

Ángel Esteban, Dora Poláková

Whitman transatlántico: su huella en los modernistas José Martí y Jiří Karásek y en las vanguardias de entreguerras (Huidobro y Nezval)*

La estela de Walt Whitman a uno y otro lado del Atlántico en el fin de siglo y en las vanguardias posteriores está todavía por terminar de definir y acotar. Más allá de aquellos escritores, críticos y lectores que pudieron disfrutarlo en su propia lengua, sobre todo en los Estados Unidos, Inglaterra o Irlanda, la concentración de espacios whitmanianos en las últimas décadas del XIX y primeras del XX en diversos países e idiomas fue dilatándose sin control hasta convertir al símbolo de ese espíritu libre y distinto en uno de los ejes raigales de la poesía contemporánea internacional. En estas páginas abordaremos la huella de Whitman en autores fundamentales del modernismo transatlántico, como José Martí y Jiří Karásek, para resumir su impronta en el espacio no anglosajón europeo y americano, y extenderemos esa huella hasta las vanguardias y el periodo entreguerras, como Huidobro y el checo Nezval en el entorno del poetismo, dentro del mismo contexto transatlántico, como ejemplos de un patrón que se dilata hasta la época de la Guerra Fría. En concreto, tomaremos como apoyo para documentar esa influencia el cambio de paradigma en la estética contemporánea desde un sistema de representación a otro en el que domina la expresión, como bien apunta Rancière en *La palabra muda* (2009).

En el ámbito hispánico, la primera noticia importante sobre Whitman llegó en 1887, con el conocido artículo de José Martí, «El poeta Walt Whitman», del 19 de abril de ese año, publicado en *El Partido Liberal*, de México, y dos meses más tarde, el 26 de junio, en *La Nación*, de Buenos Aires. Poco más tarde Darío le dedicó un soneto, también muy conocido. Santí (1990, 160) aprecia en estos autores un culto al estadounidense asociado a una negación de la vacía tradición española, es decir, un aspecto más temático que estilístico. Ahora bien, en los escritores del siglo XX, hasta la época de entreguerras, Whitman será acogido cada vez más como un modelo retórico y como un apoyo para la lucha contra el imperialismo, es decir, en defensa de la libertad y la autodeterminación, ya desde la «Oda a Roosevelt» de Darío, en 1905, hasta el trabajo

* Este trabajo ha sido financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Proyecto «Creatividad y adaptabilidad como condiciones del éxito de Europa en un mundo interrelacionado» (Reg. N° CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).



del uruguayo Vasseur en 1912, que significa no solo la primera traducción al español del poeta neoyorquino sino también un estudio interpretativo sobre su obra. El trabajo de Vasseur fue muy conocido en las primeras décadas del siglo XX, ya que tuvo que reimprimirse en varias ocasiones.

En el prólogo a la sexta edición, de 1951, el uruguayo reconoce que tradujo a Whitman a través de las ediciones en italiano que adquirió en 1902 en la Librería Comini de Montevideo, y repasa asimismo los datos más o menos conocidos sobre las traducciones del genio estadounidense al francés en los últimos años del XIX y primeros del XX. Pero lo más interesante de las apreciaciones de Vasseur sobre Whitman tiene que ver con la libertad de espíritu que sostuvo en toda su obra. El poeta escribía lo que quería y como quería, ajeno a tradiciones y retóricas. No era «satírico», ni «sarcástico», ni «epigramático» sino «simple, tolerante, cordial», sin «truculencias folletinescas», «patetismos melodramáticos», «rasgos grotescos», «inverosimilitudes y afectaciones de fantasía y de estilo», lo que lo convierte en «el americano de esas generaciones y estados en formación» (Vasseur, 1951, 9). En definitiva, lo que destaca Vasseur es una amplitud espiritual y una independencia que son propias de su condición humana y de su escritura literaria. Y esta versión whitmaniana, texto traducido e interpretación, es la que, según Alegría, influirá en los escritores latinoamericanos de las tres o cuatro primeras décadas del siglo XX, como Leopoldo Lugones, José Santos Chocano, Porfirio Barba Jacob, Pablo Neruda, Pablo de Rokha o Gabriela Mistral (Alegría, 1954, 349). Para Fernando Alegría, Whitman es uno de esos poetas «que se conservan libres en América» (1954, 11) y que, por tanto, puede constituirse como un modelo para los intereses tanto sociales y políticos como estéticos y literarios de los intelectuales y escritores latinoamericanos.

