

INDAGACION DE LA IDEOLOGIA EN LA POESIA

(Los dípticos seriados de *Versos sencillos*)

POR

ANGEL RAMA

Wilson Center

1. DEL MARCO IDEOLÓGICO

Martí escribió sus *Versos sencillos* durante el mes de agosto de 1890 en las Montañas Catskill (New York, U. S. A.), adonde van «los que tienen sed de lo natural y quieren agua de cascada y techo de hojas»¹. Fue el verano que siguió a «aquél invierno de angustia, en que por ignorancia, o por fe fanática, o por miedo, o por cortesía, se reunieron en Washington, bajo el águila temible, los pueblos hispanoamericanos»², ocasión en que Martí enfermó, física y espiritualmente, por lo cual el médico lo echó al monte. El 13 de diciembre, «en una noche de poesía y de amistad», leyó sus versos en su casa; allí nació el proyecto de publicarlos, venciendo la resistencia martiana a hacer de la poesía un objeto de mercado. El libro apareció en octubre de 1891.

En el cortísimo período que va de 1889 a 1891 se suceden hechos fundamentales de la vida de Martí: personales (separación definitiva de su esposa), profesionales (designado cónsul de Argentina y Paraguay, renunciará a estos cargos más el de cónsul de Uruguay, así como a su correspondencia con *La Nación* de Buenos Aires), políticos (formación del Partido Revolucionario Cubano y actividad encauzada a la guerra de independencia), doctrinales (experiencia de la Conferencia Internacional de Washington, de la cual proceden sus discursos americanistas y el texto de «Nuestra América»), económicos (participación en la Conferencia

¹ «Cartas de verano. En las montañas» (*LN*, 2 noviembre 1890). Para la ubicación de los artículos de Martí en las diversas ediciones de sus obras completas, véase el *Índice universal de la obra de José Martí*, de Carlos Ripoll (New York: Eliseo Torres & Sons, 1971).

² Prólogo a *Versos sencillos* (datado: Nueva York, 1891), en *Obras completas* (La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1964), pp. 61-62.

Monetaria como delegado), religiosos (abandono de *La Edad de Oro* por no compartir las exigencias del editor sobre educación religiosa), literarios (apuntes, artículos, progresiva transformación estética que culmina en los *Versos sencillos*).

«La agonía en que viví», según dice de la Conferencia del 89-90, se habrá de transmutar en un libro impar, los *Versos sencillos*, que en el prólogo define como una «sencillez, escrita como jugando», lo que ha de leerse a la luz del aforismo nietzscheano: «Madurez del hombre: significa haber recuperado la seriedad que se ponía en los juegos, cuando niño.» No sólo allí, «sino en toda la poesía de Martí, sorprende el poco lugar que en ella ocupa la lucha política y social como tema», ha dicho Cintio Vitier³, quien lo ha explicado así: «La revolución de la expresión en él se conectaba íntimamente con la revolución histórica y política.»

Indagar la ideología en los *Versos sencillos*, donde no está como el discurso explícito de la prosa doctrinal de Martí, ni como la expansión subjetiva, argumentada y en ocasiones retóricas de sus *Versos libres*, implica preguntarse sobre la específica capacidad de la poesía para denotarla y sobre la pertinencia de los métodos críticos para pesquisarla, sin por eso abandonar el propósito central de dar cuenta de la poesía autónomamente, es decir, de la invención artística singular, de su poética y de su estética. Implica preguntarse, además, sobre el puesto que ocupa la ideología en la producción poética como instrumento constructivo de la obra (y ya no sólo como detectora de los complejos doctrinales que se ejercen en el autor, en su grupo social, en su época cultural), como el crisol donde se modela la obra adquiriendo las líneas tendenciales que reencontraremos registradas en el nudo texto, independientemente, lo que significa atribuir a la ideología no sólo un contenido, sino también una forma, y aún más, un modo operativo que se adapta al tratamiento conjunto de múltiples contenidos dispares. Por último, implica preguntarse sobre la capacidad generadora de ideología que se revela en el proceso productivo del texto, por considerar que éste no procede unívocamente de la voluntad de un autor y ni siquiera de los discursos inconscientes que en él operan, sino que además maneja una pluralidad de materiales concretos y reales pertenecientes a sistemas ajenos y anteriores al autor —desde las ideas hasta la lengua, desde las melodías y ritmos hasta los regímenes de tropos e imágenes—, los que son conjuga-

³ Cintio Vitier y Fina García Marruz, *Temas martianos* (La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969), p. 167. Conviene destacar que se trata de un libro excepcional dentro de la abundante (y muchas veces farragosa) bibliografía martiana.

dos al servicio de una invención original que obligadamente presupone la existencia de plurales campos extraindividuales del conocimiento: las demarcaciones lingüísticas, la concepción de la historia, los principios de la estética, las formas de la afectividad y el lugar que se concede al erotismo, las reparticiones del pensamiento político; en fin, la plural praxis cotidiana⁴.

Las delimitaciones sociológicas, psicológicas y culturales propuestas para la ideología dentro del concepto que hace de ella una verdad distorsionada⁵ no aparecen en la poesía como opciones separadas y contradictorias, sino como niveles paralelos y equivalentes, entre los que la ideología traza un vínculo respondiendo a la vocación totalizadora que la caracteriza y que ya quedara apuntada en la famosa carta dantesca sobre la plural lectura simbólica de su obra. Vista su notable capacidad de irradiación múltiple, la poesía se nos aparece como un «aleph» donde se unifican, por equivalencias estructurales más que contenidistas, los variados niveles de la realidad cultural y de los campos donde opera el psiquismo, presentándose así como una proposición integradora y reguladora de los discursos, colectivos o individuales, en que acostumbramos repartir la praxis.

Es un punto de equilibrio, dinámico e inestable, en el cual se concentran, a partir del cual se desperdigan como en los puntos focales que establecen la convergencia, los variados discursos que componen la realidad, los cuales el análisis sólo puede captar mediante delimitaciones separadas. Esa convergencia responde, en principal medida, a la ideología entendida como función, permitiendo el descubrimiento de las equivalencias estructurales, las que —*ilus oriamente*, claro está— son asociadas analógicamente. Tal capacidad de la ideología obedece a algunos de sus rasgos definidores: en primer término, su asombrosa energía, sólo comparable a la del hambre o a la de la libido, que le lleva a imponer soluciones aparentialmente absolutas en una manera drástica y arrolladora, porque son auténticas «razones vitales» de las que depende la existencia misma dentro del consorcio social; el principio de mutabilidad que la rige y le permite adaptarse a las más diversas pulsiones procedentes de también diversas fuentes, operando con una ingente masa de intereses vitales a los que debe justificar y legitimar, engranándolos dentro

⁴ Véase K. Kosik, *Dialéctica de lo concreto* (México: Grijalbo, 1967), y en el agudo libro de Terry Eagleton, *Criticism & Ideology* (Norfolk: Verso Editions, 1978), caps. 2 y 3.

