

# Aulas y alas

HACE UNOS VEINTICINCO AÑOS QUE ENTRÉ EN EL AULA del profesor Roberto González Echevarría, recién de vuelta a Yale University de su breve estancia en Cornell, catedrático ya, y tan joven en ese entonces, que daba pie no a rumores sino a leyendas. Fácilmente, hubiera podido perderme la noticia de su llegada, ya que había poco contacto en la época entre su Facultad de Letras Hispánicas y el programa de Literatura Comparada donde estudiaba yo, y precisamente por la falta del vínculo, que pronto iba a ser el mismo Roberto. Pero los compañeros que me explicaban los textos en una clase de don Gustavo Correa, amigos que me corregían el castellano entrecortado, que me apoyaban cuando no me llevaban a cuestras, me decían también, «viene Roberto, viene Roberto, toma el curso, no tengas miedo». Éramos chicos, ya son grandes: Hugo Rodríguez Vecchini, que en paz descanse, el poeta Manuel Ulacia (también muerto ya), Aníbal González Pérez, Flora González, Julia Kushigian y ese grupo de colonialistas, Margarita Zamora, Kathleen Ross, Fred Luciani y Karen Stolley, que se formó en otro seminario de Roberto.

El primer día de clase, en un seminario dedicado a la novela cubana, Roberto dio una ponencia magistral, donde nos explicó por qué la historia literaria de Cuba podía representar, a modo de sinécdoque, la de América Latina en su totalidad. Terminó el discurso diciendo, «además, da la casualidad de que soy cubano». Mientras nosotros, abrumados, apuntábamos concienzudamente «s-o-y c-u-b-a-n-o» en los cuadernos, nos lo subrayó Roberto con una gran carcajada. Tanto conocimiento erudito e iluminador, y sin embargo, tal manera de invertirlo todo en una sola frase, para que viviéramos, por un momento siquiera, lo que pensábamos meramente estudiar. Por lo tanto, en sus clases nos dimos cuenta, de veras, de lo que significa «podemos empezar».

Y empecé, unos pocos años después, a cargo del primer seminario mío en Vassar College. Me pidieron que

*Andrew Bush*

enseñara un curso de poesía moderna latinoamericana, y allí me tenían, explicándole a los alumnos que podríamos reducir el ámbito de nuestras investigaciones, a modo de sinécdoque, a la poesía de Cuba. La coincidencia, por así decirlo, merecía otra carcajada —aunque les juro que no saqué de mis apuntes eso de «soy cubano»—. Pero, por otra parte, al repetir el seminario de Roberto sobre la novela cubana, transformándolo en lo mío, en curso de poesía, comencé la lectura concentrada de Heredia, Gómez de Avellaneda, Martí..., que daría lugar tantos años más tarde a un libro sobre, bueno, esta vez no sólo la poesía cubana, sino la de América Latina.

Pero en ese libro no escribí sobre Martí, nombre que es sinónimo del «soy cubano» de Roberto. Eso se explica: quise dedicarme al largo período entre Sor Juana y Darío, oculto tras la sombra del modernismo. Pero ahora, en el momento de este homenaje, descubro otro motivo: la ansiedad de la influencia. Salí de Yale y de la tutela inmediata de Roberto en 1983. También salió en ese año su libro, *Isla a su vuelo fugitiva*, donde leí, al preparar mi seminario, su ensayo «Martí y su ‘Amor de ciudad grande’: Notas hacia la poética de *Versos libres*». Ahora bien, el verdadero homenaje a Roberto, según lo que se aprendía en los seminarios de él, no puede ser el aplauso merecido, sino el diálogo crítico. Así que ya es hora de volver a la lectura de esas «Notas», que han sido el punto de partida no sólo del seminario del principiante, sino del libro mío (maduro, espero). Creo que, por fin, puedo empezar.