Después de Vasseur, cuya traducción fue publicada en España, el poeta peninsular León Felipe dio a las prensas su versión castellana del «Canto a mí mismo» en 1941 en Losada; en 1945 y 1946 Concha Zardoya hizo lo propio con *Hojas de hierba* para la Editorial Aguilar y ese último año Miguel R. Mendoza publicó una antología de la poesía de Whitman en la Secretaría de Educación Pública de México. Más traducciones y ediciones en español continuaron sucediéndose en 1949, 1950, seis veces más en esa década, y cuatro a finales de los sesenta (Fernández, 1981), una de las cuales fue la de Borges en Juárez Editor, de Buenos Aires, en 1969. El argentino, en su exégesis, convierte en colectivo uno de los logros de Whitman, aunque de modo distinto al punto de vista de Alegría. Para Borges, el genio no es simplemente un ejemplo o un espejo en el que mirarse por su capacidad de decir lo que quiere y como quiere, sino el hombre corriente que se pone en el lugar de todos los hombres corrientes, el símbolo de la democracia, ya que ha escrito no la epopeya americana sino la epopeya universal, precisamente por esa conjunción de tema y forma, de intereses y sencillez para comunicarlos (Borges, 2007, 191).

En el inicio de este culto whitmaniano en los siglos XIX y XX hay que situar a José Martí. Para el cubano, Whitman es muchas cosas: una vocación democrática, la justificación de las políticas antimperialistas, la armonía del hombre con la naturaleza y con el cosmos asociada a un cierto panteísmo, el carácter profético y sacerdotal del «veedor», el hombre de evidentes y asentados principios y valores éticos, y la encarnación del auténtico poeta moderno (Díaz, 2007, 78). Ahora bien, por encima de todo ello, el icono de Candem simboliza la libertad, el hombre satisfecho de sí mismo que se canta, que hace y dice lo que quiere y como quiere, y suscita en los lectores los mismos aires de libertad. A la vez, es el paradigma de la sencillez, la desnudez y la vida esencial del hombre natural, «que remiten al individuo originario e invocan a un ser capaz de entender e interpretar la armonía y la belleza del mundo» (Díaz, 2007, 80). En efecto, pensar, decir y actuar en libertad es lo mejor valorado por Martí, quien está pensando a la vez en la necesidad que Cuba tiene de verse por fin libre y en el apremio para encontrar formas libres de pensamiento. No en vano, los *Versos libres* martianos fueron escritos, con esa doble intención, en los años inmediatamente anteriores a la publicación de sus ideas sobre Whitman. Asegura Martí que «hay que estudiarlo, porque si no es el poeta de mejor gusto, es el más intrépido abarcador y desembarazado de su tiempo», pues vive en aquel lugar «donde el hombre natural labra al Sol que lo curte, junto a sus caballos plácidos, la tierra libre» y porque, en definitiva «la vida libre y decorosa del hombre en un continente nuevo ha creado una filosofía sana y robusta que está saliendo al mundo en epodos atléticos», argumentación que concluye en una reivindicación de una adecuada forma de escribir, pues unas realidades nuevas deben concebir moldes nuevos: «A la mayor suma de hombres libres y trabajadores que vio jamás la Tierra, corresponde una poesía de conjunto y de fe, tranquilizadora y solemne, que se levanta como el Sol del mar, incendiando las nubes; bordeando de fuego las crestas de las olas» (Martí, 1975, 132-133).

Hay un párrafo del artículo de Martí que condensa todas las líneas que parten del centro raigal, de la idea de que la libertad es lo básico y alrededor de ella se construyen las formas de vida, de pensamiento y de expresión. En ella se concentran las correspondencias universales, la armonía que gravita en torno a la naturaleza y los estados de paz, estabilidad y goce de uno mismo que permiten la expresión moderna:

La libertad debe ser, fuera de otras razones, bendecida, porque su goce inspira al hombre moderno —privado a su aparición de la calma, estímulo y poesía de la existencia—, aquella paz suprema y bienestar religioso que produce el orden del mundo en los que viven en él con la arrogancia y serenidad de su albedrío. Ved sobre los montes, poetas que regáis con lágrimas pueriles los altares desiertos. Creáis la religión perdida, porque estaba mudando de forma

sobre vuestras cabezas. Levantaos, porque vosotros sois los sacerdotes. La libertad es la religión definitiva. Y la poesía de la libertad el culto nuevo (Martí, 1975, 135).

