

En AALFF, *Insularidades y puentes: estudios argentinos de literatura francesa y francófona*. Ciudad de Buenos Aires (Argentina): Plataforma.

Charles Baudelaire y José Martí: entre el tedio y la militancia.

Fernando Agustín Urrutia.

Cita:

Fernando Agustín Urrutia (2016). *Charles Baudelaire y José Martí: entre el tedio y la militancia*. En AALFF *Insularidades y puentes: estudios argentinos de literatura francesa y francófona*. Ciudad de Buenos Aires (Argentina): Plataforma.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/fernando.agustin.urrutia/3>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ph2p/r1Z>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

ENTRE EL TEDIO Y LA MILITANCIA: LA TENSIÓN BAUDELAIRE/WHITMAN EN LA ESTÉTICA DE JOSÉ MARTÍ

Fernando Agustín Urrutia
Universidad Nacional de La Plata
Urrutiafernando4994@gmail.com

“¡Horrible vida! ¡Horrible ciudad!”
Charles Baudelaire. *Pequeños poemas en prosa*

El grito abatido y desolado de Baudelaire hacia su propia existencia es también la descripción perfecta de la situación del artista a mediados del siglo XIX, donde la Revolución Industrial estaba en su apogeo y las ciudades se habían sumergido en un irreversible proceso de modernización urbana y concentración demográfica. Las novedades científicas y tecnológicas, las tiradas masivas de diarios que alimentaban la sed por lo “nuevo”, y el ritmo de vida acelerado eran solo algunos de los síntomas de un capitalismo que ya se había instalado como sistema económico, político y social. Sin embargo, aquello de lo que se lamenta el poeta no es causado simplemente por los cambios arquitectónicos, o por los mendigos paseando errantes al lado de burgueses adinerados y ostentosos; lo que aqueja al artista, en cambio, es la experiencia vital que genera el fenómeno de modernización: una experiencia que altera los modos de percibir, de interpretar el tiempo y el espacio, la vida propia y la de los demás; una alteración, en fin, en la subjetividad misma del individuo. A tal conjunto de fenómenos que caracterizaron la segunda mitad del siglo XIX y que se remontan a nuestro presente, Marshall Berman las denomina “modernidad” (1988, 2). Si la misma aflige incluso a los sujetos del mundo contemporáneo, en los tiempos de Baudelaire su efecto era mucho más evidente, pues las personas observaban cómo todas las estructuras sociales que habían organizado la vida durante siglos eran lenta y progresivamente arrasadas. Estas transformaciones, sin embargo, no tuvieron lugar únicamente en las grandes urbes del viejo continente, sino que, poco a poco, las jóvenes naciones latinoamericanas también se vieron afectadas. Países como Argentina, México, Cuba (aún bajo dominio español) y, principalmente, Estados Unidos, se situaban a la vanguardia del proceso de modernización en

América. En consecuencia, los artistas latinoamericanos, al igual que Baudelaire, se vieron inmersos en un contexto donde las tradiciones se desvanecían, y lo nuevo era ahora el paradigma sobre el cual sostener los grandes ideales que se habían cultivado durante décadas. El hombre moderno, por lo tanto, estaba situado entre dos épocas, encabalgado entre un pasado idealizado y un presente fugaz. Un presente donde se debía buscar un objetivo firme con el cual encarar el futuro, un sentido al cual aferrarse en un mundo donde “todo lo sólido se desvanece en el aire”.

Sobre la base de este desafío que debieron enfrentar los hombres y, en especial, los artistas modernos, es que hemos seleccionado, para nuestro trabajo, a los dos poetas quizás más paradigmáticos y trascendentes del período que nos ocupa: el cubano José Martí (1853-1895), una de las voces iniciales del modernismo Hispano¹, y el ya citado Charles Baudelaire (1821-1867), padre del simbolismo. Ambos vivieron la modernidad en contextos diferentes, adoptaron posturas políticas dispares, crearon una imagen de artista absolutamente opuestas. No obstante, intentaremos demostrar la evidente proximidad que existe entre ellos y la influencia que Martí recibió del francés, aspecto muchas veces ofuscado ante los ojos de la crítica por la admiración que Martí sentía hacia el poeta estadounidense Walt Whitman, quien, según Octavio Paz, funcionó para los modernistas “más como ejemplo y estímulo que como modelo directo [...]” (1965, 18)

