I. *IMITATIO* E *HIPERIA*: FRANCISCO MOSTAJO Y EMMA LAZARUS

> Hemos descubierto la dicha, sabemos el camino, hemos encontrado la salida del laberinto a través de millares de años. ¿Quién lo encontró? ¿El hombre moderno tal vez? —"Yo no sé ni salir ni entrar. Yo soy todo lo que no sabe salir ni entrar"—suspira el hombre moderno [...]. Estábamos enfermos de este *modernismo*–enfermos de la paz malsana, del cobarde compromiso, de toda la virtuosa suciedad del moderno sí y no. Esta tolerancia y *largueur* del corazón, que todo lo "perdona", porque todo lo "comprende", es para nosotros como el viento siroco. [...] He aquí la fórmula de nuestra dicha: un sí, un no, una línea recta, un fin [...].
>
> Federico Nietzsche, 1888[1]

El punto de partida que adopto para comparar y contrastar la obra de Martí y Darío, es la situación enunciativa que contextualiza y condiciona históricamente a ambas. Esta fue formulada en 1936 por Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) de la siguiente manera:

[1] Federico Nietzsche, *El Anticristo*, Barcelona, Atlante, s/a, p. 23. Este libro, aparecido el mismo año de *Azul*, nos deja un temprano testimonio de lo que pensaba Nietzsche sobre el constructo teórico de "entrar y salir de la modernidad".

Desde el momento de la independencia política, la América española aspira a la independencia espiritual, enuncia, y repite el programa de generación en generación, desde Bello hasta la vanguardia de hoy.[2]

[2] Véase Pedro Henríquez Ureña, "La América española y su originalidad" en *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 27. Debido a la gran envergadura del proyecto, César Vallejo, quien ya en 1915 había citado el "Prólogo al Poema del Niágara", publicado *dos veces* por Gonzalo de Quesada en las *Obras* de Martí, vol. II ,1901 y vol. XIII, 1914, fustigó con dureza a los poetas latinoamericanos en su tesis sobre *El romanticismo en la poesía castellana* (1915). Conocedor de *Ismaelillo*, *Versos sencillos* y *Versos libres* (*Obras*, volumen XI, 1913), les recrimina no haber terminado de desbrozar el camino abierto por el cubano al proclamar: "Yo soy un hombre sincero/De donde crece la palma". Vallejo es tal vez el único escritor que se haya atrevido a denunciar la *insinceridad* artística con un empeño comparable al de Edgar Allan Poe (capítulo III): "Acuso, pues, a mi generación de continuar los mismos métodos de plagio y de retórica de las pasadas generaciones pasadas, de las que ella reniega. No se trata aquí de una conminatoria a favor de nacionalismo, continentalismo ni de raza. [...] Al escribir estas líneas, invoco otra actitud. Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Desde esa emoción seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etcétera. Pues bien. En la actual generación de América nadie logra dar esa emoción. Y tacho a esos escritores de plagio grosero, porque creo que ese plagio les impide expresarse y realizarse humana y altamente. Y los tacho de falta de honradez espiritual, porque al remedar las estéticas extranjeras, están conscientes de ese plagio y, sin embargo, lo practican, alardeando, con retórica lenguaraz, que obran por inspiración autóctona, por sincero y libre impulso vital. La autoctonía no consiste en *decir* que se es autóctono, sino en *serlo* efectivamente, aun cuando no se diga". Véase "Contra el secreto profesional" (1927) en *César Vallejo, Crónicas*, t. II, 1927-1938, pról., cron., recop. y notas de Enrique Ballón Aguirre, México, UNAM, 1985, pp. 121-122. En efecto, Rufino Blanco Fombona (1874-1944), quien vivió muy de cerca el nacimiento, auge y declive del movimiento modernista, formula los resultados con fuerte decepción. También desde una atalaya martiana afirma en 1929: "Los poetas modernistas y, en general, los escritores de la América hispánica, ¿son sinceros de sentimiento e ingenuos de expresión? De todo hay. Pero lo afectado, insincero y de imitación, priva. Si no, ya hubiésemos creado un gran arte nativo, americano propio. No hemos sabido ver, gustar, comprender nuestra naturaleza y nuestras sociedades. Ni siquiera hemos sabido descender al fondo de nuestra alma. Ignoramos nuestro yo. Hemos sido, a menudo, monos, loros. Es decir, imitadores, repetidores de Europa. 'La poesía en América está en todas partes,

Por consiguiente, es conveniente destacar de entrada que el proceso de escritura de ambos autores emerge y madura en circunstancias socioculturales y lingüísticas claramente distintas. El escritor cubano a partir de 1880 en Nueva York se internó en la corriente literaria de Nueva Inglaterra encabezada por Emerson, la cual, orientada dentro de una fuerte tradición insubordinada protestante de desacato, se centra en la búsqueda obsesiva, *hipérica* (*visionaria*),[3] de la voz propia. Cabe decir, que esta voz identitaria americana ya había sido evaluada en 1864 con abso-

menos en los versos', decía nuestro Alberdi". Rufino Blanco Fombona, *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Mundo Latino, 1929, pp. 28 y 29. Blanco Fombona, como lo hará posteriormente Juan Marinello, se resiste a encasillar a Martí con criterios estrictamente grafológicos. No lo consideró miembro de un "movimiento literario" *per se*, y de acuerdo con ello no lo incluyó en su estudio sobre el Modernismo.

[3] En el borrador del ensayo "Emerson", Martí da cuenta que su escritura es expulsión de su propio espacio interior. Como si estuviera en las antípodas culturales de Europa y de la Real Academia de la Lengua, se le agota el lenguaje heredado y echa de sí un neologismo subversivo. *Hiperia* es un americanismo que sintetiza el ávido antimimetismo de la visión estética, ocasionado por la apertura máxima del campo visual, la cual absorbe vertiginosamente el espacio observado: "Cuando las ideas están maduras para expresión, vienen de sí mismas a los labios, cuando el que ha de ser vehículo de ellas no las espera. Son personas vivas, con voluntad de manifestarse, veleidades y rencores. Surgen de súbito ante los ojos, como un letrero de fuego escrito en la sombra. El que las ve, se encorva, como quien recibe orden, y escribe. Y le queda luego, con un placer de padre, como si aún le temblara, del placer de crear, la mano. Las ideas saltaban de súbito ante él [Emerson], cual manantial herido de repente por el pie del caminante. Otras veces, las ideas le venían en tropel y de junto, pero como secuela de una mayor, que con su altura escondía las más pequeñas, y descorrida la cual, quedaban descubiertas las que venían tras ella. Y como entonces eran tantas, no se detenía a segar las menores, sino que tomaba nota, como primer diseño de artista que en el pulimento suele perder gracia y vigor, con rasgos largos y breves —nerviosos— de aquellas culminantes. Los que ven mucho de súbito parecen confusos cuando cuentan lo que ven, y es que porque descuentan lo pequeño, en que no hallan placer sus ojos; y como ellos ven la trabazón, no conciben que los demás no vean como ellos. Es hiperia y no miopía (vol. XIX, p. 353). Trato el tema en detalle en *Autonomía*, capítulo V, "El poeta órfico". Sobre la descripción completa de *hiperia* por parte de Martí, véase adelante la sección "'Hifesia': un proto-texto hemisférico" del capítulo V.

luta precisión en "El evangelio americano" por el chileno Francisco Bilbao (1823-1865), discípulo de Andrés Bello (1781-1865) y José Victorino Lastarria (1817-1888). En efecto, Bilbao evidencia que su recepción de Emerson a mediados del siglo XIX en Chile antecede varias décadas a la de su compatriota Vicente Huidobro (1893-1948), ocurrida a comienzos del siglo XX:

> Pero todas las reformas, todos los derechos nacen de un derecho fundamental y primitivo: la libertad de pensar, la independencia de la razón, la soberanía del individuo revelada en su conciencia. [...] En Estados Unidos, la libertad de pensamiento coexistió con sus orígenes. El individuo libre, la comuna libre, el Estado libre, nacieron y se desarrollaron por la virtud de los sublimes "puritanos", que quisieron vivir bajo un régimen lógico de la integridad del derecho del hombre. Los hijos de los inmortales "peregrinos" vinieron a buscar una tierra para la libertad de pensar, dejando ese Viejo Mundo que resistía al movimiento regenerador de la reforma. Eran hombres libres y libres fueron las sociedades que fundaron, las más libres de la tierra y de la historia. [...] La libertad de pensar, como derecho ingénito, como el derecho de los derechos, caracteriza el origen y desarrollo de la sociedad de los Estados Unidos. La libertad de pensar sometida, la investigación libre, limitada a las cosas exteriores, a la política, a la administración, etc., fue la mutilada libertad proclamada por los revolucionarios en el Sur. Eso quiere decir que el Norte era protestante y el Sur católico. El hombre del Norte, emancipado su pensamiento [...] Reconoce el mismo derecho en su semejante, y de ahí nace, esa tolerancia, esa discusión vivificadora, esa libertad práctica. De su soberanía conquistada en el dogma nace su soberanía en la política. [...] Su literatura es la más pura y la más original de las literaturas modernas. Tiene los primeros historiadores como Mottley, Prescott, Irving; los primeros filósofos como Emerson.[4]

[4] Armando Donoso, *El pensamiento vivo de Francisco Bilbao*, Santiago, Nascimento, 1940, pp. 115-117. Véase el final de la nota 184 del capítulo IV. Sobre Vicente Huidobro ver el contexto de la nota 111 del capítulo VI. Significativamente, Alberto Ghiraldo anota respecto a Darío: "Pese a su iconoclastia, a veces

Por su parte Darío, a partir de su viaje a ese país suramericano en 1886, cuando contaba diecinueve años, se asimila con entusiasmo irrestricto a la corriente literaria europea, en un entorno donde, a pesar de conocerse la obra de Emerson y los esfuerzos de Bello, Lastarria y Bilbao, aún cargaba junto al resto de Hispanoamérica con el peso de la *imitatio* clásica como fuente de inspiración. Este contraste contextual no implica que se proponga un enfoque maniqueo simplistamente escindido: de un lado, el escritor libertario cubano que mediante su vasta obra poética y cronística funda un lenguaje americano y, del otro, el autor de *Azul* y su secuela *Prosas profanas*, que carente de una genuina rebelión estética se ensimisma en los autores franceses modernos antes de *Cantos de vida y esperanza* (1905). No. La tarea es más ardua y compleja. Puesto que en el campo de la prosa la preeminencia de Martí está establecida unánimemente desde hace más de un siglo por la publicación de sus incomparables crónicas neoyorquinas en prominentes diarios de Venezuela, México y la Argentina, se procurará precisar en lo posible, siempre dentro de una perspectiva hemisférica, en qué grado, cómo y por qué la poética del cubano, a diferencia de la del nicaragüense, lleva a plenitud no sólo en prosa *sino en verso* el encargo más importante recibido por un escritor latinoamericano en el siglo XIX, ya señalado por Henríquez Ureña: la proclamación de independencia intelectual que debía suceder a la emancipación política de Europa alcanzada entre 1810 y 1824. Concomitantemente, ello lleva a respaldar con argumentos textuales y contextuales la valoración *comparativa* de Ángel Rama, por la que erige a Martí como máximo poeta latinoamericano del siglo XIX de modo conclusivo:

---

más aparente que real, Darío conservó siempre un acatamiento ecuánime por los *maestros*, fuesen de esta o aquella escuela". Véase *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943, p. 97.

> ¿Por qué ese lírico [Darío] procesado cien veces por su desdén de la vida y el tiempo en que le tocó nacer, resulta hoy consustancialmente americano y sólo *cede la palma* ante Martí?[5]

Este testimonio reivindicatorio por el que toda la obra poética de Darío, incluidos *Azul*, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, cede la palma ante *Ismaelillo*, *Versos sencillos* y *Versos libres* es de suma importancia porque constituye el dictamen definitivo y final de Rama sobre la obra poética de ambos autores. Su evaluación, es conveniente recordarlo, aunque se venía gestando en estudios anteriores, se produce en 1977 después de haber escrito *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte Americano* (1970).[6] O sea, después de haber iniciado su residencia en Estados Unidos y haber empezado a explorar con mayor detenimiento la relación de Martí con Emerson y el Trascendentalismo norteamericano.

La órbita *hipérica* (*visionaria*): Emerson y Martí

En un siglo XXI dominado por la teoría de la relatividad de Einstein, en el que la física cuántica funde materia y energía y las imágenes enviadas por el *Voyaguer 1* desde las orillas del sistema solar reducen la tierra a 0.12 de píxel,[7] sería un desatino hablar sobre la estética americana continental en términos absolutos de corte platónico. Un fenómeno se define *en relación* con otro. En el campo literario que nos incumbe ya no es dable evaluar la obra de los autores más representativos del nove-

[5] Ángel Rama, "Prólogo" a *Rubén Darío. Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. IX. El subrayado es mío.

[6] Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

[7] Véase en Internet las imágenes y el texto de "A Pale Blue Dot" de Carl Sagan. El español es una de las 6, 909 lenguas que hoy se hablan en el mundo, de las cuales 2, 110 son africanas.

cientos y comienzos del siglo XX, reduciéndola a materia prima de un andamiaje abstracto puesto en circulación por la crítica tradicional. Eso sería optar por el sofismo nominalista o la argumentación casuística —inverificables— de épocas pretéritas. Como es de amplio conocimiento, durante el siglo XIX las colonias americanas, tanto en el norte como en el sur, buscaban establecer su propia identidad frente a la metrópoli que las conquistó y colonizó. Por ello, tanto en la América sajona como en Nuestra América, las mentes más lúcidas estaban poseídas de la inquietud de promover y conquistar la independencia intelectual. Sin embargo, dado que quienes poblaron Nueva Inglaterra habían llegado de Europa en busca de libertad religiosa, en esa área se comprendió que la consecución de una voz propia era una consecuencia consustancial lógica de la insubordinación intelectual de la fe protestante profesada. En efecto, siguiendo a Francisco Bilbao, se puede decir que allí se llegó a valorar la *originalidad* con una agresividad nunca antes vista en Occidente. Emerson desde Concord, Massachusetts, propuso hacer *tabula rasa* de la tradición europea con las siguientes palabras visionarias:

> Nuestra edad es retrovisora [is retrospective]. Construye sobre los sepulcros de nuestros padres. Escribe biografías, historias y crítica. Las generaciones anteriores contemplaron a Dios y la Naturaleza cara a cara; nosotros los vemos a través de los ojos de aquellas ¿Por qué no hemos de gozar también nosotros de una relación original con el universo? ¿Por qué no hemos de tener una poesía y una filosofía de nuestra propia visión [of insight] y no una recibida por tradición, y una religión revelada a nosotros y no la historia de la revelada a nuestros antepasados? Nutridos por cualquiera de las estaciones de la naturaleza, cuyas corrientes de vida fluyen alrededor y a través de nosotros mismos incitándonos con pródigos poderes a una acción proporcional a la de la naturaleza, ¿por qué hemos de deambular entre los huesos resecos del pasado, o revestir nuestra generación presente con los disfraces de aquellas descoloridas vestiduras? El sol también brilla hoy. Se dan lana y lino en los campos con mayor abundancia. Existen nuevas tierras, nuevos hom-

bres, nuevos pensamientos. Demandemos nuestras propias obras, leyes y cultos.[8]

Y en julio de1840 en el primer número de *The Dial* convoca a sus compatriotas a "un nuevo diseño", a una Revista ("Journal") encausadora de "un nuevo espíritu" *sincero* orientado hacia el futuro y caracterizado por su plasticidad:

> Desde hace unos años, [este espíritu] ha llevado a muchas *personas sinceras* de Nueva Inglaterra a hacer nuevas demandas en literatura y a reprobar la rigidez de nuestras convenciones en religión y educación que nos ha trocado en piedra, que ha renunciado a la esperanza, que sólo mira hacia atrás, que como futuro anhela el pasado, que sospecha del *mejoramiento*, y para la cual no hay horror más grande que las nuevas opiniones y las aspiraciones de la juventud.[9]

A esta revolución epistemológica emersoniana centrada en la idea de *no copiar* el espacio del Nuevo Mundo sino *entrar en dialéctica* con él y transcribir creativamente dicho *proceso mejorativo cargado de futuro*, Martí llamó *hiperia* o *hipería*, término polarmente opuesto a *miopía*.[10] Emerson, *predispone* al individuo a la reconquista propia ("el hombre es sólo la mitad de sí mismo, la otra mitad es su expresión") y esta *disposición* la aplica a todo el hemisferio: el continente es sólo la mitad, la

[8] Ralph Waldo Emerson, *Nature*, en *Complete Works*, Boston, Houghton, Mifflin and Company, Centenary Edition, 12 t., 1903-1904, t. I, p. 3. En adelante se citará esta edición con números romanos para indicar el tomo y arábigos para la página. Este texto capital también fue traducido por Néstor Ponce de León en 1868. Véase el Anexo 2.

[9] "The Editors to the Reader, Introduction to the First Issue of *The Dial*, July, 1840", en "Papers from *The Dial*", *Ralph Waldo Emerson, Uncollected Writings*, Nueva York, The Lamb Publishing Company, 1912, p. 32.

[10] Aunque el neologismo *hipería* rima acentuadamente con su opuesto *miopía*, prefiero el vocablo *hiperia* sin tilde, no sólo porque Martí lo escribió así, sino porque, como se verá, proviene del proto-neologismo martiano *ifesia*. Véase la descripción martiana de *hiperia* en la nota 3 y en "'Hifesia': un proto-texto hemisférico" del capítulo V.

otra mitad de sí mismo es su expresión. Por eso el escritor cubano no dudó en epigrafear las palabras de Emerson al inicio de sus obras capitales. En *Ismaelillo,* cuya misiva introductoria está dirigida al hijo, castellaniza el credo del *mejoramiento humano*[11] y proyecta la locución como un flujo inmediato de corazón a corazón: "Esos riachuelos han pasado por mi corazón. ¡Lleguen al tuyo!".[12] Luego repite el *rito* literario al iniciar *Versos sencillos*; allí, como *persona sincera* castellaniza y pone al centro la poesía "eyaculativa", el acto de "echar fuera" el material poético empozado en el propio pecho, tal como lo prescribió el bardo norteamericano:

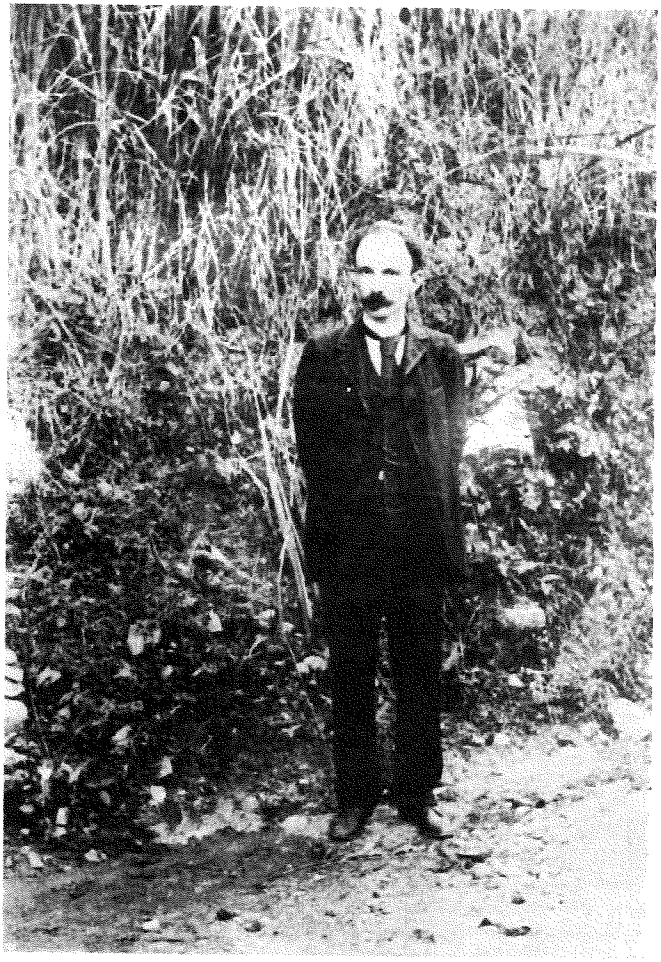
> Yo soy un hombre *sincero*
> De donde crece la palma,[13]
> Y antes de morirme quiero
> Echar mis versos del alma.[14]

[11] Como he señalado repetidamente en anteriores estudios, el concepto proviene del ensayo "The Young American" de Emerson: "Remark the unceasing effort throughout nature at somewhat better than the actual creatures: *amelioration in nature*, which alone permits and authorizes amelioration in mankind", t. I, p. 372.

