la extraña resolución de ser razonables.

Han resuelto olvidar sus diferencias y acentuar sus afinidades.

Fueron soldados de la Confederación y después mercenarios, porque eran pobres y tenían el hábito de la guerra

y no ignoraban que todas las empresas
del hombre son igualmente vanas.
Fueron Winkelried, que se clava en el pecho las
lanzas enemigas para que sus camaradas avancen.
Son un cirujano, un pastor o un procurador, pero
también son Paracelso y Amiel y Jung y Paul Klee.
En el centro de Europa, en las tierras altas de Europa,
crece una torre de razón y de firme fe.
Los cantones ahora son veintidós. El de Ginebra,
el último, es una de mis patrias.
Mañana serán todo el planeta.
Acaso lo que digo no es verdadero, ojalá sea profético.

Jorge Luis Borges muere en Ginebra, su otra patria, el 14 de junio de 1986.

CAPÍTULO IV

OCTAVIO PAZ: DESEO, SER, REVOLUCIÓN

Hasta ahora en la disertación he analizado el papel que los poetas han tenido como intelectuales desde el Modernismo hasta el fin del siglo XX. En este capítulo no será mi intención analizar ni histórica ni políticamente los textos históricos o políticos de Octavio Paz. Lo que me interesa es reflexionar sobre el poeta que tiene opiniones debatibles sí, pero también bien fundamentadas. Ya el hecho de que historiadores, filósofos y politólogos hayan rebatido a Paz es signo evidente de que el poeta había hecho la tarea y sus opiniones tenían fundamento. Mi intención en ese sentido es proponer a Paz como el último poeta intelectual, el que reflexiona sobre el quehacer poético, el que opina en la política de su tiempo y el que es capaz de alzar su opinión en medio de las batallas culturales más duras y hacerse oír. Que los especialistas⁴² (Héctor Aguilar Camín, Soledad Loeaza, José Woldenberg, Lorenzo Meyer, entre otros) rebatan a Paz desde sus áreas y señalen precisamente sus errores, no es más que el signo de que la especialización ha tomado ya el lugar que antes tuvieron los escritores y artistas. Como lo veremos en el presente capítulo, Paz muchas veces enmascaró sus carencias y vacíos con su potente retórica y el uso constante de metáforas y analogías. Hecha esta aclaración, que no por obvia me parece menos pertinente, empiezo con algunos apuntes biográficos del poeta.

⁴² A ellos hay que sumar el coro de especialistas en Siglos de Oro, que han descalificado una y otra vez el libro que Paz escribió sobre Sor Juana Inés, entre ellos, el actual director del Centro de Estudios Literarios de El Colegio de México.

Decir que Octavio Paz fue un intelectual es una obviedad que raya en la tautología⁴³. De los tres autores tratados en esta disertación, Paz es el que más se acerca a los deberes del intelectual de Edward Said; además es hijo casi natural del pensamiento de Julián Benda: es el clérigo por excelencia. Sin embargo, decir que fue el último intelectual moderno es otra cosa; sumar a esto la presunción de que Paz fue el último poeta intelectual es algo completamente diferente. Allí hay un vacío que increíblemente no se ha estudiado: la figura de Octavio Paz como intelectual. En este capítulo atenderé esta omisión, poniendo especial cuidado en tres ensayos: los dos primeros, *El laberinto de la Soledad* y *El arco y la lira*, que es donde desarrolla los dos ejes principales de casi la totalidad de su obra ensayística y poética: el problema de la identidad, tanto personal como de la comunidad por un lado; y el enigma del ser que no termina por resolverse por el otro. Finalmente, estos dos ejes se entrelazan, se confrontan y exigen respuesta y posición en *El ogro filantrópico*. Este libro, que reúne una colección de ensayos que se publicaron en “Plural” y los primeros números de “Vuelta” durante la década de los setenta, hablan del deber del intelectual, del compromiso del escritor y de la libertad del arte ante el poder y la autoridad. Es mi opinión que este particular libro de Paz clausura el periodo que se abre con Rubén Darío y su cuento “El Rey Burgués”. El cuento de Darío, como lo estudié al principio, relata las nuevas vicisitudes a las que el poeta debe enfrentarse ante el nuevo paradigma socioeconómico. El grupo de ensayos y el que da nombre al volumen tratan, casi un siglo después, no sólo de los mismos problemas, sino de las actitudes que los poetas e intelectuales han tenido o deben tener frente a una figura de autoridad que ostenta un poder. Para abordar el tema, tendré que hacer un breve

⁴³ Prácticamente cada libro que estudia tanto la obra poética como la ensayística tratan a Paz como intelectual.

recorrido histórico y señalar algunas situaciones fundamentales en la formación del poeta mexicano, especialmente los primeros años, ya que en el seno de su familia cohabitaban intelectuales que tenían distintas formas de convivir con el poder.

La intelectualidad de Octavio Paz se manifiesta como una pasión de autoconciencia crítica. Lo que define a Paz como intelectual, es precisamente lo que Said nombra en su libro *Reflections on Intellectuals*: “The purpose of the intellectual’s activity is to advance human freedom and knowledge” (Said 17) y más adelante “intellectual representations are the activity itself, dependent on a kind of consciousness that is skeptical, engaged, unremittingly devoted to rational investigation and moral judgement; and this puts the individual on record and on the line.” (Said 20) También está en la línea directa de Julian Benda, quien decía que los intelectuales eran los únicos que ponían freno a las pasiones políticas, ya que éstas corrompen básicamente lo que tocan; en contraposición los intelectuales serán “aquellos cuya actividad no persigue esencialmente fines prácticos, sino que, al pretender su felicidad del ejercicio del arte, de la ciencia o de la especulación metafísica, en resumen, de la posesión de un bien no temporal, de alguna manera dicen: «Mi reino no es de este mundo».” (Benda 123) Y es que Paz es ante todo un escritor que considera a la libertad como el bien supremo que pueda tener el hombre. La libertad es una caída permanente hacia nosotros mismos. Esta libertad nace del ejercicio intelectual, crítico, moral y racional; pero también sensible, erótico, amoroso; opuestos que suman una actitud moderna, libre, consciente de sí misma. A diferencia de Borges y Darío, Paz se asume como el intelectual que busca todo lo anterior y que se opone decididamente a las formas del arte al servicio del poder, del gobierno o de cualquier ideología.

In medias res

Hacia el final del siglo XIX, en las últimas décadas México Porfirio Díaz toma el poder en México y no lo soltaría sino hasta treinta años después. El suyo fue un gobierno de contrastes que puso fin a un siglo de más bajos que altos en el país⁴⁴. Hubo progreso en muchas áreas, pero también hubo grandes omisiones e injusticias. El crecimiento económico en México durante estos años con respecto a la Argentina que cobijó a Darío y vio nacer a Borges fue muy inferior (1.7% contra 2.5% anual en promedio); sin embargo, México también entró de lleno, aunque por factores externos, en el nuevo paradigma y el dinamismo internacional: “uno de los elementos que sostenían el crecimiento económico de México durante este periodo fue la expansión del comercio internacional, que en 1870 representaba el 5% del PIB de los países del mundo, cifra que pasó a 8.7% en 1913” (Hernández Chávez 267). Otros factores, como la poca industrialización, la poca capacidad de adaptar nuevas tecnologías, el intenso e histórico centralismo, así como las crecientes tensiones entre las élites porfiristas y los potenciales sucesores, inhibieron el crecimiento económico que no estuvo a la par de otros países latinoamericanos.⁴⁵ Como en Argentina, también se invitó al extranjero y a sus capitales a invertir y poblar, más bien repoblar, zonas serranas, norteñas y costeras. La diferencia es que el capital neto que quedaba dentro del país se repartía en muy pocas manos, generando una pobreza brutal por un lado, y por otro lado, dependencia total del principal inversor: los Estados Unidos, quienes determinarían por lo mismo, muchos de los sucesos entre 1910 y 1920. Los más evidentes fueron el apoyo tras bambalinas al golpe de

⁴⁴ Durante los 70 años de priísmo, Díaz nunca dejó de ser el enemigo del partido que estaba en el poder, heredero de la revuelta. Con la llegada al gobierno de la derecha panista, la figura de Díaz se ha suavizado e incluso se ha rescatado.

⁴⁵ Para 1913, más del 60% de la población económicamente activa se dedicaba al campo. Sólo el ferrocarril y algunas industrias como la textil tuvieron un crecimiento sostenido desde 1870

Victoriano Huerta, el ataque al puerto de Veracruz y la indiscriminada venta de armas a prácticamente todos los grupos en disputa:

La invasión comenzó en la década de 1880 y adquirió proporciones considerables. En 1902 se calculaba que había 500 millones de dólares invertidos en México por 1117 compañías norteamericanas. El número de los norteamericanos que vivían y trabajaban en México se estimaba en 40000. En 1909, las inversiones estadounidenses montaban mil millones y los inmigrantes se suponían que eran 60000. En 1912, los capitales de Estados Unidos ascendían a 1,057,770,000 dólares y los ingleses 321,303,000. (Zavala 124)

La cifra total de la inversión y sus capitales representaban una tercera parte de las riquezas de México, misma que como se dijo, estaba en manos de la oligarquía porfirista, entre ellos Irineo Paz, que si bien no era de los más ricos, sí vivía con los lujos de la clase alta del centro del país. Este capital sale del país durante el conflicto armado, dejando un vacío que tardó décadas en medianamente volverse a recuperar.

A diferencia de la economía y la industrialización, la cuestión cultural y educativa pavimentaría mucho mejor el camino para su futuro desarrollo. A nivel cultural, hacia finales del siglo XIX y en la primera década del XX, el grupo alrededor del Ministro de Educación Justo Sierra que se hizo llamar “El Ateneo de la juventud” emprendió un cruzada educativa de gran trascendencia, cuyo impulso siguió aún después de terminado el conflicto armado. Entre sus grandes obras destacan sobre todo la creación de la Escuela de Altos Estudios, que se convertiría años después en la Universidad Nacional de México; y la Universidad Popular, proyecto que se proponía llevar la educación a los

talleres, las industrias, los campesinos, etc., que era por mucho la mayoría de la población en México, que en ese entonces no pasaba de los 20 millones en todo el país⁴⁶.

En el artículo “Los intelectuales y la Revolución Mexicana” de Javier Garciadiego, se afirma que “Articulados de una u otra manera bajo la égida de Justo Sierra, secretario de Instrucción Pública, los intelectuales se beneficiaron del crecimiento del aparato educativo, del desarrollo del periodismo moderno y de la estabilidad de un gobierno con creciente solicitud de profesionales, imprescindibles para la modernización de la economía tradicional.” (31) Esto fue evidente sobre todo en la gran metrópoli. Más adelante, Garciadiego afirma que el “Ateneo”

desafió el positivismo (...) al reivindicar otras formas de conocimiento y el estudio de las humanidades; además, exigía un relevo generacional de los intelectuales porfiristas, todos envejecidos; asimismo, los ateneístas propugnaron por hacer una intensa labor de difusión educativa y cultural, especialmente a través de la Universidad Popular, creada al afecto por ellos, lo que implicaba una ruptura con el elitismo de los intelectuales porfiristas, todos darwinistas sociales en tanto que positivistas y evolucionistas. Por último, no debe minimizarse que un puñado de ateneístas tuvieron un destacado papel en el proceso revolucionario (...) sobre todo, José Vasconcelos (1881-1959), hijo de un burócrata porfirista, fue el animador de la política educativa de la Revolución y quien propició el nacionalismo cultural posrevolucionario, actitud que define la identidad cultural del México del siglo XX. (Garciadiego 32)

⁴⁶ Según el INEGI (Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Información) en 1910 había 15,160,369 habitantes en el país.

Sintetizados en el párrafo vemos por un lado, la anquilosada intelectualidad porfirista, contra la pujante intelectualidad moderna. La actitud ateneísta y su inercia antes, durante y después de la Revolución proyectó una larga luz sobre la vida en México. Mucho de este impulso se entrelaza en la vida de Octavio Paz de forma determinante, sobre todo en sus años en la Escuela Nacional Preparatoria, que coincide con la campaña para presidente del mismo Vasconcelos, y con el proyecto educativo de los primeros gobiernos posrevolucionarios y que tienen gran inspiración ateneísta.

Por todo lo anterior y por lo que se vive en la segunda década del siglo XX, Octavio Paz parece nacer *in medias res*. El conflicto revolucionario mexicano llevaba cuatro años de haberse iniciado, entraría en su etapa más sangrienta (1915) y tiene todavía años y definiciones por delante. Su abuelo, Irineo Paz o “Papá Neo” (1836-1924), fue parte de las huestes liberales de Porfirio Díaz desde mediados del siglo XIX. El abuelo llegó a coronel bajo el mando y la presidencia de Porfirio Díaz. Pudiera considerarse liberal, pero sus acciones reflejaban en buena medida el espíritu del mexicano del siglo XIX: conflictivo, intranquilo, combatiente, a ratos conservador; nunca completamente en armonía. Sólo cuando Díaz llega al poder y se reafirma en su segunda elección, Don Irineo Paz asienta la cabeza y pone sus afanes guerreros en pausa. Enrique Krauze comenta sobre él: “A partir de 1851 hasta 1876, su vida había sido una interminable campaña por la libertad política, llevada a cabo con la pluma y con la espada. Su medio de combate favorito era el periódico de oposición” (Krauze 122). Irineo Paz fundó varios periódicos, entre ellos el notable “El padre Cobos” durante el último periodo de la presidencia de Benito Juárez. Vio con malos ojos la campaña antirreleccionista y simpatizó con Victoriano Huerta una vez que éste realizó el golpe de

estado y asesinó a Madero. Poco después, y una vez terminado el conflicto armado, en las discusiones que tuvo con su hijo aceptó que el de Díaz había sido un gobierno de excesos y omisiones imperdonables.

Su hijo y padre de Paz, Octavio Paz Solórzano (1883-1936), fue abogado zapatista, también escritor y editor de los varios periódicos que publicó su padre (muchas veces tomó su lugar mientras su padre cumplía alguna condena por lo que publicaba). Fue partidario del general Bernardo Reyes (Ministro de Defensa porfirista, natural sucesor de Díaz y padre de Alfonso Reyes), por lo que vio con recelo el triunfo de Francisco I. Madero y simpatizó con el alzamiento de Huerta. Pronto cambió su parecer. Fue Emiliano Zapata y su lucha la que lo convenció de unirse a la revolución a pesar de que en los primeros años del conflicto armado lo criticó duramente a través del periódico de su padre. En este contexto nace Octavio Paz Lozano en 1914. A los tres meses de nacido su hijo, el abogado Paz inicia un periplo sumamente accidentado. Durante varios meses vivió a ratos en el monte como mensajero de Zapata y abogado en los intereses de los campesinos de los alrededores de la Ciudad de México. Krauze menciona sobre él, “Se había incorporado hacia septiembre de 1914 trabajando como enlace entre las fuerzas villistas y zapatistas. Llegó fugazmente a ver acción en la zona del sur de la ciudad de México, incluida la de Mixcoac, que también conocía. Durante la ocupación de la capital por la Convención dirige un periódico que luego le es arrebatado por los villistas.” (Krauze 276) Hacia 1915 se convierte en comisionado para representar al zapatismo en Estados Unidos, donde fracasó una y otra vez en su trabajo de convencer e iniciar movimientos afines a Zapata desde el país del norte. Su odisea termina definitivamente en 1920, año en que regresa a su familia al pueblo de Mixcoac, aunque siempre estuvo

ausente del hogar. A diferencia de su padre, le gustaba la fiesta y se aficionó al alcohol desde su viaje a Estados Unidos. La sombra de Zapata lo persiguió toda su vida: los capítulos dedicados al revolucionario en la primera Historia de la Revolución Mexicana fueron escritos por él; nunca dejó el proyecto agrarista, y fue defensor de los campesinos hasta su muerte nunca del todo esclarecida, en 1936.