Precisamente, gracias a que la libertad es una fuente de posibilidades, el poeta, sacerdote y profeta, puede anunciar ese culto nuevo, y debe ser estimulado para completar esa indispensable función. Una nueva humanidad, por tanto, está a punto de poblar el mundo, y para que ella se constituya es necesario que el artista desarrolle su discurso con nuevas expresiones, que son fruto del ejercicio libre y feliz de su pericia literaria ya que, como concluye el cubano en su reflexión sobre Whitman, «Cada estado social trae su expresión a la literatura, de tal modo, que por las diversas fases de ella pudiera contarse la historia de los pueblos» (Martí, 1975, 134). Es oportuno pensar, entonces, que el artículo de Martí sobre Whitman, cuyas ideas fueron refrendadas sintéticamente por Rubén Darío en el poema que le dedicó en *Azul...*, marcó una pauta para la interpretación que se dio en todo el mundo hispánico del personaje y de su obra en las traducciones y los ensayos críticos de las décadas siguientes, y que esa huella no fue solo informativa, ya que las propuestas de los modernistas y de los vanguardistas del periodo de entreguerras tomaron como paradigma de la creación artística la ley de la libertad absoluta.

La fortuna del poeta en el ámbito europeo no hispano y no anglosajón fue similar. En 1887 tuvo lugar la primera traducción europea, al italiano, de *Leaves of Grass*, a cargo de Luigi Gamberale, y dos años más tarde vio la luz el segundo volumen de la traducción al italiano del mismo autor, que se completó a comienzos del siglo XX con más traducciones hasta 1907. Las pautas que marcó Gamberale sirvieron no solo a los italianos: el mismo Vasseur conoció alguna de aquellas versiones, que utilizó para su traducción de 1912. En Italia, la obra de Gamberale fue la que definió la huella de Whitman al menos hasta que en 1950 Giachino realizara su propia versión de *Foglie d'erba*. Para el conocimiento general del neoyorquino en Italia en el siglo XX hay que hacer también referencia al estudio crítico de Pasquale Jannaccone *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, de 1898, que no contenía traducciones pero sí detalles muy significativos de las estructuras y los procedimientos creativos de Whitman.

El primer traductor a la lengua alemana, Freiligrath, publicó un ensayo de interpretación y diez poemas a finales de los años sesenta del siglo XIX. Veinte años más tarde, en 1889, se realizó la primera traducción completa de *Leaves of Grass*, titulada *Grashalme*, y tres años después, Johannes Schalf dedicó un ensayo al poeta, comenzando una corriente de culto que continuó en las primeras décadas del siglo XX e insistiendo en una propuesta que ya Martí anunció: el arribo de un nuevo humanismo o una nueva humanidad basada en algunos de los conceptos whitmanianos de libertad, vida natural y alejamiento de los peligros de la modernidad industrializada. El propio Schalf se atrevió con la traducción de varios poemas representativos del americano,

en 1907, y tradujo asimismo la biografía escrita por Henry Bryan Binns. Fue también muy difundida la versión de los poemas del americano que llevó a cabo Gustav Landauer, el anarquista, escritor, traductor y filósofo judeoalemán, y que no se publicó hasta 1922, tres años después de su arresto, tortura y asesinato.

En Francia, Jules Laforgue tradujo algunos de sus poemas ya en los años ochenta del siglo XIX, pero no publicó su versión completa de *Leaves of Grass* porque falleció de tuberculosis en 1887. El trabajo de Laforgue no vio la luz hasta 1918, y en la edición se añadieron traducciones de Larbaud, Gide y otros escritores franceses. Pero ya en 1909 León Bazalgette había publicado las *Feuilles d'herbe* en *Mercure de France*, París, texto que influyó en Vasseur, como lo había hecho el italiano Gamberale, para la primera versión en español del vecino de Candem. Bazalgette tuvo un gran protagonismo en la difusión de Whitman, ya que en 1908 se adelantó a su traducción con una biografía sobre el poeta, y en 1921, cuando todavía permanecía el impacto de la edición de Laforgue, concluyó su homenaje al poeta con un largo ensayo sobre su obra, *Le Poème-Évangile de Walt Whitman* (Kaiser, 2017, 87).

