The book cover features a central image of a man in a white shirt, looking directly at the viewer. His face and hands are semi-transparent, revealing a lush, green landscape with a waterfall and mountains behind him. The overall aesthetic is artistic and layered.

ÁNGEL VELÁZQUEZ CALLEJAS

TEOPOÉTICA DEL ENSAYO

NATURALISMO METAFÍSICO

PRÓLOGO DE JOSÉ MARTÍ AL POEMA AL NIÁGARA

EXODUS

ÁNGEL VELÁZQUEZ CALLEJAS

**TEOPOÉTICA
DEL ENSAYO**

NATURALISMO METAFÍSICO

PRÓLOGO DE JOSÉ MARTÍ AL POEMA AL NIÁGARA

EXODUS

TEOPOÉTICA DEL ENSAYO
NATURALISMO METAFÍSICO. PRÓLOGO DE JOSÉ MARTÍ AL POEMA AL NIÁGARA

© Ángel Velázquez Callejas

© Ediciones Exodus, 2022

Dirección de arte: Roger Castillejo Olán

Ediciones Exodus, sello editorial de Ego de Kaska Foundation Inc.
www.egodekaska.com - info@egodekaska.com

ISBN: 979-83-75063-65-2

Bajo las sanciones establecidas por la legislación, están rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, la reproducción parcial o total de esta obra mediante cualquier procedimiento mecánico o electrónico, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo público.

Sumario

Introducción	7
Teopoética y el naturalismo metafísico	9
Acercamiento literario. La crítica al Prólogo	13
Lo que cuenta el <i>Niágara</i>	20
El poeta	24
El <i>Niágara</i> y la canción del eco	28
Mensaje del eco a los poetas	57
Valor de acometer	60
El poeta que nunca fue	71
Reyes de reyes	80
Resurrección y epifanía	86
Conciencia <i>versus</i> Ego	92
El proyecto	110
Anexos	
Prólogo de José Martí	
al <i>Poema del Niágara</i> de Pérez Bonalde	123
<i>Poema del Niágara</i> de Juan Antonio Pérez Bonalde	139



José Martí

Óleo sobre lienzo, 86 x 68.5 cm, 1943; de Jorge Arche (1905-1956)

Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba

Introducción

Hace un año encontré, dentro de una caja de documentos de archivos, un manuscrito de 200 cuartillas con el título *José Martí y el Poema de Niágara*. Se trataba de un texto escrito entre 2006-07, marcado con las correcciones y varias notas de sugerencias que les hiciera Gabriel Cartaya. El manuscrito versaba sobre los batientes existenciales y espirituales que Martí confió en un prólogo de ensayo escrito y publicado en 1882 sobre el *Poema del Niágara* de Juan Pérez Bonalde, el poeta venezolano. Nuestra curiosidad inicial por el prólogo de Martí consistió en saber por qué el autor de *Nuestras Américas* se decide por una tercera vía poética y no en explayarse sobre la *Oda al Niágara* (1824) del cubano desterrado José María Heredia y *En el Niágara* (1864) del venezolano Rafael Pombo.

Motivos de tendencias poéticas, cambio de imagen y del tránsito del romanticismo a una nueva perspectiva de considerar el arte en la naturaleza como *poema-cosa* (sigo aquí la versión anti romántica de Rilke) dentro del naturalismo metafísico decidieron por el *Poema del Niágara* de Juan Pérez Bonalde. El manuscrito ha sido reevaluado sin que pierda la esencia original del mismo.

Quisiéramos estar confiado de que esta publicación convoque a los lectores aceptar que las cataratas del *Niágara* también constituyen una obra de arte en la naturaleza, muy pocas veces convertida en objeto de percepción estética. Que, en 1824, José María Heredia escribió el primer poema, *Oda al Niágara*. Que 1864, Rafael Pombo, animado por la misma escena, cantó una suerte de contraparte a la *Oda*, *En el Niágara* y que, en 1880, con Juan Antonio Pérez Bonalde aparece la tercera y la más sustanciosa forma poética de esa etapa, el *Poema al Niágara*, el cual sirvió de inspiración a José Martí para escribir en 1882 el ensayo teopoético de naturaleza metafísica. Que el *naturalismo metafísico*

del ensayo de Martí al *Poema del Niágara* constituye, más allá de la percepción de los poetas románticos, una *cosa* que constantemente está *emitiendo mensajes* cifrados con autoridad de superioridad al estilo de un dios griego. Y que mirada del poeta ante la superioridad metafísica de una *cosa*, no puede ser fingida por el subjetivismo sensiblero, sino admitido por un llamado de alcurnia: indagar en los conceptos de la vida y cómo, a partir de ahí, cambiar el estilo hacia formas superiores de espiritualidad y belleza plena.