Lo del Paz Solórzano no es un caso aislado o un plus que tuviera la facción zapatista sobre las otras; baste recordar al personaje Luis Cervantes, de la novela *Los de abajo*. Aún así llama la atención que durante el conflicto armado, cada grupo en disputa contaba con al menos un intelectual; este dato ayuda a entender la historia de los intelectuales en México y también ayuda a ver el alcance del impacto que Justo Sierra había tenido con su proyecto educativo. Nos da una clara idea de lo importante que fueron los intelectuales para los gobiernos en la primera mitad del siglo en México:

El número de nuevos intelectuales que surgieron con la Revolución fue enorme. Prácticamente cada facción contaba con su pequeño grupo de intelectuales, y cada cabecilla contaba con su intelectual de cabecera. Sus labores eran múltiples: redactaban planes y proclamas propios, respondían a los ajenos y analizaban la situación política nacional e internacional, eran responsables de las oficinas político-administrativas y dirigieron los muchísimos periódicos faccionales que circularon durante esos años.

(Garcíadiego 33)

David A. Brading, en su estudio *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana* afirma que “Más aún, no obstante las guerras civiles de la Revolución, estos pensadores

mexicanos se involucraron en una empresa heroica a favor de la renovación de la cultura mexicana por medio de la aplicación de las ideas universales, actuando como «el alma de México», aún cuando esa alma careciera de cuerpo.” (Brading 16) Esta empresa siguió con los primeros gobiernos revolucionarios, quienes los sumaron a la burocracia gubernamental, lo que les restó autonomía, libertad creadora y, sobre todo, el espíritu crítico. Los quitó en suma la posibilidad de volverse la conciencia del pueblo, como Benda y Said reclaman a los intelectuales. Además, fueron los encargados de empezar el proyecto de reformular la identidad del mexicano y de alentar el nacionalismo.

Mencioné anteriormente que Paz parece nacer *in medias res*. Paz hereda de su abuelo y su padre una palabra: Revolución. Sobre esta palabra se concentra, a mi parecer, la obra de Paz como intelectual. Es la revolución que en la batalla une a los contrarios y produce algo nuevo y distinto, algo necesariamente moderno. Paz no heredó el sentido guerrero, pero no vaciló en liarse a golpes por sus convicciones⁴⁷. Sin embargo, el mundo de las ideas y la palabra lo ganó por completo. Desde esta perspectiva Paz trató de conciliar contrarios en un movimiento dialéctico del que no siempre salió bien librado, como lo veremos más adelante. Baste decir por el momento que en el fondo del pensamiento de Paz las ideas de la Ilustración y Romanticismo comparten un mismo afluente y desde allí elabora su plataforma poética, artística y ensayística. Los dos son movimientos históricamente opuestos, pero dan a Paz el sustento indispensable para sostener su idea de liberalismo no sólo como filosofía política, sino como forma de vida.

⁴⁷ Además de la famosa trifulca contra simpatizantes de Franco en un restaurante de la Ciudad de México, también fue arrestado por participar en manifestaciones vasconcelistas. En el futuro, también será famoso el episodio en que tuvieron que separar a Paz y Neruda, pues estaban a un paso de llegar a los golpes por cuestiones ideológicas.

También conjuntan la visión del intelectual en Latinoamérica hacia la segunda mitad del siglo XX.

Como todo en Paz, sus primeros años de vida se resuelven en sus ensayos y sobre todo, en su poesía. El poema “Canción mexicana” escrito después de los sucesos del 2 de octubre de 1968, trae de regreso el ambiente histórico en el que creció Paz y definen perfectamente sus años de infancia:

Mi abuelo, al tomar el café,
me hablaba de Juárez y de Porfirio,
los zuavos y los plateados.
Y el mantel olía a pólvora.

Mi padre, al tomar la copa,
me hablaba de Zapata y de Villa,
Soto y Gama y los Flores Magón.
Y el mantel olía a pólvora.

Yo me quedo callado:
¿de quién podría hablar?

En este breve poema Paz entrelaza sus más grandes preocupaciones: el problema de la identidad y el enigma que nace de la tensión de los contrarios. Paz, de cualquier modo, no se mantiene callado por mucho tiempo. Su campo de batalla sería el papel impreso. Pero como Jorge Luis Borges, su empresa intelectual tiene raíces decimonónicas y también como Borges, Paz debe sus inicios a la generosa biblioteca que tenía en casa de

su abuelo, que es donde vivió sus primeros años. El poema también nos revela la sed que Paz tiene de revolución, aunque la suya sería diferente a la de su padre y su abuelo: la suya sería la revolución que trataría de disolver la tensión entre la identidad, los contrarios y sobre todo, su relación con el poder y la historia. La respuesta a este poema, como veremos más adelante, será *El ogro filantrópico*.

Es sumamente importante entender el contexto histórico del México porfirista, particularmente la cuestión cultural. La importancia del poema “Canción mexicana” radica, como lo mencioné, en el familiar enfrentamiento de los contrarios. La poética de Paz, así como su vocación crítica plasmada en sus ensayos, se revela con una dialéctica entre dos contrarios que parecen chocar entre sí. Eso explica títulos como *Las peras del olmo, fundación y disidencia*, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, *El ogro filantrópico*, además de su famosa teoría de la modernidad como ruptura y continuidad. Es la dialéctica de la conciencia que se abisma sobre sí y cuya hija es la crítica. Todos estos títulos reflejan primero una coherencia entre obra y vida: Paz necesita ser crítico y necesita hacerlo en total independencia del poder y la autoridad⁴⁸. Señalan también la amplitud lectora de Paz y su capacidad de síntesis de las grandes ideas de la filosofía e historia modernas.

Si el pasado de Borges se ancla en el siglo XIX, el de Paz no fue así; Paz va más atrás. El poeta menciona en *El laberinto de la soledad* que el apellido “Paz” aparece al segundo día de la llegada de los españoles; se puede interpretar como la intención que Paz tiene de que su historia personal empiece con la historia de México y Latinoamérica.

⁴⁸ Es cierto también que con el tiempo y a ojos de muchos, Paz mismo fue una forma de autoridad y de poder, especialmente con el grupo que se formó alrededor de Vuelta. También es cierto que mucho es leyenda que nació, y todavía nace, de sus detractores.

Carlos Fuentes, otro escritor intelectual, va hasta Altamira para entendernos. Paz en cambio entiende que el mestizaje es un origen distinto.

Mucho se ha estudiado ya de los años juveniles de Paz, especialmente los años del bachillerato, donde conoció al grupo Los Contemporáneos, quienes lo cobijaron y lo apoyaron en diversas etapas de su vida, pero con quienes también tuvo diferencias cruciales; además se afilió a la causa de José Vasconcelos, estudió la obra de Karl Marx⁴⁹, fundó a los diecisiete años la revista “Barandal” y años después “Taller”, en las que colaboraron de buena gana Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, entre otros. Ambos poetas influyeron decisivamente en la obra de Paz, especialmente Cuesta, quien fue además de poeta, un crítico literario incisivo y agudo.

Además de los años en el ex convento de San Idelfonso, sede de la Escuela Nacional Preparatoria, tres momentos son esenciales en este momento de su vida: su breve viaje a Estados Unidos cuando era niño⁵⁰; su viaje a Yucatán como parte de un programa para educar familias indígenas y de escasos recursos; y su invitación al Segundo Congreso de Escritores contra el Fascismo en Valencia, España. Hay también amplios estudios al respecto, que se ocupan sobre estos años, particularmente el extenso ensayo *Poeta con paisaje* (2004), de Guillermo Sheridan y más recientemente *Octavio Paz y su círculo intelectual* (2013), de Jaime Perales Contreras, además del estudio de William Jason; hablar de estos momentos sería poco menos que reproducir lo que ellos ya

⁴⁹ Son los años en que el gobierno mexicano ejercía un socialismo “de dientes para afuera”, especialmente en la cultura y el arte. De allí tanto la crítica a Los Contemporáneos por su “escapismo de la realidad” histórica mexicana, como la obra de inspiración socialista de los muralistas mexicanos.

⁵⁰ Guillermo Sheridan duda con toda razón de que en realidad se haya hecho el viaje. Argumenta que con una mujer bella como lo era su madre, en compañía de un niño de menos de cuatro años, en las condiciones en las que se hallaba el país, el viaje hubiera sido más que arriesgado, un suicidio. Además de que, salvo un par de anécdotas, nada hay en Paz que remita a ese viaje. Sin contar que no hay registro en los archivos de su padre del viaje de su familia.

dijeron. Sólo quisiera mencionar varias situaciones claves: la primera es que la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) le ocultó su invitación al congreso antifascista que le habían enviado desde España; gracias a la indiscreción de una secretaria y a la agudeza de Elena Garro, Paz se entera de la invitación; la segunda ya en España, la desilusión que le provocó el juicio, el extrañamiento y la expulsión de André Gide del partido comunista francés así como del congreso. Otro momento fue ver de frente las incoherencias del grupo⁵¹; y por último, el rumor cada vez más fuerte e incesante de los campos de trabajo forzado de Stalin, así como el pacto Germano-Ruso, que termina por alejarlo por completo de toda militancia partidista. En *Itinerario* Paz escribe que en su viaje a España “Descubrí que la revolución era hija de la crítica y que la ausencia de crítica había matado la revolución” (Paz 59). Todo lo anterior queda ampliamente documentado en los libros ya comentados, además del libro de Jacques Lafaye *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*, que cuenta de primera mano lo años de Paz en París y su particular contexto intelectual.

Por último y para entrar ya de lleno en los textos del propio Paz quisiera cerrar esta sección de la siguiente manera. En su libro *Poeta con paisaje*, el crítico mexicano Guillermo Sheridan afirma que “Paz no organizó una autobiografía, pero es el poeta mexicano que más frecuentemente se pregunta ¿quién era? y ¿dónde estuvo?” (Sheridan, 17). Estas palabras impulsan una metafísica y describen ciertamente el espíritu rebelde que no está quieto un solo momento. Además, Sheridan afirma que

⁵¹ Elena Garro fue especialmente susceptible a estas incoherencias. Una vez rompió en llanto: ante el despilfarro en las comilonas que les eran ofrecidas en su honor a cada lugar al que iban, vio también en una plaza cómo mujeres mendigaban comida y buscaban alimento entre las ruinas de los edificios. Paz se dio cuenta que la mayoría era socialista de palabra, pero que en los hechos y acciones poco los diferenciaba de aquellos a los que combatían.

Octavio es un niño de extremos: si los de su sangre son «el indio y el español», los de su casa son de género: vive con dos hombres, su abuelo y su padre, y con dos mujeres: su madre y su tía Amalia. El mundo de los hombres es de acción y pólvora, el de su madre de armonía y el de su tía de delirio; el masculino de librepensadores y el femenino católico; el de los hombres mexicanos con ribete indígena; el de la madre es andaluz y el de la tía fantástico. (Sheridan 33)

Vale la pena ver estos datos biográficos que revelan cómo desde el mismo seno familiar, el futuro poeta entendió que la vida oscilaba entre contrarios y que múltiples tensiones provenían precisamente de estas oscilaciones.

El roce con la historia: textos de San Ildefonso, textos de España

Armando González Torres, en su libro *El crepúsculo de los clérigos*, da una clara idea de lo que Paz significó en el ámbito intelectual mexicano y en el público en general, particularmente desde su renuncia a la embajada en la India tras los acontecimientos del 2 de octubre de 1968, que marca el punto de inicio de sus ensayos críticos hacia la actuación del gobierno mexicano y la hegemonía del partido en el poder: “Adoptar una posición a favor o en contra de Paz era parte de los ritos de pasaje y de la formación de identidad de cualquier aspirante a intelectual mexicano.” (González Torres 166) Su figura se convirtió así en el santo y seña para abrir o cerrar puertas: “Era tal su presencia en la vida pública, tanta polémica generaban sus pronunciamientos, que la simple mención de su nombre podía ser inconveniente en el salón de clases universitario⁵², anticlimática en una comida familiar y de plano desaconsejable para el romance con una progresista.”

⁵² Este punto me tocó vivirlo en los salones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

(González Torres 166) Situación que se volvió cada vez más evidente conforme Paz se acercó a su muerte y que coincide por un lado con el derrumbe final del partido en el gobierno y la aparición del EZLN; por otra, a la sobrepoblación de especialistas que comenzaron a salir de universidades públicas y privadas y que contaban con la tramoya teórica para poner en duda sus concepciones políticas, sociológicas, antropológicas e incluso, poéticas y literarias. Lo curioso es que muchas veces esa fama era infundada, un chisme que se propagaba: poca gente leía verdaderamente a Paz. Pero vayamos por partes.

En 1931, en la revista *Barandal*, Octavio Paz publica “Ética del artista”. Allí, seis años antes de su viaje a España y con apenas 17 años de edad, Paz hace ya una pregunta que se haría a lo largo de toda su obra, ya sea para contestar, para atacar una postura o para defenderla: “El artista ¿debe tener una doctrina completa —religiosa, política, etc.— dentro de la cual debe enmarcar su obra? ¿O debe, simplemente, sujetarse a las leyes de la creación estética, desentendiéndose de cualquier otro problema?” (Paz 185)

Inmiscuidas aquí están ideas que no lo abandonan. Estas cuestiones hablan del momento polarizado que vivía tanto México como la cultura occidental al borde de otra guerra mundial y saliendo apenas de la terrible recesión económica. También en el artículo presenta sus primeras armas y un mapa inicial de lecturas: Valéry, Kant, Góngora, Waldo Frank, Cocteau, Nietzsche, Dante.