Si nos asomamos al Este de Europa, ningún poeta americano del siglo XIX ha tenido una repercusión similar a la de Whitman. En Rusia hubo ya una reseña de la tercera edición de *Leaves of Grass*, en 1860, y una traducción de un ensayo sobre él, de 1882. El último año del siglo Bogoraz tradujo un poema del americano, a pesar de que todavía en esas fechas era peligroso exponer en Rusia las ideas de libertad que proclamaban las *Hojas de hierba*. Todo ello vino precedido por algunos juicios muy positivos sobre su obra que fueron colándose en el mapa cultural ruso desde la muerte del vate en 1892. Sin embargo, la selección de poemas traducida por Konstantin Balmont en 1905 fue confiscada por el gobierno y muchas copias fueron destruidas, mientras que algunos de sus seguidores, como Kornei Chukovsky, fueron juzgados o arrestados desde ese momento hasta 1911. En ese mismo año, la traducción de Chukovsky, cuya primera edición databa de 1907, fue destruida por orden de un juez. Pero ya desde 1913 comenzó a haber exposiciones públicas de su obra y conferencias sobre Whitman, y el eco de su obra en futuristas como Khlebnikov o Mayakovsky se hizo cada vez mayor.

En Polonia, las primeras discusiones sobre su poesía datan de 1887, pero la difusión de su lírica no se llevó a cabo hasta después de la Primera Guerra Mundial, a través de los poetas del grupo vanguardista Skamander, sobre todo tras la publicación del manifiesto de Julian Tuwim sobre Whitman y la traducción de varios poemas en 1921 por Stanislaw Vincenz, continuada por una nueva traducción en 1934 por Napieralski. En Croacia las primeras muestras traducidas fueron de 1900, 1909 y 1912, y se extendieron hasta 1919 gracias a la labor de escritores como Borivoj Jevtic, Ljubo Wiesner e Ivo Andric. En Serbia hubo dos primeras traducciones en 1912 y 1920, y en 1925 un ensayo en el que se mezclaba la crítica con la admiración. En 1918, en la revista *Književni Jug*, apareció también alguna traducción de poemas del americano (Pajovic, 2013).

En este ámbito resulta destacable la huella del americano en movimientos checos de corte modernista o de vanguardia. Ya Josef Václav Sládek anotaba en 1876 la recepción ambigua de Whitman en su tierra, de admiración a veces y otras de desprecio, mientras que los checos lo aclamaban por derribar los moldes tradicionales al escribir y actuar con absoluta libertad. Y en 1889, el poeta Jaroslav Vrchlický escribía un soneto, similar en tiempo y forma al de Darío, en el que el propio Whitman respondía a la voz poética que valoraba por encima de todo la «libertad siempre y en todas partes» (en el original «Volnost vždy a všade!») (Vrchlický, 1891, 107). Vrchlický incorporó asimismo, en 1895, catorce poemas de Whitman, traducidos al checo, en su libro *Z cizích Parnassů (De Parnasos extranjeros)*, y en 1906 publicaría *Walt Whitman: Stébla trávy (Walt Whitman: Hojas de la hierba)*, mientras que en 1901 Emanuel z Lešehradu sacaría a la luz una serie de poemas bajo el título *Walt Whitman Výbor z básní (Walt Whitman. Selección de poemas)*, seguidos en 1909 por *Básník zítřku: Walt Whitman (Un poeta del mañana: Walt Whitman)*. A partir de ahí varias traducciones se sucedieron, sembrando la poesía checa de registros whitmanianos.

Fue quizá Karásek el autor checo del cambio de siglo que mejor leyó la obra de Whitman y, del mismo modo que Martí, señaló múltiples matices, que confluían finalmente en la exaltación de la libertad. En 1894 fundó con Arnošt Procházka la revista *Moderní revue* que durante treinta años simbolizaría «lo nuevo». Destacaba Karásek (1927a, 88) la originalidad y la novedad del americano, centrada en cuatro conceptos: caos, vida, panteísmo y democracia. Hablaba el checo de un aparente caos a través del cual puede descubrirse un ritmo que no es de palabras sino de ideas, que emanan de forma natural de un «alma sincera, profunda e independiente» (Karásek, 1927a, 88).¹ Martí lo había explicado de otro modo: «Él crea su gramática y su lógica» (Martí, 1975, 132), y genera un ritmo «en medio del caos aparente de frases superpuestas y convulsas» (Martí, 1975, 140).