Teopoética y el naturalismo metafísico

Las cataratas del *Niagara* es una obra de arte en la naturaleza. Pero muy pocas veces se ha convertido en objeto de percepción estética. Mucho después de que el transporte marítimo y terrestre se estandarizaba, el *Niágara* comenzó a sufrir la *heterotopía* del turismo histórico a gran escala en un parque nacional. El descubrimiento del *Niágara* a través de la estética se produjo a principios del siglo XIX y se extendió a la segunda mitad. En 1824, José María Heredia escribió su primer poema, *Oda al Niágara*. En 1864, Rafael Pombo animado por la misma escena, escribe una contraparte a la *Oda*, *En el Niágara*. En 1880 el poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde canta el *Poema al Niagara*, en versos libres, divididos en siete partes, a través de las cuales José Martí escribirá un ensayo crítico, tema de discusión en las páginas que siguen.

Tanto Pombo como Heredia fueron personalidades que surgieron de un *yo fortalecido* en el reconocimiento temprano de sus talentos poéticos y sus entusiasmos juveniles por la lucha política. Al igual que Cuba, Colombia atravesó turbulencias propias de un siglo pródigo en oportunidades para que los jóvenes se inserten como protagonista de la historia patria. Los años de juventud de Pombo y Heredia, entre los veinte y los treinta, transcurrieron entre viajes y experiencias que los saturan de paisaje, amor, historia, intrigas políticas y derrotas. En 1854, luego de una temporada gris y melancólica en la capital, Pombo se unió al levantamiento de los partidos tradicionales encabezado por el General Melo en contra del Gobierno Liberal legitimista de José María Obando.

Estas contradicciones estuvieron presentes de alguna manera en ambos poetas, cuyas vidas y arte no siempre se conjugaron armoniosamente. En Heredia se evidencia más la conciencia de una escisión entre vida pública y vida privada, que él entiende como el orden familiar y

doméstico. En Pombo esta división es menos evidente o él la clausura voluntariamente al renunciar al proyecto hogareño. Esta opción por la soledad individual en Pombo dice mucho de su poca fe en la posibilidad de comunicación con el otro, en este caso la mujer, en oposición a la anhelada conformación de pareja y familia que Heredia, como individuo esperanzado, quiso para su futuro. Heredia busco despertar del «sueño de la quimera brillante» a la realidad de la vida familiar y hogareña.

Una situación emocional muy distinta a la de Heredia precede a la visita de Raphael Pombo a las cataratas. Buscamos poetas que hayan estado viviendo en los Estados Unidos por más de 10 años. Este período, entre 1855 y 1872, marca una crisis religiosa y sentimental en su poesía. En este sentido, hay tres momentos diferentes en la realización de Pombo. obras poéticas de carácter romántico, escritas en Colombia antes del exilio voluntario. Están sus exuberantes poemas producidos en los Estados Unidos a lo largo de los años marcados, y sus extensos poemas sobre el medio ambiente y la literatura infantil, escritos después de que finalmente regresó a Colombia. En estos años norteamericanos produce algunos poemas de tono escéptico y de extremada soledad.

Las cuatro décadas que separan estas canciones de *Niagara* pertenecieron a sujetos muy diferentes que tienen visiones del mundo radicalmente diferentes. Más allá de las circunstancias personales, las diferencias históricas distinguen a estos observadores del *Niágara*. Cabe mencionar que una serie de hechos históricos cambiaron la cosmovisión de los hispanoamericanos y marcaron el agotamiento de la subjetividad romántica: las colonias de España nacieron de las guerras, la independencia se dividió en repúblicas inestables.

Mientras la canción de Heredia se eleva en su unión con los elementos hacia las revelaciones divinas, la de Pombo utilizo la forma poética como un péndulo, en el que sondea el profundo descuido causado por la cascada y el gesto de reverencia que debe darle, para encontrarse con quien verdaderamente importa: el poeta Heredia. Desde las primeras estrofas chocan entusiasmo e indiferencia. Pombo parece hacer una visita obligada al tema romántico del yo absoluto al que todas las cosas creadas aspiran a volver.

La distancia que estos sujetos marcan ante una misma experiencia es cada vez más evidente. Quizás la diferencia fundamental radica en la resonancia con la que tal fenómeno se produce a sí mismo. Si bien Heredia estuvo entusiasmado con el Niágara —etimológicamente, se

sentía inspirado por Dios—, lo único que sorprendió a Pombo fue su propia despreocupación.

Pombo encarnó una personalidad ajena a la experiencia trascendente, Heredia se construyó a sí misma como un *yo sólido*, lleno de poderes que le permitió, en esa vida, recibir la revelación de lo sublime, y más allá de sí mismo, después de ella, hacia una vida futura igualmente iluminada. Al visitar la escena, Heredia se presentó consistentemente como un individuo poderoso cuya vitalidad se mide por la intensidad de sus emociones. Considerando algunas de las expresiones que utiliza para expresarse: «alma temblorosa e inquieta» (251); «Mi alma está llena de entusiasmo» (252), «mi alma es libre, liberal, fuerte»; «el estado de ánimo es extraño, lleno de admiración y asombro».

La otra y tercera visión poética sobre el *Niágara*, fue escrita por Juan Antonio Prez Bonalde en 1880. Como quedó descrito al principio de la introducción, el *Poema del Niágara* va traer destellos reveladores de una nueva dimensión considerada poética mensajera, que trasciende la actitud de lo absoluto y se asoma al naturalismo metafísico como ente-poema que emite mensaje. Lo *fragmentario* no son óbice para que la naturaleza del arte imprima su sello como autoridad.