[12] Véase el ensayo "The Poet" en el capítulo IV: "So when the soul of the poet has come to ripeness of thought, she detaches and sends away from its poems or songs, —a fearless, sleepless, deathless progeny, which is not exposed to the accidents of the weary kingdom of time; a fearless, vivacious offspring, clad with wings (such was the virtue of the soul out of which they came) which carry them fast and far, and infix them irrecoverably into the hearts of men", t. III, p. 23.

[13] Había expresado Emerson en su famoso poema "May Day" ["Día de mayo"]: "Yo vi ayer temprano/una bandada de pinzones/volando bajo el arco cristalino/y pasar cantando en marzo./Yo saludo con gozo las bandadas sonoras/frescas de palmas y cañas cubanas", t. IX, pp. 163-181. Martí en *Versos sencillos* entró en coloquio directo con Emerson a través de la figura de "la palma". Se identificó ante la cultura de Estados Unidos como "*un hombre sincero de donde crece la palma*".

[14] El subrayado es mío. A este tema Martí dedica especialmente su poema "Yo sacaré lo que en el pecho tengo" de *Versos libres.* En él evoca su diálogo con Emerson: "Luego de hablar con un amigo viejo/Limpio goce que el alma fortifica". José Martí, *Obras Completas,* La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 27 t., 1975, t. XVI, p. 222. En adelante se citará esta edición con números romanos para indicar el tomo y arábigos para indicar la página.



Martí en viaje revolucionario
Jamaica, octubre de 1892

Como es posible apreciar, el yo-adánico cuyos ojos nuevos inauguran el entorno, entronca directamente con el ensayo "The Poet", manifiesto capital sobre el ser y el deber ser del poeta en el Nuevo Mundo, donde el *Logos* se torna pulsión vaciada. Se trata de una poética de la expulsión:

> El [el poeta] ya no puede permanecer quieto un instante más. Exclama como el antiguo pintor: "Por Dios: eso está en mí y he de echarlo fuera". [...] He ahí la necesidad del lenguaje y de la canción; he ahí los latidos arrebatados del orador a puertas de la asamblea para que el pensamiento sea eyaculado como Logos, o Palabra. No dudes, oh poeta, persiste. Di: "¡Está en mí y he de echarlo fuera!"[15]

Martí no ejercía solo su oficio de poeta visionario. Walt Whitman dejó marcada la impronta de la revolución expresiva por la cual él mismo también fue arrastrado. Así lo proclama "Song of Myself", núcleo poético de *Leaves of Grass*:

> El habla es gemela de mi visión....es incomparable para
> Medirme a mí mismo.
> Me provoca infinitamente,
> Me confronta con sorna, Walt, ya lo rumiaste bastante
> ¿Por qué no lo echas fuera de una vez? [16]

Esta manera inauguradora de ver es determinante en Martí y se extiende a su prosa. El *rito* castellanizador del discurso se

[15] "He [the poet] can no more rest; he says, with the old painter, 'By God it is in me and must go forth of me.' [...] Hence the necessity of speech and song; hence these throbs and heart-beatings in the orator, at the door of the assembly, to the end namely that thought may be ejaculated as Logos, or Word. Doubt not, O poet, but persist. Say 'It is in me, and Shall out!'", en "The Poet", t. III, pp. 39-40.

[16] "Speech is the twin of my vision... it is unequal to/Measure myself./It provokes me forever,/It says sarcastically, Walt, you understand enough/.... why don't you let it out then?". Walt Whitman, *Song of Myself*, Boston, Shambhala Publications, Inc., 1998, p. 45. Whitman asistió a la conferencia sobre "The Poet", pronunciada por Emerson en Nueva York el 5 de marzo de 1842 y la reportó el 7 de marzo en el *Aurora* para el que trabajaba, como "una de las más ricas y hermosas composiciones que jamás haya oído en cualquier tiempo y lugar, tanto por su contenido como por su estilo". Véase Jerome Loving, *Emerson, Whitman and the American Muse*, North Carolina, University of North Carolina Press, 1982, p. 10. Una autorizada discusión de la influencia de Emerson en Whitman puede seguirse en la "Intruduction" de Harold Bloom, *Walt Whitman's Song of Myself, Modern Critical Interpretations*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2003, pp. 1-12.

vuelve a hacer presente encabezando su ensayo capital "Nuestra América". Martí denuncia uno de los más graves problemas sociales de las repúblicas latinoamericanas, el autoritarismo, apoyado en el ensayo "Domestic Life":

> Nosotros nunca logramos ser ciudadanos del mundo sino que somos todavía aldeanos, los cuales piensan que todo lo que hay en su ínfimo pueblo es superior a lo de cualquier otra parte. En cada quien la circunstancia es distinta pero en todos ellos surge de los carbones de un egoísmo eternamente encendido.[17]

En el contexto latinoamericano, la visión parroquial miope y narcisista del "aldeano" (*alcalde/presidente/caudillo*) es traidora a la patria, pues antepone el engrandecimiento autocrático del individuo a expensas de la comunidad, en medio de una desigual guerra político-económica internacional:

> Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea, y con tal que él quede de alcalde o le mortifique al rival que le quitó la novia, o le crezcan en la alcancía los ahorros ya da por bueno el orden universal, sin saber de los gigantes que llevan siete leguas en las botas y le pueden poner la bota encima, ni de la pelea de los cometas en el Cielo, que van por el aire dormido engullendo mundos. Lo que quede de aldea en América ha de despertar (t. VI, p. 15).[18]

[17] "We never come to be citizens of the world, but are still villagers, who think that everything in their petty town is a little superior to the same thing anywhere else. In each the circumstance signalized differs, but in each it is made of coals of an ever-burning egotism". "Domestic Life" (t. VII, pp. 124 y 125).

[18] Martí escribió "Nuestra América" en 1891, en el contexto de la Guerra del Pacífico (1879-1883), rebatiña internacional por apoderarse del guano y del salitre peruano-bolivianos. El texto se inicia aludiendo a los principales "aldeanos": el presidente peruano Francisco García Calderón, quien durante la guerra fue humillantemente apresado y llevado a Chile, y el presidente de Chile José Manuel Balmaceda. Aunque Chile ganó la guerra y se apropió de todo el litoral boliviano y parte del peruano, Balmaceda, uno de sus principales promotores, se suicidó tras la guerra civil de ese año de 1891, en la cual los magnates ingleses se va-

Los ejemplos anteriores, en los que Martí castellaniza el discurso de Emerson al inicio de tres de sus textos más representativos, son notables porque en vez de ningunear al narrador lo vigorizan en absoluto. El torrente creativo es tal que el lector intuye indudablemente que las paráfrasis son un tributo de Martí a un autor que sobresale sobre todos los líderes intelectuales de Estados Unidos. Como explica Whitman, el escritor *hipérico* nunca es absorbido por el autor que cita, pues: "Emerson es un gigante que se destruye a sí mismo".

La órbita *mimético-institucional*: Valera, Darío y el Centenario de Colón

Para enfocar la obra de Darío es conveniente ponernos de acuerdo sobre el significado de la *imitatio* en la tradición europea y la(s) acepción(es) prevalente(s) de dicho concepto cuando llegó a Valparaíso en 1886. Como se trata de ir, en lo posible, más allá de la retórica profesoral, habría que indicar que hacía unos años ya había expuesto el alcance del término, con típica finura y precisión galas, el *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse (sus 17 tomos se publicaron de 1863 a 1876).[19] En razón de su importancia para poner en perspectiva la obra de Darío, se citarán a continuación varios extractos de este *Grand Dictionnaire* enciclopédico, pues en aquella época era de consulta obligada en Europa y América para cuestiones literarias. Allí, a partir de la *mímesis* platónica y su reelaboración aristotélica, el creador no está inicialmente situado frente a la

lieron del congreso chileno para derrocarlo y acaparar las materias primas conquistadas. Me refiero al contexto político internacional de "Nuestra América" en *Martí y Blaine*, pp. 398-402.

[19] Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle, Français, Historique, Géographique, Mythologique, Bibliographique, Littéraire, Artistique, Scientifique, etc., etc.* 17 t. París, Libraire Classique Larousse et Boyer (1863 -1876, suppléments de 1878 et 1890).

naturaleza sino ante la obra de arte. El *Grand Dictionnaire* introduce el concepto de *imitatio* subrayando precisamente su *relatividad*; a la letra, dice:

> Imitation. s.f. (i-mi-ta-si-on lat. *imitatio*; de *imitari*, imiter). Action ou manière d'imiter. [...] Encycl. Littér. [–Traduzco–] La imitación es la fuente más fecunda de la literatura y es también un flagelo. Algunos genios poderosos crean o descubren; tras ellos, y con los ojos absortos en las obras maestras, los espíritus de un temple menor crean obras similares, originales al punto que no pueden calificarse de imitaciones, pero cuya idea no se hubiera concebido sin sus antecedentes. Después de éstos, la imitación se vuelve servil y cae de grado en grado hasta llegar al plagio.

Luego indica la influencia de unos creadores sobre otros a través de las épocas:

> Los maestros que no han tenido modelos son muy poco numerosos; aún los más primitivos han sido precedidos de oscuros poetas que al absorberlos los han hecho pasar al olvido. En cuanto a los maestros más modernos, es fácil pensar que sin Homero, Virgilio no hubiera existido y resulta menos fácil determinar aquello que todo el resto hubiera llegado a ser sin el genio de los iniciadores que les abrieron camino. ¿Qué parte proviene de Homero y de los poetas cíclicos en los dramas de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides? ¿En cuánto están a su vez los trágicos griegos en todo el teatro moderno? ¿Qué debe Dante a los antiguos cantos épicos, Shakespeare y Calderón a los antiguos recitadores de los misterios, y a su vez, qué deben todos los poetas modernos a los griegos, a los latinos, a Dante y a Shakespeare?

Enseguida hace la siguiente observación respecto a la crítica, que por referirse a la tradición europea da en el centro de la cuestión:

> El crítico más hábil no podría establecer con equidad un análisis tal; más bien se vería obligado a concluir que las obras más vigorosas descienden de obras anteriores y que su valor no ha quedado disminuido de ningún modo.

Y termina de describir este concatenamiento retrospectivo del arte hasta llegar a la naturaleza:

> Si la imaginación quisiera remontarse hasta aquellos hombres desconocidos que fueron los primeros en expresar artísticamente sus pensamientos y sentimientos, no encontraría más que bocetos en los cuales se reflejaría la *imitación* de la naturaleza.

Luego de explicar las ideas de Diderot, quien había sostenido que un genio no es sólo el que da origen a un género de imitación sino el que al imitar supera el género inventado, explica:

> La *imitación* en literatura no es entonces sólo un derecho, sino incluso una necesidad a la cual ningún escritor se puede sustraer; sólo la crítica irreflexiva puede hacer un reproche a aquellos que saben imitar sin perder su originalidad propia. El círculo de las ideas humanas es un límite muy amplio para que las ideas antiguas no reaparezcan en las obras más modernas.

Entonces, cita a Voltaire, quien compara la polinización que los libros generan entre ellos a la multiplicación del fuego en los hogares de una comunidad que termina brillando en toda la ciudad. Dentro de la tradición europea, el artículo sostiene la legitimidad de la *imitatio* y asevera respecto a la crítica estrecha:

> Las grandes obras son esencialmente fecundantes; ellas sugieren otras. Los escritores son, por así decirlo, una filiación que puede seguirse remontando los siglos, filiación legítima e inevitable; además, nada exaspera más que las ineptitudes de la crítica que la reprocha como si fuera un crimen.

El *Grand Dictionnaire* ilustra esta premisa rememorando los casos de Byron y Musset que aunque se inspiraron en otros autores, "no deben nada a nadie". Pero como se trata de describir cómo funciona la *imitatio* en la práctica y no en la teoría, expone ambos lados del problema y pregunta: "¿Pero en qué momento la *imitación*, en lugar de ser poderosa y fecunda, traiciona haciéndose indigencia y servilismo?" Tal cuestión remite a la historia de la literatura y a la consagración o desaparición de las obras en la tradición Occidental, gracias a la presión geológica del tiempo, hasta llegar al siglo XIX. Empieza por la antigüedad clásica:

> La historia de las literaturas, el valor de los escritores y de las obras están ahí para responder. La literatura latina es toda ella un reflejo de la literatura griega. Virgilio imita a Homero, Plauto imita a Dífilo; Terencio a Meandro; Catulo a Alceo y Safo; Cicerón se inspiró en Demóstenes para sus discursos y en Platón para sus escritos filosóficos. Todos esos grandes espíritus vivifican y transforman aquello que se prestan; sin embargo, no resultan inferiores que sus modelos, y el más grande poeta latino no es Virgilio ni Catulo, es Lucrecio. En cuanto a aquellos que vienen después, aquellos que *imitan* las *imitaciones*, Estacio, Valerio Flaco, Silio Itálico, su valor empieza a volverse completamente negativo.

Luego pasa a describir el caso de la literatura francesa; aplica una vasta mirada que se proyecta a partir de 1500. Puesto que muchos escritores latinoamericanos pusieron los ojos en la tradición francesa, especialmente los "modernistas", es conveniente detenerse en su evolución panorámica:

> Así sucede igualmente en la literatura francesa. En el siglo XVI, los poetas y los escritores dudan entre dos fuentes de inspiración: la fuente nacional gala, aquella que ha producido Rabelais, Montaigne, Croissant, Joinville, y la imitación de la antigüedad. Aunque los neo-griegos triunfaron, hoy se ha restablecido el rango, no se lee a Ronsard ni a la pléyade, se leerá siempre a Rabelais.

Respecto a la literatura francesa desde 1600, refiriéndose una vez más a ciertos casos concretos y teniendo en cuenta que los autores son seres vivos sujetos a fluctuaciones y a abjuraciones, sostiene:

> El siglo XVII se sumerge cada vez más en la *imitación*; copiar a los griegos y a los latinos, transportar todo lo que se puede de una lengua en la otra, tal era el objeto supremo. Corneille abreva en Tito-Livio, en Séneca, en Lucano, en el teatro español; Racine sigue lo más posible a Sófocles y a Eurípides; Boileau afrancesa a Horacio; Moliere y La Fontaine se prestan de todos. La invención no cuenta para nada y la plasmación de la obra constituye la cumbre del arte. Sin embargo, existen grados en esas diversas imitaciones. La Fontaine, Corneille y Moliere deben considerarse aparte, pues su genio ha transformado poderosamente la materia que les suministran tanto los antiguos como los modernos. Racine, Boileau, Fénelon, aunque resultan imitadores en un grado más próximo, deben ser absueltos, gracias a la perfección del estilo que han impreso a sus obras, despreocupadamente ajeno a la invención. Imitar así, es, sin embargo, crear. ¡Pero la cola de Racine, de Moliere, de Boileau¡ ¡La Henriada, las comedias de Destouches, las tragedias de Campistron, las poesías de Dorat y todas las sosas boberías de la literatura imperial! Ahí es donde conduce la imitación, cuando ella se aleja de sus fuentes vivificantes, cuando la copia se ejerce sobre eso que no era ya más que una copia.

Especialmente relevante para nuestro estudio es lo que el *Grand Dictionnaire* anota respecto al siglo XIX. A partir de 1800 se siente en Francia, debido a la mecanización de la gran industria,[20] una avidez extraordinaria por la originalidad:

[20] Dice el *Grand Dictionnaire* respecto a la *imitatio* técnica: "La industria moderna se ha propuesto, como primer objetivo, no crear productos de gran valor y de una alta originalidad, sino producir lo más abundantemente posible y al mejor precio. Esas dos condiciones exigen el empleo de procedimientos especiales y de materias primas que no pueden ser de primera clase. Por razones de diferente orden, rara vez se ve a los industriales dedicarse a estudios e investigaciones para dar al más modesto producto un aspecto elegante, artístico, original. Es

El siglo XIX lo ha renovado todo. Desde un inicio ha proscrito, como plagio, aquello que en los tres siglos anteriores precedentes no se consideraba sino una imitación lícita, un "hurto feliz", pues se remontó a otras fuentes distintas a la antigüedad griega o romana. Hasta el siglo XVII Inglaterra, Alemania y España, padecieron menos la influencia clásica: así se compenetraron con las literaturas más nuevas y más originales. Chateaubriand se empapó de Milton, quedó un poco uncido a Homero y Virgilio, y prestándose de Tasso y otros más logró producir una lengua nueva y poderosa; Mme de Staël procede de los críticos alemanes; Víctor Hugo de Dante, del Romancero, de Calderón y Shakespeare; Musset de lord Byron. ¡Pero cuando ellos perseveran en sí mismos todos reconocemos que son ellos! A su vez, ellos han servido de modelos, y solo aquellos que hayan calcado servilmente sus procesos de composición y de estilo continúan siendo imitadores. Th. Gautier, A Barbier y Ch. Baudelaire proceden evidentemente de Víctor Hugo, pero cada quien mantiene su individualidad propia. He ahí como la imitación es fecunda y produce obras perdurables.

necesario ir rápido a la obra, utilizar la máquina, y la máquina, rápida y regular no tiene ni la habilidad manual ni el gusto del artesano, quien es el único que puede dar ese aspecto a los objetos que produce. Por otro lado, el público, que recibe una educación estética muy mediocre, que casi siempre prefiere la apariencia de lujo a la simple elegancia, la decoración a la verdadera belleza, exige a la industria productos de apariencia cara pero que, en realidad, han sido obtenidos a bajo precio. Para satisfacer esta exigencia del público y la de la producción, obteniendo máximos beneficios, la industria no tiene más que una fuente: la *imitación.* Imita las materias primas, el trabajo y las formas, pero de una forma diferente a aquella que ordinariamente se entiende con la palabra imitar. Imitar significa: hacer parecer; la industria como tal no hace creer sino en apariencia, y he ahí el grave defecto de sus *imitaciones.* Imita las piedras preciosas, el mármol, los metales, las maderas, el nácar, el marfil, el cuero, etc., pero esas *imitaciones* no tienen casi nunca ninguna de las cualidades de tales materiales; poseen el aspecto, engañan al ojo y eso es lo importante. La *imitación* es de algún modo todo un arte, ya sea que uno entienda esa palabra como una rama del trabajo humano, ya sea que se le dé un sentido de artificio, de la ilusión producida por la habilidad del artesano". Estas explicaciones del *Grand Dictionnaire* son relevantes pues, como se verá en el capítulo V, Martí en "Nuestra América" se refiere al "letrado artificial", y en su ensayo sobre el poeta Francisco Sellén critica la labor artificiosa utilizando el ejemplo de un artesano centroamericano que decora figuras en un frijol.