Eso no quiere decir que no se cuide la forma, sino más bien al contrario, porque Whitman introduce entre sus más específicas novedades la libertad para elegir las palabras que más le convengan, aunque la tradición literaria convencional no las considere como «poéticas», palabras banales, cotidianas, «feas», pero que son igualmente objeto de la poesía, en la que cabe tanto «la atrevida construcción de un puente ferroviario, como el arco gótico de un templo» (Karásek, 1927a, 91). Hay una relación directa entre la manera de concebir la vida y la de la poesía o el arte, porque ambas realidades están conectadas. El arte –continúa Karásek– debe ensanchar sus procedimientos para responder a todas y cada una de las posibilidades de vivir o sentir la existencia, solo así se halla lo que está «debajo de la superficie», el «ritmo interior» que

1 La traducción de todos los textos de Karásek y de otros escritores checos citados en este artículo ha sido realizada por Dora Poláková especialmente para este trabajo, tomando como base los originales en checo.

habita sobre los contornos y que solo el poeta es capaz de ver, descifrar y expresar. Y de esa forma comprende Karásek el panteísmo, la democracia ligada a él en un amplio sentido de lo humano, la unidad del universo y las correspondencias baudelarianas en Whitman, como antes lo había hecho Martí en su artículo de 1887, cuando decía que «todo está en todo, y lo uno explica lo otro» y que «en su persona se contiene todo: todo él está en todo; donde uno se degrada, él se degrada», «nada le es extraño, y lo toma en cuenta todo», los animales, la naturaleza y los hombres (Martí, 1975, 136). Esa libertad de espíritu y de forma, abiertos a lo nuevo, junto con la concepción unitaria e integradora de individuos y conjunto, fue descrita por ambos con imágenes similares: Martí hablaba de las «vallas rotas» en el prólogo al *Poema del Niágara* de Pérez Bonalde, y Karásek de los «diques derribados» (Karásek, 1906, 33), haciendo referencia a las nuevas formas de expresión que la época de «reenquiciamiento y remolde» (Martí, 1975) estaba acuñando.

De acuerdo con el planteamiento de Rancière sobre la transición desde una poética restringida a otra generalizada en el entorno de la modernidad artística, hasta la mitad del siglo XIX imperaban criterios aristotélicos por los que la *inventio* (elección del tema) primaba sobre la *dispositio* (organización de las partes) y la *elocutio* (ornamentación conveniente del discurso), siendo esta última la que servía como apoyo y complemento a las otras dos. En las últimas décadas del siglo XIX se produce una alteración de ese orden que llegará a ser absoluta y radicalmente inversa en las vanguardias del periodo de entreguerras. La *elocutio*, entonces, toma el lugar de la *inventio*, y la gobierna, de tal modo que la «parte material» del lenguaje, es decir, los términos utilizados y su disposición en el discurso, con su capacidad sensorial y estética, se erige como superior, ordenadora y administradora, de modo que la primacía de la «ficción» es sustituida por la del lenguaje, y el «decoro» aristotélico, que es la adecuación de la forma al asunto elegido, es relevado por «la indiferencia del estilo con respecto al tema representado» (Rancière, 2009, 39). El arte entendido como expresión, aunque no puede desprenderse de la realidad, tiene entonces la capacidad de influir sobre ella e incluso sobrepasarla. Para Martí el artista ve más que el hombre corriente y es capaz de expresar aquello que observa, pero Darío va un poco más allá y proclama que el poeta debe «hacer rosas artificiales que huelan a primavera» (Darío en Castro, 1934, 50), algo muy similar a lo que escribió Karásek: «El artista debe ofrecer más que la realidad. [...] Sus flores tienen que oler con más deseo que las flores cogidas por una mano, que por la noche se marchitan. [...] El artista debe hallar debajo de la superficie, debajo de lo exterior el ritmo interior» (Karásek, 1927b, 7).

El paso siguiente lo dieron los escritores de vanguardia, completando el giro que colocó a la *elocutio* en el lugar de la *inventio*. El gesto de libertad absoluta que los modernistas de Europa y América vieron en Whitman se manifestó en todas las facetas humanas, pero sobre todo en la posibilidad del lenguaje para ocupar el lugar de la