⁵ Un resumen de posiciones críticas en el artículo «Ideology», de Mostafa Rejai, en Philip Wiener (ed.), *Dictionary of the History of Ideas* (New York: Charles Scribner's Sons, 1973).

de síntesis explicativas que transitan por la racionalidad, pero a las cuales la razón se rinde; finalmente, su pasmosa adaptación al disfraz, su manera de endosar presta y cómodamente las máscaras, pasando de unas a otras sin impedimento ni pérdida de identidad, con una agilidad que delata su función instrumental, pero también su plasticidad para regir con convicción las apariencias, para hacer del fantasma una realidad operante ⁶.

En la misma medida en que las ideologías trabajan sobre realidades vitales, no pueden reducirse exclusivamente a realidades distorsionadas. Es posible reconocer en cualquiera de ellas discursos más o menos inconscientes, frecuentemente colectivos —clasistas, sexuales, culturales (lingüísticos), políticos, etc.—, así como falsas racionalizaciones que delatan los sistemas represivos sociales, pero también captaciones objetivas de la realidad y más altos niveles de conciencia y racionalidad derivados de que tanto el autor como la lengua y el propio sistema literario son productores de sentido que funcionan dentro del marco social. Este reconocimiento nos aproxima a una percepción culturalista de las ideologías ⁷, que ve en ellas estructuraciones simbólicas de la realidad, con un variable grado de legitimidad, respondiendo activamente a las pulsiones originadas en los discursos supraindividuales, sometiéndolos a la prueba de la praxis.

Desde el momento que percibimos el poema como una estructura simbólica donde se regulan y equilibran muy diferentes pulsiones y discursos, respondiendo a un esfuerzo unificante cuya ínsita racionalidad se presupone acorde a una interpretación de la realidad, es obligatorio

⁶ Vale como descripción del funcionamiento de la ideología en el momento de la elaboración poética este texto de Martí: «En lo poético no es el entendimiento lo principal, ni la memoria, sino cierto estado de espíritu confuso y tempestuoso, en que la mente funciona de mero auxiliar, poniendo y quitando, hasta que queda en música, lo que viene de fuera de ella» («Francisco Sellén», *EPL*, 28 septiembre 1890).

⁷ Véase el artículo de Clifford Geertz «Ideology as Cultural System», incluido en David E. Apter (ed.), *Ideology and Discontents* (New York: Free Press, 1964), y su libro *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973). En las aplicaciones de la sociología del conocimiento, los clásicos ensayos de Karl Mannheim, *Ideology and Utopia* (New York, 1955), y Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte* (Madrid, 1961). También las excelentes contribuciones de Eliseo Veron, *Conducta, estructura y comunicación* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972, 2.ª ed. aum.), y *El proceso ideológico* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971); Joseph Gabel, *La fausse conscience; essai sur la réification* (Paris: E. de Minuit, 1963); Nicos Poulantzas, *Pouvoir politique et classes sociales* (Paris: Maspero, 1968), y el artículo «Semiotica delle ideologie», en Umberto Eco, *Le forme del contenuto* (Milano: Bompiani, 1972).

precisar si esta visión sincrónica acarrea la evicción de la historia. El punto ha tenido largo debate, que no cabe reconsiderar aquí⁸, pero sí establecer dentro de qué concepción se trabaja: aquí se postula que sobre los elementos componentes del poema ejerce su acción una acumulación de pasado que se reactualiza a la luz de las circunstancias concretas del momento histórico, por lo cual sus comportamientos se determinan en el cruce de estas fuerzas. El pasado sigue siendo visto como una losa que pesa sobre los hombres y, más visiblemente, sobre los productos culturales con los cuales se elabora la obra literaria, de tal modo que aun la palabra en apariencia más neutral resulta una suerte de acumulador de potencialidades en el cual el hombre, su tiempo, su grupo, elige, actualiza algunas y desdeña otras a la luz de su circunstancia.

La hipótesis de trabajo apunta a que, más que la prosa ensayística, aún más que la narrativa, y cediendo el paso sólo a la «polifonía informacional» del teatro, como la definiera Barthes, la poesía es un sistema productivo privilegiado donde se conjugan los más variados niveles conscientes e inconscientes, así como los diversos discursos que de ellos proceden, mediante un positivo esfuerzo de opciones, rechazos, equilibrios de fuerzas e invenciones, de modo de superar las contradicciones y responder a ellas mediante una proposición estética en que se asume la totalidad actuante, pasada y presente, procurando darle un sentido, tarea en que la ideología cumple función preponderante.

La ventaja de utilizar los *Versos sencillos* de Martí para tal investigación procede tanto del enigma que ostenta esta mutación de la estética martiana (que con su habitual agudeza ya Darío había reconocido como la hazaña de la difícil sencillez) en un momento crucial de su vida política, doctrinal y emocional, como del enorme cúmulo de materiales intelectuales que Martí produjo en sus artículos, razonando experiencias y proponiendo interpretaciones, los que funcionan como el marco o correlato sobre los cuales leer esta original y casi inesperada invención artística.

⁸ Entre los exámenes recientes del problema, véanse los artículos de Robert Weimann, «French Structuralism and Literary History: Some Critiques and Reconsiderations» (*New Literary History*, IV, Spring, 1973, pp. 437-469), y Marc Zimmerman, «Exchange and Production: Structuralist and Marxist Approaches to Literary Theory» (*Praxis*, vol. 2, núm. 4, 1978). Dentro de un marco más amplio, véanse los planteos científicos de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance* (Paris: Bibliothèque des Sciences Humaines, 1979).

2. LOS DÍPTICOS SERIADOS

Las cuarenta y seis composiciones que integran los *Versos sencillos* pueden ser clasificadas de distintas maneras, dentro de la general homogeneidad que les presta la insólita recuperación de las matrices métricas que efectúa allí el Martí de los «endecasílabos hirsutos», rebeldes al orden rímeo, quien aún en 1890 denunciaba las «comedias en rima, que es lo absurdo de pintar lo verdadero con una lengua falsa»⁹, y meses después escribía con octosílabos rimados distribuidos en estrofas, preferentemente cuartetas o pulidas redondillas.