En México la polémica disyuntiva se centra sobre todo alrededor de los llamados “grupo sin grupo”: Los Contemporáneos, cuya postura es de inclinación hacia el arte puro, lejos de la violencia revolucionaria; este grupo es heredero de las políticas culturales de Justo Sierra, pero también son ahora parte del entramado burocrático del

gobierno, que los critica pero los deja ser. Octavio Paz, joven con ideales socialistas, parece hacerles, efectivamente, un guiño y un reclamo en su breve artículo:

Desde un punto de vista histórico, la tesis del arte puro es una consecuencia, como la Reforma, la Revolución francesa, el individualismo económico, de la disgregación del orden católico de la Edad Media. El hombre «pierde toda relación con el mundo». Es el hombre de Kant. Se pierde todo sentido de humanidad trascendente. Y es que al hombre de ahora, de Landsberg⁵³, no sólo le falta una religión interior, sino una exteriorización de su religiosidad. Falta de sentido del conjunto, del que nos habla Waldo Frank. *De aquí seguramente la incomprensión que de la obra artística tienen otros sectores de la vida contemporánea. De ahí, también la indiferencia del artista por todo lo que no sea, exclusivamente artístico.* (Paz 186)

Allí están incluidas, como dije, el saludo y la queja, señala la incomprensión de la que son objeto, pero también acusa su falta de interés por todo lo que no sea artístico. Sobre el otro grupo posible de artistas menciona que

...el artista pone toda su vida y su potencia al servicio de motivos extra-artísticos. Motivos religiosos, políticos o simplemente doctrinarios, como el surrealismo. Estos grupos, aunque presentan programas y plataformas no tan elaboradas y fácilmente destruibles, por medios dialécticos, están

⁵³ Pablo Luis Landsberg (1901-1944) fue un filósofo germano español, discípulo de Max Scheler. Estudió sobre todo a Nietzsche, Pascal y San Agustín. Una vez en España, trabajó con Unamuno, quien lo guió al existencialismo cristiano.

apoyados por toda la fe y el entusiasmo de los jóvenes y por el ejemplo magnífico de la tradición. Como no están situados en una posición racionalista y abstracta, sino mística y combativa, y se creen los realizadores de formas nuevas de la cultura, no les importa por ahora el mérito técnico de su obra, sino el impulso de elevación y de eternidad que ella posea. (Paz 186)

Si bien es más que evidente que el texto es un ensayo de juventud y que hay momentos incluso en que revela cierta inmadurez, ya aparece de entrada la tensión entre elementos contrarios. Paz explora esta disyuntiva como quien no alcanza a decidirse y se va con lo que en ese momento era lo del moda. Aunque por momentos daría la impresión de que Paz, por su cercanía con el grupo de Contemporáneos, elegiría la primera como forma y trabajo para los jóvenes escritores de Latinoamérica, elabora: “Es indudable que para la futura realización de una cultura en América hemos de optar valerosamente por la segunda.” (Paz 187)

En 1939, para la aparición de *Taller*, su segunda revista, Paz escribe en el segundo volumen el breve artículo “Razón de ser” a manera de presentación y justificación del nuevo proyecto. Allí su tono es ya maduro y su voz, aunque todavía débil, ya es propia. Guiado por la estrella de Ortega y Gasset y su texto *El tema de nuestro tiempo*, Paz desarrolla, si bien no la idea contraria, sí una noción distinta donde el arte ya no sólo estaría afiliado hacia una causa social o política de modo, sino a un modo de ser y sobre todo, a un modo de pensar. Aparece constantemente el término “revolución” para asignar una actividad renovadora que surge, nuevamente, del choque entre contrarios, esta vez el conflicto de generaciones que parece que anteponen, como lo

dice Ortega y Gasset, afán de novedad versus tradicionalismo. Allí, en medio de esa hendidura que dejan las edades que se separan y las generaciones que se ven con sospecha, Paz quiere situarse: “El problema de toda generación, como muy bien lo decía Ortega, consiste en saber qué es lo que hereda y qué es lo que agrega. O, para emplear la aguda expresión de Malraux: «la tradición no se hereda; se conquista». ¿Qué conquistaron ellos, qué podemos heredar nosotros?” (Paz 200) *Ellos* son nuevamente los Contemporáneos, la generación inmediata anterior y de la que empieza a recibir apoyo tanto económico como anímico, a través de espaldarazos y padrinzos. No hay que olvidar que después de todo, el viaje a España lo hizo con un miembro de este grupo: Carlos Pellicer, y que su trabajo como embajador también fue a través de ellos. Paz sabe que entre sus hallazgos y los propios de su generación media una zona indeterminada en la que funcionan los intercambios, los aprendizajes y por supuesto, lo que se descarta; entre los hallazgos de la generación anterior y los de la suya hay todavía un largo camino. Sin embargo, Paz tiene bien claro cuál es ese camino: “Si heredamos algo, queremos con nuestra herencia conquistar algo más importante: el hombre (...) Llevar a sus últimas consecuencias la revolución, dotándola de un esqueleto, de coherencia lírica y metafísica. No se trata, pues, de una «época de vejez». La herencia no es un sillón sino una hacha para abrirse paso.” (Paz 201) Aunque aun tiene esta retórica Marxista muy marcada, el “hombre” aparece ya sin adjetivos⁵⁴. Finalmente Paz aclara cuál es esa herencia: “Tenemos que construir un orden humano, justo y nuestro. Por eso nosotros no heredamos sino una inquietud; un movimiento, no una inercia; un estímulo, no un modelo.” (Paz 201) La diferenciación entre movimiento e inercia es una crítica a los

⁵⁴ La retórica Marxista no lo dejará nunca; de una u otra forma aparece.

intelectuales, escritores y artistas que asumen una corriente sin pensarlo demasiado, sin entrar en conflicto con ella. Es evidente cómo en este breve ensayo está el germen de muchas de sus obras posteriores, como *El arco y la lira*, y más específicamente, *Los hijos del limo* y la famosa “tradicción de la ruptura” que es signo, según Paz, de toda era moderna; su antología de poesía mexicana *Poesía en movimiento*. Como lo veremos más adelante cuando hable brevemente de *Pasado en claro*, el movimiento es una constante en Paz.

Para recapitular, tenemos una vocación intelectual que empieza a nacer; Paz ha regresado de España y el desencanto del viaje empieza a obrar en él el sentido de la crítica. Hacer arte con causa política empieza a pasar por el tamiz de la sospecha. El hombre nuevo del texto anterior tiene ecos marxistas, es verdad, pero también se percibe una apropiación del término más que una sumisión al mismo. Habrá que recordar que en esa época se estaba en el barco o fuera de él, no había lugar para ser tibio. Y Paz empieza a presentir que la suya no es tibieza, sino orden, disciplina, rigor y un proyecto, sobre todo de periodismo literario.

Otro de los famosos ensayos iniciales en Paz será “Poesía de soledad y poesía de comunión”, escrito en 1943, doce años después de “Ética del artista” y trece antes de *El arco y la lira*. En el título presentimos su vocación dual y el manejo especial de las palabras: la poesía en todos los casos es la misma, lo que cambia es el estado en que se encuentra. Este breve ensayo es también germen de obras posteriores, particularmente *El arco y la lira*. El ensayo habla a grandes rasgos de la disyuntiva que tiene el hombre al intentar apresar la realidad, una realidad que lo horroriza pero que a la vez lo fascina y en la cual, a través del amor, busca finalmente fundirse para dejar de ser y convertirse en

otro: “el poeta lírico establece un diálogo con el mundo; en este diálogo hay dos situaciones extremas, dentro de las cuales se mueve el alma del poeta: una, de soledad; otra de comunión. El poeta parte de la soledad, movido por el deseo, hacia la comunión.” (Paz 236) Aquí está de una vez y para el resto de su obra, la poética de Octavio Paz. No sólo por la cuestión poética que desde la modernidad une a los contrarios, sino por la actitud que esta debe tener hacia la realidad: el diálogo; esta palabra debe mantener el mismo nivel de importancia que poesía, soledad y comunión. Cuando Paz dice más adelante en su obra que el hombre es historia. También insinúa, implícitamente, que el hombre es diálogo y que una de sus formas es la poesía. Diálogo a todo los niveles. En la fractura que provoca el choque de contrarios, el diálogo es esencial para darle, una vez más, un sentido más puro a las palabras de la tribu. Esta es una actitud sumamente moderna, que empieza a fraguarse en Martí, pero que tiene su máxima expresión en Paz. No hay otro poeta que saque más provecho de la escisión que se provoca el hombre moderno que Octavio Paz, y esa es una de sus virtudes intelectuales más importantes.

Será importante recordar a Said, quien postula “knowing how to use language well and knowing when to intervene in language are two essential features of intellectual action.” (Said 20) Más adelante menciona que la moneda de cambio del intelectual *es la comunicación efectiva*. Allí es donde entra la noción de diálogo de Paz. Si seguimos el movimiento de sus ideas desde “Ética del artista” a “Poesía de soledad y poesía de comunión” es evidente el crecimiento y la apertura que el escritor adquiere. También es cierto que poco a poco se va alejando del arte como compromiso por una causa política, a una forma más “pura” del arte; o como dice Benda, se aleja de las tentaciones de la política. Sobre todo empieza a deshacerse de cualquier ideología; para el poeta, la

ideología como tal y de cualquier color, sustituyó a la religión en tanto fe ciega, acrítica, sumamente dañina, capaz de incendiar en la hoguera espíritus que como él, o Sor Juana, buscaban el conocimiento, la autoconciencia y la libertad.

El enigma de la poesía, continua Paz en este breve ensayo, es parecido al misterio del rito de comunión de la iglesia católica. Conforme Paz avanza en sus ideas, ve en el arte por compromiso una forma de fundamentalismo religioso; la sustitución, como lo señalé arriba, de un absoluto que no se puede cuestionar por otro. En el ensayo dice que “Frente a la entraña social de la religión, que sólo existe si se socializa en una Iglesia, en una comunidad de fieles, la poesía se presenta como una actividad subversiva y disolvente: sólo existe si se individualiza, si encarna en el poeta. *Su relación con el absoluto es privada y personal.*” (Paz 237) Estas declaraciones son, como bien dice el poeta, del todo subversivas.⁵⁵ Así complementa su poesía como una acción en solitario que nos lanza a la comunión, desde adentro de nosotros, no desde una causa o ideología. A partir de este ensayo, para Paz la poesía será la forma más subversiva de la Revolución, la más pacífica y ciertamente la más violenta, por sus alcances y sus implicaciones, porque no tiene misión o apostolado: no salva al hombre, le muestra su rostro verdadero y real. Y lo que es peor, la sociedad la ve como improductiva, peligrosamente improductiva. Lo interesante de este ensayo es que Paz realiza una lectura conjunta de Rimbaud y San Juan de la Cruz⁵⁶; relaciona en la experiencia poética formas, estilos, emociones que en apariencia parecen disímiles (es como comprar el punk con la música clásica). Al final el resultado es el mismo: es la subjetividad la que responde por la experiencia y la que la asume plenamente, sea mística o blasfema. Sin quitarnos la muerte

⁵⁵ Paz empieza a separar lo público de lo privado, en un movimiento que tiene que ver con la subjetividad. Esta separación es la misma que el arte por una causa (arte público) que el privado (arte puro).

⁵⁶ Paz llama a San Juan de la Cruz “una conciencia intelectual muy desarrollada.”

nos alarga la vida en un momento: “Mostrar esta condición perecedera quizá pueda ser trágico; lo es, en realidad, pero en ese elemento encuentro el valor, en el sentido de valioso y valeroso, de la poesía, porque rescata a lo cotidiano de la vulgaridad y unge con lo irreparable al instante.” (Paz 239)

De repente estamos, en medio de las palabras de Paz, en el discurso del poeta de *El Rey Burgués*. Aunque esta vez no hay personaje, sino el mismo poeta, quien asume críticamente su condición ambigua de parásito de la sociedad. Pero no solo eso, lo condena: “De todos los instintos del hombre sólo uno es antipoético: el de conservación, el instinto burgués por excelencia, que le permite vivir de los demás y acudir a la guerra antes que resignarse a transformar su miserable estado de vida.” (Paz 239) Esta es la función que más tarde Paz le da a la poesía: la crítica y la conciencia de esta crítica: “Si hasta fines del siglo pasado Mallarmé no pudo crear su poesía fuera de la sociedad, ahora toda actividad poética, si lo es de verdad, tendrá que ir en contra de la sociedad.” (Paz 240) El poeta de Darío muere dentro de su propio discurso, no hace conciencia de éste, se pierde. Es una enseñanza y una advertencia que desoye tanto el Rey como el poeta mismo; por eso sucumbe. Por eso el cuento es alegre, porque a pesar de lo que pasa, la enseñanza y la advertencia están dadas. Y hay que recordar, en el cuento de Darío el poeta *tiene* que morir. Hacia el final Paz arenga al lector y al poeta a no ser parte de la maquinaria o un instrumento, una mercancía o un trabajo: “No un abandono sino una mayor exigencia consigo mismo se le pide al poeta.” (Paz 244) Es decir, se le pide al poeta no manejar un organillo musical, no un delirio sin control o sin lucidez.

Los tres artículos anteriores nos ayudan a ir al origen literario de sus grandes obras. En los ensayos los ejes son claros y apuntan a un escritor intelectual que está en

crecimiento y que es capaz de la autoconciencia y la crítica. De los tres ensayos, y algunos otros que aparecen desperdigados en las publicaciones de la época, parten sus dos ensayos más importantes; los libros que cimentan a Octavio Paz como una de las figuras importantes del siglo XX: *El laberinto de la soledad* (1950) y *El arco y la lira* (1956). El primero, a pesar de ser ya un tanto obsoleto y desarticulado en términos sociológicos y antropológicos, sigue siendo año con año, uno de los libros más vendidos en las principales librerías de México. El segundo es un ensayo con una potencia poética pocas veces vista en el idioma, cuyo objeto de estudio es precisamente la poesía.

Caminar en *El laberinto de la soledad*

En el prólogo del volumen quinto de sus obras completas, llamado nuevamente con una ligera metáfora de choque de contrarios *El peregrino en su patria*, Paz escribe sobre el espíritu del libro subraya que: “debemos pensar por nuestra cuenta para enfrentar(nos) a un futuro que es el mismo para todos.” (Paz 37) Dentro de este quinto volumen está el ciclo completo de *El laberinto de la soledad*, los artículos que se publicaron en “Vuelta” tras sucesos tan importantes como la elección de Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo, los varios artículos acerca de la irrupción del EZLN en 1994 y por último, salvo dos o tres, los ensayos que componen *El ogro filantrópico*, especialmente los ensayos que tratan la relación de los artistas, escritores, creadores e intelectuales con el poder hegemónico casi dictatorial del PRI en México. Es curioso el nombre del quinto volumen, ya que señala una característica propia de los escritores y especialmente de los intelectuales en la modernidad, su condición de desterrado, su condición extraterritorial incluso en tierra propia: el viaje se vuelve interior.