En primer lugar, la pregunta que ambos aceptaron responder frente a la realidad que se les presentaba fue la misma: ¿cómo hacer arte en un mundo agobiado por la industria y las políticas del mercado? ¿Cómo encontrar belleza en un espacio donde la aceleración y lo efímero impregnaban las calles? ¿Cómo responder a los principios románticos que modelaron Víctor Hugo, Chateaubriand, Byron, Lamartine, entre otros? Era evidente que las grandes corrientes artísticas del pasado habían caducado: ya no lograban satisfacer las exigencias de un presente que las superaba y relegaba. El mismo Baudelaire, en su conocidísimo ensayo “El

pintor de la vida moderna”, da cuenta de esta realidad: “No cabe duda de que es excelente estudiar los maestros antiguos para aprender a pintar, pero eso no puede ser más que un ejercicio superfluo si su propósito es comprender el carácter de la belleza actual” (2009, 39).

Belleza que el poeta define en su propia noción de modernidad: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”. Esa esencia “eterna e inmutable” es la que Baudelaire encuentra en la superfluidad misma que caracteriza a su tiempo, como lo dice más abajo: “Se trata [...] de separar de la moda lo que ésta [la modernidad] pueda contener de poético en lo histórico, de sacar lo eterno de lo transitorio.” (2009, 38-39)

El arte moderno, entonces, nace de aquello que nunca antes hubiera podido ser motivo de una producción estética: lo feo, lo banal, los elementos y fenómenos mismos que produce la era de la revolución tecnológica, será lo que ornará los nuevos versos. Queda en la sensibilidad del artista, en el genio del poeta estimulado por el tedio que le produce su tiempo (volveremos más adelante sobre este punto), el saber leer la belleza oculta en la apariencia de las cosas, dilucidar el alma que se esconde tras la envoltura material de los objetos. Esto es, se sabe, la acción que define el concepto de correspondencia y la base teórica del simbolismo, fundado por el propio Baudelaire con la publicación en 1857 de su mayor obra, *Las flores del mal*.

El simbolismo fue, sin lugar a dudas, la corriente artística que más impacto tuvo en la obra de José Martí. El poeta cubano también supo captar esa renovación que el arte necesitaba y lo hizo con el mismo procedimiento que Baudelaire: buscó la belleza que podía manifestarse en el caos que lo rodeaba: “Alas vi en los hombros nacer/ De las mujeres hermosas:/ Y salir de los escombros/ Volando las mariposas./ [...] / Todo es hermoso y constante/ Todo es música y razón,/ Y todo, como el diamante,/ Antes que luz fue carbón. “(1995, 166-167)

Se ha creído que el concepto de correspondencia (o analogía) en Martí nace, principalmente, por la influencia del trascendentalismo estadounidense. En efecto: Martí

conoce y adopta, cuando se instala en New York a partir de 1880, las teorías de Ralph W. Emerson, cuya filosofía coloca al individuo como centro espiritual del universo, ya que en él se encuentra el camino para llegar a la naturaleza, a la historia y al cosmos mismo. Un camino en el que están presentes las analogías que viven en la naturaleza y que revelan, justamente, la esencia única del universo. En su ensayo sobre Emerson, Martí declara: “Él no ve más que analogías: él no halla contradicciones en la naturaleza: él ve que todo en ella es símbolo del hombre, y todo lo que hay en el hombre lo hay en ella”. (2010, 260)

