

# ¿Cómo leer (y enseñar) un poema (modernista)?

Rodrigo Caresani

## **Lectura cercana o lectura distante: tecnócratas y deterministas**

La pregunta que encabeza esta indagación resulta tan compleja que apenas admite un despliegue parcial. ¿Qué elementos de un poema es legítimo emplear como prueba de una idea a desarrollar en la respuesta a un examen, en un artículo de investigación o en la preparación de una clase? ¿Cómo poner en relación esos aspectos seleccionados? ¿Qué es posible transmitir o comunicar sobre ellos? Lo primero que busca destacar el título de esta aproximación es una cuestión del orden de la historicidad de una lectura. Por un lado, cierta literatura, cierto tipo de verso, requiere una serie más o menos específica de saberes; esto es, la poesía modernista, por ejemplo, no admite una lectura simétrica en protocolos y métodos a la poesía barroca. Si se imagina un curso que uniera esos dos momentos de la literatura latinoamericana y llevara del Barroco americano al Modernismo, es factible que lo elaborado para uno de estos objetos repercuta y contribuya en la lectura del otro. Pero también se hará perceptible, necesariamente, que en el trabajo sobre un poema de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) el lugar primordial que ocupaban las figuras retóricas

retrocede al leer a Rubén Darío (1867-1916). Obviamente, el quiasmo o el oxímoron constituirán objetos de reflexión ante un poema modernista, pero no será en ese nivel donde se defina una lectura. La razón de la diferencia se vincula con el carácter histórico de esos materiales. Es evidente que la retórica, esa institución discursiva orientadora de la pluma durante más de mil años, pierde poder a finales del siglo XVIII.<sup>1</sup> Para el momento en que Rubén Darío y José Martí (1853-1895) escriben sus poemas la retórica, uno de cuyos aspectos es el pensamiento a través de un inventario de figuras, se ha vuelto el enemigo. Darío dice en su “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”: “De las epidemias de horribles blasfemias / De las Academias, / Líbranos, señor” (1998: 464). Y Martí, en la misma estela, declara en “Mis versos”, el prólogo al poemario *Versos libres*: “No zurcí de este y aquel, sino saqué en mí mismo. Van escritos, no en tinta de Academia, sino en mi propia sangre” (2007: 81).

Otro aspecto de la historicidad se asocia a las propias condiciones de posibilidad, a lo que se puede leer en un momento puntual y concreto en un poema, que también sufre variaciones. En el caso de la lectura que presenta más adelante el trabajo, no se podrían haber alcanzado estas conclusiones si buena parte de la prensa norteamericana del siglo XIX no estuviera digitalizada en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Entonces, por un lado, los poemas que se someten al trabajo crítico requieren herramientas de análisis relativamente específicas; por otro, cada momento histórico abre un horizonte acotado de legibilidad. No hay lectura absoluta de un texto literario y, simultáneamente, todo lo que resulte interpretable estará limitado por condiciones literarias, ideológicas, políticas e históricas concretas.

Más cerca ahora de la lectura de poesía, la tarea suele encerrar –quizá como ningún otro ámbito del trabajo con materiales literarios–

---

1. Tal como explica Michel Foucault, hasta inicios del siglo XIX la retórica controla en buena medida la poética; es decir, la retórica se mantiene como la institución discursiva dominante, que ofrece las garantías para escribir un poema a partir de un repositorio estable y cerrado de “figuras”. Bajo las premisas de esa indagación, la literatura sería una invención reciente en la historia de la humanidad, en convergencia con el ascenso de la burguesía y la desaparición de la retórica, “lo que quiere decir que la literatura misma está encargada, a partir de esa desaparición, de definir los signos y los juegos por los que va a ser, precisamente, literatura” (Foucault, 1996: 72).

dos riesgos fundamentales. Estas posiciones de lectura no son actitudes a descartar con ligereza puesto que las dos, a su manera, conservan algo de productivo y legítimo. La primera de ellas podría llamarse la posición del “tecnócrata” y la segunda la del “determinista”. El tecnócrata cree que el poema es una máquina, una suerte de reloj con tornillos y engranajes, y por ende concibe su trabajo de análisis como un desmontaje de ese artefacto. El tecnócrata aísla el poema de lo que pueda resultarle exterior y cuenta sílabas para descubrir allí un tipo de verso o estrofa (cuarteto endecasílabo, alejandrinos pareados), etiquetar una rima (asonancia en los versos pares, consonancia en los impares, verso blanco, verso libre) o establecer un inventario de figuras (oxímoron, hipálage, metáfora, sinécdoque). En el otro extremo, al determinista, el poema le interesa como la manifestación de un fenómeno ajeno a su materia lingüística, como la expresión de algún factor de ese magma insondable que se suele llamar “contexto”. El poema entonces refulge como un documento de la vida del autor, de la relación tormentosa con su amante, del cenáculo en el que participaba, de su clase social, de la sociedad de su tiempo o de su década o de su milenio, de su ciudad, de su región, de su país o de su continente (la lista podría prolongarse hasta el absurdo). Al determinista suele importarle poco la realidad material del poema (el reloj y sus engranajes). Sostiene una hipótesis previa y exterior al texto que lee, y la lectura no hará otra cosa que reencontrar esa idea previa en el texto.