El laberinto de la soledad aparece por primera vez en 1950. Octavio Paz lo termina de escribir en su primera etapa en París. El libro toma mucho de Samuel Ramos y su estudio de la mexicanidad *El perfil de la cultura en México*, pero Paz agrega algo más: una apreciación poética de la realidad mexicana. David Brading nos recuerda que antes de leer *El laberinto...* se debe tomar en cuenta que Octavio Paz es, antes que cualquier otra cosa, un poeta. Además, comenta que “Paz concebía su propio papel como profeta o como mago, recipiendario de la fuerza y la percepción necesarias para conjurar a los espíritus y símbolos que acosaban al intelecto mexicano, así como para sugerir los medios para exorcizarlos.” (Brading 37) En la lectura del libro se puede percibir el grado de conciencia que tenía el autor de su papel dentro y fuera del libro. Brading dice bien, *Paz es un poeta tratando de hacer historia* en todos los sentidos posibles del término; además, tiene conciencia del proyecto que está haciendo y del alcance que puede tener: suma una voluntad. La falsa modestia que recorre el libro sólo confirma la intención. Ese mismo año aparece otro libro fundamental en la historia intelectual de México y cuya recepción, mucho más subterránea que la de Paz, influiría de forma determinante en el estudio de las culturas indígenas. El libro es *Los grandes momentos del indigenismo en México* de Luis Villoro,⁵⁷ no de los primeros estudios y por lo tanto precursor del indigenismo en México. Ignacio Pardo afirma que “mientras Villoro propone una filosofía histórica, *Paz propone una estética*: el primero se preocupa por la emergencia histórica de una conciencia política, *el segundo por las estrategias de representación de un ser nacional fundado en arquetipos.*” (Pardo 226) Dicho de otra manera, encontramos en la lectura de Pardo, la misma forma de conjunción por un lado de la estética, por otro

⁵⁷ En ese momento hubo un pequeño grupo intelectual que se hizo llamar “Hiperion”, formado por alumnos y maestros de la UNAM, entre ellos Luis Villoro, y que tuvo actividad entre 1948 y 1950.

una lectura arquetípica de la realidad del mexicano, aunque hay que decir que el tono utilizado por Pardo es más bien con cierto dejo de condescendencia. De cualquier manera no es el único: Jacques Lafaye, quien era un entusiasta completo de Paz, habla en estos términos: “Se puede decir sin paradoja que *El laberinto...* es el libro suyo menos acabado, *stricto sensu*, si bien sigue siendo el más difundido y celebrado.” (Lafaye 90) Lo falible del libro se hace con el tiempo más claro, pero es un texto que sigue hablando a los mexicanos de una manera que ningún otro lo ha hecho. Y es que *El laberinto...* es una colección de arquetipos, entre míticos y estereotípicos en los que el mexicano se reconoce: el macho, la malinche, el pachuco, el caudillo, la madre abnegada, la Virgen de Guadalupe, Quetzalcóatl, Cuauhtemoc, Cortés, entre otros.

Para salvarse un poco de la crítica en la falta de datos duros y para salvar las distancias con estudios de más rigor academicista, como el mencionado libro de Luis Villoro, o *El perfil del mexicano en la cultura* de Samuel Ramos, en *El laberinto de la soledad* Octavio Paz hace autocrítica: hacia el final del libro menciona que este era un ejercicio periodístico, condenado al olvido. Años más tarde, cuando retoma su reflexión sobre el actuar del mexicano a raíz de los decisivos hechos del 2 de octubre, acuña un término, más bien lo hace suyo: “imaginación crítica”.⁵⁸ Esta combinación de elementos en apariencia contradictorios (imaginación-razón), es la que lo ayuda a perfilar su análisis del mexicano. Octavio Paz en *Posdata* afirma: “El laberinto de la soledad fue un ejercicio de la *imaginación crítica*.” (Paz 315) Así es cómo el poeta quiere que leamos finalmente el libro y respondamos a él. Ahora me parece más que necesario leerlo así, porque efectivamente más que nunca está anclado en un tiempo específico, pero también

⁵⁸ Es un concepto que Paz se apropia del Romanticismo alemán: “Imaginación productiva”.

es cierto que es un buen punto de arranque para entender no sólo la mexicanidad, sino el reflejo que como mexicano Octavio Paz tenía de sí mismo.

El libro a grandes rasgos habla del ser del mexicano y de cómo, por su historia, se ha aislado de todo y de todos, hasta de sí mismo. Paz sugiere que está tan inmerso en sí mismo, que parece estar en medio de un laberinto, donde con la conjunción de razón crítica y erotismo, como la que se logra en el arte por ejemplo, el mexicano puede salir de sí mismo para finalmente participar de la historia occidental. Así leemos ideas como “México es búsqueda” o la más poética “Ser nosotros mismos será operar al avance de los hielos históricos el rostro móvil del hombre.” (Paz 230)

Ya dentro del libro, Paz no demora para colocar al mexicano al centro del laberinto: “El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también, de sí mismo.” (Paz 68) Esto es, a decir de Paz, el devenir del mexicano en su soledad. Para Paz es sumamente importante aislar las características del mexicano *desde su lectura*. Al aislar al mexicano, lo vuelve parte de una dialéctica, lo posiciona en curso de colisión con el devenir de la historia. También habla de la marginalidad del mexicano, marginalidad que se auto inflige. Esta es una estrategia que utiliza también para sus lectores extranjeros. El mexicano es el ser escindido de la cultura, incapaz por el momento de tener un diálogo consigo mismo y, por lo tanto, de acceder a la autoconciencia y a la autocrítica. Más adelante afirma: “Porque todo lo que es el mexicano actual, como se ha visto, puede reducirse a esto: el mexicano no quiere o no se atreve a ser él mismo.” (Paz 111) Esta es la cuestión esencial de la soledad, el negarse a ser él mismo.

Así como lo menciona Said, Paz es consciente que como intelectual una de las formas de medir la realidad es a través del lenguaje. Allí donde se expresan las voces del mexicano están ciertas claves que es preciso examinar: “Conocemos el delirio, la canción, el aullido y el monólogo, *pero no el diálogo*.” (Paz 91) El diálogo es, acaso, el primer paso hacia la conjunción de contrarios, y sobre todo, hacia la crítica, porque implica el comercio de ideas entre dos o más personas. En el diálogo está la llave para salir del laberinto. Si extrapolamos esto a *El ogro...*, se verá que Paz siempre tuvo claro el camino a seguir: diálogo primero con nosotros mismos, después con la realidad (y su naturaleza, de allí su vena romántica), después con los otros, incluido el poder y la autoridad. Como intelectual Paz pide *interlocutores* que tengan dominio de la lengua y la sometan para prevenir la crisis y para superar los problemas de la realidad; Paz pide ir hacia el otro. El poeta de Darío nunca tuvo la ocasión de diálogo, él aceptó lo que le era impuesto. No fue capaz de autodefinirse como Paz lo hace y muere en soledad. Además, esta pequeña cita anterior establece una coherencia con su obra poética: si recordamos “Canción Mexicana”, encontraremos que lo que hay allí son monólogos de dos momentos históricos del país: las guerras liberales del XIX en boca del abuelo y la guerra civil del XX en boca del padre. La pregunta de Paz se vuelve más pertinente, porque en todo caso prefiere el silencio al monólogo. Sólo desde el silencio se puede crear, y el crítico se puede empezar a moverse hacia el diálogo.

Si con la cita anterior establece un lazo con su poesía, también la lectura profunda de la poesía lo lleva a cuestionar y nombrar su realidad: “*Muerte sin fin* (1939), el poema de José Gorostiza, es quizá el más alto testimonio que poseemos los hispanoamericanos de una conciencia verdaderamente moderna, inclinada sobre sí misma, presa de sí, de su

propia *claridad cegadora*.” (Paz 101) Paz, como intelectual moderno, encuentra en la mejor poesía las claves y los signos de lo que somos y de nuestro momento en el tiempo, nuestra constancia en la realidad. Desde su título, *Muerte sin fin* implica una acción constante y permanente, una quietud móvil, una caída sin fin, aspecto clave para entender, como analizaré más adelante, el regreso de Paz hacia su infancia. Pero también Paz hace algo muy inteligente: incluye a toda Hispanoamérica, que es incluir tangencialmente a España, en esta conciencia que se mira a sí misma y que se enfrenta a su claridad cegadora.⁵⁹

Hasta ahora he escrito de algunas de las claves del texto; otras se encuentran en el contexto particular en el que el poeta vive al escribir y conformar su libro. Paz escribe *El laberinto...* en París, en el centro de gravedad intelectual del mundo. Lo que se discute en los cafés, en los barrios y lo que se lee están allí, implícitos en este libro indudablemente; además de la presencia, como tramoya invisible, del idealismo alemán y su creación directa: el Romanticismo. Jacques Lafaye⁶⁰ escribe, “El pensamiento de Octavio Paz es un punto de confluencia de las más características corrientes de la modernidad, representadas por Tocqueville, Renan, Nietzsche, Fourier, Durkheim, Bergson, Proust, Unamuno, Freud, Cassirer, Heidegger, Camus... en diversos campos, casi todos ellos herederos del romanticismo alemán.” (Lafaye 85) Además el mismo Lafaye, con quien Paz mantiene una amistad sumamente productiva. Por Cassirer Paz tenía un deferencia especial; leyó prácticamente todas su obras.

⁵⁹ Vale la pena recordar el inicio de *Muerte sin fin*: “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis...”

⁶⁰ Jacques Lafaye escribe *Quetzalcóatl y la virgen de Guadalupe*, que es uno de los primeros estudios académicos sobre la relación Guadalupe-Tonatzin. Paz escribe el prólogo del libro.

Por otro lado, y lejos de los ambientes parisinos, son evidentes las deudas de Paz con la filosofía alemana, con algún aderezo de Kierkegaard. El crítico mexicano Evodio Escalante menciona que

Diversos indicios sugieren que al redactar *El arco y la lira*, Paz había leído todo lo que se podía leer de Heidegger en español en aquel entonces, y acaso un poco más. Además de las referencias a *El ser y el tiempo* (...) hay signos que indican que Paz también conocía *¿Qué es metafísica?*, *Kant y el problema de la metafísica*, las *Aclaraciones sobre la poesía de Hölderlin*, *El origen de la obra de arte*, y los aforismos y poemas incluidos en el librito *De la experiencia del pensamiento*. (Escalante 34)

Por lo que se lee en *El laberinto...* y por el ambiente en el que Paz vivía en París al escribirlo (a saber, la cima del existencialismo) no es nada descabellado pensar que ya había leído, tal vez en alguna traducción francesa, *El ser y el tiempo* o que lo había discutido con alguien. Son pocas o ninguna las menciones a Heidegger en su obra, pero si su poesía y su ensayística son un largo camino a la presencia, entonces es más que evidente su deuda con Heidegger, quien llamó a la poesía “La casa donde habita el Ser”.⁶¹

Aquí un ejemplo de la vena existencialista de los muchos que cunden en *El laberinto...* “Estamos solos. La soledad, fondo de donde brota la angustia, empezó el día que nos desprendimos del ámbito materno y caímos en un mundo extraño y hostil.” (Paz 119) La iniciación de Paz al idealismo alemán y a la obra de Heidegger fue a través de los españoles, por Ortega y Gasset primero y por José Gaos después. El primero, a quien

⁶¹ Entre muchas traducciones e interpretaciones hay una que sugiere que el “ser-ahí” también puede traducirse como “presencia”. Así, tendríamos una posible hipótesis del nombre del tomo de las obras completas que se dedica a hablar sobre poesía. Falta un trabajo sobre la influencia de Heidegger en Paz.

conoció en ese climático viaje de Paz a España, le aconsejó, “Aprenda alemán y póngase a pensar”; el segundo elabora la famosa (incomprensible) y durante muchos años única versión en español de *El Ser y el Tiempo* entre 1950 y 1951, que Paz no sólo leyó, sino que convirtió en parte esencial de su obra posterior a *El laberinto...* aunque no de forma evidente; siempre tras bambalinas, en una suerte de tramoya perfecta. Sin embargo, la presencia del idealismo alemán aparece en citas como esta: “La Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser.” (Paz 187) Esta sentencia sugiere que Paz tenía muy bien leída la obra de Heidegger. El “*Dasein*” o, como lo traduce Gaos el “estar-ahí” del ser arrojado al mundo, se vuelve evidente una vez que nos encontramos a nosotros mismos en tanto que nos enfrentamos también *al otro*. De allí que Paz considerara a la Revolución mexicana como el momento en que el mexicano es capaz de conocerse a sí mismo, en el tumulto de la revuelta.

El filósofo francés Jean-Luc Nancy aclara en *Bieng singular plural* que la filosofía de Heidegger no sólo es una filosofía del hombre sólo ante el mundo, sino por oposición una filosofía en que nos definimos en relación a los otros. El francés comenta “Heidegger writes «*Dasein*’s... understanding of Being already implies the understanding of others.» But this surely does not say enough. The understanding of Being is nothing other than an understanding of others, which means, in every sense, understanding others through «me» and understanding «me» through others, the understanding of one another.” (Nancy 280) Por su parte, Lafaye comenta que “la soledad puede también tener una dimensión metafísica; es la que define Heidegger en su primer libro más significativo, si bien inacabado, *El ser y el tiempo* (*Sein und Zeit*, 1927):

es el otro nombre del destino humano (el hombre dejado en abandono *geworfen*, o sea, «un ser de soledad» según la terminología de Paz).” (Lafaye 117)

Aquí hay dos ideas que se contraponen. Sin embargo Paz concuerda con Lafaye y se adelanta a Nancy: “El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión” (Paz 232) dice en *El laberinto...* y más adelante, al conjuntar por primera vez el ser solitario con el erotismo, es decir, con el “otro”, Paz subraya, “Soledad y pecado se resuelven en comunión y fertilidad.” (Paz 250) Esta es en palabras del poeta la conjunción de las ideas de Lafaye y de Nancy. Comprueban la capacidad lectora y de síntesis de Paz, que hace realmente suya la filosofía de Heidegger al grado de que el alemán desaparece por completo y sólo queda un trazo que podamos perseguir. Aquí esencialmente está el *quid* de la intelectualidad de Paz: los contrarios que resuelven su creación con algo nuevo. Hay también una cuestión de equilibrio que Paz intuye pero que terminaría por nombrar años después, en los años en que es embajador de la India y se familiariza con las filosofías hindúes: el equilibrio entre los contrarios que deviene en conciencia y actitud crítica.

Además de la influencia de Heidegger y el idealismo alemán, Paz vive también su propia búsqueda de otro literario afín para saberse y conocerse. Muy temprano encontró a alguien: Sor Juana Inés de la Cruz. En la introducción a la monumental obra *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, de 1982, encontramos las mismas ideas que en *El laberinto* y sobre todo, que en *El ogro...* y que parece que hablan decididamente a Rubén Darío: “El racionalismo burgués es, por decirlo así, constitucionalmente adverso a la poesía (...) cualquiera que sea el contenido manifiesto del poema, es siempre una transgresión de la racionalidad y la moralidad de la sociedad burguesa.” (Paz 16) Y finalmente la cuestión de los escritores: “Lo que ellos y sólo ellos tienen que decir. Por su

voz habla la otra voz: la voz réproba, su verdadera voz.” (Paz 17) La intención de esta pequeña digresión en el tiempo y en el espacio es establecer el deseo que Paz manifiesta de encontrar un alma afín en la historia de la literatura en México. Deseo sumamente ambicioso, ya que Paz quiere verse en el espejo de Sor Juana y la sociedad de su época. El germen del libro de 1982 está precisamente aquí, en *El laberinto...* En *Itinerario* Paz comenta que se interesó en Sor Juana cuando le pidieron redactar y presentar unas páginas sobre la monja mexicana estando en su primera etapa en París. Al adentrarse en Sor Juana se vio a sí mismo.