Los poemas más extensos desarrollan narraciones bajo la insignia machadiana de «canto y cuento es la poesía»; los menos extensos rebajan la narratividad en beneficio de «iluminaciones» de tipo especulativo; todavía más reducidos en extensión son los poemas de sólo ocho versos, distribuidos en dos estrofas, que tomaremos como guía del análisis. Hay, además, tres poemas iniciales donde «cada estrofa constituye una unidad cerrada», según C. Vitier, quien las ve como «resúmenes aparentemente inconexos de una sabiduría donde lo personal y lo anónimo se funden»¹⁰, definición aplicada al contenido, pero que también rige para lo que la retórica tradicional ha llamado la «redondilla», reconociendo la autonomía y esfericidad que la ha hecho especialmente apta para transmitir la sabiduría popular en un modo breve y concentrado, a modo de brascas y nítidas iluminaciones autosuficientes¹¹.

A mitad de camino entre estos poemas hechos con «unidades cerradas», constituidas por estrofas independientes y desligadas entre sí, y los más extensos, donde esas unidades se articulan entre sí mediante secuencias narrativas que las engarzan y someten su autonomía (como si urdieran collares de cuentas o rosarios), se sitúa un conjunto de doce poemas, por tanto, más de la cuarta parte de las piezas del volumen, los cuales están contruidos mediante dos estrofas que se oponen entre sí a manera de dípticos. Son los más enigmáticos del libro, y pienso que es a ellos a los que Fina García Marruz se refiere cuando dice que «en realidad los *Versos sencillos* son décimas truncas, décimas a las que se les hubiera suprimido el enlace de los dos versos centrales para dejarlas convertidas en cuartetas reveladoras no ya de un enlace visible, sino de un enlace

⁹ «Clubs y Libros. El Club de los trece...» (LN, 12 marzo 1890).

¹⁰ *Op. cit.*, p. 163.

¹¹ Véase D. C. Clarke, «Redondilla and copla de arte menor» (HR, 9, 1941).

trascendente»¹². Agudamente percibe la crítico la obligatoriedad del vínculo que el autor propone entre las dos unidades estróficas, aspirando a que no sea en este caso de índole narrativa como en los poemas extensos, sino intelectual, pero es esta misma proposición la que reclama que sean efectivamente dos cuartetos visiblemente independientes, aunque puestas en contigüidad forzosa. De este modo se crea una tensión entre elementos dispares para que se transformen en los lugares propicios donde se comunica la problemática de la diferencia y la semejanza, de lo uno y lo múltiple, de la ruptura de las partes autónomas y la reintegración armónica, rotando el entendimiento del poema sobre una oquedad, ese blanco que separa ambas estrofas, tan obsesivo como la «página blanca» que imantó a los simbolistas franceses y a los modernistas hispanoamericanos¹³, y que, como ellos, Martí ve como un desafío porque fija los límites de lo lleno respecto al vacío, fija las fronteras y aparece como la negación a vencer para poder establecer la «juntura» que habrá de vencerla. De hecho, Martí restaura la forma métrica medieval de la «copla de arte menor» y saca moderno partido de sus peculiares normas^{13 bis}.

Salvo el poema XXIII, que narrativiza un deseo, los restantes once (XII, XIV, XVI, XX, XXV, XXVI, XXIX, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXIX) están contruidos mediante dos series heterogéneas, colocadas en discordante relación de contigüidad. En algunos casos (XXVI, XXXV, XXXVII) las series heterogéneas responden a una ley causal que hace de una antecedente y de la otra consecuente, lo cual introduce el tiempo en la oquedad del blanco y una estructura de derivaciones lógicas, pero el uso predominante subraya la independencia de las series entre sí, manejando simultaneidades temporales y espaciales y estatuyendo desconexiones temáticas, para que las series discurren paralelamente con escasa o nula vinculación.

Esta autonomía es acompañada, en la mitad de las composiciones (XIV, XVI, XXV, XXVI, XXXVI, XXXVII), por la remisión íntegra de cada serie a una estrofa, de tal modo que se desarrollan separadamente dentro de la «unidad cerrada» de la cuarteta, lo que a su vez destaca lo forzoso de su contigüidad dentro de la composición. Esto tiene su equi-

¹² F. García Marruz, «Los versos de Martí», en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana, enero-abril 1968, pp. 35-38, ahora en *Temas martiianos*, ed. cit., pp. 240-267).

¹³ Véase Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica* (México: El Colegio de México, 1978).

^{13 bis} Véase Clarke, art. cit., y «Miscellaneous Strophe Forms in the Fifteenth Century Court Lyric» (*HR*, XVI, 1948).

valente en el nivel de la matriz métrica porque todos estos poemas se manejan con el modelo rímeo ABBA/CDDC (o sus combinaciones, del tipo ABAB/CDCD), o sea, cuatro pares de rimas consonantes para ocho versos, distribuidos de modo que refuercen la autonomía de las cuartetas, ya que ninguna rima de una estrofa se repite en la otra, salvo bajo la forma opaca de una asonancia. Habría, pues, en estas seis composiciones, operaciones equivalentes que se producen en diferentes planos: en el plano del contenido desarrollan series independientes regidas por el modelo: Serie A: vs. 1-4; Serie B: vs. 5-8, con mínimos puntos de contacto verbal (o sea, términos que se repiten en cada una de las series); en la matriz métrica se aplican esquemas rímeos separados sobre el modelo ABBA/CDDC, que rubrica la autonomía melódica de las estrofas. También en el plano expresivo la heterogeneidad es destacada, aunque no con igual rigor, pues admite intermediaciones, mucho menores y por eso distinguibles, de las que se producen en los otros dípticos.

Los cinco restantes dípticos (XII, XX, XXIX, XXXV y XXXIX) desarrollan igualmente dos series heterogéneas, pero en vez de remitirlas independientemente a cada una de las estrofas componentes, como en los casos anteriores, las intercalan y alternan en ambas cuartetas, trabajando, por tanto, sobre la heterogeneidad (fijación de series), al tiempo de poner en ejecución un principio combinatorio. Estos cinco dípticos responden a tres características que los distinguen de los seis anteriores, aunque cada grupo obedezca a la norma general que estatuye la doble serialización. Esos tres rasgos son: 1, las dos series se distribuyen dentro del poema alternándose, ya sea según el modelo: Serie A, vs. 1-2, 5-6, y Serie B, vs. 3-4, 7-8, ya sea según el modelo: Serie A, vs. 1-2, 7-8, y Serie B, vs. 3-4, 5-6, respetando, por tanto, la integridad del verso; 2, los elementos verbales que constituyen los enlaces entre ambas series aumentan su importancia, pudiendo llegar a estar representados por un verso entero, como en el poema XXXIX, donde el verso «cultivo una rosa blanca» se repite en las dos series; 3, en la matriz métrica se reducen las rimas, que pasan de cuatro a tres para servir a los ocho versos, de tal modo que una rima se repite forzosamente en cada una de las cuartetas, según el modelo ABBA/ACCA o sus variantes¹⁴.