realidad. De ahí que los escritores de entreguerras apostaran mayoritariamente por la concepción del arte como algo autónomo, capaz de crear sus propias realidades gracias al poder de la palabra. En América Latina, la expresión máxima de esa tendencia fue *Altazor*, de Vicente Huidobro, que partía del espíritu anunciado en «Arte poética», de 1916, deudor de los textos anteriores sobre las flores, la poesía y la realidad, y que proponía: «Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema» (Huidobro, 2011, 13). En *Altazor*, obra comenzada en 1919 y publicada como texto completo por primera vez en 1931, Huidobro menciona a Whitman en el prólogo, cuando el protagonista diserta sobre sí mismo mientras cae con el paracaídas a sus espaldas y lo observa todo desde la altura: «Aquel que todo lo ha visto, que conoce todos los secretos sin ser Walt Whitman, pues jamás he tenido una barba blanca como las bellas enfermeras y los arroyos helados» (Huidobro, 1931, 13). La influencia de Whitman en Huidobro es muy clara y así ha sido reconocida en numerosas ocasiones (Morales, 1999).

Ya en su libro *Adán*, de 1916, el chileno exaltaba la libertad y la capacidad para ver las cosas como nuevas de ese primer hombre que, mientras da nombre a las cosas, ellas van llenando el mundo. La palabra creadora, en ocasiones, tiene ecos evidentes del «Canto a mí mismo», como en el poema «Adán frente al mar», en el que se instaura una conversación grata con los elementos naturales, con los que la voz poética se identifica, en una suerte de armonía y plenitud casi panteístas (Morales, 1999, 182). Lo que llama la atención es que, en Huidobro, la conexión con la actitud libre del estadounidense no tiene que ver con los temas de su poesía, ni con aspectos políticos, sociales, ideológicos o filosóficos. El recurso a Whitman está directamente relacionado con el lenguaje y su capacidad para crear mundos nuevos. De hecho, *Altazor* será, finalmente, el mismo lenguaje, porque la capacidad creativa descansa absolutamente en el universo de la expresión. Por eso, en el final de la obra, la fonación se vuelve daísta. La *elocutio* ha invadido de tal forma el territorio de la *inventio*, que se ha convertido en una realidad autónoma, y no necesita de la ficción para actuar, para crear, para existir.

Es evidente que las vanguardias europeas que nacieron antes que el creacionismo de Huidobro albergaban presupuestos similares, y ellas se convirtieron en inspiración para el chileno desde antes de sus viajes por Europa. Huidobro pasó los últimos momentos de la Guerra Mundial en París, y en 1918 viajó a España. En Francia, donde residió varios años del periodo de entreguerras, se relacionó con los principales artistas de la vanguardia europea, como Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, André Breton, Jean Cocteau, Max Jacob, Tristan Tzara, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Juan Gris, Jacques Lipchitz, Francis Picabia, Joan Miró, Max Ernst, Paul Éluard, Blaise Cendrars, etc. Es la época en la que escribe *Altazor* y, por tanto, maneja con comodidad los presupuestos de esa estética que fundamenta en el lenguaje creativo la defensa de la libertad absoluta del artista para crear.

Si en el inicio de algunas de las vanguardias europeas más relevantes permanece, como hemos visto, la huella de Whitman, ocurre algo parecido con otras más periféricas. En el contexto checo, y siguiendo la línea de innovación y libertad trazada por Karásek y los poetas de la *Moderní revue*, surge en el periodo de entreguerras el poetismo, o poetismus, término acuñado por primera vez en la revista *Disk* en 1923. Aunque el movimiento nace en el seno de la poesía proletaria del grupo literario Devětsil, «por su concepto del lenguaje poético se opone claramente a él y construye su propio y original sistema dentro de las vanguardias europeas» (Čolakovová, 1999, 49). Lo más característico de poetismus es la integración del arte y la vida, una forma de contemplar el mundo para que este se convierta en un poema (Nezval, 1928, 549), y también la apuesta por el arte puro, autónomo, que no sirva vicariamente a la política, la religión o la moral, y que se oriente hacia una libertad total de la *elocutio* frente al corsé de la *inventio*, mediante el uso de imágenes atrevidas, surgidas fuera de la lógica, de lo racional:

De forma lógica el vaso le corresponde a la mesa, la estrella al cielo o la puerta a la escalera. Por ese motivo ni los vemos. Fue necesario poner la estrella sobre la mesa, el vaso cerca del piano y los ángeles, la puerta al lado del océano. Se trataba de revelar la realidad, dotarla de la forma resplandeciente como el primer día (Nezval, 1928, 550-551).

