

José Martí y el campo de las letras

Liliana Weinberg de Magis

El campo de las letras, “un campo bien espinoso si los hay”, como lo caracteriza el propio Martí en “La última obra de Flaubert”,¹ nos muestra al escritor cubano como pionero del modernismo en un sentido hasta el momento poco estudiado: como descubridor y primer explorador de un campo literario.² Me refiero particularmente a la caracterización del mismo que propone Pierre Bourdieu, en cuanto a sistema relativamente autónomo de producción simbólica con instancias específicas de selección y de consagración así como de competencia con otras esferas de la sociedad por el reconocimiento de su legitimidad.³ No deja de parecerme una coincidencia afortunada el empleo de una misma metáfora, “campo”, por parte de nuestro modernista fundacional y por parte de un gran sociólogo de la cultura, para designar dos entidades simbólicas no tan alejadas como podría suponerse.

¹ José Martí, *Ensayos sobre arte y literatura*, sel. y pról. de Roberto Fernández Retamar, La Habana, Letras Cubanas, 1979, p. 20.

² No podemos omitir los estudios fundacionales que Ángel Rama dedica al problema de la autonomía literaria en *La ciudad letrada, Autonomía literaria americana* y otros textos críticos. Véanse, entre otros, Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela, 1970, y del mismo autor, *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985. Existe además un interesante precedente de la aplicación del concepto de “campo” y “autonomía” al modernismo en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina; literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989, aunque mi interpretación no coincide en varios aspectos con la de este crítico.

³ Una de las presentaciones más tempranas de la teoría de Bourdieu traducidas a nuestro idioma es la que aparece en Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Jean Pouillon et al., *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

Para una discusión del problema del “campo” a dos décadas de distancia, también en traducción al español, puede leerse Pierre Bourdieu, *Cosas dichas*, trad. de Margarita Mizraji, Buenos Aires, Gedisa, 1988. Muy recientemente Bourdieu ha publicado *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, obra donde aplica su teoría al análisis exhaustivo de la obra literaria, en este caso, a Flaubert, por lo demás tan cercano en el tiempo al propio Martí.

En efecto, a través de sus ensayos sobre arte y literatura es posible vislumbrar los primeros pasos de Martí hacia la definición del campo literario del modernismo, así como el esbozo de una primera toma de conciencia de ello y de su proyecto creador. Dos de los temas clave para la definición del mismo radican en la nueva posición que ocuparán artista e intelectual frente al problema del artepurismo y la relación del hombre con la técnica. No es casual que las nociones de “idea” y “trabajo” ocupen un lugar fundamental en sus reflexiones sobre arte y literatura.

Sencillez, naturalidad, autenticidad para escuchar la propia voz y la voz de la naturaleza, son algunos de los rasgos que pide Martí a los nuevos poetas. Critica al espíritu burgués, con su cuota de banalidad, superficialidad y pose artificial. Se opone a “la política, que fatiga; la ciencia, que engaña; la crítica, que es venenosa y celosa; la poesía mercenaria, la ilegítima, el arte falso, el asesino del arte”.

Comienza así Martí a definir por sus antípodas al campo artístico legítimo, que se opone, por una parte, a la poesía “mercenaria”, “ilegítima”, y al arte “falso”, a la crítica “venenosa y celosa”, verdaderos asesinos del arte auténtico, y que se opone, además, a otros quehaceres que pueden cargar con la culpa del engaño, el artificio, el carácter superfluo y aún dañino para el hombre. Recordemos sus continuos reclamos por una literatura “cargada de idea”. En un artículo que dedica a las “Poesías de Francisco Sellén” anota:

No está el arte en meterse por los escondrijos del idioma, y desparramar por entre los versos palabras arcaicas o violentas; ni en deslucirle la beldad natural a la idea poética poniéndole de tocado como a la novia rusa una mitra de piedras ostentosas; sino en escoger las palabras de manera que con su ligereza o señorío aviven el verso o le den paso imperial, y silben o zumben, o se arremolinen y se arrastren, y se muevan con la idea, tundiendo y combatiendo, o se aflojen y arrullen, o acaben, como la luz del sol, en el aire incendiado. Lo que se dice no lo ha de decir el pensamiento sólo, sino el verso con él; y donde la palabra no sugiera, por su acento y extensión la idea que va en ella, ahí peca el verso [...] ⁴

Paulatinamente se recorta en el plano del espíritu el nuevo campo del arte y la literatura, “espinoso” dado el grado de dificultad que ofrece al trabajo de limpia y fundación. No deja de ser llamativa la génesis de la metáfora “campo” para referirse a la órbita de lo creativo. Una de las notas más claras en el estilo martiano es su continua apelación a imágenes procedentes del mundo de la naturaleza, en un doble distanciamiento del artificio material de la máquina y del artificio moral del orden burgués:

⁴ José Martí, *Ensayos sobre arte y literatura*, p. 195.