Decir «notas» corresponde a las obligaciones retóricas de la modestia: en efecto, se trata de un ensayo intensamente elaborado. Pero, por otro lado, ya no el de la retórica, sino de la poética, que es su tema, hablar de la modernidad de Martí bajo la rúbrica de «notas», es llamar la atención, desde el mismo título del ensayo, a lo que va a ser su conclusión: la deliberada «incompletez» (Roberto cita aquí a Lezama) de los *Versos libres*, no tanto estilística, sino argumental. Roberto traza un movimiento dialéctico en «Amor de ciudad grande» entre los polos de la contracción y la expansión (tanto en el ritmo como en las imágenes), que corresponde a otra dialéctica mayor —la que define la poética moderna— que es un movimiento «entre el vacío del lenguaje y la producción del poema». Lo que no encuentra Roberto en «Amor de ciudad grande», ni en los *Versos libres* en general, ni en la modernidad poética allí esbozada, es la síntesis hegeliana que resuelva la disyuntiva. Ya que Roberto hace una comparación rápida entre Martí y Nietzsche, se podría desprender también esta nota poshegeliana común a los dos, que resulta profética de la posmodernidad por lo que sugiere del fin de la historia y comienzo de la geografía, como discurso predominante.

«De esa base dialéctica», escribe Roberto en su conclusión, «surge el poema, en ella se constituye, sin acceder nunca ni a un polo ni a otro, sino manteniéndose equidistante de ambos». (En el término «equidistante» subrayo lo que acabo de llamar el discurso geográfico). No hay resolución, pero sí reunión en este *medio* poético, según Roberto, en el comentario de la imagen del «soto selvoso,» donde escucha ecos de la alegoría medieval de la «*selva selvaggia*» de Dante:

Mientras que en la *Commedia* el poeta-peregrino es asediado en un paisaje selvático por fieras que (en las interpretaciones tradicionales) representan las pasiones, Martí ha mudado la escena a la ciudad, convirtiéndola no en el mundo excesivamente ordenado de Blake, sino en un mundo desordenado en que el deseo confunde los lenguajes y rige el espíritu —la ciudad es selva—. La confusión de ámbitos, el pastoril y el urbano, *reúne* los dos polos de la dialéctica antes vista, los confunde; el mundo edénico anterior a la caída y el mundo urbano postedénico. La elección no es entre uno y otro, sino entre ese lenguaje babélico que los confunde y otro que está más allá de ambos. La «ventura» consistirá en la integración que se logre, una vez consignada la naturaleza discorde de estos «tiempos».

En la geografía moderna, la ciudad grande —tropo de la poesía moderna, y también lugar centralizador político-económico de la industria editorial— se llama Babel, «confusión». Ya lo sabía Kafka, al escribir en «El blasón de la ciudad», que al mismo tiempo que los conflictos sin resolver en torno a la torre impedían su construcción, sí se construyó una ciudad para los obreros confundidos, y seguían embelleciéndola sin cesar.

La torre de Babel es, a lo hebreo, otra versión de lo que Roberto lee, a lo greco-latino, en «Mis versos», prólogo en prosa de Martí a los *Versos libres*, como mito solar a dos tiempos, Faetón-Ícaro, subida agresiva-caída decepcionada, o sea, otra vez, expansión-contracción. Pero noto que al nombrar la ciudad grande «babel/confusión», introduce Roberto lo que pudiera ser un tropo-maestro (pienso ahora en lo que significa *La voz de los maestros*, 1985, otro título de Roberto de esa época de su producción crítica) de lo latinoamericano, tropo discursivo donde se usa normalmente otro racial, que es, claro, mestizaje, tropo que ya se encuentra, por ejemplo, en la voz de la maestra: «Bien *con* muchas armas *fundo* / que lidia vuestra arrogancia, / pues en promesa e instancia / *juntáis* Diablo, carne y mundo» (Sor Juana, «Hombres necios que acusáis...», énfasis mío).

La lidia interminable con la ciudad grande («Estos conflictos no se acababan jamás», dice Kafka), se manifiesta en la dialéctica sin síntesis de la poesía moderna, según Roberto. Sin embargo, él nota una integración posible. Es extra-urbana y extra-poética: se trata de la entrega de Martí a la liberación revolucionaria. «La poética de *Versos libres* se resuelve en Dos Ríos», declara Roberto, «donde Martí, con su elocuente muerte, da sentido y trascendencia última a su vida y obra». Sigue, y el comentario es también elocuente: «No ver la relación que existe entre la muerte —y la vida— de Martí y su poética es cegarse a lo más revolucionario de ésta; Martí es el único poeta moderno en que se da la integración necesaria para la ventura de que hablaba Coleridge». Pero no ver la relación entre la muerte y la otra vida, la vida más allá de la muerte, es cegarse a la teoría de la hipertelia de Lezama que fundamenta tanto la apertura de Roberto a una integración extra-poética de la poesía de la confusión, como a la valorización de la palabra, y no sólo de los actos, de Dos Ríos, realizada en los últimos diarios de Martí, sus mejores poemas, según el mismo Lezama.