El desafío para el lector de poesía del presente quizá se juegue –y obtenga sus mayores beneficios– en la unión de estos extremos que la teoría literaria de las últimas décadas disoció en los abismos de una *close reading* (lectura cercana, la de la máquina) y una *distant reading* (lectura distante, la de los contextualismos de cualquier tipo). Es fundamental notar que estos dos polos suponen una aproximación genuina y hasta valiosa, pero simultáneamente –tomados como caminos a recorrer por separado– producen distorsiones que resultan inaceptables. El poema es social y político porque el lenguaje lo es. Al mismo tiempo, la primera realidad del poema es de naturaleza verbal y la conexión con realidades de otro tipo no puede obviar esta evidencia. Theodor Adorno, uno de los fundadores de la Escuela de Frankfurt y teórico incansable de la lírica moderna, selló este antagonismo entre lejanía y cercanía al plantear que los materiales

de un poema (el verso, la estrofa, el acento, la rima, las figuras retóricas, etcétera) son historia y sociedad sedimentadas y, en consecuencia, “nada que no esté en las obras, en su forma propia, legitima una decisión sobre lo que su contenido, lo poetizado mismo, representa socialmente” (2003: 51). Un poema toma posición ante la historia y la sociedad de su tiempo al enfrentarse de determinada manera con los materiales verbales. Cabría preguntarse entonces qué factor define la forma en las condiciones del texto lírico. Y para esa incógnita se mantiene vigente la propuesta de Iuri Tiniánov, quien estableció que el factor constructivo del verso moderno es el ritmo, esto es, las repeticiones relativamente abundantes en el plano del significado o del significante. Desde esta perspectiva, existen condiciones máximas y mínimas para que el ritmo –que también aparece en la prosa, aunque menguado– dinamice la semántica poética. La condición mínima para la existencia del verso será el encuentro de la escritura con los espacios en blanco de la página, característicos de la lírica. Por su parte, las condiciones máximas suman un largo repertorio de recursos, repertorio que parece explotar en los poemas del Modernismo latinoamericano (patrones métricos, estróficos, rimas de todo tipo, cesuras, distribución regular de los acentos, figuras retóricas, etcétera). En la propuesta de Tiniánov, el ritmo promueve o evidencia ciertas palabras a expensas de otras y, a mayor “presión rítmica”, la lectura lineal o sintagmática pierde fuerza para dar lugar a relaciones verticales, transversales o diagonales entre los elementos del verso.<sup>2</sup>

Como encadenamiento y deriva de estos dos desarrollos teóricos, Jorge Monteleone arriba a un postulado que termina de dislocar la disyuntiva entre los tecnócratas y los deterministas y abre un terreno fértil para la labor crítica. A cada paso, el lector de poesía no hace otra cosa que iluminar el modo en que “cada elección rítmica supone un

---

2. En el apartado dedicado al sentido de la palabra poética, Tiniánov (2010: 77-175) establece que, dentro del poema, la “fuerza asimilativa” del ritmo instala una nebulosa de sentidos, una inestabilidad semántica disruptiva para el desarrollo temporal-sintagmático del significante, que compone “tonos” y “matizaciones” en las insistencias fónicas del sonido y las escritas del grafema. Esto no quita que tanto el silencio como las manchas del espacio en blanco contribuyan de igual modo a la creación de una semántica específica y singular al texto lírico.

modelo del mundo” (Monteleone, 2010: 31). A igual distancia del interior y del exterior del poema, en el lugar preciso en que esa distinción pierde sentido y relevancia, la tarea del crítico consiste en establecer la conexión entre un cambio en el endecasílabo tal como lo practica José Martí, por ejemplo, y una modificación en las condiciones en que ese verso adquiere forma, las condiciones, entre otras, del ingreso violento de América Latina a la modernidad. Se trataría entonces, como plantea Daniel Link, de un detenimiento que abre la escucha de la singularidad de una forma tan radical como la que la lírica impone:

Ni *close reading*, ni *far reading*, ni *distant reading*. Lo que se juega en la lectura no se mide en términos de distancia, porque no hay separación posible entre lo que está escrito y lo que vive (y, por lo tanto, lo que lee). De lo que se trata es de una afectación al Tiempo y a los tiempos: una lectura ni cercana ni lejana, sino “en cámara lenta”, un *ralenti* (escribió Roland Barthes en *S/Z*). En ese ralentamiento o *retard* aparecerá lo infraleve, lo que en la poesía y el arte vive todavía. (Link, 2015: 125)

En cualquier caso, el debate entre tecnócratas y deterministas no está saldado, ni podría exponerse sino como una simplificación de los avatares de la crítica moderna. Sin embargo, y sobre todo, la tensión suele darle forma a las expectativas de quienes encaran el reto de enseñar poesía o reciben la provocación de interpretarla. La disyuntiva queda lanzada entonces como una interpelación a docentes y estudiantes, como una apuesta para desenfocar y desnaturalizar ciertos lugares comunes del lector de poesía. ¿Qué alcances le asigna a un texto lírico la lectura entendida como mero conteo de sílabas, reconocimiento de patrones estróficos o de figuras retóricas? Al mismo tiempo, ¿qué límites y borraduras supone el empleo de un poema como mero pretexto para reflexionar sobre algo que se encuentra fuera de él? Estas preguntas preludian, a manera de señales luminosas, el abordaje de un poema de José Martí perteneciente a *Versos libres*, un libro que el prócer cubano escribió y ordenó entre 1881 y 1890, pero que quedó sin publicar hasta varios años después de su fallecimiento. El texto se titula “El padre suizo” y la versión establecida con rigor filológico por el Centro de Estudios Martianos se transcribe en el apartado que sigue.

## El objeto: un poema de Martí

### El padre suizo

*Little Rock, Arkansas, Septiembre 1.—«El miércoles por la noche, cerca de Paris, condado de Logan, un suizo, llamado Edward Schwerzmann, llevó a sus tres hijos, de dieciocho meses el uno, y cuatro y cinco años los otros, al borde de un pozo, y los echó en el pozo, y él se echó tras ellos. Dicen que Schwerzmann obró en un momento de locura—».*

Telegrama publicado en New York.