Las tres versiones estéticas de Niagara se superponen y se correlacionan debido a su naturaleza claramente romántica. El primero, canta el amor ante los milagros y la belleza, el segundo, el anhelo y la indiferencia y el tercero convierte los milagros y la nada en un destello de lenguaje poético. En la subjetividad del yo poético de la ciudad de Niagara, podemos ver algo que nos dice, que envía un mensaje con autoridad. Esta plausibilidad final en la oscuridad impulsa a Martí a escribir un ensayo *Teo poético* en las coordenadas del *naturalismo metafísico*.

He tomado de Rilke el concepto de *poema-cosa*. El poema como ser y la cosa nombrada. La cosa (nombrar las cosas) depositada en el espacio, en el mundo, con carácter de autoridad transformativa y con la fuerza del mensaje profético que evoca cambios vitales. El espíritu de Nietzsche entró en la refriega. Ahora, en el período final de su trabajo, era importante para Rilke encontrar una expresión artística de cómo se mueve el cuerpo mientras crea imágenes que prueban la estructura de los objetos, la poesía, las imágenes y su conexión con el objeto mismo. ¿Qué hacer según Rilke? Una obra de arte en la naturaleza puede *hablarnos* algo incluso fuera de la forma. Rilke nos posibilita el método:

«entonces la naturaleza era todavía para mí una ocasión genérica, un evocación, un instrumento en cuyas cuerdas volvían a encontrarse a sí mismas mis manos; aún no me sentaba ante ella; me dejaba arrebatarse por el alma que salía de ella (...) Me adentraba en ella y no veía, no veía la naturaleza, sino las visiones que ella me inspiraba» (...) «qué necesario era incluso sobrepasar el amor; porque es natural que se ame cada una de estas cosas cuando se las crea; pero si se muestra esto se crea menos bien; se enjuicia, en vez de decirlo. Se cesa de ser imparcial«...

Lo que se ha expuesto a sí mismo y se ha mantenido a salvo en la prueba adquiriría una *autoridad* que no se ha arrogado. En el espacio de la simulación estética, que es, al mismo tiempo, el espacio donde se pone en juego en serio el logro y el fracaso de la creación artística, puede actuar una superioridad de las obras que no hace pesar su poder sobre quienes las observan, los cuales, por lo demás, se cuidan, con una gran susceptibilidad, de no tener a ningún señor por encima, ni antiguo ni nuevo.

Allí donde hay formas genuinas de expresiones ónticas, algo de esas expresiones nos reclaman hábitos sensoriales meritorios de reputación. El *ente* se abre al Ser como fuente de autoridad. Si dentro del ente (las cataratas) —nos sugiere Rilke— se puede entender el Ser (el espíritu), entonces surge el lenguaje poético contra el palabreo, la pirotecnia sensiblera y los poetas de mermeladas.

Es obvio que no cualquier entidad puede ser promocionada al rango de cosa; de ser así, todo lo que se habla, y hasta el huero parloteo, se extendería del ámbito humano al de los propios objetos. Rilke privilegia dos categorías de «entes» —ser cosas-mensaje—, a saber: los *artísticos* y los *seres vivos*, recibiendo estos últimos su característica especial de los primeros, de modo que es como si la naturaleza fuera la obra de arte supremas del ser pre-humano.

Con este trasfondo comenzaremos a indagar que representa para el naturalismo metafísico el *poema-cosa* en un ensayo de naturaleza teopoético.

Acercamiento literario. La crítica al Prólogo

El mejor acercamiento crítico sobre el *Prólogo* de José Martí ha sido escrito hasta ahora por José Olivio Jiménez. Como él ha señalado en su texto *Una aproximación existencial al Prólogo al poema del Niágara*, el filósofo Miguel Jarrín tuvo la dicha de ser el primero en señalar el contenido existencialista del texto. Puede que el pensamiento existencialista haya profundizado más en el origen de ese texto fundador, conociendo ciertas aristas de la problemática existencial planteada por Martí, pero fueron los modernistas, los inspirados en la teoría literaria de la modernidad, los que mejores trajinaron esa introducción.

Para mí, ambas tendencias, *existencialistas* y *modernistas*, no calaron lo suficiente en la profundidad del *Prólogo*. Pero sin duda alguna la tendencia existencialista penetró mejor que otras y alcanzó algunos atisbos del significado simbólico del poema. Olivio Jiménez se detiene en constatar los puntos de contactos existentes entre la angustia existencialista y la referencia que aporta el *Prólogo* sobre las desavenencias existenciales del poeta moderno. Sin embargo, el *Prólogo* no se detiene en ese punto.