En el proceso creativo, se subraya el papel de la corriente asociativa de imágenes libres, como «chispas que saltan de una estrella a otra» (Nezval, 1989, 181), el subconsciente, la importancia de los sentidos, así como el vínculo estrecho de la poesía con las artes plásticas; lo gráfico se integra en el texto, siguiendo el modelo de Apollinaire. La palabra clave es *juego*; como si el poeta estuviera sorprendido por todo lo que ve, como si lo estuviera viendo con la fascinación de un niño. El carácter juguetón es considerado una condición inmanente, primigenia del espíritu creador del hombre y, por consiguiente, debe integrarse en la función imaginativa del nuevo lenguaje poético. Este principio lúdico simboliza la libertad total de las imágenes poéticas; el poeta tiene el poder de poner nombres nuevos a las cosas, de cambiar el significado tradicional de los signos (Čolakovová, 1999, 53). Un ejemplo relativamente paralelo a *Altazor*, en clave poetista, podría ser *Pantomima* (1924) de Vítězslav Nezval, concebido como un manifiesto poético del movimiento. Se compone de varias secciones líricas, un texto programático («Papoušek na motocyklu» / «Papagayo en una moto»), una pieza teatral, un guion para una película muda, otros textos de la más diversa índole acompañados de citas de Jean Cocteau, Tristan Tzara, Guillaume Apollinaire, Charles Baudelaire y otros, fotos de payasos, cuadros o publicidad, y una parte poemática, *Abeceda* donde, a diferencia de los textos del mismo tema de Rimbaud, Marinetti o Chlebnikov, existe menos interés en el nivel fonético de las letras, y más en la forma gráfica que pretende llegar a la síntesis de las artes plásticas

y la literatura. La base de todo el entramado poético descansa en la idea de creación en libertad gracias al poder de la palabra. Un camino que comenzó en Whitman y en los poetas franceses de la mitad del XIX, que tuvo en modernistas americanos y europeos su primera constatación estética y vital, y que culminó con la absoluta primacía de la *elocutio* sobre la *inventio* en los vanguardistas de entreguerras en el espacio transatlántico.

Obras citadas

- Alegría, F., *Walt Whitman en Hispanoamérica*, México 1954.
- Borges, J. L., *Obras completas*, vol. 4, Buenos Aires 2007.
- Castro Silva, R., *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*, Santiago de Chile 1934.
- Čolakovová, Ž., Básnický jazyk poetismu, *Česká literatura* 47/1, 1999, pp. 49-62.
- Díaz Ruiz, I., La modernidad en José Martí. (Una lectura de «El poeta Walt Whitman»), *Anuario del Colegio de Estudios Americanos* 2, 2007, pp. 75-82.
- Fernández, P., La acogida de la obra poética de Walt Whitman en el mundo de habla hispana: las traducciones, *ES* 11, 1981, pp. 285-299.
- Huidobro, V., *Altazor*, Madrid-Barcelona-Buenos Aires 1931.
- Huidobro, V., *El espejo de agua*, Santiago de Chile 2011.
- Káiser, A., *The first translations of Walt Whitman's Leaves of Grass into catalan, French and Spanish*, Barcelona 2017.
- Karásek, J., Národnost v umění, en *Chimaerické výpravy. Kritické studie*, Praga 1906, pp. 32-33.
- Karásek, J., Walt Whitman, en *Umění jako kritika života. Kritické studie*, Praga 1927a, pp. 87-99.
- Karásek, J., Umění jako kritika života, en *Umění jako kritika života. Kritické studie*, 1927b, pp. 6-7.
- Martí, J., *Obras completas* 13. *En los Estados Unidos*, La Habana 1975.
- Morales, A., Walt Whitman en la poesía chilena del siglo XX, *Revista Chilena de Literatura* 55, 1999, pp. 179-188.
- Nezval, V., Kapka inkoustu, *Host* 7/9-10, 1928, pp. 539-551.
- Nezval, V., *Moderní básnické směry*, Praga 1989.
- Pajovic, S., *The Concept of Democracy in the Work of Walt Whitman*, Novi Sad 2013.
- Ranciére, J., *La palabra muda*, Buenos Aires 2009.
- Santí, E. M., The Accidental Tourist: Walt Whitman in Latin America, en *Do the Americas Have a Common Literature?* (ed. Pérez Firmat, G.), Durham 1990, pp. 156-176.
- Vasseur, A. A., Walt Whitman. Prólogo para la sexta edición, *Alfar* 29/89, 1951, pp. 1-11.
- Vrchlický, J., *Nové sonety samotáře*, Praga 1891.