Entonces, es necesario subrayar que es dentro de esta comprensión de la *imitatio* europea y de los mecanismos publicitarios de la institución literaria[21] monárquica española, que se ubica históricamente la obra estética de Darío. Comencemos por recordar que después de haber recibido en octubre de 1888 las cartas-respuesta[22] de Juan Valera (1824-1905), miembro de la Real Academia de la Lengua, sobre el *galicismo mental* de *Azul*, viajó a España en 1892 para participar en la Celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América.[23] En esta oca-

[21] Para una discusión pormenorizada de *la institución literaria* ver el libro de Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction a une sociologie*. Brussels, Editions Labor, 1978. Allí se precisa: "la literatura en Francia de los siglos XIX y XX, es decir durante el periodo en el que la clase burguesa ejercita la dominación política es donde la literatura accede a un régimen de autonomía y de especialización. Es evidente, que en el mismo periodo este estudio podría extenderse a otras grandes literaturas. [...] Nosotros nos ocuparemos de Francia, donde, entre 1800 y 1850, la institución literaria moderna tiene nacimiento de modo ejemplar, donde, actualmente, ocurren las transformaciones que dan lugar a su hegemonía cultural". p. 13.

[22] "A Don Rubén Darío", (cartas I y II, 22 y 29 de octubre de 1888) en Juan Valera, *Obras Completas*, t. III, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 289-298. Las cartas de Valera fueron una respuesta al envío que Darío le hizo de *Azul* desde Valparaíso, y se publicaron inmediatamente el 22 y 29 de octubre en *El Imparcial* de Madrid. Sin embargo, Darío tiende a presentarlas como una iniciativa espontánea de Valera: "Mi *Azul* aparece en el puerto chileno de Valparaíso y hace escribir a don Juan Valera dos de sus mejores 'cartas americanas'". Véase "Balvino Dávalos" en "Los diplomáticos poetas" de *Semblanzas* (1912), en *Rubén Darío. Obras completas*, t. II, Madrid, Afrodisio Aguado, S. A. 1950, p. 851. En adelante se citará esta edición y tomo con la siglas *O.C.*

[23] Muy contrario al espíritu anticolonial de Martí en "Nuestra América", Darío se expresó pro-monárquicamente desde Costa Rica el 6 de noviembre de 1891, antes de partir para la celebración del Centenario de Colón en España: "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 estas tierras de América. La América española literariamente depende todavía de España. La Academia es la Santa Sede de las letras castellanas. El conde de Cheste es el Papa. Unos cuantos académicos correspondientes, esparcidos entre nosotros, desempeñan el papel de obispos y feligreses. En Nicaragua no hay ninguno, y ya es tiempo que nombren

sión Darío llevó consigo la segunda edición de dicho poemario (Guatemala, 1890), con la adición, entre otras, del poema "Caupolicán". Ahora bien, dada la frialdad con que en Latinoamérica se recibieron las invitaciones a conmemorar el Centenario en España, para compensar la ausencia de los intelectuales y académicos latinoamericanos, se promocionó a Darío con obsesión. He aquí una breve lista de publicaciones de o sobre él, aparecidas en la prensa española en dicha ocasión, mientras Martí, revolucionario, contraponía a las festividades del Centenario sus viajes de insurrección por las Antillas (31 de agosto-13 de octubre de 1892): [24]

Septiembre:
3 "Sonetitos", *España y América*, núm. 36.
18 "A Colón",[25] *España y América*, núm. 38.
25 "Sinfonía en gris mayor" (*Prosas profanas*), *España y América*, núm. 39.

---

uno *in partibus infidelium*". Véase "Rojo y Negro", "Polémica", en *O.C*, pp. 91 y 92. En consonancia con ello había escrito ese mismo año: "Pero el señor Arellano [ministro de España] es el heraldo de la madre Buena, de la madre España; y así no ve nuestros defectos, y sí nuestras dotes y virtudes; y quiere que nuestras almas estén encendidas de afecto por el país maternal de donde nos vino la noción del gran Dios cristiano y la más armoniosa lengua del mundo. [...] Con razón Castelar le estima tanto. Y con el grande hombre, todos los que le conocemos". Véase "Julio de Arellano" en "Fotografías-Instantáneas", *O.C.*, pp. 115 y 116.

[24] Ver la secuencia de viajes de Martí de agosto a noviembre de 1892 en el estudio de Ibrahím Hidalgo Paz, *José Martí 1853-1895, Cronología*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2003, pp. 158-166.

[25] En este poema Darío le ofrece disculpas "A Colón". Como antes lo había hecho con Prat en su "Canto Épico a las Glorias de Chile", con el objeto sutil de nivelarse con el personaje histórico ("Arturo") y dotar al diálogo de inmediatez, recurre al *tuteo*. Después de proyectar una visión macabra de América ("la perla de tus sueños, es una histérica/de convulsivos nervios y frente pálida"), acude a la intercesión del Almirante para "expiar" la culpa continental: "Duelos, espantos, guerras, fiebre constante/en nuestra senda ha puesto la suerte triste:/¡Cristóforo Colombo, pobre Almirante,/ruega a Dios por el mundo que descubriste!".

Octubre:

2 "Don Rubén DARIO, notable poeta americano", *España y América*, núm. 40.

3 "La musa de Salvador Rueda", dedicado a Menéndez y Pelayo ("Pórtico", *Prosas profanas*). Libro *En tropel* de Salvador Rueda (1893).

12 Poema autografiado dedicado a Colón, *La Ilustración Española y Americana.*

23 *Las rosas andinas*, en *España y América*, núm. 43.

Noviembre:

13 Ensayo "La risa" en *España y América* sin la dedicatoria a José Martí con la que fue publicado originalmente en *La Revista Ilustrada de Nueva York* en octubre de 1891.

22 "Friso" (*Prosas profanas*) en *La Ilustración Española y Americana.*

30 "D. Rubén Darío, comisionado de la República de Nicaragua en la Exposición Histórico-Americana". Reseña acompañada de su retrato, proclamándolo "iniciador del modernismo" en *La Ilustración Española y Americana.*

Darío durante su visita a España escribió también "Blasón" y "Elogio a la seguidilla", de *Prosas profanas.* Su artículo "Estética de los primitivos nicaragüenses" apareció en la revista dirigida por Juan Valera, *El Centenario* (vol. III, núm. 25. pp. 201 y 202).[26] Allí preconiza el *americanismo celeste* de la siguiente manera:

[26] Ya el 14 de septiembre de 1888, el año de *Azul*, Martí opinaba que, en contraste con Gutiérrez Nájera, Valera era un crítico literario "rehervido": "La crítica no es censura ni alabanza, sino las dos, a menos que sólo haya razón para la una o la otra. Y en Juan de Dios [Peza] es obvio que lo loable es más que lo digno de censura: ¡mil veces más! ¿Pues que a todos es dado mover así los corazones, sin enseñar de su dolor más que lo necesario para dar carácter y sazón a su poesía? Demasiado personal no se debe ser; pero ¿sin ser personal, cómo ser poeta? Viene aquí a cuento decir que, con todas las investigaciones de La Motte, y con todos los parafraseos y críticas *rehervidas* de Don Juan Valera; no he leído opinión más justa y completa sobre el sentido del Fausto que la que da Gutiérrez Nájera en su carta", t. XX, p. 135. El subrayado es mío.

> Los antiguos americanos, como todos los pueblos primitivos, sentían de cerca el aliento de la naturaleza. Su espíritu tenía, desde el primer despertamiento, la visión de la selva y de la montaña. Las manifestaciones portentosas de las fuerzas naturales hicieron germinar en ellos la comprensión de lo extrahumano, y de aquí el nacimiento de sus selváticas y raras idolatrías.

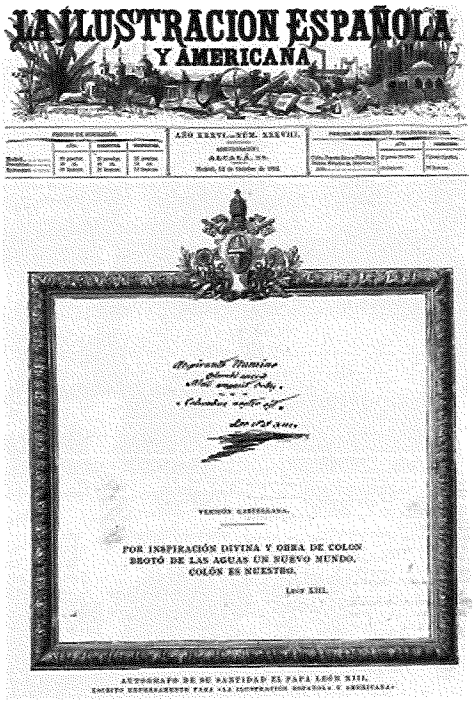
El texto concluye comparando las culturas nativas americanas a las del lejano oriente de modo "macabro". Y más significativamente aún, sostiene que América, para dar a conocer su ser, necesita de la mentoría creativa de Leconte de Lisle. Nuestro ideal estético revolucionario —como lo afirmará también en las "Palabras liminares" a *Prosas profanas*— debería ser los *Poèmes barbares* del bardo francés:

> En el arte americano se encuentra esa visión macabra de una fauna estupenda e imaginaria; bestias semejantes al asiático león Fo y a las más horribles quimeras búdhicas; el artista siente la obsesión del *monstruo* —subraya Darío—; la pesadilla se petrifica. [...] La antigua civilización americana atrae la imaginación de los poetas. Un Leconte de Lisle arrancaría de la cantera poética de América vieja, poemas monolíticos, hermosos cantos bárbaros, revelaciones de una belleza desconocida. Y el arte tendrá entonces "un estremecimiento nuevo".[27]

[27] Texto reproducido por Enrique Sánchez Albarracín en *La convergence hispano-americatiste de 1892. Les recontres du IVe Centenaire de la découverte de l'Amérique,* These pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris III, le 11 décembre, 2006, pp. 640-643. Muchas de las publicaciones de Darío en España aparecen reseñadas en esta tesis. Sobre Leconte y Mendès ver cap. VI, n. 66.

La canonización cortesana de 1892: Darío iniciador del modernismo

El punto culminante de la entronización literaria de Darío se dio a través de *La Ilustración Española y Americana*, revista de amplia circulación en el mundo hispánico,[28] la cual decidió incluir en su edición conmemorativa del 12 de octubre, textos autografiados del Papa León XIII y "elevadísimos personajes americanos, portugueses y españoles".



Texto autografiado de León XIII

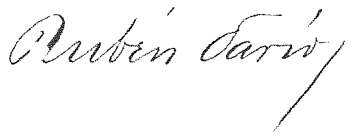
[28] *La Ilustración Española y Americana. Revista de Bellas Artes, Literatura y Actualidades* de Madrid, apareció el 25 de diciembre de 1869. Continuación de *El Museo Universal*, seguía el modelo de *L'Illustration* o *Le Monde Illustré* de Fran-

La nómina incluye al Rey de Portugal, principales dignatarios religiosos de las diversas regiones españolas, al jefe de gobierno Antonio Cánovas del Castillo, Ministros Plenipotenciarios, importantes marinos y militares, rectores universitarios, marqueses y miembros de varias Reales Academias. Asimismo, junto con los textos firmados de Castelar y de Ricardo Palma, aparece el autógrafo de Darío, al pie de un poema que dedica a Colón, "el Mesías del indio", "bajo un límpido azur". Como se ve, el vocabulario melifluo y el triunfalismo sumiso hasta lo cursi son eco del anterior poema "A Colón" (publicado en *España y América* el 18 de setiembre). Así, pues, Darío en 1892 ya se había hecho fervoroso abanderado del eurocéntrico *americanismo celeste*:

Bajo un límpido azur, cuyo raso
Flordelisan los astros de fuego,
Como un dios, en su carro marino
Que arrastraron cuadrigas del viento,
Fue Colón el Mesías del indio
Que llegó al misterioso hemisferio
A elevar el pendón de Castilla
Del gran sol en el cálido reino,
Y a llevar la palabra de Cristo
Con su insignia de brazos abiertos.

DEL SR. D. RUBÉN DARÍO, DELEGADO DE NICARAGUA.

Bajo un límpido azur, cuyo raso
Flordelisan los astros de fuego,
Como un dios, en su carro marino
Que arrastraron cuadrigas del viento,
Fué Colón el Mesías del indio
Que llegó al misterioso hemisferio
A elevar el pendón de Castilla
Del gran sol en el cálido reino,
Y a llevar la palabra del Cristo
Con su insignia de brazos abiertos.



cia, *La Illustrazione Italiana* o la *Illustrierte Zeitung* de Alemania. En ella colaboraban, entre otros, Valera, Campoamor y Castelar, fervientes promotores de la Celebración del Centenario.

Es de notar que *La Ilustración* de ese día se inicia agradeciendo las colaboraciones del distinguido grupo de empinados personajes,[29] especialmente la del Papa:

> Su Santidad León XIII accediendo a la reverente súplica que, en nombre de esta Revista, le dirigió nuestro respetable amigo y colaborador Conde de Coello, ha tenido la dignación de honrar este número conmemorativo con su precioso autógrafo, é igual merced hemos recibido de S.M.F. el Rey de Portugal y de elevadísimos personajes americanos, portugueses y españoles. Tan alta colaboración y favor tan señalado por la distinción de que ha sido objeto exigen que hagamos pública la gratitud de *La Ilustración Española y Americana* por la distinción de que ha sido objeto: esos autógrafos ennoblecen nuestro catálogo de firmas, que es como el árbol genealógico

[29] Las siete primeras páginas incluyen textos autografiados de los siguientes personajes: El Papa León XIII; Don Carlos, Rey de Portugal; Cardenal Patriarca de Lisboa; Arzobispo de Toledo y Sevilla; Arzobispo de Burgos; Arzobispo de Toledo; Arzobispo de Granada; Arzobispo de Zaragoza; Arzobispo de Tarragona; Arzobispo de Valladolid; J. P. Oliveira Martins, Ministro Plenipotenciario de Portugal; Fidel Pita, de la Real Academia de Historia; Guillermo Chacón, Almirante de la Armada; Florencio Montojo, Vicealmirante de la Armada y la Marina; Antonio Cánovas del Castillo, Presidente del Consejo de Ministros; Pedro A. del Solar, Ministro Plenipotenciario del Perú; Pedro Madrazo, Secretario de la Real Academia de Historia; Miguel Colmeiro, Rector de la Universidad Central; Eduardo García Solá, Rector de la Universidad de Granada; José Carrera, Ministro Plenipotenciario de Guatemala; Camilo Carlier, Capitán de Fragata; Eduardo Butler, Vicealmirante de la Armada; Francisco Pi y Margall, segundo presidente de la I República; Julián Casaña, Rector de la Universidad de Barcelona; Mamés Esperabé Lozano, Rector de la Universidad de Salamanca; José María de Heras, Comandante de Marina de Huelva; Manuel López Gómez, Rector de la Universidad de Valladolid; Francisco Romero Blanco, Rector de la Universidad de Santiago; Luis Vidart, Coronel Comandante de Artillería; Eduardo Saavedra, Reales Academias de Historia y de Ciencias; Vicente Gadea Orozco, Rector de la Universidad de Valencia; Rico Sinobas, Real Academia de Medicina; Martín Villar, Rector de la Universidad de Zaragoza; Andrés Rodríguez de Quijano, Presidente de la Junta del Congreso Geográfico; Ricardo Palma, Delegado del Perú; Rubén Darío, Delegado de Nicaragua; Emilio Castelar, Real Academia de la Lengua y de Historia; Francisco Cárdenas, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas; José Echegaray, Real Academia de Ciencias; Marqués de Carralbo.

de un periódico; y si todas honran, hay una que, cual hijos de la Iglesia, consideramos, y recibimos de rodillas, como una bendición.