El *Prólogo* puede leerse en tres niveles, dos conectados entre sí y otro separado por completo: primero: el del *materialismo absoluto* que aguarda en el orden de la modernidad, el surgimiento de una nueva época en el orden supuestamente estético; segundo: el *materialismo existencialista*, que recoge de la modernidad la nueva angustia y la esperanza del hombre; y tercero: el *trascendental*, que ni es modernista ni existencialista. Lo significativo del *Prólogo* es advertir la caída del hombre y cómo superarla. El *Prólogo* ni es un texto existencialista ni modernista, sino *trascendente* de acuerdo al *naturalismo metafísico*. Plantea como fin el camino del despertar de la conciencia patriótica, es decir, salir de la trampa aparente de la modernidad y de la maga

existencial del tiempo. Ambos se hallan, para el poeta, en un callejón sin salida, puesto que ambos ven al hombre inmerso en la angustia, que Sartre y Camus llamaron vivir *para suicidarse*.

Y Olivio Jiménez se estanca, de acuerdo a las consideraciones que propone sobre el *Prólogo*, porque recoge solo lo que Martí consideraba angustioso y esperanzador para el hombre, para el poeta. El *envés negativo* nunca será superado por el *haz positivo*. Su apreciación, que es bastante aguda, está a medio camino. Es superior a las apreciaciones de los modernistas, pero exclusivamente llega al medio; más allá no existe para este autor nada que apreciar: angustia y esperanza. La ceguera sobreviene porque el existencialismo nada más se manifiesta intelectualmente, como idea, como una filosofía que no contiene nada de vital, de experiencia; es únicamente pura lógica, contenido intelectual.

El sabor que nos llega del texto de Olivio Jiménez es angustioso. Si Martí ha detectado la angustia del poeta y se detiene en ello, entonces el *Prólogo* cumple con las funciones del existencialismo teórico, con la teoría del personalismo. Cumple con normas en las que el hombre es una angustia en sí misma y no tiene salida de superación, puesto que la esperanza es también un subproducto sutil de la angustia. La esperanza se vuelve el obstáculo para superarse. La esperanza nunca es trascendental. Y es aquí donde yerra el existencialismo de Olivio sobre el *Prólogo*.

Para que suceda algo nuevo, el hombre tiene que despertar, tiene que nacer otra vez, tiene que comenzar a vivir de nuevo, tiene que reconquistarse. Es decir, lo que el místico ruso George Gurjdieff denominaba *recuerdo de sí*. Y esa reconquista no aparece en el texto de Olivio. La esperanza nunca permite que se abra lo verdaderamente trascendente. Y Olivio Jiménez cree, siguiendo al existencialista y personalista Gabriel Marcel y no a Martí, que de la esperanza surge el sentido de trascendencia que, desde luego, se halla implícito en el *Prólogo*.

Para Martí el hombre puede reconquistarse a sí mismo, puede llegar ser un hombre dichoso, puede llegar a ser un ser con un amplio sentido de la vida, si vuelve al origen, si se trasciende a sí mismo, si acaba con la *maga del tiempo*, pero no viviendo del tiempo. Sucede así para el existencialismo porque *a priori* considera al hombre un ser, pero Martí lo ve como un *ente pasajero*, como un *proyecto*. El hombre no está acabado, no es solamente un fenómeno, una manifestación, como piensa el existencialismo, no es un ser todavía completo, está

destinado a evolucionar porque está detenido entre dos dimensiones diametralmente opuestas: el animal y lo divino. Esa es la propuesta del torrente del Niágara, del sabio, del sonido sin sonido a la angustiada presencia del poeta Pérez Bonalde: que el poeta se halla en el medio de esas dos dimensiones y tiran de él, no le permiten saber a dónde dirigirse. El poeta es la angustia en sí misma.

Toda la angustia del poeta y de la época llamada moderna surge de ese hombre detenido en el medio entre ambas dimensiones. Martí lo denomina *ruinen tiempos*. Nunca será una percepción directa y real. Será a lo sumo una pseudo conciencia dominada por la *maga del tiempo*, por la mente arrogante, por el ego, pero nunca concebida como una conciencia en sí misma, nunca como la metáfora con que Emerson llamó en el ensayo *Naturaleza* la conciencia total: «me vuelvo un globo ocular; nada soy; veo todo». La visión del globo ocular, que para Elisabeth Sewell representa la primera mente órfica norteamericana, trascendente a la visión del ojo humano y los sentidos, trascendente al mundo maya, a la maga del tiempo, fue comentada por Martí cuando ensaya en Emerson la indicación metafórica del veedor. Esta forma de ver, de mirar desde las alturas, desde lo más profundo de la conciencia, es lo que da sedimento a lo esencial de la comunicación del *Prólogo*.

Por eso coincidimos con Fina García en denominar el estado de la *mente órfica* martiana como la resurrección, modo de ver lo invisible en lo visible: de que la percepción de la totalidad se halla expandida en todas partes. Cada parte posee el impulso creativo, el *élan vital* de la totalidad, de la conciencia, tal y como gustaba decir Bergson, mediante el análisis de la evolución creadora... De ahí que Pérez Bonalde se halle frente a la *Naturaleza*, frente al torrente del Niágara, preguntándose, mediante el verso, sobre la evolución, sobre el significado de la vida, sobre la transformación del espíritu. Esta inquietud poética de los versos de Pérez Bonalde fue lo que dio pie al *Prólogo*, un ensayo, una Teo poética sobre el naturalismo metafísico. Martí se había dado cuenta de que faltaba algo al poeta: no comprendía el significado del *élan vital* humano, la experiencia del impulso para intuir, armar de ahí la angustia existencial del *poeta en verso*.