Ver más allá de la imagen textual «de un guerrero que va camino al cielo, y al envainar [la espada] en el Sol, se rompe en alas» (Martí, «Mis versos»), la

metamorfosis de Faetón en Ícaro, o sea el Licario, u oír más allá del «soto selvoso» de Martí el *Inferno*, sino *Paradiso*, no es ser ni sordo ni ciego. Es, más bien, practicar el gesto iniciático de la poesía moderna («Al comentar un poema moderno, si somos fieles a él, no podemos sino esbozar el mismo gesto», escribe Roberto entre sus notas), que es, faetónicamente, el de sublevarse contra las fuentes de la inspiración. «Toda poesía surge», dice Roberto entre sus palabras introductorias, «de un silencio y una negación: la de la poesía que la precede, el de un lenguaje que no adquiere sustancia poética sino en el acto de su propia constitución» (compárense las palabras ya citadas de su conclusión: «De esa base dialéctica surge el poema...»). En cuanto a la negación, se puede precisar más. La forma exacta de la negación que consiste en suprimir un antecedente próximo bajo la cubierta de una referencia lejana —recordar a Dante en vez de a Lezama— se llama metalepsis en el sistema teórico elaborado por Harold Bloom; lo cual me lleva al segundo punto: ya estamos de vuelta en el ambiente de Yale adonde volvió Roberto en los años 70.

Alguna vez he escrito sobre el impacto de Bloom en *La ruta de Sarduy* (1987), de Roberto, sin dejar de apuntar el aporte original de éste, que tenía que ver con los recursos retóricos del barroco y neo-barroco hispánicos, recursos ajenos al ámbito literario (el Romanticismo inglés y norteamericano) en el que se forjó la teoría de la ansiedad de la influencia. Aquí, en este ensayo anterior a la monografía sobre Sarduy, Roberto dialoga con el concepto de la modernidad de Paul de Man, representante de lo que se llamaba en la época, the «The Yale School»: considera y rechaza, sobre todo, me imagino, porque la ahistoricidad militante de De Man no permitiría la integración extra-poética de Martí en el campo de la política y de la batalla. Al apartarse de la deconstrucción de De Man, Roberto se iba acercando a Bloom sin nombrarlo todavía: no sólo en el concepto de la negación de la poesía que precede, sino también en la misma dialéctica poshegeliana, donde los polos de la contracción y la expansión del análisis de Roberto corresponden a la antítesis repetida pero jamás resuelta de la limitación y la representación en el aparato teórico de Bloom.

Las lecturas cubanas de Roberto le ofrecen ciertas modificaciones al revisionismo de Bloom. En vez de la primera limitación-contracción, que es la desviación irónica, según Bloom, tanto la mitología bímembre de Faetón-Ícaro en Martí y Lezama, como la entrega política martiana, fundan un tropo contrario, un afán de no desviarse, un rechazo de la ironía defensiva. Martí lo llama «honradez» en «Mis versos», y Roberto, como ya he notado, la integración. ¿Sería otra forma de definir, retórica y éticamente «lo cubano en la poesía»?

No contesto, por lo pronto, sino que apunto otra pregunta, ya muy bloomiana, que en buen cubano se puede hacer así: ¿de dónde son los cantantes? Si la discontinuidad que caracteriza a la poesía y la poética modernas es más bien una negación de antecedentes, ¿de dónde vienen el vuelo inicial y la integración final? Lezama admite la prioridad de Martí, pero en estas notas Roberto le da apoyo a la apoteosis de un Martí surgido de la nada, por así decirlo, apoteosis que estructura la historia de la poesía cubana presentada por Lezama y Vitier.