Dicen que un suizo, de cabello rubio  
Y ojos secos y cóncavos, mirando  
Con ardiente amor a sus tres hijos, desolado  
Besó sus pies, sus manos, sus delgadas,  
Secas, enfermas, amarillas manos: —  
Y súbito, tremendo, cual airado  
Tigre que al cazador sus hijos roba,  
Dio con los tres, y con sí mismo luego,  
En hondo pozo, —¡y los robó a la vida!  
Dicen que el bosque iluminó radiante  
Una rojiza luz, y que a la boca  
Del pozo oscuro, —suelos los cabellos,  
Cual corona de llamas que al monarca  
Doloroso, al humano, solo al borde  
Del antro funeral la sien descíñe—  
La mano ruda a un tronco seco asida—  
Contra el pecho huesoso, que sus uñas  
Mismas sajaron, los hijuelos mudos  
Por su brazo sujetos, como en noche  
De tempestad las aves en su nido,—  
El alma a Dios, los ojos a la selva,  
Retaba el suizo al cielo, y en su torno  
Pareció que la tierra iluminaba

Luz de héroe, ¡y que el reino de la sombra  
La muerte de un gigante estremecía!  
¡Padre sublime, espíritu supremo  
Que por salvar los delicados hombros  
De sus hijuelos, de la carga dura  
De la vida sin fe, sin patria, torva  
Vida sin fin seguro y cauce abierto,  
Sobre sus hombros colosales puso  
De su crimen feroz la carga horrenda!  
¡Los árboles temblaban, y en su pecho  
Huesoso, los seis ojos espantados  
De los pálidos niños, seis estrellas  
Para guiar al padre iluminadas,  
Por el reino del crimen, parecían!  
¡Ve, bravo! ¡ve, gigante! ¡ve, amoroso  
Loco! y las venenosas zarzas pisa  
Que roen como tósigos las plantas  
Del criminal, en el dominio lóbrego  
Donde andan sin cesar los asesinos!  
¡Ve! —¡que las seis estrellas luminosas  
Te seguirán, y te guiarán, y ayuda  
A tus hombros darán cuantos hubieran  
Bebido el vino amargo de la vida!  
(Martí, 2007: 126-127)

### Una trama esquivia

El vínculo entre poesía y crónica en el Modernismo latinoamericano se mantiene como un objeto escasamente indagado, a pesar de su persistencia e innegable relevancia. Quizá el obstáculo más considerable para investigar esta relación se encuentre en el protocolo binario que suele marcar su abordaje y que asigna a la crónica la representación del espacio público, el *mundo exterior*, el afuera, y al poema, por el contrario,

lo privado, la intimidad o el interior de un sujeto. Con algunos matices, Julio Ramos afirma que “si la poesía para los modernistas [...] es el ‘interior’ literario por excelencia, la crónica representa, tematiza, los ‘exteriores’, ligados a la ciudad y al periódico mismo, que el ‘interior’ borra” (2009: 179). En este mismo sentido, Carmen Suárez León sostiene que

si la crónica [martiana] muestra sobre todo el afuera, y se propone la discusión crítica de lo mirado, su valoración estricta por un hombre del Sur para los hombres del Sur, el verso se concentra en el adentro, tratando de ofrecer la intensidad y la tensión con las que su subjetividad recepciona la dramática realidad contemplada y en la que participa. (2010: 125)

“El padre suizo”, perteneciente a *Versos libres* –poemario curado por José Martí aunque sin edición en vida del autor–, permite desmontar este presupuesto para repensar las interacciones entre verso y prosa, los fenómenos de pasaje, contaminación y continuidad entre discursos en buena medida convergentes. El poema conforma una suerte de híbrido genérico que combina en su materialidad un fragmento de prosa periodística con los habituales “endecasílabos hirsutos” de *Versos libres*.<sup>3</sup> Ese texto ofrece además indicios valiosos para estudiar la conexión entre poesía y experiencia urbana moderna, la de una modernidad desigual, desencontrada, disrónica o periférica, al dramatizar la crisis del lazo comunitario –en el abordaje del filicidio perpetrado por un extranjero a ese orden– e imaginar una reparación posible, al narrarlo en clave épica.<sup>4</sup>

- 
3. La caracterización del metro escogido para los *Versos libres* corresponde al propio Martí, quien en el prólogo a los *Versos sencillos* se refiere a sus “endecasílabos hirsutos, nacidos de grandes miedos, o de grandes esperanzas, o de indómito amor de libertad, o de amor doloroso a la hermosura, como riachuelo de oro natural, que va entre arenas y aguas turbias y raíces, o como hierro caldeado, que silba y chispea, o como surtidores candentes” (2007: 297). El sintagma define una pauta rítmica que funciona en el nivel acústico (ausencia de rima, variabilidad del esquema acentual y del patrón estrófico), en el de las figuras retóricas (con primacía de figuras disruptivas como el encabalgamiento, la antítesis y el hipérbaton), pero también en el desconcierto y las ambivalencias de la experiencia abordada.
  4. El camino que intentamos en esta lectura se encuentra insinuado en una valiosa y señera aproximación de Carlos Battilana: “Los diarios para los cuales escriben los poetas modernistas en calidad de cronistas se insertan en una nueva circunstancia y se espera de ellos, al mismo

## El epigrafe del poema y el periodismo amarillista

*El telegrama no tiene literatura, ni gramática, ni ortografía. Es brutal. La carta se parece a aquella tía que tuve, viejecita y blanca, que me daba golosinas y un regaño de cuando en cuando. El telegrama se parece a cualquier cobrador exigente, a cualquier zancudo de cartera en mano y lápiz en la bolsa. Abrevia la distancia para venir; pero no para llevarnos donde queremos. “Se está muriendo tu padre a diez mil leguas de aquí”, nos dice ese papel amarillo que parece escrito por un gato. Pero no proporciona ningún medio para que salvemos esa distancia. Deja el dolor, calla y se va.*

Manuel Gutiérrez Nájera, “El telégrafo ha mentido. Adelina vive aún”.

En el transcurso de septiembre de 1882 un cable telegráfico se repite con insistencia, como tantos otros, en la prensa norteamericana. En el condado de Logan (Arkansas) un inmigrante suizo, aparentemente loco, se ha suicidado luego de matar a sus tres hijos. El telegrama tiene una primera variante, más extensa y detallada, que circula en los días posteriores más próximos al acontecimiento. El 2 de septiembre *The New York Times* publica en la columna policial el siguiente cable, recogido el mismo día casi sin cambios en otros periódicos del país:

*CRIMINALS AND THEIR DEEDS. A FATHER DROWNS HIS THREE CHILDREN AND HIMSELF. Little Rock, Ark., Sept 1.—On Wednesday night, near Paris, Logan County, a Swiss named Edward Schwerzman took his three children, aged 18 months, 4 and 5 years respectively, to a well in the yard and threw them in. There were only 13 inches of water in the well, but the children were dead before assistance could reach them. As soon as the last child was thrown down*

---

tiempo, una nueva forma de representación. Los roles del poeta y del cronista confluyen en un punto: ambos traducen lo que se percibe como otredad, ya sea a través de las imágenes líricas provenientes de visiones extrañas (basta leer algunos de los poemas de *Versos libres*), ya sea a través de la figuración de espacios urbanos desconocidos para el público lector” (2016: 168).