¹⁴ El comportamiento señalado de la matriz métrica tiene su forma canónica en los poemas XX, XXIX y XXXIX y muestra irregularidades en el XII y XXV, por combinaciones de rimas consonantes con asonantes. El XX, que es el primer díptico construido por Martí si aceptamos que el libro tal como lo conocemos responde al orden cronológico de redacción, parecería revelar una dificultad para aceptar un esquema rímeo uniforme; el XXXV incluye en la segunda estrofa un asonante de la rima consonante de la primera: ABBA/C(b)DDC(b).

Los tres rasgos pueden asociarse por su equivalencia funcional; son de distinta naturaleza, pero todos concurren a reforzar los lazos entre las dos estrofas componentes, tendiendo puentes que operan sobre diversos planos. En el plano expresivo esto se complementa con la importancia que adquieren las homofonías, que llega a ser desmesurada respecto a las escasas dimensiones de la composición, manejando intensamente las rimas interiores que hacen repercutir los sonidos de manera cruzada entre las dos series, a manera de un diálogo que se efectuara exclusivamente entre los significantes, diálogo sonoro que, sin embargo, no destruye la autonomía semántica de las series, pero construye una red de atracciones casi erótica cuando la «juntura» semántica registra mayores tensiones y hasta repulsiones.

I. La ideología se nos presenta inicialmente como una función, de rara y diestra movilidad, encargada de una integración de zonas diferentes mediante los que podrían ser vistos como auténticos saltos mortales entre órdenes dispares cuya vinculación se procura, por ser, en palabras del poeta, un «estado de espíritu confuso y tempestuoso» cuyo poder y energía se sobrepone al de la propia mente, «poniendo y quitando, hasta que quepa en música *lo que viene de fuera de ella*» o, en otros términos, encontrando un sistema de equivalencias que frecuentemente los poetas atribuyeron a un «daimon» que llamaron analogía, pero que aquí, lejos de asociar términos concretos sueltos, establece vínculos entre estructuras a la manera lévi-straussiana¹⁵, reconociendo la heterogeneidad de los materiales que concurren a la creación de la obra y su necesaria armonización. El vigor, la disponibilidad y el enmascaramiento que presuponemos propios de la ideología le permiten investir la música, como las ideas, o el erotismo y esa su también reconocida capacidad de racionalización que atribuimos al tenaz esfuerzo de unificación, por equivalencias, de los órdenes diferentes que se aproximan en el poema.

¹⁵ Véanse los ensayos sobre la lectura de los mitos y sobre la cura shamánica en la *Anthropologie Structurale* (Paris: Plon, 1955).

3. FUNCIÓN ESTRUCTURANTE DE LA IDEOLOGÍA

No es en *Versos sencillos* donde por primera vez practicó Martí el díptico. Un año antes, en la revista infantil *La Edad de Oro* (núm. 1, julio 1889), publicó un poema de dos estrofas que combinaba heptasílabos y endecasílabos con pares de rimas consonantes independientes y desarrollaba dos series estrictamente heterogéneas, cada una de las cuales ocupaba íntegramente una estrofa, bajo el título bien indicativo de «Dos milagros»¹⁶:

Iba un niño travieso	7-A	}	
cazando mariposas;	7-B		
las cazaba el bribón, les daba un beso,	11-A		
y después las soltaba entre las rosas.	11-B		
Por tierra, en un estero,	7-C	}	(a)
estaba un sicomoro;	7-D		
le da un rayo de sol, y del madero	11-C	}	(a)
muerto, sale volando un ave de oro.	11-D		

Lo peculiar de la forma poética que aquí aparece es la heterogeneidad que entre sí muestran los términos que componen cada serie, respondiendo a una doble orientación: oponiéndose a la diferenciación básica de todos los términos opera una estructura narrativa análoga en cada serie, de tal modo que diferencia y semejanza funcionan al tiempo. Ningún término de una serie se repite en la otra, aunque algunos son pasibles de ubicación en el mismo eje paradigmático, pero la articulación de los términos, en cada una de las series narrativas, es semejante. Si en el nivel de los particulares hay diferencias, en el nivel de las estructuras hay, en cambio, semejanzas.

Por ello, a pocos poemas podría aplicarse mejor la observación de Lévi-Strauss: «Ce ne sont les ressemblances, mais les différences qui se ressemblent»¹⁷, por lo cual pudieran servir de guía, para investigar esta peculiaridad, las fermentales percepciones que ya expresó en la introducción a la *Sociologie et Anthropologie* de Marcel Mauss¹⁸ y desarrolló frecuentemente a lo largo de sus obras mayores, así como la contribución que al pensamiento filosófico y a la interrogación de textos literarios

¹⁶ *Obras completas*, ed. cit., vol. 17, p. 153.

¹⁷ *Le totemisme aujourd'hui* (Paris: P. U. F., 1962).

¹⁸ Paris, P. U. F., 1966, 3.^a ed. aum.

encontró en ellas Gilles Deleuze desde sus iniciales aportaciones¹⁹, aunque inflexionándolas para que estas operaciones también pudieran aplicarse al campo social. La utilidad, aquí, de este aparato crítico deriva de su correspondencia con lo peculiar del proyecto intelectual martiano, tal como lo ilustran acabadamente estos dípticos.