El poeta en verso, que Pérez Bonalde propone con el magnífico poema, es el estado intermedio, la antesala unificadora, entre el observador y la realidad, el preámbulo de lo que Martí llama en más de una ocasión el *sentido de fundar*; por eso el poeta en verso observará,

contemplará, desde una posición medio directa, a los objetos y nada más; puede llegar a ver algo vital en ellos, algo del misterio, pero no será visión total; alguna parte del objeto poético, la mayor, permanece muerta. No es aún un estado de poesía en sí, un estado donde el *élan* vital del objeto poético se confunde, se funde, con el poeta en acto. De no entenderse a fondo la diferencia cualitativa existente entre el verso y el acto poético, se confundirán la esencia de la poesía y los fundamentos poéticos martianos.

El Prólogo se escribe para advertirnos las vicisitudes, las angustias, el miedo de la poesía en verso y provocar, a partir de ese impulso, del *élan vital* de la poesía en verso, el despegue a la cima de la poesía en acto. Todo lo que se ha dicho sobre el *Prólogo* es el principio de una etapa de la evolución de la conciencia poética; este no es un documento fundador del movimiento literario llamado modernista. Como bien dijo Fina sobre Martí y el modernismo: «lo curioso no es que se hayan podido sostener tesis tan contradictorias (precursor, iniciador y la antítesis misma) sino que, de alguna manera, las tres resulten ciertas, a la vez que insuficientes».

El *Prólogo* trata de penetrar en el origen de toda la problemática existencialista del hombre, de la creencia, pero superándola y trascendiéndola mediante el despertar. Uno de los mejores conocedores de ese texto, el investigador del Centro de Estudios Martianos Pedro Pablo Rodríguez, ha basado todos sus argumentos para descifrar el alcance del significado del *Prólogo*, ateniéndose a la diferenciación de recurrencia de tres tiempos, en relación uno con otro. No en su forma simbólica, sino en silogismo racional y lógico. Estos tres tiempos en la visión del hombre son precisamente los que han creado la angustia, el temblor, la tensión y la esperanza existencialista del poeta. «En este escrito —aduce Pablo Rodríguez— de aliento poderoso y solemne, el revolucionario cubano ofrece el análisis y el enjuiciamiento de su época desde tres planos diferenciados, en lo que resulta una de las muestras más notables de la polisémica conceptualización martiana» (Pedro Pablo Rodríguez: *El proyecto de José Martí: una opción ante la modernidad*. P. 105).

La diferenciación es la siguiente: un primer tiempo a la crítica de la opulencia moderna en detrimento de los valores humanos. Un segundo tiempo, por consiguiente, de preparación y cotejo; y un tercer tiempo de contradicción donde debe vislumbrarse el futuro de una nueva

humanidad. Él, por consiguiente, la secuencia del efecto, permite que Pablo Rodríguez vea a ese ensayo en el más alto nivel del positivismo y de la fenomenología.

Pero hasta aquí el planteamiento es válido, sumamente aleccionador; solo hasta aquí porque Pablo Rodríguez ha planteado ciertas premisas que permiten la introducción a las profundidades misteriosas de ese texto. Lo digo porque el significado de *tiempo* en el *Prólogo* no cambia siguiendo la secuencia lógica de la causa y el efecto, sino de un estado de aproximación a la realidad a otro.

El tiempo es un estado simbólico, indicativo, metafórico para llevar al lector desde una previa *realidad*, visión, sueño, a otra en la cual, siguiendo lo que dice Nietzsche, el hombre aún no existe, es únicamente un *proyecto*, una posible evolución. El tiempo para la modernidad es una cosa, para el poeta es otra y para lo incognoscible, el poeta en acto, el misterio, el futuro de la humanidad, y la esencia de lo que nos quiere hacer saber Martí en ese texto, es otra.

Tres tiempos, pero ninguno coincide entre sí. Ninguno está relacionado por un silogismo lógico, si no que entre ellos hay *saltos*. Y esa es la paradoja esencial de ese texto fundamental de la obra martiana: el primer tiempo, *ruinen tiempos*, no existe, es una invención humana; el hombre permanece en ese tiempo dormido, inconsciente; el hombre existe como «conciencia» sin Conciencia; en ese tiempo recurre la modernidad. La modernidad se hace consciente del tiempo en la medida en que se hace consciente de la muerte. El hombre con la modernidad pierde el sentido de Dios y se hace consciente de la muerte: entra en una neurosis del tiempo; se sabe un sujeto, tiene prisa. La frase «*pasajero detente*» encierra el sentido del tiempo moderno. La prisa, se traduce en el segundo tiempo, el poeta, y el poeta es el símbolo del segundo tiempo, y este es solamente una indicación del tercero; es la indicación de un salto mayor, un salto del poeta al misterio simbolizado a través del torrente de las cataratas del Niágara.