El gran modelo literario de esta doctrina, y que Martí tiene muy presente, es el poeta Walt Whitman (1819-1892), quien, según lo expresa Martí en un ensayo dedicado a su figura, trata de “reflejar en palabras el ruido de las muchedumbres que se asientan, de las ciudades que trabajan y de los mares domados y de los ríos esclavos.” (2010: 283) Como se puede apreciar, los aspectos que señala en Whitman son muy similares a los que también plantea Baudelaire. Sin embargo, coincidimos con Ángel Rama (1974, 136)² cuando advierte que en materia de correspondencias los letrados franceses fueron los principales educadores de los hispanoamericanos, entre ellos Martí. Vale mencionar que este vivió en Europa desde 1871 hasta 1875, luego de ser deportado de su Cuba natal por sus declaraciones a favor de la independencia. Durante dicho período, Martí residió en España, donde estudió derecho, filosofía y literatura; en 1874, antes de emprender su regreso a América, se instaló en París durante un mes. Sería ingenuo pensar que una persona como Martí se mantuviera al margen de lo que pasaba en el campo literario francés de la época: para 1874 ya la huella de Baudelaire había calado hondo en los poetas que le sucedieron, como Paul Verlaine o Arthur Rimbaud.

No obstante, las conjeturas se transforman en certezas al revisar el tomo quince de las *Obras Completas* del autor de *Versos sencillos*, donde encontramos exclamaciones como “¡Ah, Baudelaire! Escribía versos como quien con mano segura cincela en mármol blanco.”

(1991, 137) O fragmentos en que se aprecia una total lucidez sobre los fenómenos modernos y, por extensión, literarios:

Una época de transición exige grandes esfuerzos. Las penas individuales: manantial perenne y abundante de poesía, pasan inadvertidas ante los grandes dolores de la humanidad. Los ensueños de la imaginación no valen gran cosa cuando es preciso ejercitar el pensamiento. De esta lucha entre la necesidad de cantar y una época de turbación ha surgido una poesía inquieta y amarga, débil pero verdadera, cubierta con el ropaje de seductora tristeza.

Es algo como la poesía del destierro- destierro de la patria del alma cantada en la tierra natal. Es la poesía de Musette, de Augusto Barbier, de Baudelaire, almas nacidas para creer, que lloran la pérdida de su fe. Amando la pompa, estos poetas despreciaban la grandeza ilegítima. Mostrábase inconsolables por verse obligados a vivir sin tener esplendor real que amar; eran reyes sin reino, dioses destronados. (1991, 27)

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

Ahora bien, si Martí evidentemente leyó de primera mano a Baudelaire y fue influido por el movimiento simbolista, ¿por qué su insistencia en identificarse con el trascendentalismo y con la poesía de Whitman, como lo demuestran la fogosidad con que escribe los ensayos “Emerson” y “El poeta Walt Whitman”, que introdujeron a los autores en el escenario latinoamericano? La respuesta la encontramos en el compromiso político de Martí con la causa latinoamericana y la independencia de Cuba. La filosofía trascendentalista no sólo es un discurso artístico nacido en las “entrañas del monstruo” (que, a fin de cuentas, está dentro del continente americano), sino que también es una estética donde la palabra tiene una fuerza transformadora que incluye una responsabilidad: al unificar lo individual con la naturaleza y con lo universal (donde toda la creación se encuentra ligada al punto tal de que lo sucedido en una parte afecta al resto de la unidad), y al fomentar la positividad al punto de definir el mal

como ausencia de bien, el trascendentalismo es un llamado a la acción en busca de este bienestar general mediante la realización individual.

No resulta extraño, entonces, que Martí se haya visto seducido por estas ideas, pues le permitían incorporar a su discurso visiones del continente como una totalidad articulada bajo una misma causa: la independencia y el peligro expansionista de Estados Unidos. Un claro ejemplo es el ensayo “Nuestra América”, donde habla en términos colectivos y latinoamericanistas, con el fin de hacer un llamado a la unión de los pueblos para tomar conciencia frente al neocolonialismo norteamericano, ya que con el trascendentalismo los valores de un hombre valen para todos los hombres. Martí supo explotar y combinar esto con su acción estética y política, construyendo una imagen de artista completamente distinta a la de Baudelaire quien, se sabe, adhirió a las ideas del arte por el arte, la bohemia, la figura del *spleen*³ y la melancolía: “El artista vive muy poco, o incluso nada, en el mundo moral y político” (2009, 33) declara en “El pintor de la vida moderna”. Por el contrario, Martí, gran lector, también, de Víctor Hugo, eligió amoldarse a la imagen romántica del poeta como vate, como guía y guardián de los valores sociales, enseñanzas del autor de *Los miserables* que cupieron a la perfección con su sentir revolucionario, y que luego se verían identificadas, a su vez, con el trascendentalismo. Sin embargo, persisten en Martí varios aspectos baudelaireanos que conviven con la influencia de Hugo, Emerson y Whitman, e incluso se puede plantear que la filosofía de estos últimos queda relegada, en Martí, como una simple herramienta discursiva para sus textos políticos, ya que en sus producciones de carácter más literario y estético (aquellos que dan cuenta, justamente, de la ciudad y los fenómenos modernos) predominan numerosos *leitmotivs* que inaugura el simbolista francés, como intentaremos demostrar a continuación.