Ese proyecto nace de la inicial comprobación de lo dividido, lo fragmentado, lo sajado, lo distinto (que Foucault hubiera llamado «las categorías de la discontinuidad y de la diferencia, las nociones de umbral, de ruptura y de transformación, la descripción de las series y de los límites»²⁰), que hizo en lo concreto de su praxis ante lo que percibió como el cataclísmico derrumbe de un orden histórico que no había llegado a ser reemplazado. Hijo confeso de una época de transición, opuso a esta percepción de las rupturas la tenaz pesquisa de una estructura, unificante de las partes disgregadas, esfuerzo intelectual que debió concentrarse sobre ese vacío que se había abierto en el anterior *lleno*, procurando en él lo que con una palabra feliz llamó la «juntura»: «Yo percibo los hilos, la juntura», dijo en su poema «Siempre que hundo la mente en libros graves». La lectura de un pensamiento grave, dice, le permite avizorar el enlace que vincularía lo dividido, cosa que ve como «la flor del Universo», pues instaura la conjunción de la idea y la realidad, opera la *juntura* de esa realidad partida mediante la idea y no mediante los artilugios decorativos que explícitamente reprueba en «Mi poesía», porque los ve usados «para ocultar con juicio las junturas» y no para resolverlas. La *juntura* de lo parcializado, incomunicado, roto, es una operación intelectual conferidora de sentido, lo que explica que una vez percibidas las «junturas» pueda anunciar «pronta a nacer una inmortal poesía» nacida del pensamiento, concepción que reiteró en la inminencia de los *Versos sencillos*: «La flor del pensamiento es la poesía y lo nuevo del mundo»²¹.

La tajante diferencia entre las series de «Dos milagros» reconoce, no obstante, un punto de contacto, aunque parcialmente extratextual, que es el proporcionado por el título: es una racionalización interpretadora del poema, quizá motivada por el público infantil, al cual estaba destinado, indicando que no sólo en una, sino en ambas series, se revela un hecho excepcional que viola las leyes objetivas, un milagro.

El díptico XIV de *Versos sencillos* parece calcado sobre «Dos mila-

¹⁹ *Logique du sens* (Paris: E. de Minuit, 1969) y *Différence et Répétition* (Paris: P. U. F., 1969).

²⁰ *La arqueología del saber* (México: Siglo XXI, 1970), p. 23.

²¹ «Monumento a los peregrinos. Los últimos indios...» (*LN*, 6 octubre 1889).

gros» no sólo por su estructura seriada, sino por su temática, salvo que las dos series se engarzan en un punto que es ahora intratextual, aunque no explicativo: una simultaneidad temporal establece que ambas series atraviesan la misma «mañanita de otoño».

Yo no puedo olvidar nunca	8-A
la mañanita de otoño	8-B
en que le salió un retoño	8-B
a la pobre rama trunca.	8-A

La mañanita en que, en vano,	8-C
junto a la estufa apagada,	8-D
una niña enamorada	8-D
le tendió al viejo la mano.	8-C

La asimilación de los términos de ambos poemas es flagrante: Serie A: 1, una rama trunca/un madero muerto; 2, en un otoño/en un estero; 3, da un retoño/da un ave de oro; Serie B: 1, una niña enamorada/un niño travieso; 2, en una mañanita/en un prado; 3, besa mariposas y las suelta/da a un viejo la mano (aunque ahora en vano). Tanto la articulación de los términos de las secuencias narrativas como los temas profundos, y en parte los personajes, son en ambos poemas meras variantes de una suerte de composición modelo. La sabida capacidad martiana para construir homólogos haciendo repercutir una misma idea profunda sobre distintas superficies concretas queda ilustrada en el coiteo de los dos poemas. Por lo mismo, facilita la lectura de las oposiciones puestas en juego.

La heterogeneidad de las series, en ambos poemas, es fijada por los reinos dispares en que transcurren: una pertenece al mundo natural y otra al humano, por lo cual estamos ante el tradicional modelo de oposiciones: *Naturaleza vs. Cultura*. El «milagro» al que alude el autor se produce ostensiblemente en la serie de la Naturaleza, porque altera las rígidas leyes del orden natural: lo muerto da vida (un retoño, un ave de oro). En cambio, la serie de la Cultura desarrolla historias triviales o emocionales (dejar en libertad las mariposas, dar a un viejo la mano) que son protagonizadas por niños (inocentes), y por singulares que puedan considerarse, no alcanzan por sí solas un empinado sentido hasta que a ellas no incorporamos, desplazándolo de la serie paralela de la Naturaleza, un significado sobrenatural.

La serie Naturaleza oficia como significante por su peculiar exceso (el milagro, el *significante flotante* que dice Lévi-Strauss), el cual encuentra cabida en la relativa carencia del mismo que muestra la serie Cultu-

ra, que aparece como significada, lo que se ajusta a la percepción de que la Naturaleza sólo puede proporcionar series significantes, en tanto lo propio de la Cultura son las series significadas, lo que razonó Martí en uno de sus *Cuadernos de apuntes*: «El ver de nada me sirve si no está la explicación de lo que veo, si mi entendimiento no convierte en elemento de juicio la visión. El objeto está fuera de mí, pero la inteligencia del objeto está en mí»²².

De ahí que el sentido de ambos poemas sólo pueda nacer del vínculo que se establezca entre sus series componentes. Naturaleza y Cultura son presentadas como orbes independientes y separados que generan series heterogéneas, pero a la diferencia categórica entre sus términos se opone la semejanza de sus estructuras formales. Esta, sin embargo, no es completa, por una desmesura (¿y cuál mayor que el milagro?) que rompe en una la verosimilitud, alterando el funcionamiento de lo eterno e invariante, trasladándose a lo que, respecto a ese exceso, aparece como carencia en la paralela serie cultural, para llenarla.

Resumiendo este desarrollo, podemos concluir diciendo: el trazado de dos series paralelas es la condición básica en la construcción de una estructura; definir las como heterogéneas es decretar la diferencia como lo propio de la realidad, diseñando el contorno de las partes divididas; atribuir las a la Naturaleza y a la Cultura, respectivamente, es asumir una dicotomía prototípica en cuyo enlace, obligatoriamente, está el hombre; diseñar las con estructuras formales análogas implica vencer las diferencias particulares mediante una semejanza de segundo nivel, abstracta, que es la obligada condición para proceder a la *juntura*, que ya no funcionaría en el nivel concreto, sino en el del diagrama. Estamos rotando así sobre uno de los puntos cruciales del *episteme* modernista, que algunos vieron como la problemática de lo uno y lo múltiple (Darío, en el «Coloquio de los centauros»), pero que a todos impuso una intelectualización del arte para poder hacer frente a la contradictoria modernización de la sociedad en curso, que exigía un discurso interpretativo coherente. En Martí se centrará sobre la problemática de lo diferente, en cuyo origen es perceptible la privilegiada y desgarrada experiencia de haber hecho su vida adulta en la frontera de diversas culturas y de diversas épocas de la humanidad²³.

²² *Obras completas*, ed. cit., vol. 21, p. 387.

²³ Federico de Onís, *España en América* (Río Piedras: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955).