En el poeta existe una conciencia momentánea. Paúl de Mann ha indagado sobre este asunto y ha llevado la posibilidad de entender la relación del primer tiempo, del deslizamiento entre el acto de escribir y la escritura, es decir, de la traslación entre la representación y el momento, con el segundo tiempo de manera significativa (Paúl de Mann: *Visión y ceguera*). Pero del tercero, del *misterio*, de Mann no vislumbra nada. Lo desconoce totalmente. Desconoce los actos poéticos del poeta. Desco-

noce el reino del tiempo del silencio. Ese tiempo que subyace en las profundidades de la escritura martiana no lo he hallado representado en ninguna de las investigaciones que han estado a mi alcance.

En este libro hay un punto que debiera tratarse con mayor agudeza por parte de los estudiosos martianos: la *melancolía* es capaz también de *epojé* estética. Carlos Ripoll fue y sigue siendo el autor exiliado que más trabajó la obra de José Martí. Publicó una decena de libros y este estudio, su último aporte. ¿Qué lo llevó a interesarse sobre el *estado de ánimo*, el déficit psicológico, la *melancolía* en Martí? Ripoll buscaba descifrar en toda su magnitud el «conocimiento de la vida en José Martí». La vida en su aspecto psicológico y sentimental. No hay en un solo rincón —asegura Ripoll— de la obra de Martí que no se mencione la *melancolía* desde el nacimiento hasta la muerte. Y en cierto sentido también la *melancolía* como productividad y beneficio.

Ripoll cita un párrafo de la obra de Martí que me gustaría comentar:

«El ritmo de la poesía, el eco de la música, éxtasis beatífico que produce en el ánimo la contemplación de un cuadro bello, la suave melancolía que se adueña del espíritu después de estos contactos sobrehumano, son vestimentos místicos, y apacibles augurios de un tiempo que será todo claridad. ¡Ay, que esta luz de siglos le ha sido negada al pueblo de América del norte!».

Esta disposición psicología melancólica en Martí, que se produce en el ánimo de la contemplación, se puede considerar también una '*epojé estética*'. Un espacio para la teoría del arte y la literatura. Como señala Ripoll, desde el comienzo de la civilización, la enfermedad humoral reveló que el problema mismo del influjo de la 'bilis negra' sobre otra bilis corporal (sangre, flema y bilis clara), cuyo estado de ánimo se le denominó melancólico. Y se creyó, por consiguiente, que la plétora 'bilis negra' se presenta como un estado de ánimo en una confusa impotencia interactiva en aquellos sujetos impregnado de pesadumbre.

La cita de Martí se aparta de esa tendencia psico-humoral, y resalta un punto importante de la creación estética y el pensamiento abstracto. La melancolía en este sentido, en que Martí se expresa, pugna bajo una pendencia sin objeto.

¡Patria! La melancolía no se produce por algo, sino manifiesto por emociones de pérdida sin causa identificable. Percibe como si América del Norte le falta algo relevante. Siente la pérdida de un sostén, un esta-

do de ánimo que se pregunta por qué estoy en esta tierra de exilio, lo cual produce por fuerza una contemplación: ‘vestimentos místicos’ («la suave melancolía que se adueña del espíritu después de estos contactos sobrehumano»⁹).

Sin proponérselo, Martí poeta, esteta, pensador y melancólico, se provee de una epojé estética. La retirada a su interior forzado a realizar, de vida o muerte, el tránsito del alejamiento *ex-istencial* por el camino de distancia metódica. Transforma el usual paso positivista y empirista en un paso promotor de teoría. La teoría de que el alejamiento del mundo permite ver lo que no se ve a simple vista.

Alguien dijo que todo hombre excepcional ha sido melancólico. En él se junta penetración intelectual y pesimismo de ánimo en una ‘síntesis creadora’. De hecho, los que se apartan del mundo según esta naturaleza parecen elegidos a ser irrumpidos por visiones, sueños y súbitas ocurrencias.

Un *melancólico* así puede escribir el *Diario de Campana de Cabo Haitiano a Dos Ríos*.

Lo que cuenta el Niágara

Sin duda, una de las cuestiones significativa del Prólogo es la referida a la absoluta realidad de que el torrente del Niágara es la prueba y la confirmación de que el hombre es un experimento de la existencia, de que el hombre es solo un puente y un pasajero. El Niágara invita al hombre a que busque en su interior, en el silencio interior el crecimiento y complete la evolución espiritual. Lo invita a que inicie el viaje a lo desconocido, a que se dé cuenta que la búsqueda terminara con la creación de sí mismo, la creación del poema y la creación del hombre magno. Con relación a lo dicho, Martí expresa:

«¡El poema del Niágara! El halo de espíritu que sobre rodea el halo de agua de colores; la batalla de su seno, menos fragosa que la humana; el oleaje simultáneo de todo lo vivo, que va a parar, empujado por lo que no se ve, encabritándose y revolviéndose, allá en lo que no se sabe; la ley de la existencia, lógica en fuerza de ser incomprensible (...)»