*the well, Schwerzman leaped in and was also drowned. The man was laboring under temporary insanity. (1882: 2)*<sup>5</sup>

Con el correr de los días y las semanas la noticia se condensa y el telegrama adquiere una nueva sintaxis, otra vez repetida hasta el cansancio en los periódicos que Martí pudo tener a mano. El 8 de septiembre la sección “News of the Week” del *Republican Watchman* (Monticello, New York) incluye la nueva versión del cable; y la noticia, tras un breve pero intenso fulgor, queda en el olvido:

*Near Paris, Ark., a Swiss named Edward Schwerzman, in a fit of insanity, took his children —eighteen months, four and five years old, respectively— to a well in the yard and throw them in. The man then leaped in himself. All four were drowned. (1882: 2)*<sup>6</sup>

Sin embargo, Martí vuelve al episodio como si este encerrara una telaraña de sentidos a deshilar. En una de sus cartas para el diario *La Nación* de Buenos Aires, publicada el 13 de junio de 1885, recuerda que “hace cinco años, un pobre suizo, arrepentido de haber puesto en vida

- 
5. En un trabajo de archivo que no pretende exhaustividad, comprobamos que el mismo cable puede leerse el 2 de septiembre en *Sacramento Daily Record-Union* (Sacramento, California: 8), *Detroit Free Press* (Detroit, Michigan: 6), *Waukesha Daily Freeman* (Waukesha, Wisconsin: 1), *The National Republican* (Washington, Columbia: 1); y el 6 de septiembre en *Watertown Republican* (Watertown, Wisconsin: 2) y *The Weekly Wisconsin* (Milwaukee: 4). Damos una traducción: “CRIMINALES Y SUS ACTOS. UN PADRE AHOGA A SUS TRES HIJOS Y A SÍ MISMO. LITTLE ROCK. Ark., Sept.1.— El miércoles por la noche, cerca de Paris, condado de Logan, un suizo llamado Edward Schwerzman llevó a sus tres hijos, de 18 meses, 4 y 5 años de edad respectivamente, a un pozo en el patio y los arrojó dentro. Había solo 13 pulgadas de agua en el pozo, pero los niños murieron antes de que la asistencia los alcanzara. Tan pronto como el último niño fue arrojado al fondo del pozo, Schwerzman saltó adentro y se ahogó también. El hombre estaba obrando bajo demencia temporal”.
  6. El texto queda estampado el 8 de septiembre en *The Madison County Times* (Chittanooga, Madison, New York: 4) y en *The Cortland News* (Cortland, New York: 4); el 9 de septiembre en *Springville Journal* (Springville, New York: 4); el 15 de septiembre en *Salem Weekly Review* (Salem, Washington, New York: 6); y el 20 de septiembre en *The Abbeville Press and Banner* (Abbeville, South Carolina: 4). Nuestra traducción: “Cerca de Paris, Arkansas, un suizo llamado Edward Schwerzman, en un arrebato de locura, llevó a sus hijos –de dieciocho meses, cuatro y cinco años de edad, respectivamente– a un pozo en el patio y los arrojó en él. El hombre después se lanzó también. Los cuatro se ahogaron”.

miserable a sus tres hijos pequeñuelos, se los echó a los brazos, se fue con ellos a una selva, y, en lo hondo de un pozo, se ahogó con ellos” (Martí, 2011: 97). La evocación martiana incorpora de manera ostensible una justificación alternativa para el crimen –ya no la locura sino un arrepentimiento consciente–, con lo que confirma uno de los blancos privilegiados del poema. No se trata solo de reflexionar sobre el acontecimiento sino, sobre todo, de intervenir y torcer el relato hegemónico que la prensa construyó sobre este hecho. Por eso el texto de *Versos libres* que vuelve a narrar el filicidio se abre con la glosa y traducción de un cable telegráfico, aunque la fuente del traslado no se especifica. Vale la pena reflexionar sobre la traducción que ejecuta “El padre suizo” en su epígrafe, vistos los dos cables que lo preceden.<sup>7</sup> En términos generales, Martí suprime los títulos y copetes de las columnas, que inscribían el hecho en un grupo más amplio de sucesos y lo englobaban dentro de una misma categoría. Este aislamiento permite enfocar el evento en su singularidad y desnaturalizar la normalización que propone la seguidilla de crímenes de los periódicos. La traducción, a primera vista más afín a la noticia depurada, combina en realidad rasgos de sus dos pre-textos.

El primer telegrama, en comparación con la traducción, separa gramaticalmente dos hechos, la muerte de los niños y la del padre, e inserta en ese hiato un tercer agente, externo al grupo familiar y próximo a la vigilancia estatal, la “asistencia”. La muerte de los niños se enuncia antes que el suicidio del padre, opacando la simultaneidad de las acciones. Entre esos dos acontecimientos, la llegada tardía de la “asistencia” –en los peritos forenses que contabilizan las 13 pulgadas de agua en el fondo del pozo– parece funcionar como una instancia de mediación que estabiliza o contiene la violencia. Cuando segmenta el acontecimiento, el

---

7. El trabajo de Jorge Camacho fue el primero en estudiar la relación entre el cable periodístico y el epígrafe del poema. Sin embargo, su aproximación solo considera como fuente martiana la noticia publicada en *The New York Times*. Por eso llega a sostener que “en su versión, Martí sintetiza aún más los datos que da el periódico neoyorquino y escoge no traducir algunas partes” (2006a: 66). Cabría puntualizar que los escritos de Camacho resultan pioneros en el relevo de la conexión entre el Modernismo latinoamericano y la prensa sensacionalista. Al respecto conviene revisar, además, la propuesta de Morán (2010).

cable en *The New York Times* privilegia la agencia del padre sobre sus hijos. Además, al ordenar una serie de acciones correlativas, se impone una causalidad rígida que no admite justificaciones. Es la lógica del titular sensacionalista, tanto más efectiva cuanto más irracional, e incompatible con cualquier explicación sea política, económica o sociológica del crimen. Justamente por eso el cable concluye con la hipótesis del móvil demencial, que deduce del encadenamiento. El telegrama de los días posteriores, más escueto, se monta en esta dinámica, potencia el ritmo brutal de acciones al borrar el agente exterior a la familia, pero da por sentada –o por probada– la hipótesis de la locura, que ahora antecede al actuar del padre.