II. La ideología no opera, pues, como simple contenido que se insertara en la poesía, sino como fuerza estructurante de la obra. Se disuelve así todo carácter adjetivo que pudiera tener dentro de la composición para aparecer como generadora del proceso productivo: determina su estructura, rige las operaciones, da la clave de su sentido y, en la medida en que austeramente abandona toda explicación superpuesta, remite ese sentido al trabajo autónomo del lector correlacionando series en el texto poético como podría hacerlo sobre cualquier otra realidad, siempre que supere la confusión de las apariencias mediante su ordenamiento intelectual.

4. LA OBJETIVA EDIFICACIÓN DEL SENTIDO

El poema XII de *Versos sencillos* avanza un paso más. Aquí la Naturaleza se escinde en dos vertientes de conformidad con una división estética, emocional o hedónica, para que quepan en ella tanto lo bello como lo feo, lo que exalta como lo que deprime, lo que agrada como lo que desagrada. Paralelamente también se escinde la Cultura del mismo gracias a que la conciencia aparece asimilando lo bello natural y rechazando lo feo natural.

La organización de las dos series heterogéneas se vuelve más compleja, pues en cada una se encuentran asociadas parcialmente Naturaleza y Cultura, una vez según lo Bello y otra según lo Feo, siendo éstas las denominaciones adecuadas para cada serie. El engarce lo da aquí un elemento repetido en ambas series, que ya no es temporal como en la XIV, sino espacial, «el bote», al que se le confiere la tarea de abrir y de cerrar el poema planteando la situación y clausurándola con un aire simétrico, tal como también ocurre en el poema XXXIX. Con lo cual este elemento asume un papel capital en la elaboración del sentido merced al desplazamiento semántico que se produce entre su inicial y postrera aparición.

En el bote iba remando	8-	
por el lago seductor	8-A	(a)
con el sol que era oro puro	8-	
y en el alma más de un sol.	8-	
Y a mis pies vi de repente	8-	
ofendido del hedor,	8-A	
un pez muerto, un pez hediondo	8-	
en el bote remador.	8-A	

Cada estrofa está ocupada por una serie y en cada una de ellas Naturaleza y Cultura se refractan internamente en torno a lo Bello y a lo Feo, respectivamente. Ambas series, además, se distribuyen sobre un eje vertical de los que Martí compartió con los románticos y aun los modernistas, transparentando las distribuciones espaciales que la religión introdujo en la cultura: *Arriba*: el sol que era oro puro/en el alma más de un sol; *Abajo*: un pez muerto, hediondo/«yo» ofendido del hedor. El planteamiento dicotómico evoca el de sus primeros poemas («Pollice verso» y, más claramente, «Contra el verso retórico...») y aun arrastraría esquemas románticos si no fuera la objetividad de la enunciación propia ya de los modernistas (la descripción de la «selva sagrada» en *Cantos de vida y esperanza*) y, sobre todo, la funcionalidad aguzada del engarce: del inicial verso «En el bote iba remando» pasamos al final, «en el bote remador», según una técnica que Poe propuso para el manejo moderno del estribillo, introduciendo la diferencia dentro de la repetición.

Lo que en ese pasaje del primero al último verso se pierde es el agente de la acción. Siendo todo el poema una confesión de experiencias, el «yo» activo que dirige el bote y atraviesa los dos estados antitéticos, refractándolos de manera equivalente en la conciencia, pasa a ser elemento pasivo al concluir las dos series y es llevado por un «bote remador». A la inversa, *el bote* asume la función agente y conquista una inmediata resonancia simbólica.

Esta traslación ya había sido registrada en *Flores del destierro*, colección que ocupa cronológicamente un puesto intermedio entre los *Verros libres* y los *sencillos*. Cuando en ella emergen súbitamente las matrices métricas y los esquemas rímeos, es el poeta quien primero se sorprende: «¿Quién (...) me unge con la estrofa blanda?» Buscando explicación al enigma, detecta la aparición de una fuerza superior sobre/dentro de él, respecto a la cual deja de ser sujeto: «¿Quién piensa en mí?», se pregunta. Encuentra la clave en la aparición de una «gigantesca y bondadosa mano», pero, sobre todo, en la integración con un Todo al cual ha faltado y ahora vuelve: «de donde vine, ahí voy: al Universo» («Cual de incensario roto...»). En el poema XII culmina esa singular experiencia.

En él las dos series se tocan en un punto (*el bote*) que corresponde al que Deleuze llama «un élément paradoxal, qui est comme leur *différentiant*, le principe d'émission des singularités», pues estando en ambas se desplaza en el campo de las significaciones, aunque sólo en la medida en que ha atravesado, en sólo ocho versos, la contradicción expuesta. El categórico diseño de ésta utilizando dos elementos naturales («sol de oro puro» y «pez hediondo»), cuando sólo tres años antes ya Martí ha-

bía reconocido en la cosmovisión de Whitman, con una de sus formulaciones simétricas, que «santo es el sudor y el entozoario es santo», revela la voluntariedad ejemplificadora de la oposición para evidenciar un principio que había aprendido en Emerson: «Las contradicciones no están en la Naturaleza, sino en que los hombres no saben descubrir sus analogías»²⁴, lo que vale como una remisión de todo juicio valorativo al exclusivo campo restringido de la cultura.

En el poema la contradicción se resuelve mediante la disolución del «yo», puesto que es él, o, dicho de otro modo, es en la conciencia cultural donde la Naturaleza es asumida como bella o como fea, condiciones que no existirían en ella, ajena a tales formas clasificatorias. La doble experiencia cumplida (bello natural y feo natural debido a la refracción en una conciencia que ha sido investida por la cultura de valores selectivos) acarrea una inesperada solución: la disolución del «yo». Esta proposición intelectual es la que explica la composición dual de las series, donde los objetos naturales (sol, pez) van acompañados de la refracción consciente (exaltación, repugnancia), evidenciando la operación valorativa que esta última ha cumplido.

La pérdida de la conciencia individual, del «yo», transmuta austera-mente los elementos naturales puestos en juego, situándolos por de fuera de los sistemas valorativos culturales, haciendo de ellos simples objetos de la realidad, ni bellos ni feos. Esta afirmación acarrea la evicción del «yo» o, al menos, la pérdida de su segura confianza en que es él quien dirige el bote. Al concluir el poema, no sólo el bote es el agente que lo dirige, sino que lo suma, indistintamente, a los dos elementos antitéticos que regían las series: el hombre pasa a ser, también, objeto natural.