De regreso a *El laberinto...* Paz comenta sobre Sor Juana: “No vive para una idea, ni crear ideas nuevas: vive las ideas, que son su atmósfera y su alimento natural. *Es un intelectual: una conciencia.*” (Paz 151) El subrayado es mío, quiero resaltar la composición doble de la frase: por un lado está *intelectual*, por el otro *conciencia*. Sor Juana es un espíritu moderno porque por un lado está la cuestión racional, por el otro la cuestión espiritual. En *Los Hijos del Limo* Paz menciona que se puede ser moderno en cualquier tiempo si hay autoconciencia de sí mismo y, sobre todo, autocrítica. Así, Paz establece paralelismos sumamente interesantes con la vida de Sor Juana, el más evidente las condiciones familiares de Sor Juana: niña pródiga, de padre ausente y educada por el abuelo. También tiene la tesis de que Sor Juana es la poeta que cierra el barroco y los Siglos de Oro, así como Paz cierra este tiempo, el tiempo de nuestra modernidad. Sobre la misma Sor Juana comenta, “Su doble soledad, de mujer y de intelectual condensa un conflicto también doble: el de su sociedad y el de su feminidad. *La Respuesta a sor Filotea* es una defensa de la mujer. Hacer esa defensa y atreverse a proclamar su afición por el pensamiento desinteresado, la hacen una figura moderna.” (Paz 152) Esto es decir,

por todo lo que he hablado hasta ahora, que en Sor Juana hay, implícita, una conciencia intelectual.

Sheridan también comenta esta transferencia entre la biografía de Sor Juana y la propia vida de Paz: “El párrafo de Paz sobre Sor Juana Inés de la Cruz es sobre sí mismo (cambió sólo el género del sujeto). La transferencia entre el biógrafo y su objeto es, en este caso evidente. Como el de Sor Juana, su padre es también un desaparecido, un fantasma. Y, como el de Sor Juana su abuelo es un reemplazante sin tribulación.” (Sheridan 26) Paz busca y encuentra su interlocutor mexicano. El libro *Las trampas de la fe* en sí es verdaderamente monumental, pero también hay que leerlo como se lee *El laberinto...*, como la lectura de un poeta y la lectura que hace ese poeta de una obra y de su contexto histórico.

En este momento, el Paz que no ha escrito “Canción Mexicana” y que aún tiene la sombra de los acontecimientos familiares como una ancla que a veces lo detiene y otras le permite moverse, elabora una crítica de la intelectualidad porfirista, que es además, un diagnóstico muy certero de una de las problemáticas del régimen semi-positivista del dictador. Como bien señala Edwin Williamson en su historia de América Latina, tiene la virtud de conciliar poder y grupos de interés. Paz menciona que “Ninguno de ellos era verdaderamente un intelectual, quiero decir un hombre que se hubiese planteado de un modo cabal la situación de México como un problema y ofreciese un nuevo proyecto histórico.” (Paz 174) Es decir, para Paz es intelectual no solo aquel que se plantea una problemática sino el que presenta a su vez una solución. No es la primera vez que menciona al intelectual como alguien que se enfrenta a un problema y establece un proyecto.

Podría seguir hablando de *El laberinto*, pero es mi intención abordar también *El arco y la lira*, y comentar brevemente *Pasado en claro*, que es un largo poema que señala un punto de inflexión (y reflexión) en la obra de Paz. El último comentario que haré sobre *El laberinto*... tiene que ver directamente con la noción de intelectual, su relación con el poder y de cómo éste tiene la obligación de ser la conciencia de un pueblo. Ya en *Posdata*, integrado años más tarde al conjunto de *El laberinto*, Paz atreve algo impensable en ese momento, pero sumamente necesario para cumplir con su vocación intelectual: una crítica a la Revolución mexicana. Paz escribe: “toda revolución sin pensamiento crítico, sin libertad para contradecir al poderoso y sin la posibilidad de substituir pacíficamente a un gobernante por otro, es una revolución que se derrota a sí misma. Un fraude.” (Paz 363) Hay que recordar que Paz escribe *Posdata* como un intento por explicar los eventos del dos de octubre de 1968. La intención de Paz es por supuesto, ponerse del lado de los estudiantes que fueron reprimidos en su derecho de ejercer precisamente la crítica hacia la autoridad⁶². Toda Revolución, desde la mexicana hasta la cubana, pasando por la rusa, necesita tener una voz disidente y crítica que les ayude a mantenerse en el camino de la verdadera democracia y la libertad. Si en *El laberinto* la Revolución fue la búsqueda metafísica del otro y para salir del laberinto, hacia *Posdata* y el 68 la Revolución es dar pasos, más bien, correr de sí mismo para volverse a perder. Paz lo dice de la siguiente manera: “En suma, en el México de 1968, una vez más, los hombres hicieron la historia con los ojos vendados.” (Paz 401) Es decir, se negaron a ser.

Lo que me gustaría mencionar de *El laberinto de la soledad* es una de las omisiones más sorprendentes. Es de llamar la atención que Paz no incluyera o comentara

⁶² Paz fue el único burócrata que renunció tras el 68. Para ese momento ya era un escritor consagrado. Nadie más tuvo el valor para hacer algo de ese tamaño.

sobre Benito Juárez, uno de los héroes más idolatrados del panteón mexicano, artífice de la Constitución del 57, alabada en todo el mundo por su espíritu liberal, que dio impulso a la Reforma en México, de la que habla extensamente Paz y a la que coloca como el verdadero principio de la nación mexicana. Además, Juárez es el primer presidente de extracción totalmente indígena en México⁶³ (hay dos, él y Porfirio Díaz). Arriesgo una interpretación: su abuelo fue uno de los más críticos del régimen juarista. En diversas ocasiones escribió y armó planes para derrocar a Juárez, sobre todo cuando éste empezó a reelegirse; finalmente, al lado de Porfirio Díaz, da el puntillazo final al gobierno de Lerdo de Tejada, heredero de la política juarista. Es casi un hecho que el abuelo le haya hablado al niño Octavio de los excesos del presidente Juárez, y acaso transmitido su animadversión hacia el oaxaqueño. Tal vez sea esta la razón de las reservas de Paz sobre la figura del Benemérito de las Américas. No hay estudios de este tema todavía.

Al que verdaderamente ensalza es a Emiliano Zapata, al que llama “legendario y mitológico”. Con lo que cierra el círculo intelectual más cercano: el de su abuelo al ignorar a Juárez y el de su padre, al elevar al caudillo a héroe legendario. Y es que inmiscuidas en estas palabras está un sensible homenaje y salutación a su padre, que ayudó en la creación y difusión del Plan de Ayala y que consideraba a Zapata como el verdadero, y casi único, revolucionario de México, como lo vimos en la introducción de este capítulo. De esta manera, entre un silencio y una hipérbole, Paz se cierra su propio ciclo intelectual familiar. Después de Zapata, a juicio de Paz, llega a la época del

⁶³ Fue sumamente importante para el régimen posrevolucionario priísta como una símbolo para exorcizar y oponer a la figura de Díaz y sobre todo, al imperialismo de Maximiliano y el efímero Imperio Mexicano. Es conocida la anécdota del cómico mexicano que fue vetado más de una década de cualquier programa televisivo por decir “Bomberito Juárez” en televisión nacional en los sesenta.

caudillismo como “culto a la personalidad” que devendrá posteriormente al “ogro filantrópico”.

Antes de entrar a *El arco y la lira*, quisiera hablar de un breve ensayo que fue escrito antes de *El laberinto...*, pero que fue publicado un año después de *El arco y la lira* en la colección de ensayos *Las peras del olmo*; la importancia del ensayo es que hace comulgar las ideas de *El laberinto de la soledad* con las de *El arco y la lira*, sobre un poeta que escribió mientras se desarrollaba el conflicto militar. El breve ensayo se llama “Estela de José Juan Tablada” de 1945, y Paz lo escribe en los Estados Unidos una vez que se entera de la muerte del poeta. Aquí, curiosamente, empieza escribiendo sobre las noticias del momento: la bomba atómica, la rendición de Japón, el fin de la guerra. Qué momento en la historia de la humanidad, sin embargo, Paz se concentra en lo que para él es la muerte del poeta: “La noticia de la muerte de Tablada nos puede parecer un hecho distante, sepultado entre otras fechas, y su muerte puede confundirse, envejecer, arrugarse como se arrugan las noticias de todos los periódicos, pero ¿su poesía? La poesía de Tablada no ha envejecido. *No es una noticia sino un hecho del espíritu.*” (Paz 59) Este hecho del espíritu se transforma en “Revelación poética” en *El arco y la lira*, que tiene como una de sus funciones cuestionar lo que somos, además de mostrar una vez más su afiliación al idealismo alemán. Más adelante, al referirse a Enrique González Martínez menciona que su poesía tiene “unidad y constancia (que) dan a su obra una fluidez navegable, que nunca se interrumpe y nunca se contradice. López Velarde y Tablada, en cambio, negaron el modernismo en el lenguaje y no sólo en el espíritu.” (Paz 61) Para Paz, el poema tiene que romper con su pasado más inmediato, el de ayer, el de hace una hora. Tiene que trascenderlo a través de la negación de sí misma. El momento es lo que

importa. Y su novedad debe ser ruptura. La operación clave no consiste en empalmar a la realidad su negativo sino fundirlo con ésta.

Hacia el final del breve ensayo Paz sugiere que “En sus mejores momentos la poesía de Tablada es un milagroso acuerdo con el mundo” (Paz 66) El milagroso acuerdo es el producto del diálogo del poeta con la realidad y la final revelación, el hecho del espíritu. Y más adelante cierra con este comentario “La obra de Tablada nos invita a la vida [...] A la aventura y al viaje [...] Y, ya lo sabemos, para volver hacia nosotros mismos es necesario salir y arriesgarse.” (Paz 66). Esta última cita me llama mucho la atención, las ideas que componen *El laberinto de la soledad* están ya de una u otra forma en algunos artículos periodísticos, pero aquí nos da otra pequeña muestra que desde la lectura de poesía se accede también a la historia. El movimiento desdoblado, el ir hacia fuera para llegar adentro, el mirarse en el mundo para hacer eco en lo más profundo de nosotros es lo que Paz propone que ha pasado en la Revolución mexicana tal como la describe en *El laberinto de la soledad*. Y no es solo el hecho de que Tablada publicó parte de su obra mientras se sucedía el conflicto armado; es la capacidad que tienen los poetas de conjugar las paradojas de la historia y inmovilizarlas en el poema. Es esa la comunión entre el poeta, el intelectual, la historia y quien la vive.

La poética contra la política: acercamiento a *El arco y la lira*

En lengua española y hasta ese momento, *El arco y la lira* es prácticamente un libro inédito. Su familia está en otras tradiciones, es vasta y pasa por T.S. Elliot, Paul Valéry, Pierre Reverdy, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire; todos ellos autores que en algún momento elaboraron también una poética de largo alcance. Paz será el primero en nuestra lengua en preguntarse tan extensamente sobre el fenómeno poético: qué es, cómo

nos afecta, cómo se produce. En el fondo preguntarse por esto es también, como lo dice Sheridan, preguntarse quién soy y dónde estoy. Es también una empresa intelectual que abarca varias décadas, que culmina con *La otra voz* y que reúne en sus obras completas bajo el sugerente título de “La casa de la presencia”, en una clara alusión al texto de Heidegger sobre la poesía de Hölderlin. De esta manera Paz conjunta pensamiento poético con filosofía. *El arco y la lira* es sobre todo un largo poema en prosa que discurre sobre el quehacer poético. Es en este sentido un libro clavado totalmente en la modernidad ya que establece su quehacer desde la crítica. No es mi intención por el momento analizar la poética, verificar los aciertos o desaciertos; me interesa hablar de cómo en un libro que trata de resolver los misterios de la poesía se habla, más bien se sigue hablando, del deber del escritor e intelectual ante el pueblo y de frente a una figura de autoridad.

Para cuando escribe *El arco y la lira* Paz estaba ya más que decepcionado del socialismo, particularmente el partidista, y repudia cada vez más el arte “comprometido” por su carácter ideológico. Son diecinueve años desde “La ética del artista”. Sin embargo, Paz nunca dejó de ser, a su manera, un marxista. Como ocurre con las ideas de Heidegger, Paz encuentra la manera de establecer nuevamente un entramado de referencias casi imperceptibles pero que pertenecen decididamente a una retórica marxista o socialista. Así, encontramos por ejemplo, en su crítica a la sociedad que condena a la poesía por improductiva, lo siguiente: “La poesía es un alimento que la burguesía —como clase— ha sido incapaz de digerir.” (Paz 70) Es clara la filiación retórica de Paz. Por momentos seguimos escuchando de lejos el incendiario discurso del poeta al Rey Burgués. Aquí Paz entiende que en la modernidad la poesía corre riesgos

que no había tenido anteriormente. Hay también ese eco bíblico del poeta-profeta de *El laberinto...* y que pasa por el Romanticismo alemán y francés; hay una suerte de tono “evangelizador” que viene a presentar, nuevamente, una advertencia y una redención.

A diferencia de los ensayos anteriores, la voz del poeta está por encima de sus influencias y sus lecturas. Tanto Marx, decíamos, como Heidegger es parte ya de la musculatura escritural de Paz. Vemos por ejemplo: “La poesía vive en las capas más profundas del ser, en tanto que las ideologías y todo lo que llamamos ideas y opiniones constituyen los estratos más superficiales de la conciencia.” (Paz 71) Aquí se lee a Cassirer, Levi-Strauss y Marx, entre otros pensadores modernos. Escalante comenta “Cuando Octavio Paz redacta *El arco y la lira* se le entrecruzan tres franjas de pensamiento en apariencia inconciliables entre sí: la poética del surrealismo, la hermenéutica fenomenológica de inspiración germánica y la revolución política propugnada por Marx.” (Escalante 8) Tales influencias están perfectamente integradas en un todo orgánico que es el pensamiento de Octavio Paz, y se podrían traducir o “sintetizar” en tres palabras: *deseo, ser y revolución*. La poesía es la que fusiona los tres momentos para volverse parte del hombre, por eso dice “Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro.” (Paz 55) El punto de encuentro con el breve texto de Tablada es precisamente este. Es por eso que la poesía para Paz tiene un carácter revolucionario, porque en el encuentro con uno mismo a través de la poesía, el hombre “corre el riesgo” de encontrar la libertad y fundirse en ella.

En el prefacio, “Poesía y poema”, Paz pone sobre la mesa sus ideas de forma poética, las que desarrollará de forma más seria en los siguientes capítulos. En éste afirma que en la lectura del poema, “en el flujo y reflujo de nuestras pasiones y quehaceres

(escindidos siempre, siempre yo y mi doble y el doble de mi otro yo), *hay un momento en que todo pacta*. Los contrarios no desaparecen, pero se funden por un instante.” (Paz 24) Es precisamente esta escisión el resquicio por donde el hombre se encuentra a sí mismo y aspira a ser libre. La intelectualidad de Paz, lo vengo diciendo desde el principio, se basa en la suma de filosofías contrarias; no sólo en poesía la fusión de contrarios crea, también en el pensamiento. Las *pasiones* establecen un mundo interior donde el hombre se deja hacer; los *quehaceres* son el mundo que se le impone la Historia y sobre el que impone el hombre su Historia; en el centro de la lectura, en la actualización del poema, el hombre encuentra la comunión. En el centro de la comunión hay un síntoma, una síntesis de las pasiones del hombre y su quehacer en la historia.