En la versión martiana del cable los atributos del titular sensacionalista parecen redoblar. La apuesta por la brevedad, con la quita de toda información incidental, apuntala la sucesión vertiginosa de acciones (“llevó a sus tres hijos [...], y los echó en el pozo, y él se echó tras ellos”) que distinguía al segundo telegrama. Sin embargo, al igual que el primero, la traducción de Martí coloca la locura como un efecto de las decisiones narrativas del periódico y no como una causa probada de antemano. En ese punto, la versión martiana practica un nuevo desvío al introducir un verbo en tercera persona, en función impersonal: “Dicen que Schwerzmann obró en un momento de locura”. El verbo de remate de la traducción arroja una duda donde las versiones previas de la noticia plantaban una evidencia. La traducción martiana separa la autoridad de la medicina legal, que califica el hecho como “locura temporal”, de la del periodismo, que en los originales funcionaba de modo unilateral e indiferenciado. Al mismo tiempo, este encabezamiento impersonal habilitaría al periódico a encubrir su propio rol de juez capaz de asignar responsabilidades. En este contexto, el impersonal también podría implicar una toma de distancia de la traducción respecto de los periódicos como colectivo que ha “dicho”, una y otra vez, la locura del suizo. En todo caso, el “dicen” permite distribuir la enunciación del poema en tres agentes: el discurso técnico forense, el discurso del periodismo y la reescritura de Martí. El borde del telegrama traducido insinúa entonces la zona de ambigüedad, de tensión entre discursos, en que se instalará la contra versión del poema.

## El poema y su doble

En un lúcido análisis de “El padre suizo”, Jorge Camacho lee una relación de continuidad o legitimación entre el epígrafe en prosa y el texto en verso:

Martí cita la noticia en el poema y legitima su versión de los hechos. Así, la voz lírica intenta persuadir al lector e imprimirle al texto una ilusión de presencia y realidad que usualmente no tiene la literatura, pero sí la crónica periodística. El hecho real es lo que pesa en el poema, desplazando incluso a la ficción, que se limita a llenar los vacíos de los hechos. En tal sentido, este texto [...] reclama su legitimidad de los elementos que no son literarios. (2006a: 67)

La hipótesis de Camacho podría ponerse a prueba con algunos indicios ya esbozados. El cable telegráfico es uno de los recursos del *reporter*, modelo periodístico con el que la crónica modernista disputó su autoridad. La crónica martiana y este poema en particular escriben *sobre* la noticia –o *sobrescriben* la noticia, para retomar la categoría de Ramos–, pero lejos están de asumir su *ilusión de presencia* o referencialidad.<sup>8</sup> Aun más, quizá se trate del exacto reverso: el poema, al igual que gran parte de la prosa estilizada del Modernismo, cuestiona la legitimidad de ciertos discursos sociales; en este caso, el de la noticia en clave amarilla. Bastaría comprobar que si el epígrafe trabaja desde la velocidad, la sucesión y, en buena medida, la transparencia del lenguaje, el poema detiene el fluir temporal en una escena estática y reescribe los acontecimientos desde la opacidad del lenguaje para fundar otra causalidad, alternativa al móvil demencial de la noticia.

---

8. Al respecto, Ramos anota que “para poder hablar en el periódico, el literato se ajusta a la exigencia del mismo, informa e incluso asume la información como un objeto privilegiado de su reflexión. Pero al ‘informar’ *sobrescribe*: escribe sobre el periódico, que continuamente lee, en un acto de palimpsesto, digamos, que a la vez proyecta un trabajo verbal sumamente enfático, que la noticia –el objeto leído– no tenía” (2009: 204). El estudio de González (1983) aporta múltiples evidencias en esta misma dirección.

Pero el argumento podría profundizarse. En principio, porque el sector en verso del poema retoma el impersonal “Dicen” –en una repetición anafórica que compromete la totalidad de la primera estrofa–, pero ya no para deducir un juicio sino para narrar los hechos o, mejor, para transmitir la escucha de un testimonio: “Dicen que un suizo, de cabello rubio / Y ojos secos y cóncavos, mirando / Con ardiente amor a sus tres hijos”. El poema pretende poner ante los ojos del lector la escena misma del crimen, no su reconstrucción a posteriori. Al penetrar en la mirada de “ardiente amor” del padre, el poema se precipita en la ficción, en lo que solo la imaginación podía percibir y narrar. Así, el verso exhibe, deliberadamente, su carácter literario; la escucha del “dicen”, ahora, remite a la autoridad de la literatura, a su “dar testimonio” donde los discursos preocupados por la referencialidad no tienen palabras. En la superposición desfasada respecto del *decir* del cable, el poema pone en evidencia la manipulación de la información que practica el periodismo y su vocación por encubrirse como agente del juicio. Así como el telegrama se permite acusar de loco al sujeto a través de un veredicto despersonalizado, el poema se permite acusar al telegrama de ese veredicto mostrando el *quién* de ese “dicen”.

Por otra parte, el telegrama distribuye su materia en dos enunciados, el primero con las respuestas al *dónde*, *cuándo*, *quién* y *cómo*, y el segundo con la causa, el *por qué*. El enunciado en verso también se divide en dos, una estrofa narrativa y otra que introduce una nueva explicación, con el yo lírico dirigiéndose al protagonista de los hechos. Si en el primer movimiento el cable narra sin ningún adjetivo y en el segundo anexa el juicio de un otro despersonalizado, el párrafo poético recompone el suceso dotándolo de una densidad narrativa que no evita la subjetividad de la visión. El poema parece recorrer el camino inverso a la búsqueda de objetividad del telegrama, asumiendo las connotaciones ideológicas inherentes a la enunciación que el lenguaje objetivista del periódico quiere ocultar. Entre esas connotaciones, la primera que el poema interroga es la de la nacionalidad del sujeto. El telegrama presenta a Scherzman como “un suizo”, un extranjero en el condado de Logan, es decir, un otro para el periodismo norteamericano, para el sujeto colectivo de enunciación que el texto borra. Por su parte, el título mismo del

poema produce un desplazamiento sintáctico, donde el “suizo” pasa de sustantivo a adjetivo, esto es, un calificativo de la condición de padre. Para el cable, Schwerzman, antes que hombre, es suizo; para el poema, antes que suizo, es padre.