El exceso de una serie respecto a la carencia de la otra se cifra en la dualidad del término *bote*, que está en las dos: en la primera es manejado literalmente como medio de transporte náutico («En el bote iba remando/por el lago seductor»); en la segunda se desmesura por obra de su apertura simbólica, acentuando esa eventualidad de toda palabra, haciendo de ella, como pensaba Lévi-Strauss, «simple forme, où plus exactement symbole à l'état pur, donc susceptible de se charger de n'importe quel contenu symbolique»²⁵. Ciertamente, cualquier palabra puede cargarse de sentido simbólico, más eficaz aún cuando, como en este caso, no se reduce a una significación unívoca que la emparentaría con el signo, sino que flota movida por una potencialidad que se rehúsa

²⁴ «Emerson. Muerte de Emerson...» (LON, 19 mayo 1882).

²⁵ Lévi-Strauss, prol. cit., p. L; sobre los símbolos martianos, véase Iván Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí* (Madrid: Gredos, 1960).

a restringirse o a fijarse. Pero su capacidad de simbolizar responde a la suma de los materiales anteriores desplegados por el sintagma que en ella se actualizan, definitivamente, por tratarse de su conclusión. Tanto vale decir que no puede asumir cualquier contenido, sino aquél que responde a la articulación de las dos series y de cada uno de sus respectivos términos, todos los cuales convergen en ese punto final del poema. Pero en ese momento, la conocida tendencia iterativa de la escritura martiana²⁶ asume la forma de una simetría paradójica o desviada: la repetición es la condición de la ostensible diferencia, la que puede ser exclusivamente semántica como en el poema XXXIX, por dotación simbólica a los mismos significantes iniciales, o puede acarrear modificaciones, como en este poema XII, para consumir plenamente la simbolización.

III. Por tanto, el pensamiento de Martí, en su poesía *sen-cilla*, también es contenido y no sólo fuerza estructurante. Pero no lo es como discurso intelectual, sino, a la manera como lo concebía Whitehead, como sentido. A él tienden, en él culminan las significaciones de las palabras y las imágenes. Estas son formas de pensar manejando lo concreto y particular de la realidad que mentan, son materiales sometidos a una racionalidad que fue central en el poeta y que le llevó a combatir la retórica y el ornamento por suplementarios y no esenciales a la mostración («poner los vocablos a modo de hueso, más que vestido, de la idea»²⁷) y a desdeñar progresivamente, bajo la influencia whitmaniana, los métodos de comparación²⁸. La imagen se justifica, en esta exigente doctrina, cuando una enunciación objetiva del mundo, percibido como estructura, alcanza sentido. Es obvio que queda presupuesta, al margen de su confusión apariencial, la racionalidad del universo, pues «el arte no ha de dar la apariencia de las cosas, sino su sentido»²⁹.

²⁶ Véanse los excelentes análisis de Giovanni Meo Zilio en *De José Martí a Sabat Ercasty* (Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1967), reproducidos en *Anuario martiano*, 2, La Habana, 1970.

²⁷ «Clubs y Libros. El Club de los trece...», art. cit.

²⁸ «El no esfuerza la comparación, y en verdad no compara, sino que dice lo que ve o recuerda con un complemento gráfico e incisivo, y dueño seguro de la impresión de conjunto que se dispone a crear, emplea su arte, que oculta por entero, en reproducir los elementos de su cuadro con el mismo desorden con que los observó en la Naturaleza» («El poeta Walt Whitman. Fiesta literaria en Nueva York...», *EPL* y *LN*, 26 junio 1887).

²⁹ «La exhibición de pintura del ruso Vereschagin...» (*LN*, 3 marzo 1889).

Hay una suerte de desmesura en el proceso de simbolización. La intensificación semántica ejercida sobre un determinado término del sintagma parece trasladarse al plano expresivo mediante homofonías con los significantes de ese término. La palabra simbolizada contagia, eriza los sonidos, se derrama por ellos, los convoca a una generalizada redundancia fónica, probablemente más notoria en estos dípticos de *Versos sencillos* por su acentuada brevedad, laconismo y precisión.

Aunque esta poesía mantiene los porcentajes de consonantes y vocales de la lengua hablada, son las vocales, gracias a los acentos gramaticales y a los rítmicos, las que construyen el eco de la palabra simbolizada. Las vocales de *bote* ocupan mayoritariamente el poema fijando la norma de una abertura media, tanto en la línea de los agudos como en la de los graves, del tipo *e-o* (a diferencia de lo que ocurre en el XX, regido por *e-a*, o del XXXIX, regido por *a-o*), y son ellas las que en ese orden aparecen en las palabras que sostienen el único enlace rítmico de ambas estrofas, el cual, en este poema, se rige por la libertad de los octosílabos blancos: *seductor / hedor / remador*, y también en la opaca asonancia del cuarto verso: *deunsol*.

La estructura rítmica del poema XII es bastante excepcional, dentro de la generalizada tendencia polirrítmica de los versos de Martí, pues se apega a una visible dominante monorrítmica, con cesuras fijas y acentos fijos en tercera y séptima. Este fondo monocorde es interrumpido por una única alteración en cada una de las estrofas, para construir dos versos con sucesiones de trocaicos, mediante acentos en 3, 5 y 7: «y en el alma más de un sol» / «un pez muerto, un pez hediondo». De este modo se homologan rítmicamente las que en el plano semántico son dos situaciones opuestas en cada serie, acordadas así de un modo cruzado: conciencia cultural exaltada (ante el sol) / objeto natural repugnado (el pez). Recordemos una afirmación del poeta: «Lo que se dice no lo ha de decir el pensamiento solo, sino el verso con él; y donde la palabra no sugiera, por su acento y extensión, la idea que va en ella, ahí peca el verso»³⁰. La utilización del campo de la homofonía y del rítmico para la construcción del sentido, a manera de una zona de alta sensibilidad y de alta libertad, donde, por tanto, el discurso inconsciente puede expresarse sorteando los rigores de la censura intelectual, la habremos de ver más plenamente realizada en aquellos poemas que, como el XX, están contruidos por las pulsiones del deseo. Aquí quedan simplemente apuntados algunos de los caminos que ese discurso recorre dentro del texto.

³⁰ «Francisco Sellén», art. cit.