Este quehacer en la Historia, a decir de Paz, se hace a golpes de palabra y pensamiento; cada imperio, nación, Estado es ante todo una creación del lenguaje. Por eso mismo “Todo periodo de crisis se inicia o coincide con una crítica del lenguaje”. (Paz 29); cuando un movimiento regresa al orden social, surge una nueva creación del lenguaje, una creación que es una crítica y un escándalo. Párrafos arriba había escrito que el Rey Burgués de Darío desoye la advertencia del poeta. Aquí Paz parece encontrar una suerte de respuesta: la advertencia es desoída porque lleva en su seno el fuego de la crítica. Por eso es importante la palabra como síntoma del momento y el lenguaje como piedra de toque de la crítica. Sólo así la poesía que contiene en sí crítica puede estirar sus límites; así cumplirá con su destino histórico. Esta poesía crítica lleva en su seno el síntoma del momento. Refleja las tensiones de la realidad, la evaluación del tiempo, las enfermedades del presente; también lleva su cura luminosa.

Llego ahora a un punto sumamente importante. Darío, en el prólogo de *Cantos de vida y esperanza* menciona que indefectiblemente tiene que ir a las multitudes porque esa era la exigencia. Para cuando Paz escribe *El arco y la lira*, esa exigencia se vuelve una disyuntiva y, por qué no decirlo, en estilos y corrientes distintas. No es diferente de lo que Paz analiza ya en “La ética del artista”. Pero si Darío cambia y lo acepta, Paz también cambia, pero su aceptación llega de otra manera. En *El arco...* se lee:

Muchos poetas contemporáneos, deseosos de salvar la barrera de vacío que el mundo moderno les opone, han intentado buscar el perdido auditorio: ir al pueblo. Sólo que ya no hay pueblo: hay masas organizadas. Y así, «ir al pueblo» significa ocupar un sitio entre los «organizadores» de las masas. *El poeta se convierte en funcionario*. No deja de asombrarnos este cambio. Los poetas del pasado habían sido sacerdotes o profetas, señores o rebeldes, bufones o santos, criados o mendigos. Correspondía al Estado burocrático hacer del creador un alto empleado del «frente cultural». El poeta ya tiene un «lugar» en la sociedad. ¿Lo tiene la poesía?
(Paz 71)

Esta sería una crítica implícita a ese momento en Darío. Sin embargo, esta es también una de las consecuencias de la división de trabajo. Paz piensa sobre todo en Los Contemporáneos, muchos de ellos funcionarios públicos que pausaron su etapa creativa mientras fueron trabajadores del estado. Pero también hablaba de cuestiones ideológicas, de la poesía al servicio de una causa. Yvone Grenier comenta que

Lo que Paz rechaza es el sacrificio de lo que el arte puede hacer precisamente para enriquecer la experiencia humana en el altar de un fin

supuestamente más elevado; en este caso, una causa política (...) Paz ubica una postura bastante convencional, es decir, la mayor parte del «arte político» (como el arte nacionalista, el proletario, etc.) es de calidad mediocre. Sólo un talento extraordinario puede vencer la íntima relación con la ideología; ejemplos tales son, como el propio Paz admite, los casos de Borges, Céline, Cortázar, Eliot, Mayakovski, Neruda, Pound, Siqueiros, Orozco, Vallejo y muchos más. (Grenier 49)

Es decir, Paz quiere tener una aproximación creativa desde adentro de la poesía hacia cuestiones más “mundanas”, es decir, las cuestiones nacionalistas, políticas y hasta proletarias funcionan en el arte si éstas se ponen a su servicio y no al revés, el arte al servicio de esas cuestiones. Este es el punto toral del poeta como intelectual. Por eso logra tan bien integrar sus lecturas más ideológicamente cargadas, porque le sirven como material y no necesariamente como comparsa. Grenier cierra: “La ideología (para Paz) es una «cárcel de conceptos», el paradigma de la alienación de nuestra época.” (Grenier 85)

Octavio Paz es el poeta moderno por excelencia. Más que ningún otro, asume que efectivamente la modernidad lleva en sí una paradoja inherente, donde, como decía Marshall Berman, todo lo sólido se desvanece en el aire. La modernidad entraña una contradicción, la misma que hace nacer monstruos bicéfalos, como el *Rey Burgués*. Paz comenta:

La revolución burguesa proclamó los derechos del hombre, pero al mismo tiempo los pisoteó en nombre de la propiedad privada y del libre comercio; declaró sacrosanta la libertad, mas la sometió a las combinaciones del dinero; afirmó la soberanía de los pueblos y la igualdad

de los hombres, mientras conquistaba el planeta, reducía a la esclavitud viejos imperios y establecía en Asia, África y América los horrores del régimen colonial. (Paz 274)

Esta es la contradicción en el centro neurálgico del relato de Darío y que permea el siglo XX. Es también el infortunio del poeta moderno, que se convierte en “nadie” porque no tiene un trabajo serio, porque no produce, porque no entra en los índices económicos. Allí se encuentra el principal problema de la poesía en la época actual: que no produce bienes medibles. De allí la sospecha del poder hacia ella, hacia su falta de contribución palpable, medible. El poder inmoviliza; la verdadera libertad de expresión, parece decirnos, viene con una verdadera libertad política. En este sentido afirma que “El arte participó en los debates de la ciudad porque la constitución misma de la polis exigía la libre opinión de los ciudadanos sobre los asuntos públicos. Un arte «político» sólo puede nacer allí donde existe la posibilidad de expresar opiniones políticas, es decir, allí donde reina la libertad de hablar y pensar.” (Paz 352) Con esta cita quiero cerrar el breve apartado de *El arco y la lira*, para hablar brevemente de un punto de inflexión en la poesía de Paz, un punto que entrelaza su historia con la Historia y la posibilidad de la crítica libre y abierta.

Octavio Paz de vuelta: *Pasado en claro*

Quiero hablar brevemente de este largo poema por lo que representa para la obra de Paz: por primera vez hace un regreso consciente, crítico y profundo a su infancia; es, como lo dice el título, hacer las paces con su pasado y, de cierta forma, regresar a él. Paz, como ya lo dijo Sheridan, nunca fue aficionado a las autobiografías, pero como lo hace en “Canción mexicana”, recurre a la poesía para dar la otra cara de la moneda de su

historia personal, tema hasta ahora inédito en su obra. Allí nuevamente aparecen su padre y su abuelo, también menciona a su madre. Además, es una nueva exploración a la dialéctica de la soledad, el encuentro con el otro y la búsqueda de la libertad.

Entre los versos que quiero comentar empiezo con los siguientes: “—allá dentro es afuera, / es todas partes y ninguna parte, / las cosas son las mismas y son otras”, nos dice *Pasado en claro* (1974). Es la exploración constante de la subjetividad que se desdobra para ser una y otra al mismo tiempo. Y esa escisión es la nostalgia, pero también el camino de regreso. Por eso en Paz el tema de la nostalgia está bien escondida, porque es sufrimiento, pero también y sobre todo redención. Este poemario es su primera gran exploración al pasado y a su infancia. A lo largo de su obra poética aparecen aquí y allá datos biográficos, anclajes temporales definidos, pero en *Pasado en claro* no es así, allí hay un movimiento que no cesa de ocurrir; por la hendidura que provoca la separación y/o el choque de los contrarios la conciencia cae, pero no sólo eso, se mira caer: está cayendo. La conciencia moderna que presume Paz se mira a sí mismo:

Estoy dentro del ojo: el pozo
donde desde el principio un niño
está cayendo, el pozo donde cuento
lo que tardo en caer desde el principio

En la revelación de la caída, la conciencia se sigue preguntando una y otra vez dónde estoy y quién soy. El niño es Octavio Paz y el pozo es el ojo de agua que había en casa de su abuelo; la anécdota es conocida y comentada varias veces. En el poema es el enigma, el deseo del enigma y las ganas de no llegar nunca al esclarecimiento del enigma:

siempre es el mismo día, la misma noche siempre,
no han inventado el tiempo todavía,
no ha envejecido el sol,
esta nieve es idéntica a la yerba,
siempre y nunca es lo mismo,
nunca ha llovido y llueve siempre,
todo está siendo y nunca ha sido

Si el movimiento es perpetuo, deja de ser movimiento, se vuelve estado natural, la inercia desaparece. Por eso es importante la conciencia, porque sólo así nos damos cuenta de la caída permanente. Por eso es relevante que Paz diga que el hombre es historia, es decir, que el hombre siempre, bajo cualquier circunstancia, es devenir, es *estar siendo*, es la presencia.

En otro momento el poema se vuelve más familiar, entonces es evidente el regreso a la infancia y a sus fantasmas:

A la luz de la lámpara —la noche
ya dueña de la casa y el fantasma
de mi abuelo ya dueño de la noche—

Y la constancia de que quien habita ahora la casa son los fantasmas. Sólo así puede hablar del padre:

Del vómito a la sed,
atado al potro del alcohol,
mi padre iba y venía entre las llamas.

Por los durmientes y los rieles
de una estación de moscas y de polvo
una tarde juntamos sus pedazos.
Yo nunca pude hablar con él.
Lo encuentro ahora en sueños,
esa borrosa patria de los muertos.
Hablamos siempre de otras cosas.

Nunca había sido tan específicamente biográfico, ni tan personal. Entre la muerte lejana del padre y el reencuentro interior está la huella de la humanidad doliente del poeta: “yo nunca pude hablar con él.” Un verso que de tan simple se convierte otra vez en enigma: “hablamos siempre de otras cosas”. El poema es la constancia y el deseo de que la solución al enigma, a la poesía, no llegue nunca. Más adelante repite lo que veinticuatro años antes dijo en *El arco y la lira*: “Ser tiempo es la condena, nuestra pena es la historia.”

El poemario adquiere gran relevancia no sólo porque es la primera gran exploración de su infancia, es decir, de la vuelta, palabra que empieza a aparecer en la obra de Paz. Es importante porque se escribe y se publica al mismo tiempo que se están escribiendo y publicando los ensayos que más tarde conformarían *El ogro filantrópico*. Después de *Pasado en claro* aparece su último y gran poemario *Árbol adentro*.

La última batalla del poeta intelectual: nombrar *El ogro filantrópico*

Pensar históricamente en un poeta intelectual en México ha sido pensar en las relaciones entre intelectuales y poder. Mientras Rubén Darío mantuvo relaciones

ambiguas con distintos gobiernos⁶⁴ y Borges mantuvo una incómoda distancia⁶⁵ con los distintos poderes de su país, Paz mantuvo siempre una actitud abiertamente crítica con el ejercicio de poder en México y el mundo. Rodríguez Ledesma menciona que “En México las relaciones establecidas entre el mundo de la cultura y el Estado, entre los intelectuales y el poder, se han caracterizado por ser consecuencia clara del papel político que grupos específicamente identificados como intelectuales han jugado históricamente.” (Rodríguez Ledesma, 10) Yvon Grenier acuña en este sentido el término de “intelectual híbrido”: “El modelo híbrido mexicano, en resumen, promueve la toma de posturas más que la creatividad intelectual.” (Grenier 58) Así, no es difícil encontrar más que intelectuales, líderes de opinión en las estantes de librerías. No hay ejercicio crítico, hay una toma de postura ante tal o cual partido.

Como lo he venido diciendo, los acontecimientos del dos de octubre obligaron a Paz a volver a reflexionar sobre la identidad del mexicano. También lo llevaron a cuestionarse el papel de los intelectuales frente al poder. Paz se pregunta por qué hubo tan pocos intelectuales que hubiesen protestado tan enérgicamente ante lo sucedido en Tlatelolco y lo que posteriormente sucedería en Ribera de San Cosme.⁶⁶ De esa pregunta nacen una serie de ensayos que conformarían más tarde *El ogro filantrópico*, nombre que utilizaría para hablar del gobierno, el partido en el poder, sus dependencias y la actuación de los intelectuales de frente a estos. En el ensayo que lleva el nombre del libro, Paz

⁶⁴ Hay que recordar que su primera salida de Nicaragua tuvo motivaciones políticas, pero también tuvo mecenas en distintos gobiernos del continente.

⁶⁵ Borges tuvo poco tacto en sus declaraciones, ya sea para criticar o para alabar. Al final Borges siempre condenó el uso de la violencia.

⁶⁶ El 10 de junio de 1971, jueves de Corpus, un grupo que se piensa eran paramilitares (Los halcones), atacó con uso excesivo de violencia una pequeña manifestación estudiantil. El presidente Echeverría se deslindó del hecho, prometió aclarar el suceso, pero nunca lo hizo. Carlos Fuentes escribió que aquello fue la provocación de un grupo externo con la intención de desprestigiar a Echeverría.

pronuncia la regla del oro del intelectual: “El primer deber del intelectual es *hacer luz, despejar las confusiones, limpiar los cerebros de las telarañas de la pasión y de la ideología.*” (Paz, 676) Y más adelante remata “La impopularidad es uno de los riesgos — y asimismo: uno de los placeres— del ejercicio de la crítica.” (Paz 678) Por un lado el trabajo, por otro el pago: la consecuencia de ejercer la crítica, pero sobre todo la autocrítica, genera precisamente no sólo la sospecha hacia el intelectual, sino su rechazo. Grenier afirma que “Los intelectuales son un producto de la modernidad, *pero la modernización y la democratización por lo general producen el declive del papel del intelectual y el fortalecimiento del papel del profesional.* El *gendelette* siempre ha tenido un papel bastante marginal, y es probable que siga así.” (Grenier 43) Esto se hace evidente conforme avanza el siglo XX.

Uno de los textos breves de *El ogro filantrópico* es quizá el más fuerte en cuanto a la crítica del sistema político, más bien, del gobierno mexicano. Allí Paz reconoce que “Nuestro régimen es un compromiso entre la democracia auténtica y el caudillismo a la latinoamericana. Pero este compromiso, positivo en su primera etapa, se ha vuelto más y más inoperante. La crisis de 1968 fue un ejemplo dramático del progresivo desgaste del sistema mexicano.” (Paz 704) Pocos críticos mexicanos quieren recordar que en estos años los medios de comunicación en México tenían una vigilancia extrema, (baste recordar el caso del periódico *Excélsior*⁶⁷). Paz continúa “En México no existe una auténtica vida política porque carecemos de ese espacio libre donde se despliega, en las democracias, la actividad de los grupos y los individuos (...) Teóricamente nuestros periódicos pueden decir lo que quieren: prácticamente dicen lo que pueden. Y lo que

⁶⁷ El periódico fue “tomado” a través de una huelga, cambió de director y de rumbo. Se dice que el gobierno de Echeverría tuvo mucho que ver, pero nunca fue comprobado.

pueden es lo que quiere el gobierno.” (Paz 705) Este es el poeta hablando críticamente del ogro filantrópico. Conforme se acerca el fin de siglo, pocos son los poetas que extienden su campo de acción literaria a la crítica política fundamentada e inteligente como Paz. Sorprende, en cierta medida, que no hayan censurado su revista *Plural*. Más adelante Paz remata: “en México el verdadero poder es político y se concentra en el Estado.” (Paz 706) Recordemos que *Plural* se publicaba desde *Excélsior* y apenas subsistía.