Este detalle invita a considerar el trabajo del poema con el exilio, tópico recurrente en la escritura martiana. Al respecto, Beatriz Colombi presenta un deslinde que ayuda a captar la realización diferencial de una constante:

En sus crónicas norteamericanas Martí construye diversas escenas de exilio donde el enunciador oscila entre la *precaria inestabilidad* del desterrado y la *fusión afectiva* que establece aquel que ha convertido una casa provisional en residencia permanente. Pero en su poesía, en cambio, la expresión de esta experiencia se vuelve irreductible a cualquier pacificación y prevalece la expresión de una *existencia dañada*. (2016: 152)

Si bien en “El padre suizo” parece dominar la existencia dañada, también se esboza un atisbo de resistencia y recomposición de la catástrofe. Por una parte, el poema enfrenta la concepción encapsulada en el cable telegráfico de la migrancia como estigma y desafía el lugar común del extranjero como peligro, como potencial criminal o loco. Por otra, ese estereotipo se desplaza en el texto hacia una fusión afectiva con el entorno natural y con la comunidad en la familia.<sup>9</sup> Pero si la fusión afectiva como horizonte de recomposición en la lírica martiana adopta de modo sistemático el motivo del hijo que redime al padre a costa de una nueva pérdida –donde lo que entra en crisis es la progresión temporal, la transmisión de un legado o herencia–, esa redención apela a la auto-

---

9. Alejandra Mailhe encuentra en el poema una dinámica de resistencia o “reauratización” que involucra la estetización benjaminiana de la pobreza, es decir, la conversión de los pobres en figuras heroicas y poetizables. En este sentido, Mailhe afirma que “en ‘El padre suizo’ la dirección de esos cuerpos y de la luz se polariza, como si la trascendencia tematizada en el poemario pudiera realizarse en el punto más álgido de esa inmoción proletaria, compensando a través de la *poiesis*, la fractura (psicológica y social) que deja el suicidio del ‘otro’ en el ‘yo’” (2008: 59). Convendría tener presente, sin embargo, que la alianza del poeta con su “otro”, en este caso, pasa menos por el “proletario” o aun el “pobre” que por el migrante.

ridad y la potencia de la literatura, emblematizada en este caso en Dante y *La Divina Comedia*.<sup>10</sup>

Cabe recordar que en el cable del epígrafe el contacto entre los sujetos se reducía al momento mismo de enunciación del crimen. Mientras tanto, la escena narrativa del poema demora en el contacto físico entre el padre y sus hijos. Además, en el verso, la acción que introduce el crimen aparece neutralizada a través del verbo *dar* y postergada por una comparación metafórica (“cual airado / Tigre que al cazador sus hijos roba”). El encabalgamiento que recluye el término de comparación en un verso (“Tigre que al cazador sus hijos roba”) desestabiliza la atribución unilineal de culpabilidad que alentaba el telegrama. El lector se ve forzado a atender a las relaciones entre los sujetos semánticos y sintácticos, enmarañadas por la figura del quiasmo: así como el cazador le robó los hijos al suizo, él roba sus hijos a la vida. La culpa, ahora, se reparte entre el tigre y el cazador, la racionalidad en términos de causa-efecto se vuelve circular y el crimen no es el asesinato sino el robo.

Las figuras del tigre y el cazador presiden el ingreso a las coordenadas de espacio y tiempo, que vuelven a variar respecto del epígrafe. En el poema la ciudad se reemplaza por la topografía de la selva y un campo semántico religioso. La ciudad del telegrama reenviaba a un referente espacial institucionalizado, no solo ubicable en un mapa sino reconocido en el universo político estatal (Paris, condado de Logan). Ese espacio difiere del lugar de emisión del cable (Little Rock, Arkansas), cuya inserción en el texto no es más que la huella del traslado de la información de un lugar a otro viabilizado por la técnica, por la telegrafía. En ese circuito se solidarizan, entonces, tecnología, topografía estatal y medios

---

10. Los estudios de este motivo tienen como objeto predilecto al poemario Ismaelillo de 1882 (ver al respecto el ensayo de Santí, 1986). Roberto González Echevarría trabaja la incidencia de los mitos de Faetón y de Ícaro –alegorías tortuosas de las relaciones entre padres e hijos– en un célebre pasaje de “Mis versos”, el prefacio de *Versos libres*, y señala que “la metamorfosis de Faetón en Ícaro sugerida por las alas indica la derrota, la fragmentación de la imagen en imágenes [...]. Pero en Martí ‘ala’ siempre aparece asociada a la belleza, por lo tanto, la poesía surge de ese choque violento de principios y finales, como el ave Fénix, que renace de sus cenizas para ser consumida otra vez por el fuego” (1987: 164). Para un análisis de las metáforas familiares en los manifiestos del Modernismo, ver el artículo de Caresani (2017).

de comunicación masiva. El *momento de locura* sella el ingreso del discurso forense a la escena del crimen, que focaliza el carácter acabado e irreversible del suceso. Por su parte, el sector en verso del texto incluye verbos en presente y en pretérito imperfectivo que componen el tránsito del padre suizo a través de una frontera que se va resemantizando (“bosque”, “borde”, “pozo”, “antro funeral”, “selva”, “cielo”, “tierra”, “reino de la sombra”). La topografía se transforma en un escenario de pasaje de la vida a la muerte, pero esta deja de ser un fin, un acontecimiento perfectivo, para volverse una posibilidad de trascendencia del sujeto en el infierno.