“Sólo lo genuino es fructífero. Sólo lo directo es poderoso. Lo que otro nos lega es como manjar recalentado”. Así lo escribe en su prólogo a “El Poema del Niágara”, y agrega:

¡El poema está en la naturaleza, madre de senos pródigos, esposa que jamás desama, oráculo que siempre responde, poeta de mil lenguas, maga que hace entender lo que no dice, consoladora que fortifica y embalsama! ¡Entre ahora el buen bardo del Niágara, que ha escrito un canto extraordinario y resplandeciente del poema inacabable de la naturaleza!⁵

El poema se pone por tanto del lado “femenino” de la naturaleza: madre, esposa, maga, consoladora, en un sentido cercano al de creación, generación, y existencia, también femeninas. O, como anota más adelante el propio Martí:

[...] el diálogo titánico entre el hombre impaciente y la naturaleza desdeñosa; el clamor desesperado de hijo de gran padre desconocido, que pide a su madre muda el secreto de su nacimiento; el grito de todos en un solo pecho...; el calor divino que enardece y encala la frente del hombre a la faz de lo grandioso; la compenetración profética y suavísima del hombre rebelde e ignorador y la naturaleza fatal y reveladora, el tierno desposorio con lo eterno y el vertimiento deleitoso en la creación del que vuelve a sí el hombre ebrio de fuerza y júbilo, fuerte como un monarca amado, ungido rey de la naturaleza.⁶

Este hombre mayúsculo y solo, este hijo y esposo de la naturaleza “fatal y reveladora”, que se nutre deleitoso en la creación y regresa “ebrio de fuerza y júbilo”, convertido en “monarca amado” y “rey de la naturaleza”, no es sino el fundador de esta nueva zona de la realidad: la del artista. Compárese esta cita con un pasaje memorable de *Les Fleurs du Mal*:

La Nature est un temple ou de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Y con una página de Azul:

Porque tú, ¡oh madre Tierra!, eres grande, fecunda, de seno inextinguible y sacro, y de tu vientre moreno brota la savia de los troncos robustos, y el oro

⁵ José Martí, *op. cit.*, p. 100.

⁶ *Ibid.*, pp. 100-101.

y el agua diamantina, y la casta flor de lis. ¡Lo puro, lo fuerte, lo infalsificable! ¡Y tú, mujer, eres espíritu y carne, toda amor!

Un largo camino aguarda a quien quiera explorar la relación entre tierra-naturaleza-fecundidad y pureza-autenticidad-espiritualidad en los poetas modernistas y sus antecesores a partir del romanticismo.

Varios críticos advierten en la afirmación martiana del hombre que se atiene a “la ley de la existencia, lógica en fuerza de ser incomprensible”,⁷ una clara influencia de las lecturas de Schopenhauer y Nietzsche en su obra. Pero hay más aún: las lecturas de Martí encuentran su sitio en su nueva concepción de un campo nuevo: las ideas de “voluntad” y las de “superhombre” se integrarán a su propia idea del artista creador y afirmador de la existencia. Es decir, sus lecturas contribuyen al diseño y fundación de un nuevo campo artístico, característico del modernismo, que apunta a hacer del arte un desenmascarador de la moral burguesa.⁸ Si, como bien lo mostró Noé Jitrik, para Darío “subjetividad” y “originalidad” han de ser la marca característica de la creación poética,⁹ en el caso de Martí se dio un movimiento previo hacia valores estéticos como “naturalidad” y “autenticidad”, como una primera forma de desbrozar y preparar el espinoso campo de la literatura para su conquista por modernistas posteriores.