En sus *Diarios íntimos*, escribe Baudelaire:

Yo no pretendo que la Alegría no pueda asociarse con la Belleza, pero digo que la alegría es uno de sus adornos más vulgares, mientras que la melancolía es, por decirlo así, su ilustre

compañera, llegando hasta el extremo de no concebir [...] un tipo de Belleza donde no haya Dolor. (1999, 30)

La cita anterior sintetiza la fuente única de la que se derivan todos los tópicos que unen, junto con la noción de correspondencia que ya mencionamos, la obra de Martí y la de Baudelaire: el tedio, sentimiento propio de la modernidad desde el que ambos emiten sus palabras. Martí trasplanta o “injerta”⁴ a la poesía latinoamericana los temas que inicia Baudelaire y crea con ellos su propia estética. Veamos, a modo de ejemplo, los siguientes versos (todas las cursivas son nuestras): “¿Qué me importa que este dolor/ seque el mar y nuble el cielo? *El verso, dulce consuelo,/ Nace alado del dolor.*” (1995: 193) “*La noche es la propicia/ Amiga de los versos. Quebrantada,/ Como la mies bajo la trilla, nace/ En las horas ruidosas la Poesía.*” (1995, 210) “Bien: ya lo sé!:- *la Muerte está sentada/ A mis umbrales: cautelosa viene,/ Porque sus llantos y su amor no apronten/ En mi defensa, cuando lejos viven/ Padres e hijo. (...)*” (1995, 98) Imágenes que remiten al hastío, a la angustia existencial, al asco por la civilización desbordada, la presencia de la muerte, y otras nociones que recuerdan al poeta como *flaneur* o paseante que, envuelto bajo la estela del concepto de *spleen*, se mezcla con la multitud pero no pertenece a ella, colman los textos martianos. Además de términos que refieren al vuelo y a la elevación: metáfora de la posición del artista como un ser que escapa y observa la realidad desde otra perspectiva (clara alusión a “El albatros”), entre otros aspectos propios del simbolismo y del estilo de Baudelaire. Incluso la prosa de Martí, musical y elegante, donde el estruendo de la modernidad parece ordenarse bajo la densidad de un lenguaje exquisito y punzante, pareciera responder a los experimentos del francés, quien ya buscaba una escritura poética y musical en sus *Pequeños poemas en prosa*.

Por otra parte, el agobio de la ciudad y la disconformidad con el mundo que les toca vivir los mantiene en contacto permanente con el estado metafísico que caracteriza a la figura del *spleen*, es decir, la melancolía, la duda existencial, el desencanto, así como una gran pureza y