La Redacción[30]

Ya plenamente integrado en la nómina más institucionalizada de la historia literaria latinoamericana, el 22 de noviembre la revista le publica "Friso" dedicado "A Maurice du Plessis", poema heraldo de *Prosas profanas*. La Redacción coloca el texto ante-

[30] Hacia el final de su vida, cuando Darío viaja a Italia, acorde con este empinado momento, visita la tumba de León XIII en Roma, y le dedica "un largo himno en prosa". Véase de Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, [1915], p. 236. Por el contrario, el 20 de julio de 1887 Martí ya había escrito apoyando al padre McGlynn, defensor de los obreros neoyorquinos, ante la excomunión de León XIII: "¿Con que el que sirve a la libertad, no puede servir a la iglesia? ¿Con que hoy, como hace cuatro siglos, el que se niega a retractar la verdad que ve, y que la Iglesia acata donde no puede vencerla, o tiene que ser vil, y negar lo que está viendo, o en pago de haber levantado en una diócesis corrompida un templo sin mancha, es echado al estercolero, sin agua bendita ni suelo sagrado para su cadáver? ¿Con que la iglesia se vuelve contra los pobres que la sustentan y los sacerdotes que estudian sus males, y echa el cielo en la hora de hiel del lado de los ahítos, y arremete con ellos, como en los tiempos del anatema y la flor del Papado, contra los que no hallan bien que las cosas del mundo anden de modo que un hombre vulgar acumule sin empleo lo que bastaría a sustentar a cincuenta mil hombres? ¿Con que la Iglesia no aprende historia, no aprende libertad, no aprende economía política? ¿Con que cree que este mundo de ahora se gobierna a cuchicheos y villanías, de barragana hedionda de rey idiota, de veneno en cuchillo, de complicidad en venta, como en los tiempos de Estes, Sforzas y Gonzagas? [...] Pero aquellos emperadores despavoridos que iban envueltos en sayales, desmelenados y descalzos, a tocar la puerta de hierro del Pontífice prepotente, para que les sacase, como un manto de zarzas, la excomunión divina: aquellas hordas de labriegos testudos, sin más vestir que el sayo, supersticiosos y bestiales, calzados de alpargatas; aquel pueblo de ayer, crudo y espantadizo, está tomando asiento delantero, y viendo como limpia el templo humano de víboras y momias. De vez en cuando es necesario sacudir el mundo para que lo podrido caiga a tierra. [...] Al fin se está librando la batalla. La libertad está frente a la Iglesia. No combaten a la Iglesia sus enemigos, sino sus mejores hijos. ¿Se puede ser hombre y católico, o para ser católico se ha de tener alma de lacayo? Si el sol no peca con lucir ¿cómo he de pecar yo con pensar? ¿Dónde tienes tú escrita, Arzobispo: Papa, dónde tienes tú escrita la credencial que te da derecho a un alma?". Véase "La excomunión del padre McGlynn", t. XI, pp. 241-243.

cediendo en la misma página a la larga crónica "Las fiestas del Centenario en Cuba" de José E. Triay, la cual, se inicia diciendo monárquicamente que se trata de "la porción más importante y próspera de los dominios que posee España en América", donde "el amor a la patria [...] vive ingénito en sus leales habitantes".[31]

[31] El reporte no sólo es ostentosamente pro-monárquico sino engañoso. Anota Rafael María Merchán: "*El País* de la Habana terminó como sigue un artículo sobre el Centenario que publicó el 12 de octubre de 1892: 'El pueblo cubano por su desgracia no puede con toda la efusión de un entusiasmo espontáneo, participar en las alegrías y los festejos que lo rodean... Ni el pasado ni el presente le pertenecen: las glorias de ayer, las conquistas de hoy, ¿cómo podría reclamarlas?... Extraña, inaudita, incomparable situación la de esta tierra infeliz no tan aislada geográficamente por esos mares que la circundan, sembradas de naves innumerables y surcados en su fondo, por los prodigiosos cables eléctricos que la enlazan con todo el orbe civilizado, como está moralmente aislada por esa incomprensible política metropolitana que la condena a no confundir su suerte ni con la de los dominadores de Europa, ni con la de los libres republicanos de América; a no poder regocijarse ni con las realidades presentes ni con las conquistas del pasado... Conmemore España, regocijada, lo que fue, y ostente América con orgullo lo que es. Cuba, impotente, muda, envuelta en los harapos de su antigua opulencia, sólo puede saludar con tristeza a uno y otro lado, y alejarse de la fiesta con dignidad.'" Véase "Apéndice a los artículos sobre el centenario" en *Variedades*, t. I, Bogotá, Imprenta La Luz, 1894, pp. 314 y 315.

frotó los ojos, y dijo con angustia rayana en agonía:
¡Qué es esto!..... ¿Sois vosotros?..... ¿Pero habré so-
?.....
Sí que has soñado, querido Pedro; ayer escuché las
s que dirigías á tu esposa, hoy he oído de ésta las que
rige á tí, y ahora puedo asegurarte que, aunque quizás
os tengáis razón, nunca será bastante para dar un ca-
alo.
Eso ya lo suponía yo esta mañana; pero ¿cómo justifi-
su conducta durante las últimas horas? ¿Dónde ha pa-
la noche mi esposa?
En el baile, con la mía y con nosotros. Hemos sufrido
rror tanto tú como yo, porque jamás podría ocurrírsenos
mi mujer, noticiosa de que estábamos allí, pues tú re-
rás que yo he ido á mi casa á vestirme, vino aquí, y
dos concertaron la broma.
-Pues es broma muy pesada.
-¡Perdónamela!—dijo entonces la mujer de Pedro, ex-
iéndo'o sus amorosos brazos;—que yo también te per-
› que hayas dudado siquiera un momento de mí.
ntos comieron aquella tarde las cuatro, y saborean'o el
no bocado de los postres, dijo Pedro á su amigo, sin-
ando lo pasado con aquella frase que tanto le había
› que pensar:
-Es fuerza convenir, amigo mío, que has dicho incons-
temente una gran verdad al llamar «llaves del cielo» á
laves de esta humilde morada.
a esposa sonrió de manera tan angelical, que Pedro es-
› aquella sonrisa como la más grande compensación á los
res sufridos durante las últimas veinticuatro horas.

LUIS PARDO.

FRISO.

A Maurice Du Plessis.

Cabe una fresca viña de Corinto
Que verde techo presta al simulacro
Del dios viril, que artífice de Atenas
En intacto pentélico labrara,
Un día alegre, al deslumbrar el mundo
Amor pasó con su dorada antorcha
Y no lejos del nido en que las aves,
Las dos aves de Cipria, sus arrullos
Cual tiernas rimas á los aires dieran.
Fui más feliz que el luminoso cisne
Que vió de Leda la inmortal blancura;
Y Eunice puso al templo de la diosa
Purpúrea ofrenda y tórtolas amables
Llevar el día en que mi regio triunfo
Vió el dios viril en mármol cincelado
Cabe la fresca viña de Corinto.

RUBÉN DARÍO.

LAS FIESTAS DEL CENTENARIO EN CUBA.

No podía pasar inadvertido para la Isla de Cuba, la porción más importante y próspera de los dominios que posee España en América, el glorioso aniversario que ha festejado nuestra nación en estos días, y antes, y á par que ella, otros pueblos del Antiguo y el Nuevo Mundo; que en Cuba el sentimiento de amor á la patria, de satisfacción por sus alegrías, de pena por sus desgracias, vive ingénito en los pechos de sus leales habitantes, y hace explosión cuantas veces siente la patria júbilos y dolores, acudiendo á su llamamiento, ora para festejarlos, ora para amparar con mano dadivosa á aquellos de sus hijos que gimen bajo el peso de algún infortunio. Tiene este país la suerte de que no se extinga en ninguno de sus habitantes, llegados de tierras no por lejanas menos propias, el fuego del patriotismo, y para avivarlo, los hijos de las diversas regiones de la España peninsular y sus provincias adyacentes se agrupan en sociedades de recreo y de beneficencia regional, logrando por este medio alejar en lo posible de los desamparados de la suerte el fantasma aterrador de la miseria.

A esas sociedades regionales en que se juntan y confunden en un mismo sentimiento los grandes y los chicos, los hombres de ciencia y los hombres de trabajo, los potentados

"Friso" de *Prosas profanas* y
"Las fiestas del centenario en Cuba"

Además, como se indicó, el 30 del mismo mes Darío se hace merecedor a una hiperbólica evaluación de su obra, acompañada de su retrato.

LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA

encontrara Colón los
lado territorio. Pero,
navegación conocidos
miento que le produ-
venido territorio, así
diputadas al interior,
ctorio que se imagi-
continente asiático, y
í los áureos imperios
el cerebro suyo como
is tradiciones medio-

ides. A media noche
olón anclas de la Isa-
a que llamaban Cuba
ba él, según sus con-
ásticos mapas, isla de
noche con violencia y
l amanecer calmaron
sa dulce y suave llegó
olón abrió el velamen
s besos amorisísimos:
te, cebadera, mesana,
que el buque llevaba,
or popa el batel. Así
ad hasta el anochecer.
ció, por lo cual, no
le faltaba de seguro á
ucriría y demandaría
de lo muy manchado
i de arena y por arre-
s cuales podría no sur-
de conocer todas las
inó velas y se detuvo,
tender, hasta la dulce
a noche dos leguas. El
alida del sol hasta las
nco leguas; y mudado
este, anduvieron ocho
i once de aquella ma-
a, compuesta por unas
das de las Arenas, por
se veían de todos lados

D. RUBÉN DARÍO,

COMISIONADO DE LA REPÚBLICA DE NICARAGUA
EN LA EXPOSICIÓN HISTÓRICO-AMERICANA DE MADRID.

(De fotografía de D. Edgardo Debas.)

y por el poco fondo q
parte meridional. El 2
ñana se dirigió ya en d
y llegada la noche, estu
lluvia que cayera. Y e
hermoso y muy sin pel
convenientes; y toda la
allí, era hondísima, per
río, cuya boca tenía d
hermosa cosa vido, de
río, fermosos y verdes
tros, con frutos y con fl
nera». Estaba, pues, C
zonte tropical inundad
Atlántico entre azul ce
como una gigante ma
áureos esmaltados de co
yos cubiertos de plantas
infinitos infusorios; la
con cañas bravas y bam
macetones ó florestas m
montañas esmaltadas p
cuyos tonos semejaban
el follaje tan intrincad
impenetrable de verdu
parecía paleta de indec
yos, como sólidos iris;
sectos comparables á ri
zafiros y á turquesas y
luble movimiento de la
ladoras membranas pa
y las múrices y los añil
ciones del prisma esme
ramilletes aéreos; las h
riadas con ornamentos
lumbraban los ojos co
cían el cerebro con su
aromas; el tejido espe
ras, que se tendían com
el suelo y como chales
otro árbol por las alt
pájaros-moscas y de lo
fábricas con sus plum

Retrato de Rubén Darío

En tan monumental convivio hispanófilo, el redactor de "D. Rubén Darío, comisionado de la República de Nicaragua en la Exposición Histórico-Americana", después de informar distorsionadamente que el poeta nicaragüense había visitado "casi todas las [Repúblicas] de la América del Sur,[32] permaneciendo cuatro años en Chile",[33] dictamina, como quien entrega un trofeo, que allí "inauguró su 'nueva manera' literaria i fue el iniciador del 'modernismo' en América". El texto se inicia así:

[32] A su regreso de Chile en 1889, se detuvo sólo brevísimamente en Lima.

[33] La estadía de Darío en Chile fue más bien amarga y de aproximadamente dos años y ocho meses. Llegó el 24 de junio de 1886 y partió el 9 de febrero de 1889. Pasadas las celebraciones de 1892 y publicados los primeros poemas de *Prosas*

D. Rubén Darío, comisionado de la República de Nicaragua en la Exposición Histórico-Americana. En la pág. 369 damos el retrato del inspirado poeta Don Rubén Darío, vocal de la Comisión nicaragüense en la Exposición Histórico-Americana de Madrid. El Sr. Darío nació el 18 de Enero de 1867 en el departamento ó provincia de Segovia, en Nicaragua (América Central); cursó Humanidades y Filosofía en el Instituto de León, y desde muy joven desempeñó un modesto empleo en la Biblioteca Nacional de su país; dedicado al cultivo de las letras, y después de profundo estudio de los clásicos castellanos, publicó su primer libro, ***Epístolas y poemas***, y un concienzudo trabajo literario sobre Calderón de la Barca; viajó en seguida "ávido de otro aire que el de su terruño", por las Repúblicas del Salvador, Guatemala, Costa Rica y casi todas las de la América del Sur, ***permaneciendo cuatro años en Chile, donde inauguró su "nueva manera" literaria i fue el iniciador del "modernismo" en América.***[34]

Esta influyente reseña, aparecida en las primeras páginas de la revista, es un documento esencial no sólo porque canoniza

profanas, Darío reveló su desencuentro con la sociedad chilena: "Los seis años corridos entre 1889 y 1895, ricos en viajes, en aventuras, en obras, en nuevos conocimientos, en amistades nuevas, son suficientes para que el autor de *Prosas profanas*, festejado en [España y] Buenos Aires, disputado en salones, ateneos y clubes, sintiera de pronto que su vida chilena había sido escasa, pobre y hasta, si se quiere vergonzante. Para condenar a Chile le es preciso olvidar que él mismo se había mostrado entre nosotros bastante atrevido por sus costumbres noctámbulas, su amor a los éxtasis alcohólicos, y que al favor de los poderosos que le distinguieron había respondido en forma esquiva y torpe. Y el poeta –hombre al cabo– entonces olvidó". Ver de Raúl Silva Castro, *Rubén Darío a los veinte años*, pp. 278 y 279.

[34] *La Ilustración Española y Americana. op. cit.*, año XXXVI, núm. 43, pp. 366 y 367. El subrayado es mío. A instancias de Darío, Carlos Romagosa repetirá la misma versión en Córdoba para minimizar a Martí (oct., 1896): "Debe, pues, considerarse a Martí como Precursor americano de la nueva tendencia literaria, y a Darío como su primer genuino Artista". Como se verá en el capítulo siguiente, Darío, para enfatizar lo innovador de su arte bautizó su propio movimiento literario adoptando la terminología de José V. Lastarria en las bases del *Certamen Varela* (1887). Según Lastarria, Emerson, desde Nueva Inglaterra, lideraba la vanguardia de la "poesía moderna" continental. Véase el tema en el contexto de las notas 51y 52 del capítulo II.

a Darío *urbi et orbi* como iniciador del Modernismo en el pomposo contexto de las celebraciones a Colón, sino porque, dentro de la tradición *pasatista* de la *imitatio*, registra militantemente la filiación "chénierana" de dicho movimiento:

> Hablando de esta vigorosa iniciativa el Sr. Darío decía, pocos días hace, á un querido amigo nuestro: "Entiéndase que nadie ama con más entusiasmo que yo nuestra lengua y que soy enemigo de los que corrompen el idioma; pero desearía para nuestra literatura un renacimiento que tuviera por base el clasicismo puro y marmóreo, en la forma, y con pensamientos nuevos; lo de Chénier llevado a mayor altura: arte, arte y arte".

Dado el por entonces delicado problema de la insurgencia cubana y el tema candente de la independencia de Cuba, el articulista amiguero, al mismo tiempo que presta un gran servicio a España, recompensa regiamente la actitud pro-imperialista de Darío de modo múltiple:

a) embellece su acomodaticio perfil político (Darío "odia la política" pero paradójicamente hasta la promueve periodísticamente);
b) teniendo como único aval los juicios de Valera sobre *Azul*, le otorga un triunfo literario unánime en España, Latinoamérica y Francia;
c) da noticia sobre su "otro libro sobre Francia y España", *Prosas profanas*, poéticamente anunciado con la aparición de "Sinfonía en gris mayor" y "Friso";
d) "honra" las únicas cuatro crónicas del joven escritor en *La Nación* publicadas a partir de 1889, ninguneando abusivamente la incomparable trayectoria periodística de Martí en la primera plana de ese diario desde julio de 1882; y
e) frente al escritor renegado y "filibustero" cubano, enaltece a un ilustre centroamericano no sedicioso. Nos dice que Darío:

> Odia la política, y sin embargo, ha tenido que mezclarse en ella, dirigiendo y aun fundando periódicos políticos en Guatemala, El Salvador y Costa Rica; su bellísimo libro *Azul...* ha tenido brillante éxito en todos los Estados hispano-americanos, y le ha elogiado la prensa española y aun la francesa; en breve publicará otro libro sobre Francia y España [*Prosas profanas*] y sus excelentes estudios literarios, preciosas composiciones poéticas, solicitados con empeño por los mejores diarios americanos, honran con frecuencia las columnas de *La Nación*, de Buenos Aires,[35] y *La Revista Ilustrada*, de Nueva York.

El artículo culmina su encomio intelectual exaltando en la figura de Darío a un erudito digno de codear a Menéndez y Pelayo:

> El Sr. D. Darío, joven de veintiséis años no cumplidos, que tiene fe en el porvenir, mucha constancia en el estudio y laboriosidad incansable, está llamado a ser uno de los primeros literatos hispano-americanos.

Después de todos los agasajos recibidos durante el Centenario, Darío se ocupará cumplidamente de devolver el favor a quien fue su promotor más empeñoso en España, Juan Valera. En un elogioso juego escriturario, Darío lo llegará a comparar ventajosamente con Flaubert y Anatole France a raíz de la publicación de *Morsamor* (1899), inmediatamente después de la pérdida española de Cuba y Puerto Rico. Indica que el estilo egolátrico de Valera atosiga al lector, pero cumple su propósito laudatorio aplicando inescrupulosamente a un pro-monárquico acérrimo las palabras del propio Martí:

[35] Véase el anexo 1: "La intersección de las escrituras (1886-1888)". Antes del 12 de octubre de 1892 Darío había publicado en *La Nación* únicamente las siguientes cuatro crónicas: "Desde Valparaíso. Llegada de la Argentina y del Almirante Barroso. Recepción y festejos de Omeyko", feb. 15, 1889, p. 1; col, 2-3; "La risa" A José Martí, ag. 8, 1892, p. 1, col 2-3.; "Pequeños poemas en prosa. En el mar (de "La familia")", 4 de sept., 1892, p. 1, col. 4; "La exposición histórico-americana de Madrid. Arqueología precolombina" set. 28, 1892, p. 1; Suplemento. Véase Susana Zanetti, *Ruben Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, p. 141.

> Hablando de un argentino, en cuyos largos años ha nevado ya mucho, pero que se conserva maravillosamente, decía José Martí: "Es un lirio de vejez". El aspecto de D. Juan Valera dice la salud y la paz mental. Hace algunos meses presidió, con sus ojos sin luz, una sesión pública de la Real Academia; Menéndez Pelayo le leía el discurso, y parecía que, con suave sonrisa y leves movimientos de cabeza, Valera se aprobase a sí mismo, al correr los períodos cristianamente fluviales de su prosa académica. [...] D. Juan Valera, a quien estimamos y admiramos en su legítimo valer, es superior en algún punto a Flaubert o a Anatole France. [...] Decía, pues, que uno de los incondicionales méritos del eminente Valera estriba en su anticuada gracia estilística, en su impecabilidad clásica, en ese purismo que hoy combaten humanistas como Unamuno. Ciertamente leído a pocos, saboreado a sorbos, ese estilo agrada; pero después de varias páginas, el cansancio es seguro.[36]

La emancipación intelectual indirecta: Francisco Mostajo y el Modernismo

Ricardo Palma (1833-1919), quien ya había conversado con Darío en Lima cuando éste regresaba de Chile en 1889, presenció todo su rito consagratorio en España en 1892. Sabía que Darío, a su vez, se ocuparía de canonizar cuanto antes a un grupo elitista, exclusivo y excluyente de guardianes del "templo del Arte", aunque fuera conformado por talentos muy dispares. Es decir, formaría una especie de *Club de la Unión* literario, tal como lo concibió en un "retrato" que le dedicara a él mismo:

[36] Véase "Novelas y novelistas", en *Cabezas*, *O.C.*, pp. 1107- 1111. Puesto que la consigna del imperialismo pacífico español en 1892 (ver cap. II) era exaltar la expresión hispánica del Mundo de Colón en contraposición a la del resto de Europa, "el bombo" celebratorio de la obra de Darío se había multiplicado. Como se sabe, el escritor y poeta nicaragüense, Ramón Mayorga Rivas, publicó el artículo "Rubén Darío", en *La Revista Ilustrada de Nueva York*, 12 de febrero, 1892 en el que, aprovechando la autoridad de la publicación, ufanamente sostenía que "muy pocos [cuentistas] serán los que le resistan [a Darío] con ventaja en Europa". Sobre la difusión de *Azul* ver también la nota 75 del capítulo V.