Siendo, todavía, alumno, intento contestar. Termino allí donde Bloom dice que hay que terminar, o sea, donde uno aprende a encontrar el fin: echo mano a la metalepsis, rico concepto que significa, para Bloom, entre otras acepciones, el hacer hablar al maestro en la voz del alumno. Noto, por consiguiente, la primera nota a las notas de Roberto. Al terminar la primera frase del ensayo, donde ya habla de la Modernidad (con mayúscula), agrega una nota al pie de la página que reza así: «Por Modernidad me refiero a la época que abarca desde la Ilustración al presente: ‘*In a more general way one may say that the eighteenth century considered itself to be a modern period. It is perhaps the first period to do so, for the Renaissance is, as its very name implies, a rebirth; in the eighteenth century we have the consciousness of a radical new beginning*’<sup>1</sup>»; e indica su fuente bibliográfica, un ensayo de un tal Herbert Dieckmann. Luego la nota a las notas sigue la ruta trazada por el *map of misreading* de Bloom donde las tres etapas del agón (tres versiones de la dialéctica «imitación-representación») llevan los nombres escogidos por Roberto: Foucault, De Man y la metalepsis final, Carpentier, verdadero maestro de Roberto, pero citado aquí en voz del alumno, o sea, la mención del libro *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (1977), de Roberto mismo.

Oigo la carcajada. Pero me reservo *the last laugh*. Porque el Sr. Dieckmann no es más que una ironía en la nota a las notas. Ni Roberto leía la poesía latinoamericana (o si se quiere, cubana) del siglo XVIII; lo que lee, y eso magistralmente desde luego, es *El siglo de las luces*. Y aprende de Carpentier, de Lezama, del gran amigo Sarduy, a contestar la pregunta del surgir de lo neobarroco, saltando de Martí, tiempo inicial de la modernidad de nuestra América, a la primera época colonial, tiempo primordial de la modernidad latinoamericana. Y para gran beneficio de sus alumnos —mis compañeros de clase— cuando no encontró un campo donde aterrizar, lo inventó, con otro gran amigo, Enrique Pupo-Walker, y algunos amigos más. Casi nos persuade de que hizo Martí lo mismo.

Pero Martí no tuvo la suerte de leer a Carpentier y a Lezama, sino a Heredia. Nos lo ha transformado en precursor de sí mismo —gran metalepsis— pero no lo encontró así, sino como el precursor, el gran modelo de lo cubano, y tal vez de lo moderno en su sentido cubano, que se desarrolla como un siempre «pa’ tras ni pa’ coger impulso». Y halló a Heredia por todas partes —el exiliado de Niágara; el íntegro, digamos, que se retiró de la palabra poética, no como el Rimbaud archimoderno que recuerda oportunamente Roberto al hablar de las escapatorias sin salidas de los Ícaros modernos (Arenas sería otro y muy cubano), sino como abogado honrado—. Y también, en lo que más importa en cuanto a la poética, Martí lo encontró en los versos que luego hizo suyos. Lo sabe Lezama también cuando transforma, por metalepsis, el antecedente próximo de las figuras aladas de Martí, tan claramente descifradas por Roberto en

<sup>1</sup> «De manera más general, puede decirse que el siglo XVIII se considera a sí mismo como un período moderno. Es, tal vez, el primer período que se considera así, ya que el Renacimiento es, como su propio nombre implica, un volver a nacer; en el siglo XVIII nos encontramos con la conciencia de un comienzo radicalmente nuevo».

sus notas, en una imagen del ciclón al final de *Oppiano Licario*, «el ojo con alas», que se lee como alusión martiana, desde luego, pero no al mismo Martí, sino a «En una tempestad», de donde emanan los vuelos faetón-icáricos cubanos.

Antes que Martí, relee el mismo Heredia ese momento fundador, en «Niágara», poema que Martí prefería citar. Allí pregunta:

¿Qué voz humana describir podría  
De la sirte rugiente  
la aterradora faz?

Roberto nos permite contestar: la que sabe hablar de gorja y rapidez, la que se enfrenta a la «sirte horrenda». La voz de Martí sabrá describirla. Y sabe algo más. La respuesta de Heredia fue: «el alma mía / En vago pensamiento se confunde» ante la catarata, fiel y honrada repetición de la primera reacción a la tempestad:

...Desatada  
Cae a torrentes, oscurece el mundo,  
Y todo es confusión, horror profundo.