Whitman en José Martí y Jiří Karásek: modernismos americanos y europeos, y su huella en las vanguardias de entreguerras

Palabras clave: Walt Whitman, José Martí, Jiří Karásek, Vicente Huidobro, Vítězslav Nezval, modernismo, vanguardia, estudios transatlánticos

La influencia de Whitman en la literatura posterior, a ambos lados del Atlántico, creció en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. El período de entreguerras fue especialmente fructífero, con un gran número de traducciones, estudios críticos de su obra, biografías y huellas concretas en los poetas contemporáneos. Su principal aporte estuvo relacionado con la libertad, tanto a nivel temático como formal. Ejemplos de ello son las obras de Martí, Karásek, Huidobro o Nezval.

Whitman pri Joséju Martíju in Jiříju Karásku: ameriški in evropski modernizmi in njihov vpliv na avantgarde v času od prve do druge svetovne vojne

Ključne besede: Walt Whitman, José Martí, Jiří Karásek, Vicente Huidobro, Vítězslav Nezval, modernizem, avantgarda, transatlantske študije

Whitmanov vpliv na književnost na obeh straneh Atlantika se je okreplil v zadnjih desetletjih 19. in prvih desetletjih 20. stoletja. Obdobje med vojnama je bilo še posebej plodno, zaznamovali so ga številni prevodi, kritiške študije njegovega dela, biografije in konkretni vplivi pri sodobnih pesnikih. Njegov najpomembnejši prispevek je bil povezan s svobodo, tako na tematski kot formalni ravni. Primeri teh vplivov so Martíjeva, Karáskova, Huidobrova in Nezvalova dela.

Whitman in José Martí and Jiří Karásek: American and European modernisms, and their mark on the interwar avant-gardes

Keywords: Walt Whitman, José Martí, Jiří Karásek, Vicente Huidobro, Vítězslav Nezval, Modernism, Avant-garde, Transatlantic Studies

Whitman's influence on later literature, on both sides of the Atlantic, grew in the last decades of the nineteenth and early twentieth centuries. The interwar period was especially important, with a large number of translations, critical studies of his work, biographies and discernible influences in contemporary poets. Whitman's main contribution was associated freedom, both on a thematic and formal level. Examples of his influence can be seen in the works of Martí, Karásek, Huidobro or Nezval.

O avtorjih

Ángel Esteban je redni profesor hispanoameriške književnosti na Univerzi v Granadi, kjer koordinira magistrski program Latinskoameriške študije, in gostujoči profesor na univerzah Delaware (od 2003), Montclair State (od 2009 do 2013) in Brown (2019). Je vodja raziskovalne skupine »Hybris: Literatura y Cultura Latinoamericanas« na Univerzi v Granadi. Objavil je več kot 60 knjig – esejev, antologij, izdaj klasikov in zbirk – in okoli 200 člankov v specializiranih revijah.

Dora Poláková je študirala španski jezik in književnost na Filozofski fakulteti Karlove univerze v Pragi in leta 2007 doktorirala z disertacijo o romanu Gonzala Torrenta Ballesterja *La saga/fuga de J. B.* Poleg tega je diplomirala iz mednarodnih odnosov na Fakulteti za družbene vede na isti univerzi. Od leta 2011 je profesorica hispanoameriške književnosti na Inštitutu za romanske študije na Karlovi univerzi. Proučuje predvsem hispanoameriški modernizem in zvrsti kratke proze. Od leta 2015 je predstojnica Sekcije za hispanistiko.

About the authors

Ángel Esteban is Professor of Latin American Literature at the University of Granada, where he coordinates the Master's in Latin American Studies, and is or has also been visiting professor at the universities of Delaware (since 2003), Montclair State (from 2009 to 2013) and Brown (2019). He is director of the University of Granada Research Group "Hybris: Latin American Literature and Culture". He has published more than 60 books including essays, anthologies, editions of classics and anthologies, and almost 200 scholarly articles and book chapters.

Dora Poláková studied Hispanic Philology at the Faculty of Letters at Carolina University in Prague, where she finished in 2007 her Ph. D. thesis on Gonzalo Torrente Ballester's novel *La saga / fuga de J. B.* She completed her undergraduate studies in International Relations at the Faculty of Social Sciences at the same university. Since 2011 she has been a professor of Latin American literature at the Institute of Romance Studies (Carolina University and has been head of the Hispanic studies) since 2015. Her research focuses mainly on Latin American modernism and the short story.