> En sus juicios literarios [Ricardo Palma] se deja ver su conocimiento del arte y su fina percepción estética. El es decidido afiliado a la corrección clásica y respeta la Academia. Pero comprende y admira el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de América española: ***el modernismo.*** Conviene saber: la elevación y la demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte; la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso, que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro.[37]

Conocedor por el propio trato con Darío del alcance exacto de esos criterios, Don Ricardo puso a funcionar los engranajes de la ciudad letrada y en mayo de 1894 le recomendó a su hijo Clemente Palma (1872-1946) para ser aceptado como miembro del movimiento con las siguientes palabras: "el muchacho es *modernista*, y por consiguiente entusiasta amigo de usted".[38] Clemente Palma, se había hecho rubenista decadente y empezaba a publicar poemas, ensayos y relatos en revistas y diarios limeños. Entonces, para participar directamente en la cadena de apoyos mutuos, consideró oportuno reafirmar desde este lado del Atlántico la reciente coronación modernista de Darío en España. En su *Excursión literaria* (1895) hace un sumario recuento de los escritores latinoamericanos desde la colonia hasta el presente, en el cual ignora por completo a Martí, quien en ese entonces se encontraba iniciando ya la revolución en la manigua cubana. Palma incluso llega a elogiar a Nicanor Bolet Peraza, amigo de Martí en Nueva York, pero, según él, el desarrollo literario culmina con los modernistas, dentro de los cuales los más destaca-

[37] Véase "Ricardo Palma", "Retratos", en *O.C.*, pp. 19 y 20. El subrayado es mío.

[38] Véase Gabriela Mora, *Clemente Palma: el modernismo en su vertiente decadente gótica*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2000, p. 30. Posteriormente Clemente Palma será cónsul del Perú en España en 1902. Y más tarde, como director de la revista limeña *Variedades*, menospreciaría la poesía de Vallejo de la manera más abusiva. Ver el contexto de las notas 123 y 124 del capítulo V.

dos son Darío y Casal. Aún más, en su comentario abiertamente reconoce que el modernismo latinoamericano es *una directa secuela del modernismo francés*:

> Pocos años há que la literatura americana ha tomado nuevo rumbo al impulso del *modernismo* francés. [...] Rubén Darío es el jefe vivo de la juventud modernista; y digo el jefe porque eran dos –él y Casal– el malogrado Casal. Y digo vivo, porque no creo, no quiero creer, que haya muerto como afirman varios periódicos centro americanos. Entre el Rubén Darío de 1883 y el Rubén de 1894 hay un abismo de progreso, de luz.[39]

La desdeñosa expulsión de Martí de la historia literaria latinoamericana dio origen a la inmediata refutación de Darío Herrera (1870-1914), "escritor modernista muy familiarizado con el ambiente literario americano y con la obra de José Martí" en el artículo "Martí, iniciador del modernismo americano" (27 de mayo), aparecido en julio, en el número 79 de la *Revista Letras y Ciencias* de Santo Domingo.[40]

[39] Véase Clemente Palma, "Literatos y poetas de América-La generación antigua-Los jóvenes", en *Excursión literaria*, sección X, Lima, Imprenta de "El Comercio", 1895, p. 84.

[40] Manuel Pedro González, "Recepción de la estimativa martiana", en *Antología crítica de José Martí*, México, Publicaciones de la Editorial Cultura, T. G., S. A., 1960, p. XXIX. González cita el siguiente párrafo de Herrera: "Del folleto de Clemente Palma se desprende que él tiene por iniciadores del modernismo americano a Rubén Darío y Julián del Casal. En esto estoy en desacuerdo con el amigo de Lima. Para mí Darío y Casal han sido los propagadores del modernismo, pero no los iniciadores. Este título corresponde más propiamente a José Martí —olvidado por Palma en las citas que hace de los modernistas americanos— y a Manuel Gutiérrez Nájera. Ambos vinieron a la vida literaria mucho antes que Darío y Casal, y eran modernistas cuando todavía no había escrito Darío su *Azul* ni Casal su *Nieve*". *Loc. cit.* Como se sabe, Herrera llegó a ser contertulio de Darío en Buenos Aires y era conocido por Clemente Palma, pues lo consideraba "amable y erudito amigo". Ver su *Excursión literaria*, p. 9.

Es precisamente en el marco de esta pugna contrahegemónica, que el peruano Francisco Mostajo escribió la primera evaluación del Modernismo en el ámbito académico del continente incorporando en él a Martí. Su antedicha disertación, *El Modernismo y el Americanismo* (1896), aunque adolece de la retórica dieciochesca, es un verdadero registro geológico de la génesis de este movimiento literario, con el añadido interés de mostrar a un tempranísimo crítico en plena formación empeñado en consignar el americanismo martiano. Ya en su párrafo inicial, se adelanta varias décadas a Federico de Onís. Después de hablar de los "nuevos iconoclastas" hijos del "siglo que se va", nos dice que el Modernismo responde a un clima de insurrección más general, es decir, el de la *época*:

> La literatura, respirando en un ambiente de electricidad revolucionaria, no ha podido sustraerse al influjo de la oleada invasora. Ha izado también, pues, hasta el tope la bandera roja de los insurrectos. I no podía ser de otro modo, toda vez que ella se encuentra determinada por el estado general del espíritu i de las costumbres. Ansiosa de libertad, de plenitud, de anchura, ha fugado de las cárceles retóricas al campo abierto de lo amplio para gozar del espacio inmenso, bañarse en mucha luz i aspirar mucho aire libre.

Sin embargo, Mostajo, por no haber tenido conocimiento directo del explosivo Renacimiento Norteamericano propulsado por Emerson sino a partir de 1903,[41] sostuvo la tesis considerada *progresista* en aquel entonces de la *emancipación indirecta*,

[41] Mostajo conoció la obra de Emerson en esa fecha gracias al fogoso dirigente social liberal Lino Urquieta, amigo con quien trabajaba estrechamente y publicaba el semanario "El Ariete" en Arequipa. Ver la nota 9 del capítulo V. En el ambiente cultural peruano la tesis de José de la Riva Agüero *El carácter de la literatura del Perú independiente*, sustentada en la Universidad de San Marcos, representa una propuesta contraria a la de Mostajo. Ambas tesis son eurocentristas pues promueven una emancipación indirecta. Sin embargo, Riva Agüero critica "la imitación exclusiva y unilateral" a Francia: "Al remedo inconsistente, caprichoso, propio de niños, que tantos estragos ha causado en nuestras letras, como en todos los ramos de nuestra actividad, es tiempo de sustituir la imitación

que, como vimos con Clemente Palma, consiste en difuminar el imperialismo cultural español con *ojos transpirineos* poniendo la mirada en Francia, usuaria de una lengua romance como la española pero cuya floración intelectual es mucho más sofisticada. En efecto, dados los seculares vínculos culturales con Europa y la tradicional hegemonía estética francesa, Mostajo consideró, *sin hacer distingos*, el arribo de los "nuevos paladines" (los modernistas capitaneados por Darío, anclados intelectualmente en París), transitando por "la trocha abierta" por Martí, el "vástago revolucionario de Cuba" (conspirador activo contra

ecléctica, el discernimiento en escoger modelos, propios de sociedades adultas y serias. La cultura francesa es irremplazable. Francia es la Grecia moderna; y París la nueva Atenas, el foco más principal y luminoso de la Civilización. [...] Pero Francia, sean cuales fueren sus méritos y glorias, no agota el pensar y el sentir de la época. No ha de tomársela por único guía". Como se ve, el desacierto de la tesis de Riva Agüero es promocionar un nuevo traslado mental: indica que es indispensable imitar rendidamente a Inglaterra, Alemania, Italia y las literaturas clásicas. Por ello, se equivoca al hacer la siguiente aseveración en 1905, propia de una pomposa visión aldeana: "Los Estados Unidos no poseen literatura original. Para impedir que aparezca una literatura genuinamente anglo-americana, existen, si nó todas, muchas de las causas que impiden el nacimiento de una literatura exclusivamente hispano-americana. Se dirá: tienen, sin embargo, unidad de raza, población, prosperidad, dinero de sobra, audacia juvenil y hasta su ideal propio: *el americanismo, la vida intensa.* Cierto; pero además de los lazos de la lengua, que los atan á su antigua metrópoli; además del fascinador prestigio que sobre sus escritores ejerce la civilización inglesa, venerable á la par que lozana (prestigio que en lo literario los mantiene más unidos á Inglaterra más de lo que nosotros lo estamos de España); los norte-americanos, en medio del tráfago industrial, de la febril actividad en que han vivido, no han dispuesto del tiempo y del reposo que requiere la creación de una literatura. Al cabo la tendrán, aunque, según todas las probabilidades, no se divorciará por completo de la británica. Pero hasta este momento histórico, sus poetas y prosistas (notabilísimos algunos, como Poe, Longfellow, Bryant, Irving, Emerson y Prescott) son enteramente europeos de educación y tendencias; son ingleses nacidos por casualidad al otro lado del Atlántico, y un poco aislados y desorientados en el medio yankee; entran en el marco de la literatura inglesa, con igual, quizá con mayor facilidad que los hispano-americanos en la española. La literatura de los Estados Unidos no puede, pues, señalarse á nuestra imitación como un dechado". Ver José de la Riva Agüero, *El carácter de la literatura del Perú independiente*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2008, pp. 231, 242 y 243. Ver, asimismo, las notas 145 y 157 del capítulo V y la 3 del capítulo VI.

el poder español en Nueva York) y Gutiérrez Nájera, el "cincelador aristocrático" (fundador en México de la *Revista Azul* en 1894).[42] Todos ellos, según él, llevan a cabo una rebelión literaria común contra la Madre Patria a través de Francia, "cerebro del mundo", y, por tanto, colocan indistintamente *en grupo* la primera piedra del camino hacia una nueva expresión americana. Esa interpretación galicista del modernismo, sin conocer la radical revolución *hipérica* emersoniana que singulariza y propulsa la obra de Martí por sobre la de los modernistas, ha llegado hasta nuestros días con pequeñas variaciones:

> Francia, la cuna de las revueltas magnas, es el palenque donde justan los nuevos paladines. A la Musa moderna le gusta ir á las márgenes del Sena á envolverse en las sederías exquisitas del buduar i engalanarse con las flores exóticas de los invernáculos. En París reside el apostolado que formula el credo del nuevo Arte. De ahí, de ese cerebro del mundo, emergen los prolíficos rayos de luz que, después de acariciar a Swinburne, Rueda i D'Annunzio, han venido a engastarse cabrilleantes en la espléndida joyería de los artistas americanos.

Uno de los rasgos históricos más relevantes del pionero estudio de Mostajo es que habiéndose publicado *Azul* (1888) y las cartas-respuesta de Valera,[43] y ya realizado el viaje canónico de Darío a España en 1892, sigue y confirma el criterio del panameño Darío Herrera destacando el papel inaugurador ameri-

[42] Gutiérrez Nájera acababa de fundar la *Revista Azul* en 1894, título copiado de la *Revue Bleue*, París, 1863, y que anteriormente había sido adoptado con regocijo por Darío en su *Azul* (1888).

[43] Ya el 19 de enero de 1889 Mostajo le decía a Chocano que advertía la *rebeldía parisiense* en su poemario "En la aldea": "U[sted]. mi buen Pepe, no se asemeja á ninguno de los pájaros gorjeadores que canturrean en el exótico bosque moderno. Original i atrevido i nuevo, se le puede decir lo que Valera a Darío: usted es usted. [...] La factura de sus versos es gustosamente parisiense. Las innovaciones i atrevimientos de los exquisitos artistas del Sena campean gallardamente en sus estancias. Es U. un rebelde, i lo felicito por ello". Francisco Mostajo, "Sin sobre", en Francisco Mostajo, *Antología de su obra*, t. I, p. 36.

canista de Martí. Pero, además, seducido por la pontificia bendición de Valera, evoca a Darío "envuelto en el manto azul de la Musa", apadrinando una "rara" agitación de "efebos" "del mundo colombino", que "hoy forma la gloria del mundo":

> Los bardos que hoy abejean, afinando sus liras, en las repúblicas autónomas del mundo colombino no se inclinan ya a refrigerar su sed en las linfas, otro tiempo abundosas, de la Castalia española. Van más allá, camino de París, la ciudad coqueta, á descubrirse bajo el pórtico del iris i envolverse en el manto azul de la Musa joven. En sus paletas hay colores extraños i sorprendentes i en sus gamas, notas raras i atrevidas. La literatura en América presenta, pues en el momento histórico, una hermosa eflorescencia rara. Los jóvenes la aplauden con la nerviosidad febril de los veinte años; los viejos la miran con indiferencia ó se sonríen burlonamente. Ella, en tanto; triunfa i mira acojerse a su pabellón sagrado a la muchedumbre de efebos que hoy forman la gloria del mundo.

Mostajo mismo, por su rebeldía gala frente el legado mental oscurantista de la colonia española, se consideraba un "legionario" modernista. De ahí que evalúe positivamente la inseminación literaria francesa del modo más directo:

> Los legionarios han pasado el Rubicón, mas no falta quien se pregunte: ¡Es ó no conveniente, para la formación de la literatura americana propiamente dicha, el que nuestros escritores sigan las rutas del modernismo! Yo respondo que sí. Probarlo será el objeto del presente trabajo.

En respaldo de su tesis cita precisamente el pasaje de una supuesta carta de Martí a Darío Herrera, incluido en el artículo referido "Martí, iniciador del modernismo americano" en el que *para asociar a Martí al modernismo,* Herrera lo presenta como un escritor afrancesado. En dicho pasaje Martí desaprueba el obvio galicismo de la crítica española, la cual mezquinamente censura la literatura latinoamericana por atreverse a darle las espaldas:

> Amamos la literatura francesa, —me decía Martí—, porque es en ella donde halla hoy el Arte su verdadera manifestación i porque de ella toman savia las demás literaturas. I por eso nos censuran los españoles! ¿Con qué razón? Ellos no han hecho en todo este siglo otra cosa que imitar sobre todo á los franceses en todas sus evoluciones literarias.[44]

Así, pues, Mostajo, cita precozmente a Martí a través de Herrera, pero sin conocer el impacto que en él tuvo la lectura de la obra de Emerson en Nueva York. En consecuencia, desde su mirador arequipeño visualiza a Darío y a Martí unidos, no tanto en un movimiento autonómico soberano de independencia intelectual frente a Europa, sino capitaneando una arremetida iconoclasta de origen francés contra el pasatismo estético español. A partir de este supuesto, concluye que la literatura latinoamericana ha de ponerse al día como secuela de la hegemonía intelectual francesa, sin la interferencia de la aduana retardataria peninsular. Para reforzar esta concepción galocéntrica cita las reflexiones de Herrera, que siguen al fragmento epistolar de Martí traído a colación:

> Es lo cierto —confirma Darío Herrera— sólo que [los españoles] lo han hecho siempre tardíamente, cuando ya otro género literario había tenido su aurora. Fueron románticos con Víctor Hugo, Lamartine i Musset, pero cuando ya empezaba Balzac á descargar sus hachazos formidables al árbol del romanticismo. Vinieron á ser realistas con Zola i Daudet, cuando el realismo en Francia se mira como una cosa muerta i para siempre en la forma que existía. I cuando el idealismo contemporáneo se precise, se afirme i adquiera

[44] Darío Herrera, "Martí, iniciador del modernismo americano", reproducido en *Lotería. Órgano de la lotería nacional de beneficencia*, II época, núm. 59, Panamá, octubre de 1960, p. 57. En realidad podría tratarse de la transcripción de un diálogo y no una carta. En todo caso, no es de mi conocimiento que se haya encontrado el texto a que hace referencia Herrera. No sin razón Manuel Pedro González dice al respecto: "sospecho que Darío Herrera citaba de memoria". Véase Iván Schulman y Manuel Pedro González, *Martí, Darío y el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1969, p. 113.

su forma inmutable i suprema; cuando llegue el día maravilloso que ha de suceder á esta aurora brumosa en que estamos, entonces, los españoles, tardíos siempre, serán quizás idealistas al modo de hoy, i veremos escritores madrileños decadentistas, romanistas, neo-místicos, satanistas, cabalistas lanzando a porfía, en el eterno i desesperante estilo rancio, sus programas de estética poética.[45]

En su *Disertación* Mostajo indudablemente buscaba mancomunar antiespañolamente a Martí-soldado y a Darío, pues ya les había rendido tributo el año anterior. En 1895, al comentar la obra de José Santos Chocano (1875-1934), celebró el legado revolucionario del cubano, consagrado con su muerte en Dos Ríos: "En *Iras Santas* no hay un grito espontáneo del alma, como el de las relampagueantes estrofas de Martí, el heroico revolucionario cubano". Luego cita las tempranas estrofas de "A mis hermanos muertos el 27 de noviembre", que presagian la poesía madura, penetrada de pólvora, del cubano:

> Lloré. Lloré de espanto i de amargura:
> cuando el amor ó el entusiasmo llora
> se siente á Dios i se idolatra i se ora:
> ¡cuando se llora como yo se jura!
> .....
> .....
> No vacile tu mano vengadora;
> no te pare el que gime ni el que llora.
> ¡Mata, déspota, mata!
> ¡Para el que muere a tu furor impío
> el cielo se abre, el mundo se dilata! [46]

[45] Mostajo, *op. cit*, t. I, p. 26.

[46] Véase "Iras Santas" (1895), en Mostajo, *op .cit.*, t. I, p. 331. A propósito, en 1937 Miguel Hernández en su "Elegía" a Ramón Sijé retoma de este poema la elocución íntima dirigida a un tú-oyente. El tono patriótico desaparece en el texto de Hernández pero "el volcán del dolor" de Martí queda presente en la pérdida del amigo que "duele hasta el aliento". Véase Miguel Hernández, *Obra completa. I, Poesía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 509 y 510.

Y mucho después, en 1932, Mostajo volverá a recordarlo en el sepelio de Jorge Polar (1856-1932), Rector de la Universidad de San Agustín de Arequipa, escritor ante quien había sustentado su tesis. En Martí se da una fusión heroica entre escritura y vida del todo ausente en la obra de Polar:

> Si con algún gran escritor americano lo comparara, sería con Martí; pero cuando la prosa de Martí fue conocida en América, ya Polar era un literato formado; similitud en el manejo de la frase i de la adjetivación hay en ambos. Sólo que Martí tenía nervios más tranquilos i firme sentido de la elegancia más reposado i constante i cerebración más básica i amplia: había en él la fibra recia, sin el desfallecimiento ni la caída, la fibra que necesitaba un predicador apostólico de la independencia de Cuba i luchador por ella, hasta dejarle su cadáver como abono sagrado del árbol de la libertad i la justicia.[47]

Paralelamente, ese mismo año de 1895, Mostajo dedicó un encomio lírico a Darío, en el que retrató toda su estética. En efecto, ya antes de presentar su estudio universitario, propugnó poéticamente la *emancipación indirecta* de la literatura latinoamericana, exhibiendo el preciosismo instrumental modernista que en manos del mago azul se remonta hasta la China:

> Rubén Darío
> ¡Tú eres el mago triunfador del Arte
> que haces surgir de tus dominios regios
> ya una princesa–colibrí encantada,
> ya un pálido doncel aventurero.
>
> A tu conjuro, en graduación lujosa,
> brillando los colores se armonizan,
> la luz irradia, la cadencia arrulla,
> la palabra es matiz i melodía.
>
> De tu cofre encantado de hechicero
> vas extrayendo, con nerviosa mano,

[47] "Discurso pronunciado Por El Sr. Decano Doctor Francisco Mostajo En El Sepelio Del Dr. Jorge Polar", en *Mostajo*, *op.cit.*, t. V, pp. 204 y 205.

lacas, biombos, mariposas, flores,
cintas, bengalas, medallones, faunos...