El imaginario selvático conectado con la “*selva selvaggia*” de *La Divina Comedia* no es extraño a la poesía de Martí.<sup>11</sup> La escena de los niños aferrándose al pecho del padre como si fuera un árbol se deja leer como una trasposición del infierno de los suicidas en el Canto XIII de la *Comedia*, donde los “violentos contra sí mismos” son convertidos en árboles que sangran.<sup>12</sup> Al considerar la adjetivación en “Pecho huesoso”, repetida en la segunda estrofa, se observa el símil con la descripción de los sujetos en la *Comedia*: “cómo se encierra el alma en esos nudosos troncos” (Alighieri, 1871: 67). Además, la escena del padre suizo caminando sobre las “venenosas zarzas / que roen como tósigos las plantas / Del criminal, en el dominio lóbrego / Donde andan sin cesar los asesi-

---

11. En una lectura compatible con nuestra aproximación, Enrique Foffani apunta que Martí cita habitualmente a Dante “para articular, metonímicamente, la escena moderna de la ciudad como un análogo del infierno en que se debate el poeta, de tal modo que la imagen está encabalgada a través de imágenes literarias y culturales tanto de la mitología pagana como de la alegoría cristiana” (2010: 252-253). También en Schnirmajer (2011) y en Camacho (2006b) pueden leerse análisis del tránsito del yo lírico por la ciudad moderna metaforizada como el infierno dantesco. En el caso de “El padre suizo”, ya no es el yo lírico el que atraviesa la ciudad; y el crimen, en relación con el infierno, no se agota en una metáfora espacial sino que se da como el traspaso de un límite de tiempo-espacio.

12. Al romper Dante una de las ramas de un zarzal, el árbol exclama: “¿Por qué me desgarras? ¿No tienes ningún sentimiento de piedad? Hombres fuimos, y ahora estamos convertidos en troncos: tu mano debería haber sido más piadosa aunque fuéramos almas de serpientes” (Alighieri, 1871: 65). La traducción empleada como referencia transforma el Canto I en “Introducción” y altera la numeración de la secuencia. En adelante, la numeración de los cantos corresponde a la edición original pero se cita la traducción de 1871 por la proximidad temporal con la escritura del poema.

nos!” se asemeja a la descripción del paisaje de este círculo, donde las “perras negras” dan “terribles dentelladas” a los cuerpos que atraviesan la selva y donde “no había frutas, sino espinas venenosas” (Alighieri, 1871: 64-68).

Pero la transposición no termina en las analogías del entorno, sino que se prolonga hacia la voz de Virgilio en este mismo canto, asimilable a la voz del yo lírico del poema. Dice Virgilio al condenado, luego de que Dante arrancara una rama para ver que el árbol sangra:

—Alma herida, respondió mi Sabio, si él [Dante] hubiera podido creer desde luego, que era verdad lo que ha leído en mis versos, no habría extendido su mano hacia tí: el ser una cosa tan increíble me ha obligado á aconsejarle que hiciese lo que ahora me está pesando. Pero dile quién fuiste, a fin de que, en compensación, renueve tu fama en el mundo, donde le es lícito volver. (1871: 65)

El pasaje muestra la crisis de representatividad de la poesía en la medida en que Dante necesita probar empíricamente lo que ha leído en los versos de Virgilio. Dante encarna la figura del lector de Virgilio y, respecto de esta nueva situación, es quien debe llevar aquello que aprende del poeta “al mundo”. Por su parte, el rol de Virgilio en el infierno es darle la voz al condenado para compensar su situación. Se establece así una relación entre la recuperación de la voz y la literatura, entendida como un código capaz de cruzar al más allá para reconfigurar un evento, el suicido, a partir de nuevos actores: el condenado, el poeta, el lector. Del mismo modo, el yo lírico de “El padre suizo” propone una relación específica entre los sujetos a través del discurso literario que difiere de la del periodismo. Frente al “echó al pozo” del telegrama, el poema construye una experiencia dramática dotada de una causalidad incompatible con la *experiencia irracional*. Además, el pasaje recupera una estética premoderna aún no secularizada mientras exhibe la crisis de las creencias en el mundo capitalista. El padre matando a los hijos “con desolado amor” conforma un oxímoron que solo el quiebre de valores de la modernidad vuelve posible. Al mismo tiempo, la imagen muestra la pérdida de legitimidad de estos valores y su estética: el padre “desafia

al cielo” a la vez que ofrece “el alma a Dios” y es el “reino de la sombra”, no el de los cielos, el que se estremece. Así como el sujeto no soporta la vida moderna porque mantiene un sistema de creencias premoderno, la estética premoderna no puede abordar la experiencia de la ciudad y sus *nuevos valores*.

Solo la mirada del poeta puede percibir esta crisis y representarla, a diferencia del periodismo que la naturaliza. En el término “locura temporal”, la medicina aporta una normalización del suicidio, fenómeno que empieza a adquirir a fines del XIX una escala social. El cuadro clínico permite aislar al sujeto, separarlo de los valores que la vida moderna junto con la técnica y el desarrollo de la ciencia proponen, es decir, la racionalidad con arreglo a fines. Frente a este valor de la racionalidad, el *loco* es un marginal, y como tal se lo puede enjuiciar. Por un lado, se lo normaliza, por el otro, se lo excluye. En el poema, mientras tanto, el yo lírico menciona solo una vez la locura al invocar al sujeto: “¡Ve, bravo, ve, gigante, ve, amoroso / Loco!”. La reformulación del trastorno destaca una singularidad, pero ahora la conecta con lo afectivo. En el telegrama, el sujeto quedaba acorralado, era él mismo el culpable y la causa. El poema lee esta concentración de causa-culpa en el dictamen de *locura* y la reescribe subrayando la condición de “suizo”, de extranjero. La causa no es la locura sino el sufrimiento de un migrante en la vida “sin patria” de los Estados Unidos. La locura ya no constituye una singularidad por la desobediencia de la racionalidad moderna, sino porque respeta los valores traídos de otro mundo, el *Viejo Mundo*.