Respecto de la condena al “burgués materialista” existe ya un importante trabajo de Ángel Rama que examina, en uno de sus capítulos, la situación de “Los poetas modernistas en el mercado económico”.¹⁰ También Noé Jitrik ha dado algunos elementos importantes para caracterizar al escritor modernista, que ya no se define como apéndice de los grupos oligárquicos en el poder y “renuncia a ser un productor apendicular y... un subordinado: aspira a ser un productor autónomo”.¹¹ Por su parte Françoise Pérus encuentra en la “poética de lo sublime” y en la defensa del arte por el arte y la poesía pura algunas claves que permiten relacionar al

⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁸ Paul Bénichou cita la posición de los escritores del joven romanticismo, quienes “Entre el Arte soberano ideal y el Comercio triunfador real, no vieron acomodo posible...”, y comenzaron a afirmarse como una generación “antiburguesa”. Es interesante también el rastreo que hace Bénichou de la evolución de la noción de “arte” y “artista”, que se emancipan de su originaria vinculación con el concepto de técnica y comienzan a relacionarse con los de creación y belleza. Cf. Paul Bénichou, *La coronación del escritor 1750-1830; ensayo sobre el advenimiento de un poder laico en la Francia moderna*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, México, FCE, 1981, pp. 388 y ss.

⁹ Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1978.

¹⁰ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, pp. 49 y ss.

¹¹ Noé Jitrik, *op. cit.*, pp. 113 y ss.

modernismo con la consolidación de la estructura oligárquica, vinculada a su vez al modelo capitalista dependiente de fines del XIX y principios de nuestro siglo.¹²

Todos estos estudios, que acertadamente insisten en la relación literatura-sociedad, son sin duda una contribución fundamental a la comprensión del modernismo. Sin embargo, es necesario dar aún una nueva "vuelta de tuerca" a esta relación, ayudados por el importante bagaje teórico aportado por Pierre Bourdieu. La relación artista-sociedad se vuelve, a la luz de los estudios de Bourdieu, mucho más compleja y elocuente.

Si retomamos algunas de las ideas de Bourdieu en torno al reacomodo que se produce hacia 1880 en la Francia de Flaubert, encontraremos importantes pistas para el reconocimiento del campo literario modernista. Como bien dice Bourdieu, el sistema tradicional de géneros se reagrupa en torno a nuevos valores: lo artístico *versus* lo mercantil, el arte puro *versus* el arte mercancía, el arte para un público selecto y de conocedores *versus* el arte para el gran público burgués. El campo literario se organiza entonces a partir de una oposición principal entre la producción pura (destinada a un sector restringido de lectores) y la producción para el gran público. Con la emergencia de esta estructura dualista se hará más nítida la caracterización del campo literario como económicamente dominado pero simbólicamente dominante.¹³ Éstas son algunas de las notas que deberemos tener en cuenta al reestudiar la génesis del campo literario modernista y el reacomodo que supuso en el sistema simbólico.

Veamos, como ejemplo, el caso de la plástica: la poesía hará sistema con la pintura —rasgo también notado por Bourdieu—, y estará incluso más cerca de ella que de formas literarias "bajas" (corrompidas, mercantilizadas, vulgarizadas) o "académicas" (frías, eruditas, antivitales).

Al reconocer en Martí a uno de "los raros", a uno de los grandes del espíritu, Darío contribuye a su vez a la demarcación y conquista de un campo específico, el campo de las letras. En *Los raros* aparece un Martí del todo antiburgués: "era de lo mejor, de lo poco que tenemos nosotros los pobres", grande y rico, pródigo en una riqueza que, claro está, no da el dinero sino el espíritu: "el tesoro de su talento". Martí heroico, genial, alta maravilla creadora: "El cubano era 'un hombre'. Más aún: era como debería ser el verdadero superhombre: grande y viril; poseído del secreto de su excelencia, en comunión con Dios y con la Naturaleza".¹⁴ En lu-

¹² Françoise Pérus, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, México, Siglo XXI, 1976.

¹³ Cf. Pierre Bourdieu, *Les regles de l'art*, pp. 165 y ss.

¹⁴ Rubén Darío, "José Martí", en *Los raros*, Buenos Aires, Ediciones Continental, 1943, p. 2114.

gar de la lira, agreguemos, de la obra martiana emerge la rosa, símbolo de lo natural cultivado que conserva en la espina la marca de su carácter originario.

La poesía auténtica hace sistema con la naturaleza, ambas espléndidas y sencillas, y a su vez opuestas al orbe burgués, construido con un oro que sirve para comprar pero no para brillar. En la primera hay hombres auténticos, héroes, santos, puros, grandes. En la segunda hay fariseos y comerciantes, corruptores del gusto y domesticadores de las costumbres.