Ya sacas perlas de irisado tono,
ya abanicos que se abren i se plegan,
ya un fino bibelot de porcelana,
ya un fuego artificial que parpadea.

Sobre azulino fondo esfuminado
diseña tu pincel de mosaista
calados torreones medioevales
amarillos paisajes de la China.

Darío, metamorfoseado en ave canora, emigra a Europa, se acurruca brevemente en París y, como "picaflor americano", vuelve a remontar hacia otros paraísos universales del arte:

Tú eres el lapidario sorprendente
que talla sus estrofas señoriles
en cristales bohemios que recorren
la inmensa variedad de los matices.

Tú eres un picaflor americano,
perdido en las florestas parisienses,
que desea volar hacia la Jonia
i se marcha, cantando, hacia el Oriente.

Por su canto brillante, su deslumbrante color y su exotismo, Darío descuella sobre el resto de la bandada americana, que revolotea en un orbe estético moderno herméticamente sellado,[48] heredero directo del decadentismo galo:

[48] Mostajo también reflexionó en las circunstancias socioeconómicas de "la vida moderna" a las que posteriormente Rama les dedicará un estudio más sistemático. Señala, de acuerdo con Gutiérrez Nájera, la relación entre arte y artefacto en plena división moderna del trabajo: "No negaré que el sistema literario que defiendo adolece de cierto artificio; mas debe tenerse presente que él corresponde quizás al estado especial de los espíritus, tan profundamente agitados en la laberíntica vida moderna, espíritus en zigzag, que tienen pliegues y repliegues, como dice el *Duque Job*". Mostajo, *op. cit.*, t. I, p. 21.

> Al gárrulo tropel de los zenzontles
> vagoeantes en la tierra americana
> ¡oh poeta exquisito! Le has brindado
> paletas nuevas y moderna gama.
>
> Tú eres el wagneriano pianista
> que, en tu neurosis de inspirada fiebre,
> marcial recorres las extrañas solfas
> en la exótica orgía decadente.[49]

El elogio de Mostajo culmina contrastando el afónico gorrión provinciano de su propia voz, con la ya disminuida bandada de cenzontles que trata de alcanzar a su deslumbrante guía nicaragüense:

> Yo perdido gorrión entre la banda
> de esas aves cantoras, los poetas,
> mis versos inarmónicos te envío
> desde el oculto nido de mi tierra.
> 1895.[50]

Ahora bien, la tesis de Mostajo posee un añadido valor histórico no sólo por ser la primera disertación universitaria sobre el Modernismo, sino porque *allí se propusieron por primera vez las categorías de heterogeneidad e hibridismo* en el ámbito académico, para caracterizar, en crítica literaria, la producción pluricultural latinoamericana. La tesis dice a la letra:

> Hoy la perspectiva ha cambiado. Causas etnológicas, sociológicas é históricas nos separan de nuestros padres. Ya no pensamos ni sentimos, ni queremos como ellos. "El íntimo roce con los europeos

[49] Aunque la poética del modernismo está afincada en la "inspirada fiebre" de la *imitatio*, evidentemente no es un simple calco mecánico del decadentismo. Ver la nota 77.

[50] Mostajo, *op. cit.*, t. I, p. 188. También emula a Darío en su poema "Blanco, Rosado y Azul" y lo evoca en "Sonetos coloristas", "IV. Brindis Azul": "Por el poeta azul, Rubén Darío:/el príncipe del ritmo i los colores,/el mago del primor i el extravío". *Ibid.*, pp. 197, 213.

nos separan de nuestros padres. La educación afrancesada i 75 años de tempestuosa vida republicana nos han modificado física i moralmente." Vibra en nosotros una ***heterogeneidad*** de elementos, pero nos enlazan como fondo común, el origen, la tradición, la naturaleza. I no se diga que no podemos tener fisonomía propia por ser el producto de dos razas distintas. Cabalmente esa mezcla, ***hibridismo*** si se quiere, es la que nos caracteriza i la que debe, por tanto, palpitar en nuestras obras de Arte. Pedir más es exigir gollerías.[51]

Como bien consta, aunque la crítica al uso nos quiera hacer creer hoy que dichas categorías se inventaron ya muy entrado el siglo XX, en realidad fueron formuladas académicamente en 1896 por Mostajo en Arequipa, para caracterizar la consubstancial multicultura de las sociedades latinoamericanas. Tampoco se puede seguir ignorando que ya Martí las había empleado profusamente en sus discursos y crónicas.[52] La reformulación, reelaboración y adaptación de estas nociones por los representantes

[51] Mostajo, *op. cit.*, t. I, p. 25. Los subrayados son míos.

[52] En 1889 Martí describió de la forma más eficaz Nuestra América *híbrida* en el importante discurso que dirigió a los delegados a la Conferencia Internacional en Washington. Aludió también a las grandes mayorías excluidas de la *ciudad letrada*: "Por entre las razas heladas y las ruinas de los conventos y los caballos de los bárbaros se ha abierto paso el americano nuevo, y convida a la juventud del mundo a que levante en sus campos la tienda. Ha triunfado el puñado de apóstoles. ¿Qué importa que, por llevar el libro delante de los ojos, no viéramos, al nacer como pueblos libres, que el gobierno de *una tierra híbrida y original*, amasada con españoles retaceros y aborígenes torvos y aterrados, más sus salpicaduras de africanos y menceyes, debía comprender, para ser natural y fecundo, los elementos todos que en maravilloso tropel y por la política superior escrita en la Naturaleza, se levantaron a fundarla? ¿Qué importan las luchas entre *la ciudad universitaria* y los campos feudales? ¿Qué importa el desdén, repleto de guerras, del marqués lacayo al menestral mestizo? ¿Qué importa el duelo, sombrío y tenaz, de Antonio de Nariño y San Ignacio de Loyola?" (t. VI, p. 47). Y en una nota bilingüe preparatoria de los artículos para *La América*, sostiene: "¡Pretender fijar las leyes que dan forma y guía al hombre sin contar con el hombre! Sería aquella virginal, sensata, patriarcal, artística América de los indios, de sí propia desenvuelta en tierra propia, juntando y concretando en sí las seculares influencias de un continente fastuoso y sereno scraping, cheating, scratching y las condiciones peculiares y directas de razas esbeltas, perspicaces y afines,–*lo que es nuestra América híbrida*, con pies monstruosos, con pies de español,

de la cultura oficial, sin mención alguna a la autoría de Mostajo, constituye un secuestro conceptual, que expurga y silencia (mejor, elimina) su papel pionero en los "Estudios Culturales", "el Latinoamericanismo" y "el Hispanoamericanismo" actuales. Y si se alegara que el recurso al *hibridismo* y la *heterogeneidad* fuera una pura coincidencia, dado el menú léxico que la lengua le ofrece al investigador, llamo la atención sobre el vacío histórico-bibliográfico en el que pueden llegar a operar tanto los estudios literarios como los culturales. Ambos corren el riesgo de fomentar los tráficos intelectuales, gracias a la apropiación sen-

vientre de sajón, sangre de indio, corazón envenenado, y cabeza solar y alborotada, llena de esos pensamientos mojados en sangre, fango y hiel, que como sedimento de sus viejas pasiones le da a beber Europa", t. XXIII, pp. 44 y 45. Respecto a la *heterogeneidad* latinoamericana señala: "Hay quien ha pensado muchas veces en los inconvenientes de la formación de un sistema americano, en su necesidad absoluta, en el carácter especial de nuestras tierras que nos exige especiales formas. La piedra bruta llega a brillante después de rudos golpes: así el pueblo llega a la vida próspera después de embates de la revolución. Y el que haya pensado en la originalidad de nuestra vida, en la lucha constante *con la heterogeneidad de su formación*, en la obra propia que nos demanda este propio y vigoroso continente, leerá mucho y leerá muchas veces el libro del doctor de Buenos Aires [*La democracia práctica* de Luis Varela], porque con él y otros parecidos, ha de llegarse a la formación de una Constitución americana", t. VII, p. 349. Y al comentar el libro *Spanish Institutions of the South West* de Frank W. Blackmar indica: "Por toda nuestra América empieza a mostrarse el deseo –como si ya hubiese comenzado a cuajar el alma continental– de conocer, por sus raíces y desarrollo, la composición de los pueblos americanos. La política no es la ciencia de las formas, aunque sea esto en mucho; sino el arte de fundir en actividad pacífica *los elementos, heterogéneos u hostiles, de la nación*: y lo primero es conocer al dedillo estos elementos, para no intentar nada que haya de chocar contra ellos, e irles acomodando gradualmente aquellas novedades foráneas que fuesen de posible y útil acomodo", t. VII, p. 58. En efecto, Martí utilizó ambos términos para referirse a un mayor o menor grado de interacción o mezcla cultural en diferentes sociedades. Por ejemplo, en cuanto al *hibridismo* de Cuba, t. III, pp. 47, 265; t. IV, pp. 242, 243, 313; t. VI, 138; de México, t. IV, p. 254; de Potosí, t. VII, p. 380; de España t. XIV, p. 95; de Estados Unidos, t. VI, p. 53; de Nueva York, t. XII, p. 313; e incluso de la inmigración europea, t. X, p. 160 y la juventud, t. XXII, p. 107. Y también en cuanto a la *heterogeneidad* de Cuba, t. II, pp. 65, 75 y 76, y 405; t. IV, pp. 95, 230, 231, 261 y 262; t. V, pp. 55 y 56; t. XXII, p. 190; de Cuba y Puerto Rico, t. IV, pp. 316 y 317; de Cuba y Cayo Hueso, t. III, p. 47; de Latinoamérica, t. VII, pp. 349; t. XI, 124; de Estados Unidos, t. IX, pp. 15 y 382. Los subrayados son míos.

sacionalista de conceptos y orientaciones críticas desarrolladas con anterioridad y debidamente documentadas en el ámbito académico hemisférico.[53] Dicho riesgo también incumbe a la crítica latinoamericana en inglés, pues dada la fuerza cultural centrípeta

[53] Me refiero principalmente a casos notorios en que la crítica emplea la *heterogeneidad* y el *hibridismo* como centro de la reflexión sin reconocer la contribución de Mostajo. Su aporte queda completamente ignorado en el libro de García Canclini, *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. With a New Introduction. Foreword by Renato Rosaldo. Translated by Christopher L. Chiappari and Silvia L. López. Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2005. Teniendo en cuenta el entorno académico-cultural peruano, la omisión de Mostajo resulta más sorprendente en el artículo de Antonio Cornejo Polar donde se diserta sobre el empleo metafórico de los conceptos de hibridez y heterogeneidad, "Mestizaje [heterogeneidad] e hibridez. Los riesgos de las metáforas. Apuntes", aparecido en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Berkeley vol. XXIV, núm. 47, 1998, pp. 7-11. Asimismo, se puede ver su libro *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Latinoamericana Editores, 2003. En la "Introducción" se afirma: "Como lo indica el subtítulo, insisto en el concepto de heterogeneidad, en el que vengo trabajando desde la segunda mitad de la década de los setenta" (p. 16). El estudio concluye precisamente apoyándose en ese concepto: "Estas tensas y bellas utopías no surgen más que las muchas encrucijadas de sujetos, discursos, representaciones y mundos profundamente heterogéneos", p. 245. Mostajo fue un profesor de la Universidad de San Agustín muy conocido de la familia Polar. Nos dice Jorge Cornejo Polar, en el tomo I de *Francisco Mostajo. Antología de su obra*: "Al escribir este texto preliminar no se ha apartado de mi mente la figura del venerable Francisco Mostajo que conocí yo como maestro en la Facultad de Derecho de la Universidad de San Agustín, como orador en grandes veladas universitarias y antes y siempre como amigo de mi abuelo Jorge Polar y de los Polar en general. Fue don Francisco quien habló con verbo encendido en el acto de colocación de una placa recordatoria en la casa de Santa Catalina donde murió Jorge Polar, en ceremonia emocionante que contemplé casi niño y vive hasta hoy intensamente en mi memoria". Ver su "Francisco Mostajo, crítico literario", prólogo al tomo I de la *Antología* de la obra de Mostajo que acabo de citar. La contribución de Mostajo tampoco es reconocida en tres libros de ánimo hagiográfico. Uno es la recopilación de José Antonio Mazzotti y Juan González Aguilar, *Asedios a la heterogeineidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996. Otro es el de Raúl Bueno Chávez donde comenta: "Como hemos visto, la categoría de heterogeneidad comienza a ser diseñada por Antonio Cornejo Polar en etapas tempranas de su ejercicio crítico, cuando tiene que enfrentar problemas de lenguaje que refieren a dos mundos forzados a existir en un mismo espacio discursivo: el narrador y el de los personajes de *Los perros hambrientos*.

del mundo anglófono, ésta debe aplicar un *auto despojamiento* bipartito para: a) obtener y manejar con confianza la bibliografía en español, y b) reducir las diferentes gamas del fenómeno cognitivo conocido como "lost in translation".[54]

Después de este excurso retroactivo motivado por los avatares de las prácticas investigativas en las "zonas del meta-contacto" del continente, es necesario reiterar que cuando se analiza la tesis de Mostajo es imprescindible hacer distingos, pues, aunque restaura el papel fundacional de Martí como inaugurador y fundador literario, lo asocia a secas al Modernismo. Es decir, erróneamente lo hace cabeza de una emancipación li-

Desde entonces no ha dejado de trabajar con esa categoría, a la que ha ido enriqueciendo por necesidades críticas y también, como veremos, teóricas". Ver "De la crítica a la teoría: las heterogeneidades", en *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2004, p. 90. Y el otro libro es el editado por Mabel Moraña, promoviendo un indigenismo escriturario: *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Pittsburgh, Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998. La misma profesora afirma: "La amplia difusión que adquieren los conceptos de heterogeneidad y de totalidad contradictoria elaborados por Cornejo Polar a través de sus estudios de la literatura peruana, contribuyó a solidificar las bases de su crítica en torno a esos principios". Véase Mabel Moraña, "Prólogo" a la segunda edición de *Escribir en el aire*, Lima, CELACP-Latinoamericana Editores, 2003, p. VII. Así, pues, dado el temprano legado de Martí y Mostajo, los libros señalados refuerzan una tradición comentarista que apropia y explota la labor crítica producida en América Latina en el siglo XIX.

54 Véase "Lost in Translation: José Martí and the New American Studies", reseña de Alfred J. López al libro de Laura Lomas, *Translating Empire: José Martí, Migrant Latino Subjects, and American Modernities* en *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 7, núm. 2, Invierno 2010, pp. 273-293. Por otra parte ¿cómo ha de reaccionar el lector o lectora latinos ante un anglocentrismo imperial que viola tan irónicamente la lengua materna en las únicas cuatro y media líneas en español del libro, "Preface", p. xvii? ¿Cuál hubiera sido hoy la reacción (no de la *Modern Language Association* sino) del modesto *profesor de gramática* José Martí en Nueva York al encontrarse con las siguientes arbitrariedades de concordancia y ortografía, tema básico de un primer curso inicial de lengua?: "sólo les digo que la próxima estrofa [*sujeto*] del poema será construido[*da*] y completado[*da*]. Gracias por mantener la fé [*fe*] en sus pechitos que nadie ni nada secará".

teraria *pasatista e indirecta* que sustituye, tras *un salto transpirineo* al otro lado de la frontera española, una égida europea por otra: sortea la tradición ultraconservadora hispana para abrazar, en mayor o menor grado, los modelos estéticos franceses de carácter más liberal.[55] Este equívoco se empezó a combatir hacia fines del siglo XX al cotejarse en detalle la escritura de Martí con la tradición de extrema rebeldía de la obra de Emerson, cuya intertextualidad literaria *hipérica* encuadra gran parte de su escritura madura. Entonces, vistas las cosas en el contexto hemisférico, el planteamiento de Mostajo, educado en la tradición *mimética* occidental, no deslegitimiza (en su centro) la dependencia intelectual de Europa. En cambio, los planteamientos de Bello y Emerson sí lo hacen: ellos rechazan la *imitatio* en consonancia con los espíritus más revolucionarios del continente, enrolados como Martí, en un movimiento de *desacato* centrado en América, abiertamente autonómico, heredero del espíritu de las luchas patriotas de la independencia.

[55] "Al proclamar la emancipación literaria no pretendemos rechazar con ello todo lo que no se haya incubado al calor de nuestro seno, expulsar de entre nosotros todo elemento extrangero. No. Lo que queremos es que todo lo que venga de fuera se amolde á nuestra índole, se modifique al pasar por el fino tamiz de nuestro temperamento. No renegamos tampoco de nuestros progenitores artísticos [españoles].Orgullosos estamos de ellos. Sólo que ya no los contemplamos de rodillas como esclavos, sino de pie como hombres. Estudiemos las obras maestras de los autores castellanos para ampliar sus formas i enriquecer su lengua; pero no para remedarlas inconscientemente". Pero la valiente proclama de Mostajo deja intocada la subsidiariedad congénita respecto a Europa. Aunque el galicismo latinoamericano venía de mucho más atrás, el nuevo movimiento literario *sólo sustituye oficialmente* a España por Francia, pues, según dice, "Nuestra literatura tiene que guardar inevitablemente armonías íntimas con las literaturas afines de Europa, como las guardan nuestra raza i nuestra civilización". *Ibid.*, pp. 24 y 26.