Uno de los ensayos fundamentales del libro será “El escritor y el poder”. Allí también declara, “Como escritor mi deber es preservar mi marginalidad frente al Estado, los partidos, las ideologías y la sociedad misma. Contra el poder y sus abusos, contra la seducción de la autoridad, contra la fascinación de la ortodoxia. Ni el sillón del consejero del Príncipe ni el asiento en el capítulo de los doctores de las Sagradas Escrituras.” (Paz 758) Este párrafo, más los que se han comentado anteriormente, completa la figura del escritor, poeta e intelectual. Aquí está su postura frente al poder. Quiero resaltar que no es una postura sumisa, ni siquiera es la postura de quien recoge las dádivas que le llegan o la caridad que se le otorga; estas palabras sólo las puede escribir quien está plenamente consciente de su poder (sí, poder) frente al público lector. Poder o influencia.

Anteriormente Paz había dicho que los escritores, particularmente los poetas, deben actuar como la conciencia de un pueblo. Estas palabras anteriores de Paz retratan efectivamente esto: el escritor debe ser quien module, a través de su crítica, la actuación del poder, pero también la actuación del pueblo.

La cuestión de *El ogro filantrópico* y su importancia en el grueso de la obra de Paz, es su vocación crítica y la temática tan variada. No es que en otros textos Paz no la

haya tenido, pero el contexto en que se da, la década de los setenta en México, es sumamente peculiar: a la represión del 68 se suma la del 71, la visita de Echeverría a la UNAM, institución que también pasa por un momento difícil, la candidatura única de José López Portillo, entre otros eventos que ponen a prueba la capacidad crítica de los intelectuales del momento. Paz se exige una postura abierta: defiende lo que críticamente se puede defender, acusa lo que críticamente se puede acusar, tanto del gobierno como de la oposición.

En *Itinerario*, ya hacia el final de su vida, Paz afirma que “México no cambió de dirección, los gobiernos no apostaron por la reforma sino por la continuidad rutinaria y por la mera supervivencia, mientras que los intelectuales se aferraron a versiones cada vez más simplistas y caricaturescas del marxismo.” (Paz 39) Este es el diagnóstico de Paz sobre el gobierno y los intelectuales en uno de los últimos libros que publicaría en vida. Es una radiografía en pocas palabras de un problema de fondo no sólo en México sino en el resto de la América hispana. También hacia el final de su vida Paz se hace más que consciente de que el papel del intelectual, más bien, del escritor como intelectual está siendo sustituido por el especialista académico. “Paz era un intelectual al estilo francés que atestiguó el desvanecimiento de su función a favor de una profesionalización de la producción y divulgación del conocimiento.” (Grenier 59) menciona con acierto Grenier.

En un texto publicado en 1975, que aparece en *Fundación y disidencia*, Paz dice:

Esta literatura se ha mostrado rica (la hispanoamericana) en obras poéticas y en ficciones en prosa, pobre en el teatro y pobre también en el campo de la crítica literaria, filosófica y moral. Esta debilidad, visible sobre todo en el dominio del pensamiento crítico, nos ha llevado a algunos entre

nosotros a preguntarnos si la literatura hispanoamericana por más original que sea y nos parezca, es realmente moderna. La pregunta es pertinente porque, desde el siglo XVIII, *la crítica es uno de los elementos constitutivos de la literatura moderna. Una literatura sin crítica no es moderna o lo es de un modo peculiar y contradictorio.* (Paz 696)

El subrayado es mío, revela la búsqueda de Paz por encontrar una respuesta pertinente a los acontecimientos históricos tanto de México como de América Latina. En este sentido, Paz sería en su decir uno de los pocos escritores críticos. Pero me parece en todo caso que aquí está uno de los puntos de mi propuesta: los poetas modernos, que no contemporáneos, son aquellos que entablan una crítica del campo de su quehacer. Hay pocos escritores que lo hacen, poetas menos. *Paz no busca críticos que estén separados del acto creativo, Paz busca críticos y creadores.* Esa es una de las claves de la modernidad. Si la división del trabajo vence, tendremos por un lado críticos (cada vez menos “libres”, cada vez más académicos) y por el otro, escritores que no serán capaces de reflexionar ni en su obra, la de otros o de otros temas. Tal vez sea este el fin definitivo de la modernidad. Hoy por hoy la crítica, particularmente la académica, se ha vuelto autorreferencial y se ha olvidado de la obra en sí. Paz adelante escribe, “Lo que no tuvimos ni tenemos son movimientos intelectuales originales”. (Paz 698) y esto se debe a que “en nuestra lengua no hemos tenido un verdadero pensamiento crítico ni en el campo de la filosofía ni en el de las ciencia y la historia”. (Paz 698) Pero no todo se debe tirar por perdido: “Sabemos que la crítica, por sí sola, no puede producir literatura, un arte y ni siquiera una política. No es ésa, por lo demás, su misión. Sabemos asimismo que sólo ella puede crear el espacio —físico, social, moral— donde se despliegan el arte, la literatura y

la política. Contribuir a la construcción de ese espacio es hoy el primer deber de los escritores de nuestra lengua.” (Paz 704)

Y es que los intelectuales deben señalarnos el camino y asegurar que no estamos solos, que somos parte y/o podemos ser parte de la tradición y por añadidura de otras tradiciones. Nos obligan a abrirnos al mundo en lugar de cerrarnos a nuestro pasado e historia. En todo caso, nos enseñan a tejer con nuestro pasado nuestro futuro usando los hilos de diversas tradiciones. Ni más ni menos. Al acercarse el siglo XXI, y por lo tanto su fin, los poetas intelectuales tienen un regreso al cartesianismo: “duda de tus razones”, pide Paz al ciudadano, al poeta, al escritor, al gobernante, al político. En *Octavio Paz y su círculo intelectual* leemos: “El proyecto de Paz tuvo la intención de presentar el poder que pueden tener los escritores con respecto al resto de los intelectuales en general. Sobre todo porque el poeta tuvo fe en la capacidad que tienen éstos, como creadores de otros mundos, al establecer la analogía como estructura crítica.” (Rodríguez Ledesma 16)

Entre la enorme variedad de temas que toca Paz está el de la sobrepoblación, tema que preocupaba a los gobiernos mexicanos entre los 70 y los 80; de allí desprende sendos ensayos sobre la liberación femenina a través de los anticonceptivos como la píldora y la legalización del aborto: “La mujer mexicana no es dueña de su cuerpo; uno de los caminos para que llegue a serlo es precisamente la maternidad responsable —y de ahí el horror con que nuestros «machos» ven a las prácticas anticonceptivas.” (Paz 688) Estos textos, que aparecieron en *Plural*, conforman también el volumen *El ogro filantrópico*. Los ensayos todavía tienen validez, sobre todo para la cuestión del aborto. Es interesante

porque demuestra la variedad de lecturas y temas a los que recurrió Paz, temas en los que su afiliación crítica lo llevó por la solución más liberal y progresista.⁶⁸

El camino se rompe: hacia el fin de una tradición intelectual

Comparar *El Rey Burgués* con *El ogro filantrópico* podría ser un desatino. Para empezar hablamos de dos tipos de texto distintos; el de Darío, un cuento que no es autorreferencial o autobiográfico, sin embargo, la voz de Darío está indudablemente insertada en el cuento. Por su parte, *El ogro filantrópico* es un ensayo, si pensamos en el ensayo en su forma y fondo original, que incluye los muy específicos puntos de vista de Octavio Paz. Hablan de tiempo específico, con personas e instituciones específicas: el México del presidente Echeverría y del priísmo. Darío, como lo vimos en el capítulo dedicado a él, “abre” una de sus obras más reconocidas con el cuento; Paz escribe el ensayo cuando ya es una figura consolidada y reconocida a nivel mundial. Estas son circunstancias particulares que por sí solas bastarían para alejar a los dos escritos. Sin embargo, hay también varias similitudes que los hermanan a pesar de la distancia en tiempo y espacio.

Lo que hace similar los dos textos es algo que atraviesa el siglo XIX y llega hasta fines del XX: su modernidad conflictiva. Para empezar, los dos son textos escritos por poetas. Esto no es una obviedad y sería un error tomarla como tal. Desde distintas trincheras, tanto Darío como Paz se enfrentaron a la especialización no sólo del trabajo sino del conocimiento y el posible monopolio sobre éste del poder. Los dos textos enfrentan las visiones de poetas ante lo monstruoso que puede ser la autoridad. Ambas figuras metafóricas nos hablan de lo contradictorio que sería durante todo el siglo XX la

⁶⁸ El gobierno del PRD, de izquierda, legalizó 30 años después el aborto.

figura de la autoridad y su relación con los artistas: un “Rey Burgués” es tanto una contradicción como un “ogro filantrópico”. Pero esta es una contradicción que nos habla, en buena medida, de las figuras de poder a lo largo del siglo XX, desde la Rusia estalinista hasta la presidencia priista en México, pasando en mayor o menor grado por dictaduras, presidencias liberales, presidencias socialistas, el Nazismo, etc.

En los dos textos el poeta lleva una vena romántica; el de Paz incluye algo que él dominó con maestría, la unión de los postulados de la Ilustración con los del Romanticismo. El de Darío será todavía un resabio del Romanticismo, particularmente el francés. El caso Borges revela otro lado de la relación conflictiva de los poetas intelectuales hacia la modernidad. La elección de Borges fue siempre mirar, con nostalgia, hacia atrás.

Es verdad que muchos conceptos de Paz han quedado, como él mismo dice, en detalles periodísticos. *El laberinto* poco a poco se ha convertido más en una metáfora que un estudio como tal. Y las metáforas en la época de la especialización se han vuelto sumamente peligrosas, sobre todo por su capacidad de convocar una diversidad de significados que no van de acuerdo con lo específico que se han vuelto las humanidades, más cercanas al método científico que a la intuición humana. Pero quisiera cerrar uniendo dos citas de Paz separadas en el tiempo: “La historia es el dominio de lo relativo y lo imprevisible.” (Paz 515) escribe en *Posdata*. Y en la introducción de *El arco y la lira*, Paz declara “Esta diversidad (la del objeto que llamamos poesía) se ofrece, a primera vista, como hija de la historia.” (Paz 44) Lo que media entre la primera cita y la segunda son casi cuarenta años. La primera cita se extrae de los últimos artículos que escribió, la segunda de un libro fundamental y su credo poético. Todo en la poesía es relativo, todo es

imprevisible, como en la historia. La coherencia es una marca indeleble en la obra de Paz y una de las más grandes constancias de su intelectualidad. Y los poetas son los que deben abrir la puerta:

Pero la crítica más fecunda es la de los propios poetas: la de un Coleridge y un Baudelaire o, en la época moderna, la de un Valéry, un Eliot o un Montale. La poesía de la edad moderna se distingue de la del pasado por la fusión entre la idea y la sensación, el pensamiento y la sensibilidad. (...) Lo que he dicho sobre la poesía es aplicable a la novela y, claro, a la crítica: el buen poeta es siempre un verdadero crítico y el crítico un excelente novelista. Me parece que esta noción de *poesía crítica* define, ya que no a todos, sí a una porción de nuestros mejores autores. Por ellos la literatura hispanoamericana es plenamente moderna. (Paz 707)

Octavio Paz murió el 19 de abril de 1997 después de una larga batalla con el cáncer.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

Presento las conclusiones de la siguiente forma: me ocupo primero de aquellas cosas que diferencian a los tres poetas en su trabajo intelectual y en su relación con la figura de poder. Después elaboro sobre sus muchas semejanzas. Entonces desarrolló un panorama del intelectual poeta hoy en día y la extinción de su papel central en la conformación orgánica de los países. Incluso aventuro una hipótesis sobre las razones del fin de los poetas intelectuales. Por último, ofrezco una definición breve del poeta intelectual.

Las tres caras de la moneda: sus diferencias

Después de estudiar la obra de estos tres poetas intelectuales, es hora de llegar a algunas respuestas, confirmaciones y definiciones. Primero habrá que decir que Rubén Darío, Jorge Luis Borges y Octavio Paz fueron poetas e intelectuales. Darío construyó un programa literario para salvar a un idioma que estaba del todo anquilosado. Se ha dicho hasta la saciedad que fundó una corriente literaria; pocos se han detenido a estudiar que el suyo fue un proyecto enteramente intelectual, donde el pensar, analizar y sintetizar fueron de igual importancia que la inspiración poética. *Darío fue una voluntad original*, una fuerza de la naturaleza que rompió los límites preestablecidos por una sociedad que aún tenía como modelo a la España decimonónica, derrumbada y ensimismada.

Jorge Luis Borges por su parte llevó al límite el tema más añejo de todos: el regreso imposible a casa. Borges enseña a dudar de los absolutos, pero no como un ateo duda de la religión, sino porque precisamente es un ferviente seguidor de la república de las letras, duda de sus productos, desconfía de los absolutos, de las grandes obras. El

rescate que hace de Evaristo Carriego es más que una travesura del joven argentino, es una apuesta por el origen y por la nostalgia de lo que ya no será. Desde allí, y con ese tono, Borges elabora un canon personal y eso es en sí ya una teoría literaria, una preceptiva: hay que leer por placer. Además, sus obras alimentan la imaginación y el pensamiento de grandes filósofos y teóricos del siglo: Foucault, Barthes, Derridá, Baudrillard y Eco son sólo algunos nombres de los varios que encontraron en los textos de Borges una cifra de la realidad. También nos enseñó que para ir hacia delante hay que primero voltear atrás para ver quiénes somos y de dónde venimos.

Por último, Octavio Paz elabora un sistema crítico en el que une dos escuelas de pensamiento en apariencia antagónicas: la Ilustración y el Romanticismo. El agotamiento del proyecto ilustre por parte de los franceses y la furiosa respuesta por parte de los alemanes dotan a Paz de dos elementos clave en su sistema crítico: revolución y comunión. Paz también luchó contra los absolutos esta vez ideológicos. Paz representa el intelectual por antonomasia de Julian Benda, a saber, aquel que combate las pasiones políticas y se mantiene ecuánime y crítico. Para cuando Paz colecciona sus obras completas y escribe *Itinerario*, su autobiografía intelectual, la especialización era ya moneda de uso corriente. Paz cierra este ciclo en el que los poetas y escritores eran una voz más que autorizada para opinar de cualquier tema. Paz tuvo una virtud que ni Darío ni Borges tuvieron: plantear al erotismo como elemento adherente entre la soledad y la comunión.

En cuanto a las relaciones poeta-Rey Burgués-Estado, los tres tenían diferencias esenciales. Octavio Paz era sumamente consciente de que la suya era una voz que se tenía que hacer escuchar, una voz importante, pero independiente, libre, autónoma en relación

al poder. Es verdad que Paz, como embajador del gobierno mexicano, pone en duda su “autonomía”, pero también es cierto que su crítica más frontal la realiza una vez que renuncia a su puesto diplomático. Darío somete al poeta a los caprichos del Rey: lo obliga a la marginalidad, concepto que él mismo repudiaba, pero que poco a poco ocupó conforme se acercó al final de su vida. Paz encuentra que es esa marginalidad la que hay que explotar: esa marginalidad debe ser la plataforma desde la cual verter sus puntos de vista, pues da independencia de movimientos y sobre todo evita la colectivización del pensamiento, que es parte esencial de su crítica a las ideologías. Borges por su parte usa esa marginalidad para entablar un diálogo con la tradición.