Así se refiere Darío al campo creativo en toda su fecundidad: “un campo inmenso y preparado para la labor; un día en su más bello instante, y un labrador matinal que empuja fuertemente su arado, orgulloso de que su virtud triptolémica trae consigo la seguridad de la hora de paz y de fecundidad de la mañana”. La asociación campo-naturaleza y creación se reiterará a lo largo de la obra de estos dos grandes. Al hablar de Lugones, por ejemplo, Darío ensalza “la opulencia del follaje en lo que respecta a la forma”. Y al referirse a la poesía de Whitman, recupera Martí su idea de un “libro natural”,¹⁵ así como a un poeta que se siente “parte viva e inteligente de la Naturaleza”.¹⁶

El poeta es lector del poeta. De allí que la lectura que Darío dedica a Martí sea la de un especialista, un conocedor, un miembro de la “logia” de la poesía:

[... Martí] formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt —con el que gustéis, pues de todo tiene— usando a la continua del hipérbaton inglés, lanzando a escape sus cuádrigas de metáforas, retorciendo sus espirales de figuras; pintando ya con minucia de prerrafaelista las más pequeñas hojas del paisaje, ya a manchas, ya a pinceladas súbitas, a golpe de espátula, dando vida a las figuras; aquel fuerte cazador hacía versos [...]¹⁷

Del campo bello y espinoso de Martí al campo fecundo de Darío (que evocan, por lo demás, uno de los temas recurrentes del impresionismo), el modernismo ha producido esta metáfora constructiva del campo literario.

El propio Martí escribe, para *La Nación* de Buenos Aires, en julio de 1886, una crónica de la “Nueva exhibición de los pintores impresionistas”:

¹⁵ José Martí, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶ *Ibid.*, p. 131.

¹⁷ Rubén Darío, *Los raros*, p. 219.

Ésos son los pintores fuertes, los pintores varones, los que cansados del ideal de la Academia, frío como una copia, quieren clavar sobre el lienzo, palpitante como una esclava desnuda, a la naturaleza. ¡Sólo los que han bregado cuerpo a cuerpo con la verdad, para reducirla a la frase o al verso, saben cuánto honor hay en ser vencido por ella! José Martí, "Nueva exhibición de los pintores impresionistas".¹⁸

No podemos dejar de comentar con admiración la perspicacia con que nuestro gran Martí descubrió un fenómeno en el que sólo mucho tiempo después habrían de reparar los especialistas en sociología del arte:

Al olor de la riqueza se está vaciando sobre Nueva York el arte del mundo. Los ricos para alardear de lujo; los municipios para fomentar la cultura; las casas de bebida para atraer a los curiosos, compran en grandes sumas lo que los artistas europeos producen de más fino y atrevido.¹⁹

Advierte tempranamente Martí que el eje del mercado del arte se está desplazando de Europa a América del Norte. Pero, una vez más, lo que compran los ricos de Estados Unidos es el arte ya reconocido: Meissonier, Fortuny, Morgan... El oro invierte sobre seguro y sólo confía en las prosapias que miran al pasado. Sin embargo, son los impresionistas, la avanzada, la antiacademia y la antimercancía, los verdaderos maestros:

Pero toda aquella colección de obras maestras, con ser tan opulenta y varia, no dejaba en el espíritu, como deja la de los impresionistas, esa creadora inquietud y obsesión sabrosa que produce el aparecimiento súbito de lo verdadero y fuerte. Ríos de verde, llanos de rojo, cerros de amarillo: eso parecen, vistos en montón, los lienzos locos de estos pintores nuevos.²⁰

Con nuestros comentarios esperamos haber contribuido a proponer un nuevo acercamiento a la estética martiana. Su elección de símbolos cercanos a la naturaleza, como el de la rosa; su demanda de un arte depurado, fuerte, potente, auténtico, enérgico y lleno de vida; su exigencia de una creación en la que ajusten con precisión palabra e idea, han permitido a la familia modernista encontrar su lugar en la cultura latinoamericana, un lugar apartado y diferenciado, un nuevo campo que será habitado por el artista intelectual, alejado del orden arbitrario del burgués y permanentemente nutrido y validado por el orden legítimo de la naturaleza y de la idea.

¹⁸ José Martí, *op. cit.*, p. 113.

¹⁹ *Ibid.*, p. 114.

²⁰ *Idem.*

Con estas palabras hemos comenzado simplemente a reconocer el campo literario del modernismo, descubierto y explorado por Martí, y más tarde claramente habitado y caracterizado por otros escritores, y particularmente por Darío: “un campo bien espinoso si los hay..”