Un despertar hipérico paradigmático: Emma Lazarus

Teniendo en cuenta todas estas fuentes y antecedentes, el presente estudio compara y contrasta la poética de Martí y la de Darío sin supeditarlas como es costumbre a nociones esencialistas eurocéntricas *a priori* como *modernismo(s)* o *modernidad(es)*,[56] sino inscritas dentro del mencionado contexto autonómico americano, y por ello mismo, ligadas a la tensión entre *hiperia* e *imitatio*, eje central del *proceso de moderniza-*

[56] Como se muestra al final de la sección "*Sub terra* y el Palacio Isidora Cousiño: 'labor omnia vincit'" del Capítulo VI, *Modernismo(s)* y *Modernidad(es)* son categorías teóricas eurocéntricas universalmente válidas canonizadas por el uso, pero, aplicadas abstractamente al contexto de la literatura latinoamericana son reductoras y opacas. Al decir de Nietzsche, esas nociones *cosifican* la obra de un autor y su época "*hasta que el texto desapareció bajo la interpretación*". Véase *Más allá del bien y el mal*, Madrid, Alianza Editorial, 2001 p. 67. Por otra parte, la discusión general de la *Modernidad* emplea como importante punto de partida la obra fundadora de Nietzsche, sin reconocer que éste fue uno de los primeros admiradores *europeos* del *norteamericano* Emerson: "se dice que Nietzsche llevaba siempre consigo un volumen de Emerson dondequiera que fuera". Véase de Lawrence Buell, *Emerson*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 2003, pp. 326 y 327. En el caso de Martí, la crítica oficial de la *Modernidad* sin preocuparse por documentar el *cómo* y el *cuándo*, ha intentado escindir artificialmente sus crónicas de sus poemarios, ha eludido o minimizado su vinculación literaria con Emerson, y ha ignorado el impacto de su adentramiento en Sudamérica en su obra a raíz de la Guerra del Pacífico. En el caso de Darío, desde hace un siglo valora *Azul* y *Prosas profanas* empleando principalmente postulados esencialistas y con ellos censura o mitifica. En consecuencia, tenemos por un lado, galicismo mental, preciosismo, decadentismo, elitismo, aristocratismo, escapismo, falta de americanismo. Por el otro, el mismo poeta es visto paradójicamente como fundador del lenguaje americano, como lírico trágico nietzscheano-shopenhaueriano, a quien se le destila a cuenta gotas un discurso erótico freudiano o socialmente subversivo. Dentro de esa corriente descontextualizada ahistoricista se ha llegado a la ingenuidad facilista de plantear, mediante el mero juego verbal, la equiparidad del discurso poético galante de Darío con el complejo sincretismo mítico quechua-castellano de José María Arguedas. Véase "Introductory Study" de Luis Alberto Vittor, al libro de Morrow, John A., *Amerindian Elements in the Poetry of Rubén Darío. The Alter Ego as the Indigenous Other*, Nueva York, The Edwin Mellen Press, 2008, pp. 71-74.

ción (Rama *dixit*) dentro del cual los autores escribieron. Ya se ha señalado que es precisamente en relación con el magno parte de aguas de la derrota colonial española de 1898, como la obra de Martí y la de Darío recorren históricamente distintas órbitas de rotación. Mientras la de Martí se abre paso atraída entusiastamente por el campo contrahegemónico de la *hiperia*, la de Darío, afiliada a la institución literaria europea, gira primero alrededor de la *imitatio* y luego, después de 1898, en el siglo XX, gravita hacia la *hiperia*. Y, desde luego, junto a este evento histórico visagra, cancelador del periodo colonial español en América, habría que mencionar otros factores responsables de tal reorientación dariana: (a) el efecto de la primera traducción directa al español en la Argentina de *The Conduct of Life* y de *Essays, First Series* de Emerson por Carlos A. Aldao, (1896);[57] (b) las reconvenciones a Darío de Paul Groussac (*La*

[57] Paul Groussac da cuenta de estas traducciones en *La Biblioteca*, enero-marzo, 1897. Según Manuel Pedro González, el argentino Carlos A. Aldao fue "contertulio de Martí en New York". Véase su *Antología crítica de José Martí*, p. XXIII. Allí González, además, cita la opinión de Aldao sobre Martí como escritor y orador: "Martí escribía admirablemente; pintaba o traducía con la pluma todos los colores y todas las emociones; su estilo, nervioso y movible, que a las veces parecía amanerado, era espontáneo y fluía abundante y preñado de ideas. Como escribía, hablaba; era un mago que subyugaba al auditorio". Por otra parte, Aldao se refirió a la lucha de Martí contra las fuerzas oscuras de los Estados Unidos encabezadas por Blaine: "Encantaba oírlo exponer el papel que representaría en el futuro su Cuba libre, como llave del istmo perforado y centinela avanzando para resistir el empuje absorbente de las razas del Norte. Admiraba los Estados Unidos, pero no los quería, y solía narrar con cierto orgullo haber acompañado hasta la escalera de su modesta vivienda al emisario de Blaine que había entrado en ella a proponerle ventajas pecuniarias en cambio de cuatro mil votos cubanos de que él podía disponer en Florida y que, acaso, decidieran en aquel Estado la elección presidencial". Véase Carlos Aldao, "Martí" en *Album de El Porvenir*, Nueva York, 1895, p. 202, artículo reproducido también en *Revista Cubana. Homenaje a José Martí en el centenario de su nacimiento*, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección General de Cultura, 1953, pp. 202-206. Sobre la traducción de los *Ensayos* de Emerson por Aldao ver las notas 94 y 97 del capítulo II, la 153 del capítulo V, y las notas 106-111 del capítulo VI. Otras traducciones tempranas de las obras Emerson son las hechas en Madrid, tomando como base traducciones francesas: *Los veinte ensayos*, Madrid, La España moderna [18..], 458 p.; *Hombres simbólicos*, Madrid, La Es-

Biblioteca 1896-1897) y de José Enrique Rodó ("Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra", 1899); y (c) la publicación de las *Obras de Martí* por Gonzalo de Quesada y Aróstegui, vols. 1-14, 1900-1915.

Carmen Zayas Bazán, Gonzalo de Quesada y Aróstegui y Martí

paña moderna [ca. 1880], trad. David Martínez Vélez,188 [?]; p.; *La ley de la vida*, Madrid, La España moderna [ca. 1890], trad. de Benedicto Martínez Vélez, 236 p.; *Ensayo sobre la naturaleza*, Madrid, La España moderna [ca. 1900], trad. de Edmundo González Blanco, 218 p.; *El hombre y el mundo*, Madrid, B. Rodríguez Serra, 1900, 233 p.

Darío consigna textualmente dicha transición poética a partir de *Cantos de vida y esperanza* (1905) y describe metafóricamente los polos de ambas estéticas como un giro botánico hacia el sol en sus "Semblanzas", publicadas en 1912, donde la "orquídea" se trasforma en "girasol":

> Esto no es renegar de mis viejas admiraciones ni cambiar el rumbo de mi personal estética. Tengo, gracias a Dios una facultad que nunca he encontrado en tantos sagitarios que han tomado mi obra por blanco: es la de comprender todas las tendencias y gustar de todas las maneras. Todas las formas de la belleza me interesan, y no sé por qué razón habría de desdeñar la orquídea por el girasol o el girasol por la orquídea. Yo me deleitaría en Versalles con los violines del rey; mas ya mi espíritu vendría de lo lejano del Tiempo, de escuchar el canto de las sirenas o las trompetas de Jericó.[58]

[58] "Miguel de Unamuno. Unamuno, poeta", *O.C.*, pp.794-795. Sobre el año de 1912 ver también el contexto de las notas 161 y 162 del capítulo V. Alberto Ghiraldo ilustra muy bien cómo José Ingenieros pasa gradualmente de una lectura arte-purista de la obra de Darío a una *hipérica*. Ghiraldo empieza describiendo a Ingenieros después de su muerte como *hombre representativo* emersoniano por la amplitud de su visión rebelde y la fe en el *mejoramiento humano*: "En plena virilidad, cuando se esperaban los mejores, más sazonados y coloridos frutos de su inteligencia vastísima y privilegiada, [Ingenieros] cayó fulminado, sobre su mesa de laboratorio, este hombre representativo de América [...] Desapareció Ingenieros en el momento preciso en que la juventud americana empezaba a reconocer en él a un verdadero maestro de energía y de ciencia, cuando su obra se contemplaba ya como un ejemplo digno de imitar por la constancia y el esfuerzo heroico que representaba. Siguiendo las huellas de Emerson, de Guyau y Fouillée, proclamó con el coraje mental que le distinguía, su teoría antidogmática, porque contra los ignorantes y los holgazanes no negaba la posibilidad de los perfeccionamientos infinitos y creía en la idea-fuerza del deber humano. Estudioso, reformador, poeta, en la más amplia acepción del vocablo, este filósofo actual basó su ética sin dogmas en tres apotegmas sintetizadores: la soberanía de la moralidad (frase emersoniana), como axioma de la vida social; la superioridad de todo lo que sabemos, de todo lo que anhelamos, por hombres que estudien más y sientan mejor, como seguridad contra las acechanzas del escepticismo; y el crecimiento progresivo de las verdades que le permiten al hombre conocer a la naturaleza y adaptarse a ella —vale decir, la equivalencia de predicación constante, contra el acatamiento servil al despotismo de los autócratas, a los dogmas de los teólogos, a las mentiras de los políticos, a los in-

Los "ritos de iniciación" poética de Darío y Martí tampoco pueden ser más dispares. *Azul* desde su publicación entra en neta dialéctica con la *imitatio*, en cambio *Ismaelillo* se inicia afirmando *hipéricamente*: "Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras páginas, diles que te amo demasiado para profanarte así. Tal como aquí te pinto tal te han visto mis ojos".[59] Es, entonces, el proceso de atracción que ejercen sobre la obra de ambos autores estas fuerzas gravitacionales contrarias lo que en el marco más abarcador de este estudio se tratará de delinear. Para ilustrar con exactitud la transición de la *imitatio* hacia la *hiperia* se considera a continuación la evolución intelectual de una escritora norteamericana que, dentro de la polaridad América-Europa, sigue una trayectoria ejemplar.

Emma Lazarus (1849-1887) representa uno de los casos más sobresalientes de cómo un/a poeta asume el ritmo terciario de la dialéctica lectura-escritura-lectura y registra una particular tensión entre *hiperia* e *imitatio*, nada menos que en los mismos tiempos de Martí y Darío. Su evolución literaria no es otra que la de un/a autor/a que, después de encontrarse intelectualmente con Emerson, conquista *hipéricamente* su propia voz. Se trata de un ejemplo extraordinario porque alrededor de 1880, como Martí respecto a Latinoamérica y España, esta joven judía eleva

tereses de los enriquecidos, a las argucias de los sofistas— como bandera de idealismo. [...] Ingenieros es, quizás, de las nuevas generaciones argentinas, uno de los tipos representativos que, extendiendo la especialidad de sus estudios, haya abarcado mayor número de actividades. [...] Y es que, como atinadamente observa Julio Endara, el ensayista ecuatoriano, los filósofos modernos, si quieren ser precisos y útiles, no pueden ya formar, como en épocas anteriores una clase aparte, desligada especialmente de los estudios científicos, puesto que la originalidad absoluta, más que difícil es imposible en esta materia, en la que hoy no cabe sino la *originalidad* interpretativa —subraya Ghiraldo—. [...] Estas dos cartas [a Darío], tan sintéticas y tan transparentes, son reveladoras de un Ingenieros juvenil desconocido para la mayoría de los lectores de sus obras científicas y sociológicas, *cuyos temas profundos lo apartaron, completamente, más tarde, del camino inicial cuando, en compañía de Darío, se sintió deslumbrar por el puro fulgor del arte y la belleza*", Alberto Ghiraldo, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943, pp. 217-221. Los subrayados finales son míos.

[59] Martí, t. XVI, p. 17.

a su máxima expresión en Norteamérica el discurso proscrito subalterno del exilio y proclama la dignidad de su pueblo: hoy su poema "The New Colossus", colocado al pie de *La Estatua de La Libertad*, es uno de los himnos insignia del Nuevo Mundo. Es, asimismo, extraordinario que a pesar de que Emma Lazarus y José Martí produjeron textos paradigmáticos de la *Modernidad* a raíz de la Estatua, tanto latinoamericanistas como comparatistas no hayan ocupado su progresista pluma en tratar esta convergencia.[60] Hay que recalcar este *testimonio* porque, entre otros aspectos, Emma Lazarus como "nueva colosa":

a) con *Songs of a Semite* (1882) y "The New Colossus" (1883) reivindica contrahegemónicamente la voz femenina en pleno mundo androcéntrico moderno;
b) representa la descolocación del escritor minoritario migrante en la sociedad estadounidense;
c) reinvierte americanamente la tradición literaria clásica europea;
d) dota de voz al marginado sujeto "expatriado" al pie de la urbe más moderna del continente;
e) documenta el desplazamiento del yo "subalterno" respecto al "Otro" afincado en el centro de poder;
f) echa su suerte calibanescamente con los oprimidos de la tierra;
g) contribuye a fundar y consolidar poéticamente una escritura de resistencia frente a la cultura oficial.

Emma Lazarus pertenecía a la aristocracia judía de Norteamérica de ascendencia sefardí, la cual se remonta hasta los poetas y filósofos medievales que constituyeron la Edad de Oro hebraica de Iberia. Sus antepasados, después de haber sido expulsados de España por la Inquisición en 1492 y errar por Eu-

[60] Iván Schulman sí dedicó al tema un breve texto aunque sin ahondar en la *hiperia* emersoniana. Véase "'Terrible es, libertad, hablar de ti para el que no te tiene': la visión histórica de Martí, Lazarus y Bartholdi", en *Estudios de Ciencias y Letras*, núms. 12 y 13, 1986, Montevideo, pp. 121-128.

ropa, llegaron a Recife, Brasil. Posteriormente, en 1624, debido a la hostilidad de las tropas hispano-portuguesas, veintitrés de ellos decidieron partir de Pernambuco hacia Nueva Amsterdam en Estados Unidos. Allí, el gobernador Peter Stuyvesant no los recibió bien, pero finalmente fueron los primeros en aposentarse en lo que llegaría a ser el centro judío más nutrido del continente, Nueva York. Ellos fundaron la primera sinagoga en la ciudad, perteneciente a la Congregación Sefardí Shearith Israel, que aún celebra en rito ortodoxo hispano-portugués en la Calle 70/Central Park West Moses Lazarus, el padre de Emma, era parte de esta comunidad. Fue un próspero comerciante de azúcar antes de la Guerra Civil y después de ella acrecentó aún más su ya sólida fortuna.

Emma tuvo una educación cuidada, propia de su clase. De adolescente aprendió, con profesores privados, alemán, francés e italiano y leyó los maestros europeos en su lengua original:

> Los autores que tradujo incluían a Victor Hugo, Heinrich Heine, Goethe, Leopardi y Petrarca. Más tarde, su conocimiento del alemán la introdujo a las traducciones del hebreo medieval de los poetas judíos de España, que ella tradujo a su vez al inglés. Su amiga Rosa Hawthorne (hija de Nataniel Hawthorne) indicó que sabía Latín y Griego [...].[61]

[61] Dan Vogel, *Emma Lazarus*, Boston, Twayne Publishers, 1980, p. 15. Es relevante anotar que en 1887, después de dejar de ser Ministro español en Washington, Juan Valera le escribió a Emilia Pardo Bazán sobre la literatura de Estados Unidos. En su relación incluye a Emma Lazarus, como una escritora de mérito por transmitir el legado ibérico. Pero, proclive a exageraciones y al autocratismo intelectual indica que la "nueva literatura" norteamericana "vale por ahora más que la rusa": "Para probar esto basta citar o recordar algunos nombres de poetas, pensadores, historiadores y novelistas. Sean los nombres de Prescott, Baucroff, Motley, Draper, Emerson, Cooper, Irving, Bryant, Juan P. Whittier, Olivero Holmes, Edgardo Allan Poe, Longfellow, Hawthorne, Howells, Bayard Taylord, Channing, Haliburton, Ticknor, Freeman Clarke y otra multitud que no cito por no cansar. Las mujeres que escriben en los Estados Unidos, en verso y en prosa, son innumerables. Mentaré aquí, con todo, entre las más famosas, a las señoras Dodge Shelps y Field, y a las señoritas Hutchinsosn, Perry, Cleveland y Lazarus;

Sin embargo, a diferencia del vacilante encuentro intelectual de Darío con Emerson en Sudamérica, el de Emma Lazarus fue entusiasta y sustancial como el de Martí en Nueva York a partir de 1880. Dan Voguel, sostiene acerca de Emma:

> Sobre todos ellos [los maestros que admiraba] sobresalía Ralph Waldo Emerson, quien a través de sus escritos y en efecto por tutoría directa, le urgió ver la naturaleza no en los susurros del tiempo a la luz de la luna, sino como un organismo abrasado por el sol, fulgurante de vida, belleza e imaginería.[62]

En 1866, a los diecisiete años de edad publicó su primer libro de versos: *Poemas y traducciones de Emma Lazarus escritos entre los catorce y dieciséis años.* El 12 de febrero de 1868, le envió el libro a Emerson y después de conocerlo personalmente en Nueva York, dio inicio a una asidua correspondencia entre discípula y maestro. En el poemario se encuentra el siguiente texto, escrito a los quince años (6 de abril de 1865), en el que ella, como Martí, quedó impactada por esa potente imagen en la que inmerso en un universo esplendoroso y relumbrante, el minúsculo "gusano luminoso" repta atraído por el sol a través de todas *las espiras de la forma.* La metamorfosis se consuma cuando la palabra, hecha himno luminoso, lo torna alondra:

Links

The little and the great are joined in one
By God's great force. The wondrous golden sun
Is linked onto the glow-worm's tiny spark;
The eagle soars to heaven in his flight;
And in the realms of space, all bathed in light,
Soar none except the eagle and the lark.

---

la penúltima hermana del actual presidente, y la última, merecedora de nuestra gratitud patriótica por traducir en verso a los antiguos judíos españoles". Juan Valera, *Obras Completas, op. cit.* t. II, p. 712.

[62] Vogel, *op. cit.*, p. 16.

[Engarces
Lo mayor y lo pequeño se han hecho uno
por la gran fuerza de Dios. El portentoso sol dorado
ligado a la chispilla de la luciérnaga está;
hacia los cielos el águila irrumpe en su vuelo
y por las vastedades del espacio, todas bañadas de luz,
cruzan sólo el águila y la alondra.][63]

Como se sabe, la fuente del poema, que Martí también transcribió insistentemente y con fascinación, proviene de *May Day and Other Pieces*, *motto* del ensayo *Nature*:

A subtle chain of countless rings
The next unto the farthest brings;
The eye reads omens where it goes,
And speaks all languages the rose;
And striving to be man, the worm
Mounts through all the spires of form.

[Una sutil cadena de incontables aros
El próximo hacia el más lejano tiende;
El ojo lee presagios por donde va,
Y habla todas las lenguas la rosa;
Y bregando por llegar a hombre, el gusano
Asciende, por todas las espiras de la forma.][64]

Emma era más bien una persona agnóstica, de tendencias socialistas (conocía bien el libro de Henry George *Progress and Po-*

[63] *Ibid.*, p. 36.