Por otra parte, la segunda estrofa ofrece una explicación del acontecimiento apelando nuevamente a la sintaxis del quiasmo. Esa figura despliega la lógica de una causalidad alternativa: el padre pone sobre sus “hombros colosales” la “carga horrenda”, para quitar la carga dura de los “delicados hombros” de sus hijos. El yo lírico no condena al sujeto; prefiere narrar su decisión. Es el padre el que elige condenar su destino antes que el de sus hijos. El crimen se estetiza y se expone la invalidez de una oposición maniquea entre el bien y el mal. Desde esas premisas el poema enfrenta la versión del telegrama. Explicar el crimen como “momento de locura” supone legitimar una vida sin valores y culpar al sujeto. Esas dos acciones –legitimar y culpar o, más bien, legitimar

para culpar– pertenecen al periodismo. Ante ese circuito, la literatura opera un desvío e imagina una posibilidad de redención: el crimen se condena (el padre camina hacia el infierno), pero no corresponde al yo lírico condenarlo. La culpa se traslada del sujeto a la vida moderna y la poesía no hace más que señalar la contigüidad entre las condiciones de vida y el crimen.

Finalmente, el cierre del poema evidencia el rol del yo lírico en el apóstrofe al padre. El poeta ocupa el intersticio entre un mundo y otro, entre un tiempo y otro; despide al sujeto en el tránsito por una vida sin valores y lo alienta en la trascendencia hacia una imagen redentora, soñada por la literatura con literatura, que sutura el cielo y el infierno. La voz del yo lírico vuelta ahora directamente hacia el personaje funciona como la antítesis de la voz impersonalizada del telegrama, que tomaba distancia del sujeto para *marcarlo*. A la par de las víctimas –erosionando esa distancia–, el poema asume la experiencia dañada de la modernidad y articula, por un lado, una virtual salvación literaria en una épica de ultratumba y, por otro, una denuncia frontal de los agentes del daño, la crónica sensacionalista y sus aliados, el discurso médico-forense y el de la técnica.

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor, “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”, en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003, págs. 49-67.
- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Comedia* (trad. Manuel Aranda y Sanjuán), Barcelona, La Ilustración, 1871.
- BATTILANA, Carlos, “La ‘Epístola a la señora de Leopoldo Lugones’ de Rubén Darío: préstamos e intercambios lingüísticos”, en Beatriz Colombi (ed.), *Viajes, desplazamientos e interacciones culturales en la literatura latinoamericana. De la conquista a la modernidad*, Buenos Aires, Biblos, 2016, págs. 159-172.
- CAMACHO, Jorge, “Gacetero de crímenes: la crónica roja, el poema y la ficción en José Martí”, *Hipertexto*, núm. 4, 2006a, págs. 65-74.

- \_\_\_\_\_ “Las metáforas del desierto, destierro y peregrinaje en *Ismaelillo*”, en José Martí. *Las máscaras del escritor*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2006b, págs. 25-48.
- CARESANI, Rodrigo, “Hieratismo en movimiento: Rubén Darío, Stéphane Mallarmé y ‘La página blanca’”, *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 51, vol. 1, 2017, págs.127-147.
- COLOMBI, Beatriz, “Exilios, tristezas: José Martí y su ‘Domingo triste’”, en Beatriz Colombi (ed.), *Viajes, desplazamientos e interacciones culturales en la literatura latinoamericana. De la conquista a la modernidad*, Buenos Aires, Biblos, 2016, págs. 145-158.
- DARÍO, Rubén, *Azul... Cantos de vida y esperanza* (Edición de José María Martínez), Madrid, Cátedra, 1998.
- FOFFANI, Enrique, “La ciudad secular en la lírica modernista de José Martí y Julián del Casal. Apuntes sobre la imaginación poética urbana”, en Enrique Foffani (ed.), *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*, Buenos Aires, Katatay, 2010, págs. 241-262
- FOUCAULT, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós,1996.
- GONZÁLEZ, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, “Martí y su ‘Amor de ciudad grande’”, en Iván Schulman (ed.), *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 168-207.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, “El telégrafo ha mentido. Adelina vive aún”, en *Obras VIII. Crónicas y artículos sobre teatro, VI (1893-1895)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, págs. 239-244.
- LINK, Daniel, *Suturas. Imágenes, escritura, vida*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015.
- MAILHE, Alejandra, “Hacia una reauratización de la experiencia moderna en José Martí”, *Ipotesi*, núm. 12, vol. 1, 2008, págs. 51-62.
- MARTÍ, José, *Obras completas*, La Habana, Centro de Estudios Martianos [Edición crítica, t. 14. Poesía I], 2007.
- \_\_\_\_\_ “Cartas de Martí”, en *Obras completas*, La Habana, Centro de Estudios Martianos [Edición crítica, t. 22, 1885], 2011, págs. 95-104.

- MONTELEONE, Jorge, “Una constelación de la poesía argentina”, en *200 años de poesía argentina*, Buenos Aires, Alfaguara, 2010, págs. 13-36.
- MORÁN, Francisco, “El pájaro azul en tinta roja’: modernismo y sensacionalismo”, en Jeffrey Browitt y Werner Mackenbach (eds.), *Rubén Darío: cosmopolita arraigado*, Managua, Universidad Centroamericana, Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, 2010, págs. 180-206.
- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Caracas, El perro y la rana, 2009.
- REPUBLICAN WATCHMAN, “News of the week. South and West”, 8 de septiembre de 1882, pág. 2.
- SANTÍ, Enrico Mario, “*Ismaelillo*, Martí y el Modernismo”, en *Revista Iberoamericana*, núm. LII, vol. 137, 1986, págs. 811-840.
- SCHNIRMAJER, Ariela, “Trayectos urbanos de José Martí: entre la lírica y la crónica”, en *Papel máquina*, núm. 6, 2011, págs. 79-107.
- SUÁREZ LEÓN, Carmen, “Diálogos del minotauro y la mariposa”, en *Escenas Norteamericanas y Versos Libres*, en Mauricio Núñez Rodríguez y otros, *Aproximaciones a las Escenas Norteamericanas*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2010, págs. 87-126.
- THE NEW YORK TIMES, “Criminals and their deeds. A Father drowns his three children and himself”, 2 de septiembre de 1882, pág. 2.
- TINIANOV, Iuri, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Dedalus, 2010.