Espejo de tres caras: las similitudes

Ahora, los tres tienen en común varias cosas. Tanto Darío como Borges y Paz tienen una obra plural y extensa, que abarca diversos géneros y temas. De la misma forma, los tres maduran en sus textos: si leemos su obra inicial y la comparamos con la última, es evidente que los tres enmendaron errores, maduraron sus estéticas, puntualizaron sus aciertos de tal manera que fueran lo más productivo posible; en los prólogos o prefacios de los tres nos podemos dar cuenta del trazo que sigue su pensamiento y su obra creativa. Otro elemento vital que los tres mantuvieron de una manera u otra, una actitud crítica ante los eventos históricos que les tocó vivir: desde la construcción del canal que uniera los océanos, hasta la renuncia como protesta ante la represión del poder, pasando por la crítica al nacionalismo vacío, los tres ejercieron la crítica hacia el poder y sus excesos.

También comparten el hecho de ser extraterritoriales, descastados, descentralizados: marginales respecto a Occidente. No sólo eso, la apropiación de lo

extranjero para encontrarse y encontrar la voz que nos hacía falta. El viaje hacia el otro para encontrarse a uno mismo. Es el tema universal por excelencia, y los tres se insertan brillantemente.

Uno de los conceptos más importantes en los tres es el de la marginalidad. Rubén Darío sufrió el desplazamiento hacia la marginalidad, es decir, al dejar de ser políticos, funcionarios, los poetas e intelectuales ocupan ahora un lugar marginal en la construcción de las naciones; la marginalidad de Darío en todo caso es doble, no sólo vive en carne propia esta marginalidad del Estado, sino que descubre que el español como lenguaje está al margen de Europa, y con Europa hay que incluir a España. Desde allí Darío nos invita tanto a la tradición occidental como a desempolvar el español como lenguaje de creación. Para Borges, el margen se consolida: el margen es estar en la orilla, no afuera (parece decirnos el poeta argentino); y estar adentro de la circunferencia implica que su centro, como tantas veces lo repitió, puede estar en cualquiera de sus puntos, incluso en el margen. Con Borges el margen se vuelve central. Paz, por su parte, entiende que la marginalidad es necesaria para obrar como intelectual, poeta, escritor, creador, artista: el margen es la plataforma que lo aleja de los cantos de la sirena; la marginalidad para encontrar su propio centro, y desde allí volverse la conciencia de las naciones. La intención final de Paz, su proyecto último bien puede ser la suma del de Darío y Borges: que después de todo, y al final de las cosas, el intelectual vuelva a tener un papel, aunque marginal, en la construcción no sólo de las naciones, sino de las democracias.

Entre las muchas cosas que comparten los tres escritores que he tratado, hay una que debo subrayar: su liderazgo. Ya sea con una actitud pedagógica, a veces paternalista de Rubén Darío; un liderazgo desde el margen y desde las sombras en Borges; o una

actitud cercana al caudillismo en Paz; los tres fueron líderes de grupos editoriales, de escritores, de intelectuales, de estudiantes. Todo liderazgo conlleva también un rechazo, e incluso, como lo menciona Armando González, “un parricidio”. Sin embargo, su liderazgo se mantiene y su huella es indeleble más allá de sus detractores.

Los tres tuvieron un cúmulo de contradicciones propias de la modernidad. Los tres, en el remolino de cambios económicos, políticos, culturales e incluso tecnológicos, forzaron espíritus contradictorios: su vida pública no siempre tuvo coherencia con su vida privada o con lo que proclamaban en sus escritores. Los tres se consideraban así mismos marginales, “lobos solitarios”, héroes independientes. Sin embargo los tres en mayor o menor medida fundaron grupos, se dejaron cobijar por otros, formaron cohortes de partidarios, etc.

Animal más raro: el poeta intelectual hoy

Hace unos meses (abril 2014), en “El Financiero”, un periódico mexicano de circulación nacional, se publicó un artículo de opinión escrito por uno de sus columnistas habituales, donde se lee lo siguiente: “Siempre me he preguntado qué tienen que hacer novelistas, cineastas, pintores, escultores, actores y poetas criticando decisiones de gobierno como si fueran expertos en los temas. No comprendo por qué tener pericia para esculpir un mármol o para plasmar un óleo sobre un lienzo habilita también al sujeto a vociferar contra el sistema económico y político.” El artículo se escribe a raíz de la polémica que Alfonso Cuarón, cineasta mexicano que recientemente ganó el Oscar a mejor director por su película *Gravity*, desató al hacer público un cuestionario de diez preguntas que dirigió al presidente de México sobre la inminente aprobación de la reforma energética de ese país. El autor del artículo es Carlos Mota, periodista

especializado en negocios, economía y finanzas. Es graduado de una de las instituciones privadas más prestigiosas de México e hizo estudios graduados en la Universidad de Maryland, al menos eso reza su hoja de vida en el periódico. Es decir, Carlos Mota es un especialista. Su opinión refleja parte de la tendencia actual de considerar a los artistas, entre ellos a los poetas, como voces no aptas para el debate público precisamente por la labor que ejercen. Más de uno dirá: eso no ocurría en tiempos de Paz; tendrá razón. Sería, en el coro que rodea al Rey Burgués probablemente el retórico o el filósofo. Sin embargo, es esa la realidad de los poetas intelectuales hoy. Todavía después de la Revolución mexicana, los poetas eran voces autorizadas y faros de buena cultura. Esto, me temo, se ha perdido para siempre.

Armando González Torres dice algo similar en su libro *El crepúsculo de los clérigos*:

Hoy, tanto la idea heroica como el horizonte utópico que sostenía a estos dos grandes arquetipos (clérigos a la manera de Benda, orgánicos a la manera de Gramsci) ha desaparecido y, tras la resaca del fin de las ideologías, lo que podríamos llamar el intelectual con mayúsculas se ha difuminado en un panorama más amplio de especialistas, con ofertas de información, interpretación y sentido que compiten entre sí. (González Torres 122)

Más adelante señala algo que ya notamos en la crítica de la que fue objeto Paz en su última década de vida: “Al lado de esta muerte natural del generalista, su autoridad moral y su sinceridad han sido socavadas, a veces por sus propios excesos, a veces por el escepticismo académico.” (Gonzales Torres 122) Es justamente lo que leemos en el

artículo arriba citado: la academia y los medios toman ahora el lugar que hace más de cien años tenían los poetas. A este creciente coro se suma Yvon Grenier: “Hoy en día, los prospectos de intelectuales no tienen espacio político: los políticos y los cabilderos monopolizan el acceso al poder político. Los medios desempeñan una función de intermediarios entre la clase política y las masas apáticas.” (Grenier 43)

Figuras, hombres como el poeta del Rey Burgués, ¿con quién lo podemos identificar? Borges lo identifica con el Evaristo Carriego más que con ningún otro, Paz va hacia el Romanticismo para regresar y encontrarse a sí mismo. Paz comenta sobre este viaje:

El héroe romántico era el aventurero, el pirata, el poeta convertido en guerrero de la libertad o el solitario que se pasea a la orilla de un lago desierto, perdido en una meditación sublime. El héroe de Baudelaire era el ángel caído en la ciudad; vestía de negro y en su traje elegante y raído había manchas de vino, aceite y lodo. El personaje de Apollinaire es un vagabundo urbano, casi un *clochard*, ridículo y patético, perdido entre la muchedumbre. Es la figura que más tarde encarnaría Charles Chaplin, el protagonista de *La nube* con pantalones de Mayakovski y el de Tabaquería de Pessoa. Un pobre diablo y un ser dotado de poderes ocultos, un payaso y un mago. Es clara la filiación romántica del personaje y de sus actitudes; también lo es su novedad. (Paz 613).

Me pregunto por qué ni Borges ni Paz no hablan del poeta de Darío, por qué no dialogan o por qué no problematizan con él. La importancia del cuento de Darío radica,

entre muchas otras cosas que no son el tema de la disertación, *en que por primera vez a un poeta se le cuestiona su existencia, su razón de ser*. Para Sarmiento y para Bello, los poetas estarían en el centro de la creación de las repúblicas Latinoamericanas irradiando sabiduría y justeza con su sensibilidad creativa; Darío ve que las cosas no son así, que ya nunca será así. No sólo eso, rompe el paradigma al tener no un modelo español sino un modelo francés: Daudet. La lengua está en crisis, y en ello se nos van la identidad. Una respuesta que puedo aventurar es que ni Borges ni Paz problematizan por qué Darío en sí es una figura lo suficientemente emblemática y acaso contradictoria, desde su actuación y la aspiración que tenía, como para someterlo a un examen de intenciones que vaya más allá de su obra. También pienso que hay un cierto temor a ver que en realidad el futuro ya lo dio Darío y para que la poesía viva, es necesario morir nuevamente. El personaje poeta de “El Rey burgués”, que como dijimos desde el primer capítulo, no es Darío, se enfrenta a todo lo que encarna la contradictoria modernidad y pierde la batalla. Es una metáfora de la ruptura de la tradición en Paz. Borges escoge como personaje a Evaristo Carriego, pero Paz no se busca un héroe, un guía claro o mentor; su subjetividad en sus poemas es lo suficientemente fuerte como decir qué tipo de personaje inventaría Paz: el hombre sin adjetivos, clavado en su tiempo, hijo de la historia, que tiene lo necesario para enfrentarse al Ogro Filantrópico desde distintas arenas.

Conforme cierra el siglo la metáfora se vuelve sospecha. Esa puede ser uno de los motivos del fin de los poetas intelectuales. Los tres hicieron de la lectura y creación de poesía una forma de conocimiento, sobre todo Octavio Paz, quien como vimos, consideraba a la analogía como una forma profunda de conocer el mundo. Tanto la metáfora como la analogía dejaron de ser transmisoras de conocimiento, no es que hayan

dejado en sí de serlo, sino que la especialización y el academicismo les restó valor como interlocutor del conocimiento duro. La especialización que inició con el cambio de paradigma económico durante el siglo XIX ha llegado a su máxima expresión: los escritores, y sobre todo los poetas, son expulsados de la república del conocimiento válido. Vivimos en la época del escepticismo, sobre todo en las humanidades.

Una definición final

¿Podemos considerar intelectuales a Darío, Borges y Paz? Por todo lo que he expuesto en esta disertación, es claro que los tres llenan el perfil. Los tres son el tipo de intelectual que aprobaría la definición tanto de Benda, como de Said. Los tres aportan a la cultura hispanoamericana un modelo de crítica y de lectura de la realidad, los tres tienen implícita una pedagogía de la cultura, una enseñanza de cómo hacer las cosas.

Después de recorrer muy brevemente la historia de los intelectuales en Hispanoamérica y de analizar los trabajos y las razones de la intelectualidad de los tres poetas, puedo aventurar una definición personal: *el poeta intelectual* es aquel que elabora un trabajo que se inserta en la historia del continente, que rompe los límites de la creación, del lenguaje, del pensamiento para fundar nuevos terrenos en la cultura hispana y occidental. Nos invita, como Sor Juana, a tener belleza en los pensamientos y no los pensamientos en la belleza, pero también como Rimbaud, a encontrar amargura en la belleza. Nos advierte sobre el peligro de caer en los absolutos y las ideologías: se debe criticar lo que se ama. Los poetas intelectuales son los que nos dicen cartesianamente “Duda de tus razones” y los que nos hacen vivir en la casa de la presencia, que es finalmente donde pertenecemos.

REFERENCIAS

- Altamirano, Carlos. Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. 1. Buenos Aires: Katz, 2008. 2 vols.
- . Intelectuales. Notas de investigación. Bogotá: Norma, 2006.
- Benda, Julien. La traición de los intelectuales. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2008.
- Benjamin, Walter. Illuminations. Essays and Reflections. New York: Harcourt, Brace, and World Editions, 1968.
- . The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- Berman, Marshall. All That Is Solid Melts Into Air. New York: Penguin Books, 1992.
- Borges, Jorge Luis. Obras Completas 1-4. Vol. 1. Barcelona: Emecé editoriales, 1996. 4 vols.
- Brading, David A. Octavio Paz y la poética de la historia de México. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Canclini, Néstor García. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Clewell, Tammy. Modernism and Nostalgia. Bodies, Locations, Aesthetics. New York: Palgrave Macmillan, 2013
- Darío, Rubén. Autobiografía de Rubén Darío. Barcelona: Linkgua, 2011.
- . Azul... Cantos de Vida y Esperanza. Madrid: Cátedra, 1995.
- . Los Raros. San José : Editorial Universitaria Centroamericana, 1972.
- . Triunfo de Calibán. Visiones de América. Barcelona: Linkgua, 2011.
- Escalante, Evodio. Las sendas perdidas de Octavio Paz. México: UAM, 2013.
- Fló, Juan. Contra Borges. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1978.
- González Torres, Armando. Del crepúsculo de los clérigos. México: Editorial Terracota, 2012.
- Gramsci, Antonio. Cultura y Literatura. Barcelona: Ediciones Península, 1972.

- Heidegger, Martin. Poetry, Language, Thought. New York: Harper & Row, 2001.
- Hernández Chávez. México. Breve historia contemporánea. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Hobsbawm, Eric. The Age of Empire. 1875-1914. New York: Vintage Books, 1987.
- . The Age of Extremes. A History of the World, 1914-1991. New York: Vintage Books, 1996.
- Imbert, Anderson. Antiborges. Buenos Aires: J. Vergara Editor, 1999.
- Krauze, Enrique. Octavio Paz. El poeta y la Revolución. México: Debolsillo, 2014
- Lukács, Georg. The Theory of the Novel. Cambridge: The M.I.T. Press, 1971
- Mejía Sánchez, Ernesto. Estudios sobre Rubén Darío. Fondo de Cultura Económica: México, 1968.
- Pauls, Alan. El factor Borges. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Paz, Octavio. El peregrino en su patria. Historia y política de México. Obras Completas Vol. V. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2002.
- . La casa de la Presencia. Obras completas. Vol. 1. Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999.
- . Obras completas I-VIII. VIII vols. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1999.
- . Itinerario. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Perales Contreras, Jaime. Octavio Paz y su círculo intelectual. México: Editorial Coyoacán, 2013.
- Prieto, Martin. Breve Historia de la Literatura Argentina. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- Rama, Ángel. Rubén Darío y el Modernismo. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Rodríguez Ledesma, Xavier. Las trampas de la ideología. El pensamiento político de Octavio Paz. México: UNAM, 1996.
- Romero, Luis Alberto. Breve Historia Contemporánea de Argentina. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Ruy Sánchez, Alberto. Una introducción a Octavio Paz. México: Fondo de Cultura Económica, 2013

- Said, Edward W. Representations of the Intellectual. New York: Random House, 1994.
- Sarlo, Beatriz. Borges. Un escritor en las orillas. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007.
- . Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- Sheridan, Guillermo. Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz. México: Era, 2004.
- Steiner, George. Extraterritorial. New York: Atheneum, 1971.
- Sowell, Thomas. Intellectuals and Society. New York: Basic Books, 2011.
- Vázquez, María Esther. Borges, esplendor y derrota. Barcelona: Tus Quets, 1996.
- . Borges, sus días y su tiempo. Madrid: Punto de Lectura, 2001.
- Williamson, Edwin. Borges. A Life. New York: Viking, 2004.
- . The Penguin History of Latin America. London: Penguin Books, 2002.
- Zavala, Silvio. Apuntes de historia nacional, 1808-1974. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.