[64] Emerson, t. IX, p. 281. *May Day and Other Pieces* apareció en 1867 y Néstor Ponce de León lo comentó en Cuba al año siguiente. Esa fue probablemente una de las primeras vías de acceso que Martí tuvo a la obra de Emerson. Véase "La recepción de 'el hombre pálido' en Cuba antes de 1880" en el capítulo V. Asimismo, en 1883 Federico Nietzsche prosificó este poema en los primeros párrafos de *Así hablaba Zaratustra,* dándole su inconfundible toque personal: "¿Qué es el mono para el hombre? Una irrisión ó una vergüenza dolorosa. Pues eso es lo que debe ser el hombre para el superhombre: una irrisión o una vergüenza dolorosa. Habéis recorrido el camino que media desde el gusano hasta el hombre, y aún queda de vosotros mucho de gusano". Véase Federico Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, Valencia, Sociedad Editorial Prometeo, s/a, p. 7.

verty), pero fue en 1882 cuando la rebeldía *hipérica* emersoniana tocó fondo y provocó en ella no una conversión religiosa sino cultural. El asesinato del Zar Alejandro II en marzo de 1881 había sido el preludio de la persecución judía en Alemania y Rusia que originó, una vez más, un apretujado éxodo. Este torrente humano, recibido en Estados Unidos como un "veneno" que emanaba de Europa, terminó por desvelar las pupilas de Emma:

> Sin embargo, la migración de 40 000 judíos a Nueva York en dos años la llenó de una inspirada mezcla de indignación en contra sus perseguidores, horror a las degradaciones a las que eran obligados en la Isla Ward y reconocimiento de su esencial perseverancia. No era ésta una nación muerta.[65]

Así, pues, a través de los refugiados de su pueblo, Emma culminó su transición del Parnaso hacia el Sinaí. Extrajo y echó de sí su propia voz. *Songs of a Semite* "eran poemas que provenían de una ira interna. Estaban llenos de cólera, indignación, acusación y orgullo en lo judío".[66]

Pero la fama de Emma empezó a cobrar prestigio internacional sólo a partir de 1883, a raíz de su poema "The New Colossus" dedicado a la Estatua de la Libertad. *La Libertad Iluminando al Mundo* de Federico Augusto Bartholdi, es un regalo de Francia a Estados Unidos en cuya tableta de la mano izquierda está grabada la fecha 4 de julio de 1776. Obviamente conmemora la colaboración de Lafayette en las luchas independentistas y el influjo de la Revolución norteamericana en la subsiguiente Revolución francesa de 1789. Pero, además, el propósito del gobierno francés con este gesto era proclamar ante el mundo la imagen de una Francia republicana, opuesta a la de la era monárquica de Napoleón III. La monumental escultura de cobre había sido oficialmente aceptada por el congreso de Estados Unidos en 1877, el cual autorizó su ensamblaje pero no los fon-

[65] Vogel, *op. cit.*, p. 20.
[66] *Ibid.*, p. 21.

dos para erigir su pedestal. Es así como en 1883 un grupo de ciudadanos neoyorquinos decidió organizar una exhibición de arte *avant-garde* y pidió a autores reconocidos escribir textos alusivos a la Estatua, cuyos manuscritos se subastarían para recabar fondos. A Emma Lazarus se le pidió su colaboración pero inicialmente reaccionó con cierta reticencia por dos razones: según el criterio de sus compatriotas, la estatua parecía un "French affaire" y, además, ella estaba opuesta a escribir algo "a pedido". Pero cuando se le informó que la imagen presidiría la bahía y quienes recibirían la luz de su brazo serían los judíos refugiados rusos, "la flecha dio en el blanco –sus oscuros ojos se profundizaron–su rostro se demudó–su apacible indecisión había acabado–en ese mismo momento no musitó una palabra más".[67] Entonces, el 3 de diciembre a las 8 de la noche las puertas de la Academia de Diseño de Nueva York se abrieron y una hora más tarde, rodeado por obras de Manet, Degas, Courbet, Corot y Millet, se dio lectura a su poema, el cual se inicia con una rotunda negación:

EL NUEVO COLOSO

No como el broncíneo gigante de la fama griega
de conquistadores muslos enclavados de una a otra orilla;
aquí a nuestras puertas del crepúsculo bañadas por el mar, se erguirá
una imponente mujer con la antorcha cuya llama
es aprisionado relámpago, y su nombre,
Madre de los Exiliados. Desde su luminosa mano
brilla para todo el mundo la bienvenida; sus apacibles ojos dominan
el puerto de gemelas ciudades engarzadas en el aire por el puente,
"¡Quedaos, añejas tierras, con vuestra pompa legendaria!" grita ella
con cerrados labios. "Dadme vuestras cansadas, vuestras pobres,
vuestras hacinadas multitudes hambrientas de respirar en libertad,
el desdichado desecho de vuestra desbordada playa,

[67] Esther Schor, *Emma Lazarus*, Nueva York, Random House, 2006, p. 187.

enviad a éstos, los desamparados arrojados por la tormenta, hacia mí ¡Yo alzo mi lámpara junto a la puerta dorada!'[68]

Aquí vemos cómo el/la artista *hipérico/a* no es enyugado ni es de manera alguna descentrado por la obra de arte que contempla, aunque ésta sea absolutamente grandiosa, imponente y monumental. Si seguimos remontándonos hacia el origen de la escritura de Emma, debemos decir que, como lo indica Martí, en última instancia todo el poder creativo y la soberana autonomía del yo, se basan en una premisa estético-filosófica emersoniana raigal: *hacer humano el idealismo.*[69] En consecuencia, frente a un problema humano concreto, más que la celebración de principios abstractos, la imagen expone a través de la palabra una ética. Sólo así la poesía y el arte, insertos en un *presente perfectible abierto al futuro,* logran hacerse *mejoramiento humano.*[70] Según el excelente documental de Ric Burns, *New York* (Episodio IV), "La libertad que su poema celebra no tenía nada que ver con los abstractos ideales políticos que los franceses habían querido transmitir. Era la libertad como brillante símbolo de esperanza para la gente oprimida de todo el mundo. Era el futuro haciéndose presente para desencadenar a la humanidad de las sombras del pasado". Por ello, no otro que James Russell Lowell, lleno de asombro, le escribió a Emma:

[68] "Not like the brazen giant of Greek fame,/With conquering limbs astride from land to land;/Here at our sea-washed, sunset gates shall stand/A mighty woman with a torch, whose flame/Is the imprisoned lightning, and her name/Mother of Exiles. From her beacon-hand/Glows world-wide welcome; her mild eyes command/The air-bridged harbor that twin cities frame./'Keep, ancient lands, your storied pomp!' cries she/With silent lips.'Give me your tired, your poor, /Your huddled masses yearning to breathe free/The wretched refuse of your teeming shore./Send these, the homeless, tempest-tost to me,/I lift my lamp beside the golden door!'". Schor, *op. cit.*, pp. 188 y 189.

[69] En el penúltimo párrafo del ensayo "Emerson" Martí escribe: "Como desdeñoso de andar por la tierra, y malquerido por los hombres juiciosos, andaba por la tierra el idealismo. Emerson lo ha hecho humano". t. XIII, pp. 15-30. A este tema dedico mi artículo "Martí en Estados Unidos: huellas posmodernas de un diálogo heroico", en *Anuario* del CEM, La Habana, núm. 29, 2006, pp. 160-175.

[70] Ver la nota 11.

> Debo escribirle de nuevo para decirle cuánto me agrada su soneto sobre la Estatua –me gusta mucho más que la Estatua misma. Pero, además, su soneto da a la alegoría la *raison d'etre* de la que carecía previamente tanto más que de pedestal. Usted la ha colocado sobre un noble podio, al expresar admirablemente las esperadas palabras justas, un logro mucho más arduo que el del mismo escultor. Acabo de estar escribiendo yo mismo un soneto y conozco cuán difícil era el material con el que uno tenía que trabajar–mucho más difícil aún por tratarse de un tema prescrito y no elegido.[71]

La transparencia del mensaje del poema no requiere mayor comentario y hoy, aplicado a la frontera sur de los Estados Unidos, adquiere una importancia excepcional. Pero, como ha indicado la crítica, "The New Colossus" es también una parábola del encuentro de Emma consigo misma:

> "El Nuevo Coloso" representa un resumen y el clímax de toda una vida de extensa labor literaria. Ella también había comenzado por adorar en el santuario griego, una herencia cultural que la dominaba como el Coloso dominaba el acceso por mar a Rodas. Pero, eventualmente, un cataclismo de origen emocional y étnico destruyó ese santuario. La cultura que representaba, "la connotada pompa", quedó rechazada. En su lugar, el orgullo por la bienvenida de Norteamérica a los oprimidos y por la persistencia de su propio pueblo judío exigía ahora un homenaje. Ella se lo entregó en este poema de afirmación que se hizo parte del corazón del pueblo norteamericano. No es exagerado decir que el soneto expresa un tipo de alegoría sobre un espíritu literario que estaba en sí mismo hambriento por respirar libre pero no sabía cómo, y finalmente comprendió lo que la libertad verdaderamente es. La libertad es volver a casa.[72]

Emma tenía veintisiete años la última vez que visitó a Emerson (25 de agosto, 1876). Y fue durante esos días pasados en Concord en casa de su antiguo maestro, cuando recibió de manos del poeta

[71] Vogel, *op. cit.*, p. 159.
[72] *Loc. cit.*.

Ellery Channing (1818-1901)[73] un regalo único, de inestimable valor: la *brújula* que había guiado en sus correrías mohicanas al quintaesencial husmeador del barro proteico del Nuevo Mundo, Henry David Thoreau. Posteriormente, en 1887, el mismo año en que Darío estaba dando forma a *Azul* en Chile, ella entraba en Nueva York de regreso de Europa tan enferma que no pudo levantarse de su litera para ir a cubierta. Así, pues, Emma, a diferencia de Martí, nunca llegó a ver la Estatua sobre su pedestal, pero, como él, sí consignó la "hora que cuenta", su "momento supremo" emersoniano.[74] Con la frescura montaraz de la *brújula* del *poeta-naturalista* en su poder, un año después de haber homenajeado a la "mighty woman with a torch", rememoró *la lámpara* interior que a los quince años el *poeta-profeta* le ayudó a encender. Evocó íntimamente ese destello guiador, el del maestro recientemente fallecido, inscrito en los cielos del hemisferio:

To R. W. E.
As when a father dies, his children draw
About the empty hearth, their loss to cheat
With uttered praise & love, & oft repeat
His all-familiar words with whispered awe
The honored habit of his daily law,
Not for his sake, but theirs whose feebler feet
Need still that guiding lamp, whose faith less sweet,
Misses that tempered patience without flaw–
So do we gather round thy vacant chair
In thine own elm-roofed, amber-rivered town,
Master & Father! For the love we bear,
Not for thy fame's sake, do we weave this crown,
And feel thy presence in the sacred air,
Forbidding us to weep that thou art gone.
(20 de mayo, 1884)

[73] Sobrino del patriarca del Unitarismo Dr. William Ellery Channing y biógrafo de Thoreau: *Thoreau: The Poet-Naturalist* (1873). Ver la nota 2 del capítulo II, la 52 del III y las 125 y 153 del IV.

[74] Dice Martí: "Escribir. Los momentos supremos: (de mi vida, de La Vida de un Hombre: lo poco que se recuerda, como picos de montaña, de la vida: las horas que cuentan). La tarde de Emerson" (t. XVIII, p. 288).

[A R. W. E.
Así como cuando un padre muere, sus hijos se congregan
Junto al hogar vacío, para evadir su pérdida
Con expresiones de admiración y amor, y vuelven a repetir
Sus tan familiares palabras con susurrante asombro
El honrado hábito de su ley cotidiana,
No por él, sino por aquellos cuyos vacilantes pasos
Necesitan aún esa lámpara guiadora, cuya fe menos dulce,
Añora esa serenidad sin falta–
Así nos reunimos alrededor de tu silla vacía
En tu propio pueblo del río ámbar, techado de olmos,
¡Maestro y Padre! Por el amor que te profesamos,
Y no por tu fama tejemos esta corona,
Y sentimos tu presencia en el aire sagrado,
Prohibiéndonos llorar tu partida.][75]

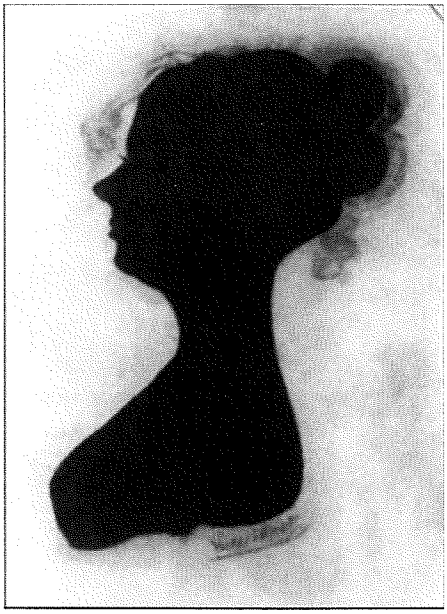
Emma Lazarus, circa 1866.

[75] Schor, *op. cit.*, p. 214. El subrayado es mío.

Pero el retrato de Emma Lazarus quedaría incompleto si no se identificara el origen femenino de la rebeldía intelectual, cuyos profundos cimientos sostienen la autonomía intelectual americana. Por ello es necesario hacer presente a *la maestra* del maestro que Emma homenajea en su poema. Como señalé al hablar de la poética martiana en mi libro *Martí y Blaine en la dialéctica de la Guerra del Pacífico (1879-1883)*, es imprescindible destacar el origen semita *no androcéntrico* de la escritura emersoniana de *desacato*, que Martí hereda:

> En el año de 1822, un año después de terminar la universidad, Emerson elogió al "beduino" árabe por haber preservado a pesar de los siglos "su independencia ismaelita salvaje". Al cabo de diez años sus criterios reflejaban los de un ismaelita contemporáneo. Se desprendió del yugo de las opiniones de los hombres y le dijo a su tía Mary que sólo podría hacer bien su trabajo "abjurando" las costumbres custodiadas por otros. Su frecuente socia epistolar Mary Moody Emerson, la hermana de su padre, no era únicamente la más excéntrica de sus parientes, sino tan fieramente independiente que se hubiera podido adjudicar las cualidades ismaelitas como suyas propias [...] Antes y después ella sobresalió en la mente de Emerson como el epítome del anticonformista.[76]

[76] Véase "La poética heroica de *Ismaelillo*: el campo de batalla como espacio literario", en *Martí y Blaine*, p. 188.



Mary Moody Emerson

De esta manera, cabe decir con Mary Moody Emerson, Ralph W. Emerson, Emma Lazarus y José Martí, cuatro compañeros de viaje de Plutarco, que "toda historia es biografía". O sea, que las ideas no tienen vida propia; ellas se realizan cuando los individuos representativos de una comunidad las encarnan y las vuelven actuantes. Así, pues, reitero que aunque el trajín crítico les ha sobreañadido un halo de "realidad", es necesario recordar que en *stricto sensu* ni *Modernismo(s)*, ni *Modernidad(es)*, ni *Posmodernismo(s) existen en sí*; son nociones que funcionan como apoyos cognoscitivos aplicados a la literatura. Los que existen a través del tiempo son los escritores poseídos del espíritu de *futuridad* moderna más auténtico, es decir, *reformador*.[77] En efecto, aunque se

[77] La tesis de Mostajo indica respecto a quienes identifican cien por ciento el Modernismo con el decadentismo europeo: "Los que tal hacen confunden lastimosamente términos muy distintos. El modernismo no es una decadencia, sino una reforma". Véase Mostajo, *op. cit.*, t. I, p. 20.

les prohiba, condene y esconda, ningún discurso o letra *padece* cárcel. Experimentan el hostigamiento, la mordaza, la cárcel, el trabajo forzado, el ostracismo y la hoguera mujeres y hombres por disentir, en un determinado momento, del pensamiento establecido por otros hombres y mujeres detentadores del poder, al amparo de instituciones específicas. En la evolución del pensamiento autonómico peruano, Francisco Mostajo seguía los pasos de Manuel González Prada (1844-1918), quien en 1899 resistió con brío el imperialismo pacífico desplegado por el *Madrid Cómico* tras la derrota marítima en Santiago de Cuba:

> La superioridad del español sobre el norteamericano no admite réplica desde Cádiz hasta Barcelona. Para el buen comedor de garbanzos, nada vale abrir canales y trazar caminos, tender redes de ferrocarriles y de telégrafos, cubrir de muelles las costas y de puentes los ríos, o improvisar en veinte años ciudades que por su magnificencia y población eclipsan a las antiquísimas ciudades europeas. Tampoco vale poseer museos, bibliotecas y universidades iguales y superiores a las del Viejo Mundo. La nación que en tan pocos años realiza tantos prodigios puede estar muy adelantada en el orden material, pero en el orden intelectual ocupa nivel muy inferior a la España de los *grandes tribunos* y de los *grandes escritores* [...]. "¿Quién tiene a los hombres de palabra y de pluma que poseemos nosotros?", dicen los madrileños hinchando el pecho y esforzándose por elevarse unas cuantas pulgadas sobre los desvencijados adoquines de la Puerta del Sol.
>
> Se les podría contestar que Núñez de Arce con todos sus *Idilios* no vale tanto como Longfellow; que un Emilio Castelar con toda su elocuencia no se iguala con Emerson o el *Aguila Blanca*; que los Pérez Galdós, los Pereda y las Pardo Bazán no hacen olvidar a Washington Irving, a Fenimore Cooper ni a Edgar Poe [...].[78]

Mostajo se había unido al mismo tribuno peruano que en 1907, para desuncir la mente nacional del autoritarismo repu-

[78] Manuel González Prada, "Españoles y yankees", en *El Tonel de Diógenes. Seguido de Fragmentaria y Memoranda*, México, Tezontle, 1945, pp. 46 y 47.

blicano heredado de la colonia, había hecho presente un camino hemisférico ejemplar: "Nos faltaba el héroe en la plazuela de Santo Domingo. Ese filósofo *es el hombre representativo* de Emerson [...]".[79] Es esta lucha contrahegemónica *insobornable* la que Mostajo, el primer crítico universitario de Martí, quiso puntualizar en 1938, a raíz de la VIII Conferencia Panamericana Celebrada en Lima, cuando ya había dejado de ser *modernista*.[80] Su texto puede ser considerado una de las piedras fundacionales de los *Estudios Hemisféricos*:

> En todos estos sentidos, que esbozamos con la rapidez del periodismo, tiene vida el apotegma América para los americanos, pero al lado de él, depurándolo de egoísmos fronterizos, realzándolo, no con el cosmopolitismo infecundo sino con la generosidad civilatriz, también tiene vida el otro apotegma [martiano] América para la humanidad. Si el primero pudo disfrazar en su fuente el propósito de un pueblo practicista, se ha redimido de él, no sólo por haber rodado ya mucho en las aguas de la Historia, quebrando sus aristas, sino al toque con el segundo, i así, fraternalmente, los dos apotegmas americanos, como ambo de un vasto poema cosmogónico, brillan, con plateada luz de astros, en la bandera internacional del Continente de Washington, Hidalgo i Martí, i de Túpac Amaru, San Martín i Bolívar.[81]

[79] González Prada, Manuel, "Nuestros ventrales", en *Horas de Lucha*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, pp. 302 y 303. Evidentemente González Prada había leído las obras capitales de Emerson, entre ellas, *Representative Men*.

[80] Mostajo es uno de los primeros en testimoniar que, por su subsidiariedad respecto a Europa, el Modernismo nació en América herido de muerte: "Y Mostajo nunca quiso quedarse estagnado. Por eso dejó de ser modernista, cuando ya no respondía este movimiento a la realidad social. Este fue su gran valor". Véase Rodolfo Espinoza Delgado, *Consideraciones sobre la obra literaria de Don Francisco Mostajo*, p. 144.

[81] Véase Francisco Mostajo, "La VIII Conferencia Panamericana", en Mostajo, *op. cit.*, t. III, p. 228.