profundidad en la percepción sensible de un mundo que es, en parte, ajeno. Es esto lo que une la sensibilidad artística tanto de Baudelaire como de Martí. Por tal motivo, el cubano queda, como lo expresa Ángel Rama, “[...] emparentado con los poetas malditos del XIX: es un compañero de Lautreamont y de Rimbaud, un descendiente de Baudelaire, un antepasado de los modernos viajeros del infierno.” (1974, 197). Sin embargo, mientras que la apuesta estética de Baudelaire tiende hacia el decadentismo, la abyección y la bohemia, Martí intenta escapar mediante el compromiso con su país y con su tiempo: la realidad latinoamericana, su condición de criollo subyugado y exiliado no le permite, como al francés, aspirar a la autonomía del arte. Martí siente el tedio, lo posee, pero lo supera al utilizarlo como un arma política, sin descuidar el tono poético. El arte de Martí, de esta forma, es para sí y para todos. Por lo tanto, y a modo de conclusión, las enseñanzas de Hugo y, en especial, del trascendentalismo (donde no se da lugar al hastío, sino a la acción) consuelan la melancolía de Martí y le permiten posicionarse como un guía político americano. El cubano no puede coincidir con la imagen de artista que ofrece Baudelaire, pero sí utilizará las enseñanzas estéticas de este (desde el concepto de correspondencia hasta el sentimiento de *spleen* como herramienta hiladora del lenguaje poético) para crear su propio estilo:

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

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

NOTAS:

¹ “El modernismo no es sino el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la *modernidad* (...)” (Rama, 1974: 129). En efecto: los procesos de modernización dieron como resultado el primer movimiento estético y literario propio de esa zona del continente: el modernismo. Las figuras más destacadas fueron José Martí y el nicaragüense Rubén Darío, quizás el más representativo dentro del movimiento, ya que renovó la lengua española que había caído, luego del romanticismo, en un abismo sin luz ni profundidad poética. Así, el modernismo pasó a la historia como una renovación de la lengua que dio origen a una estética nueva, cosmopolita, diferente de Europa y basada en la revisión de las tradiciones occidentales, lo que le permite, a su vez, ser aceptada e incluso influir en el viejo continente.

² Anota Rama: “En el campo específico de la literatura, el mecanismo de unificar lo múltiple y dispar se conoció por las acuñaciones de los letrados franceses que fueron los educadores más cercanos de los hispanoamericanos: Baudelaire le llamó “correspondencias” mostrando que a través de ella podía lograrse la equivalencia de zonas muy distintas de lo real haciéndolas intercambiables, tal como posteriormente avanzaron los simbolistas, con experiencias de las que tuvo noticia Martí.”

³ Concepto que remite al estado de decadentismo, de tedio y melancolía que vive el artista en un mundo que lo aprisiona, lo asfixia, y lo oprime desde arriba: un sentimiento que se remonta al Renacimiento, donde Montaigne ya se refería a la tierra como una prisión. El significado concreto del término para Baudelaire lo encontramos, justamente, en el poema “Spleen”, cuya primera estrofa sintetiza el estado del poeta: “Cuando el cielo caído pesa como una tapa/ sobre el gimiente espíritu presa del tedio largo,/ y el círculo abrazando de todo el horizonte,/ despide un fulgor negro, más que la noche amargo.” (2009, 169)

⁴ En el ensayo “Nuestra América”, Martí utiliza este término para hacer referencia a la apropiación americana de las literaturas europeas y su re-significación cultural en el territorio.

BIBLIOGRAFÍA:

- Baudelaire, Charles. 2009. *Arte y modernidad*. Buenos Aires, Prometeo libros.
- Baudelaire, Charles. 1999. *Cuadernos de un disconforme*. Buenos Aires, Longseller.
- Baudelaire, Charles. 2009. *Las flores del mal*. Buenos Aires, Losada.
- Baudelaire, Charles. 2013. *Pequeños poemas en Prosa / Los paraísos artificiales*. Madrid, Cátedra.
- Berman, Marshall. 1988. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI.
- Martí, José. 2010. *Escenas norteamericanas y otros textos, selección*, prólogo y notas de Ariela Schnirmajer, Buenos Aires, Corregidos.
- Martí, José. 1991. *Obras completas, tomo 15*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Martí, José. 1995. *Poesía completa*, Madrid, Alianza Editorial.
- Paz, Octavio. 1965. “El caracol y la sirena”. En: *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz.
- Rama, Ángel. 1974. “La dialéctica de la modernidad en José Martí”. En: *Estudios martianos. Seminario José Martí*, Puerto Rico, Ed. Universitaria.
- Rama, Ángel. 1983. “La modernización latinoamericana. 1870-1910”. En: *Hispanamérica*, n.36.