Roberto Agramonte ha dicho en su libro *Martí y su concepción del mundo* que la idea esencial del Prólogo suele ser parecida a las ideas básicas expresada por Friedrich Nietzsche en su texto *Así hablaba Zarathusta*. A mi modo de ver, no solo diría son parecidas, sino algo más complementario, contienen el mismo anhelo de compartir algo desbordante, compartir la idea de la evolución y crecimiento espiritual del hombre. Aunque el texto de Martí apareció relativamente antes (1882) que el de Nietzsche (1886), ambos contienen la sabiduría de la conciencia sobre la mente: Para Martí la de la conciencia del Hombre Magno, para Nietzsche la de la conciencia del Superhombre de Zarathusta.

Ambos textos están escritos en claves y llenos de simbologías y significados. Para el vocero de Nietzsche, Zarathusta, la evolución espiritual se plantea simbólicamente en tres estados: la del camello, el león y el

niño. Martí la concibe desde el estado del Hombre Arrogante, la bestia, el Hombre Gallardo y el Hombre Magno. Ambos pensadores coinciden en que el hombre tiene que evolucionar a través de estos tres estadios.

El Camello, el Caballo, la Bestia y el Hombre Arrogante constituyen el hombre esclavizado por la mente; el León y el Hombre Gallardo expresan el desacato, la discontinuidad del estado animal, dejando de ser masa, colectivos humanos y mente colectiva El Niño, el Superhombre y el Hombre Magno expresan la conciencia. Aquí no hay espacio para abordar esta relación de pensamiento, pero quisiera significar que el Prólogo de Martí no expresa la experiencia de un filósofo existencialista. Creo que Nietzsche tampoco lo expresa. El Prólogo contiene un pensamiento de la existencia que es diferente y contrario al del filósofo existencialista.

El existencialismo está basado en que no hay ningún propósito que buscar en la vida, idea totalmente contraria a la de las religiones que si creen que la vida se realiza bajo un propósito; por eso que la vida para el existencialista es un hecho accidental, todo se mueve en un total y absoluto aburrimiento y falta de sentido. En realidad para el existencialista la vida no posee utilidad en sí misma.

Eso sí, la idea del Prólogo coincide en un punto con el existencialismo, y puede ser que la vida no constituya un propósito en sí misma, pero también abre una enorme posibilidad a la creación de sentido si el hombre dirige el esfuerzo a evolucionar espiritualmente. Si el pasajero se detiene en el estado de camello, bestia y hombre arrogante entonces todo ha terminado para su crecimiento, entonces la vida se vuelve en sí misma en un absoluto aburrimiento. (Martí habla en el prólogo del matrimonio y de la actividad sexual)

Solo del hombre arrogante, según Martí, puede obtenerse una evolución biológica y el significado de su crecimiento espiritual esta anulado. De acuerdo con las ideas del biólogo W. K. Brooks de la expansión análoga, este hombre evoluciona de la niñez a la adolescencia y de esta hasta su clímax sexual. A partir de ahí se convierte en un vegetal hasta que muere. Puede que duren cien años de vida, pero su crecimiento será nulo, quedando preso en los propósitos de la mente.

Otro significado de la mente es que en sí misma es un propósito, siempre está proponiéndose algo que hacer. La mente gobierna y determina al hombre. El existencialista llega hasta aquí y se detiene; puede ver que para millones de hombres sobre la tierra la condena es

el aburrimiento y la falta de sentido, pero no puede trascenderlo. El hombre está condenado al suicidio.

Un pensador de la existencia como José Martí y Friedrich Nietzsche trasciende esa actitud pesimista del existencialista y del propósito de la mente. Su Hombre Magno y Superhombre estarán desprovistos de cualquier propósito y fin hacia el exterior. Toda acción que acometen encierra un sentido en sí mismo y en su misma experiencia; no necesitan de ningún propósito de que compartir, pues lo desbordante, lo sobrante es solo digno de compartir y por tanto se comparte por sí mismo. El sentido de propósito desaparece puesto que se comparte porque en su interior se tiene de sobra. Se da amor sin propósito cuando se tiene de sobra para sí mismo.

Ahora bien, cuando termina la evolución biológica, cuando el hombre ya es totalmente maduro sexualmente, comienza para el hombre gallardo el crecimiento espiritual. El pasajero no debe detenerse, no debe quedarse únicamente completado biológicamente; el Prólogo va más allá de esta concepción «biologizante» y desea que el hombre se complete como ser humano.

La búsqueda no resulta satisfactoria si no se termina creando algo superior al hombre arrogante, algo más allá de la finalidad animal. La respuesta a esa insatisfacción es la del poema. El poema es el significado de la creación, la de un despegue de la tierra hacia la existencia. Martí maneja todo este designio de la existencia de una manera mística; de modo que su prosa se fragmenta de una forma tal, que solo es posible entender en ese preciso momento la solicitud de la existencia en lo que el Niágara cuenta. Martí dice:

«Y se entendieron. El torrente prestó su voz al poeta; el poeta su gemido de dolor a la maravilla rugidora. Del encuentro súbito de un espíritu ingenuo y de un espectáculo sorprendente, surgió este poema palpitante, desbordado, exuberante, lujoso. Acá desmaya, porque los labios sajan las ideas, en vez de darles forma. Allá se encumbra, porque hay ideas tales, que pasan por sobre los labios como por sobre valla de carrizos».