Pero allí en Cuba, Heredia supo resistir la primera embestida del toro-tempestad, y se sublima: «¿Do está el alma cobarde / Que teme tu rugir...? Yo en ti me elevo», proclama. Y sólo al alcanzar su meta hipertélica, el trono de Dios, se humilla, «Y su alta majestad trémulo adoro». Pero sin otra caída que la de sus lágrimas fervientes. Se hace fuente del mismo torrente, y de sus versos, y de «Mis versos», también.

El Heredia sublime de «En una tempestad» es un vuelo fugitivo en su isla. El Heredia desterrado tanto en México, en su primera juventud, como en Estados Unidos, presenta una postura melancólica que pone en tela de juicio los altos vuelos poéticos, cuyo escenario es lo que llama Roberto lo pastoril. Martí sigue la pista de esa lectura crítica. En la ciudad grande, donde el cielo queda rasgado, sin señales del poder divino que Heredia había reconocido como límite a la *poesis*, lo que era valentía, incluso integridad ante la tempestad, ahora es la mera ironía. Heredia subrayaba la continuidad del fluir del tiempo; Martí insiste en que los tiempos sí han cambiado, y que ahora la honradez exige que el poeta confiese su miedo ante el abismo.

La modernidad hace hincapié en la discontinuidad: es la nota tónica de su poética, tal como la presenta Roberto, recordando la tesis central de la obra crítica de Octavio Paz. Así que recuperar la relación que persiste, a pesar de las negaciones, entre la integridad de Martí y la de Heredia, y entre la poesía de los dos, es cuestionar esa tesis. Es el primer paso de un diálogo crítico. El segundo, es notar que no sólo Martí, sino también el mismo Roberto participa todavía de la poética de Heredia y su época.

Vuelvo a la confusión, la de ámbitos, en el comentario de Roberto sobre el «soto selvoso». «Martí ha mudado la escena a la ciudad», ha escrito Roberto,

«...un mundo desordenado en que el deseo confunde los lenguajes y rige el espíritu —la ciudad es selva—. Pero la respuesta del poeta a su propia pregunta, «¿Qué es lo que falta / que la ventura falta?» es otra:

[...] Como liebre  
 azorada, el espíritu se esconde,  
 trémulo huyendo al cazador que ríe;  
 cual en soto selvoso, en nuestro pecho;  
 y el deseo, de brazo de la fiebre,  
 cual rico cazador recorre el soto.

Me persuade Roberto de que esta breve alegoría del deseo persiguiendo el espíritu recuerda la temática inicial de la *Divina Comedia*, y, además, que la alegoría es ya moderna precisamente no por la risa, sino carcajada, que caracteriza a los tiempos de gorja y rapidez. Pero revisándolo en cámara lenta, se nota que la escena de esta escritura no es la ciudad, sino el pecho, nuestro pecho, donde se reúnen el espíritu y el deseo, aunque en plan de antagonistas desiguales. El que la ha mudado a la ciudad no es Martí, sino Roberto mismo.

Esta *misreading*, lejos de ser un error, esboza el arco, no tanto de la lira de Paz, sino el «arco oscuro» del «Fantasma colosal» que es de —y que es en sí mismo— Heredia, desde «En el teocali de Cholula», que acabo de citar. Porque es el Romanticismo latinoamericano, más precisamente herediano, y por lo tanto cubano, cubanísimo (contrastado con la ideología del progreso de Bello), el que crea ese escenario interior del yo escindido en sí, entre el triunfo y el terror de lo sublime: división que Heredia suele proyectar como separación de los demás, como solitario. Ese solitario lo encontró Martí, por ejemplo, en «Niágara», y de esa escena de la instrucción sacó el cazador, revisado irónicamente en «Amor de ciudad grande». Así lo retrata Heredia:

Al golpe violentísimo en las peñas  
 Rómpe se el agua, y salta, y una nube  
 De revueltos vapores  
 Cubre el abismo en remolinos, sube,  
 Gira en torno, y al cielo  
 Cual pirámide inmensa se levanta,  
 Y por sobre los bosques que le cercan  
 Al solitario cazador espanta.

Por sobre los bosques, donde Vitier se concentra en el recuerdo de las palmas, Martí, creo yo, aprendió del maestro la honradez del espanto, y ensayando de homenaje y discusión el diálogo crítico, ha sabido repetir la lección en voz propia, al decir, al final de su poema: «¡Tomad! ¡Yo soy honrado, y tengo miedo!».