La idea de Martí es que el sentido aquí es uno, no estar separado ni dividido como puede hacerlo el razonamiento que sale de la mente. Tanto el poeta como el Torrente eliminaron la finitud y se convirtieron en infinito, en un vasto universo. El poeta se convirtió en más grande que el Torrente y el Torrente en más grande que el poeta. Ambos llega-

ron al punto medio de la observación, donde las mitades desaparecen y cantaron el hosanna.

Este canto del hosanna, expresado por Martí en el Prólogo es para señalar que «toda esa historia que va escrita es la este poema». El poema puede expresar mejor que cualquier otro escrito la idea científica del hombre, la de su verdadera filosofía y el método del silencio. Martí dice:

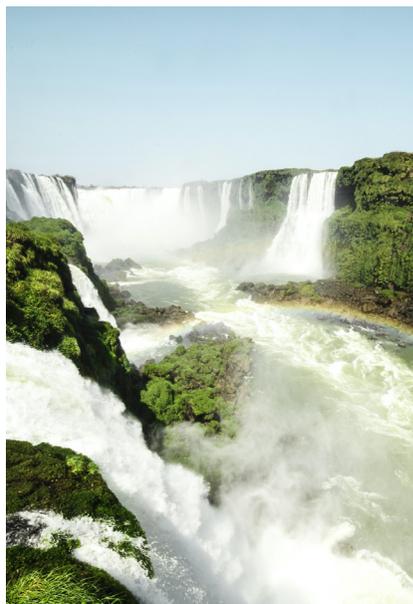
«Los buenos eslabones dan chispas altas. Menguada cosa es lo relativo que no despierta el pensamiento de lo absoluto. Todo ha de hacerse de manera que lleve la mente a lo general y a lo grande. La filosofía no es más que el secreto de la relación de las varias formas de existencia. Mueven el alma de este poeta los afanes, las soledades, las amarguras, la aspiración del genio cantor».

El pensamiento debe ser absoluto y no relativo en la medida que la mente se abra a lo general; es decir, a lo universal haciéndose transparente y no proyectado. La filosofía no puede ser, según Martí, la relación entre el objeto con el sujeto creado por la mente, sino la relación de la conciencia con la más variada forma de la existencia: humana, animal y vegetal.

Es la manera como el poeta Pérez Bonalde se ve solo ante la posibilidad de «una religión no establecida, con el corazón necesitado de adorar, con la razón negada a la reverencia; creyente por instinto, incrédulo por reflexión». Se encuentra frente a un espacio desconocido que nunca conocerá por lo vasto e infinito que es. Solo puede saber de él en la medida que la mente se transforme en conciencia y esta pueda entender el significado de la eternidad, del vacío y la nada. En esa eternidad se encuentra para Pérez Bonalde el significado, según Martí, de la verdadera religión del hombre; no la que viene impuesta desde afuera como la hace el budismo, el jainismo, judaísmo, e l catolicismo entre otras, sino la que cada hombre puede construir por sí mismo en su propio interior. La poesía es el espíritu de esa religión no establecida y por tanto el poeta su florecimiento.

EXODUS
• AD ÆTERNAM •

La presente edición de
Teopoética del ensayo. Naturalismo metafísico
Prólogo de José Martí al poema al Niágara
de Ángel Velázquez Callejas
se realizó en la Ciutat de Barcelona
en enero de
2023
✻



Confiamos en que esta publicación convoque a los lectores a aceptar que, las cataratas del Niágara, constituyen una obra de arte en la naturaleza, pocas veces convertida en objeto de percepción estética. Fue José María Heredia, en 1824, quien escribió el primer poema, *Oda al Niágara*; y en 1864, Rafael Pombo, animado por la misma escena, cantó una suerte de contraparte a la *Oda*, *En el Niágara*. Finalmente, en 1880, con Juan Antonio Pérez Bonalde aparece la tercera —la más sustanciosa forma poética de esa etapa—, el *Poema al Niágara*, que sirvió de inspiración a José Martí para escribir, en 1882, un ensayo teopoético de naturaleza metafísica. El *naturalismo metafísico* del ensayo de Martí al *Poema del Niágara* constituye, más allá de la percepción de los poetas románticos, una *cosa* que constantemente está *emitiendo mensajes* cifrados con autoridad de superioridad al estilo de un Dios griego, y que la mirada del poeta, ante la superioridad metafísica de una *cosa*, no puede ser fingida por el subjetivismo sensiblero, sino admitido por un llamado de alcurnia: indagar en los conceptos de la vida y cómo, a partir de ahí, cambiar el estilo hacia formas superiores de espiritualidad y belleza plena.