5. TRANSPOSICIÓN DE SOCIEDAD EN NATURALEZA

Si la concepción del equilibrio armónico de la Naturaleza en Martí puede admitir la influencia, junto a la propia tradición religiosa y la propia formación filosófica, de los trascendentalistas norteamericanos y en especial de Emerson (y conviene no olvidar que Martí es el primer hispanoamericano que construye una literatura asumiendo dos tan dispares como la norteamericana y la hispánica, distinguiéndose de la norma modernista que asumió conjuntamente las literaturas francesa e hispánica), en cambio la dignificación neutralizadora del «feísmo» puede filiarse en Whitman, así como en la escuela realista de literatura y arte, con la cual Martí tuvo un trato más amplio y fecundo del que se le ha reconocido por haberlo encasillado alternativamente en el posromanticismo o en el modernismo y por ser además una escuela que en los estudios literarios hispanoamericanos se tiende a no ver. Pero aún más que en tales fuentes artísticas, esa dignificación deriva de la experiencia de José Martí en tanto sacrificado trabajador en el Nueva York de las masas de pobres inmigrantes que se acumularon después de la Guerra de Secesión y confirieron su peculiar nota «populista» a la ciudad.

Más que de la experiencia directa de la Naturaleza, esta concepción martiana nace de la lección que le proporciona el arte (de Millet, a quien admiró por todo lo alto, dice «que halló lo hermoso de la fealdad y la tristeza»³¹) y de la experiencia de una sociedad aluvional convivida, tal como puede rastrearse en sus artículos desde su ingreso a los Estados Unidos, con el que escribe sobre *Coney Island*³², iniciando una larga serie sobre la vida popular en los barrios bajos de Nueva York, donde se hacinaban los obreros y sus familias, inmigrantes y pobres como él³³,

³¹ «La Revolución del trabajo. Grandes huelgas...» (LN, 25 marzo 1886). Y en su agudo artículo «Nueva York y el arte. Nueva exhibición de los pintores impresionistas» (LN, 17 agosto 1886) señala que éstos pretenden «poner en el lienzo las cosas con el mismo esplendor y realce con que aparecen en la vida», destacando su tendencia «a pintar con ternura fraternal y con brutal y soberano enojo la miseria en que viven los humildes. ¡Esas son las bailarinas hambrientas! ¡Esos son los obreros alcoholizados! ¡Esas son las madres secas de los campesinos! ¡Esos son los hijos pervertidos de los infelices! ¡Esas son las mujeres del gozo! ¡Así son: descaradas, hinchadas, odiosas y brutales!»

³² LP, 3 diciembre 1881.

³³ El verano neoyorquino es evocado en «Por la bahía de Nueva York. El verano de los pobres...» (LN, 19 septiembre 1888): «De una chimenea a otra, buscando ladrillos menos ardientes, pasan medio desnudos, como duendes, los trabajadores exhaustos, enmarañado el pelo, la boca caída, jurando y tambaleando,

y tal como puede seguirse en los poemas con que, en esas mismas fechas, va componiendo sus *Versos libres*. Es la emergencia de la «cultura popular» que se produce en Estados Unidos y había sido vaticinada desde 1871 por Walt Whitman en sus *Democratic Vistas*, la que sirve de campo experimental para disolver la dicotomía de lo bello-feo que, *de facto*, estaba construida sobre una jerarquía social y clasista. Lo que en Francia hacen los artepuristas de Baudelaire a Rimbaud y Verlaine, cuando paradójicamente no consiguen hacerlo los narradores naturalistas, presos de sistemas culturales burgueses, es lo que en la lengua española hacen parcialmente los conservadores populistas ibéricos, de Ferrán a Bécquer, y, con sentido progresista, José Martí para Hispanoamérica.

En el citado poema «Contra el verso retórico...», de *Flores del desierto*, la oposición (*allá-acá*) se diseña con análogos términos a los del poema XII, fijando una contradicción: «dorado pájaro» en lo alto; «huela fétida y viscosa de un gusano» en lo bajo. Esta vertical, sin embargo, es duplicada por otra más extensa que llega por un extremo a la «estrella» y por el otro al «horno», mediante la cual son incorporadas al poema, aunque dentro de un trabajoso discurso intelectual, las defectuosas formas de la vida social: los cocodrilos, las sierpes, los gozques. En un verso apodíptico y ducassiano, Martí ya había dicho su convicción: «Conozco al hombre y lo he encontrado malo», apuntando a que la guía de su búsqueda se hizo sobre la experiencia social. En ella no sólo se establece una nueva apreciación de los valores, sino incluso la viabilidad de la poesía. Lo que en el título de un poema llama «Estrofa nueva», se revela, a su lectura, como «una clase social nueva», de tal modo que la eventualidad de ese arte nuevo que investigaron todos los escritores de la época apareció a Martí como impuesto por la emergencia de una clase social, el proletariado urbano, que en ningún punto de Hispanoamérica podía registrarse con mayor nitidez que en el Nueva York de los años ochenta. El poema «Estrofa nueva» hace la enumeración de los integrantes de esa clase («Un obrero tiznado; una enfermiza / mujer, de faz enjuta y dedos gruesos», etc.), cuyo particular «feísmo» se completa en el poema «Bien; yo respeto» (también de *Versos libres*), donde enuncia la serie objetiva de los «feísmos»: «la arruga, el callo, la joroba, la hosca / y flaca palidez de los que sufren», los que a su vez deben verse desde la particular perspectiva con que en esos años de duro trabajo

quitándose con las manos los hilos de sudor como si fueran destejiendo las entrañas.» Los niños no generan imágenes menos sobrecogedoras: «Las orejitas de las niñas no tienen gota de sangre. Hay bocas que son llaga viva. Muchos son tueritos y muchos tiñosos.»

Martí tomó conciencia de su propia vida: es la experiencia de la frustración, del modo en que la estructura social impedía la libre expansión de las energías y las vocaciones, lo que para él, que ambicionaba ser poeta, se fijará en una repetida imagen que creo aparecida por primera vez en el prólogo que escribe para *El poema del Niágara* de Pérez Bonalde (1882): «Pero ahora el poeta ha mudado de labor y anda ahogando águilas.»

Pero si su conocimiento procede de la experiencia social, en los *Ver-sos sencillos* estos datos son transpuestos a la Naturaleza. Allí el «feísmo» aparece como una incógnita a despejar, como una alteración del orden tan misteriosa como el milagro, como un significante que busca significación o, mejor, como un signo que hace lo real y que sólo puede ser incorporado a la cultura si se le llega a hacer simbolizar, cosa que acomete Martí en su última poesía porque «toda mente de verdadero poder tiende ya en la madurez a lo vasto y lo simbólico»³⁴. Esta eventualidad concurre al establecimiento de un «término universal», sólo a partir del cual comienza a poder trazarse la red que integra los elementos dispares o heterogéneos de la experiencia, dotándolos de sentido. Es lo que percibía Cassirer cuando anotaba que «cada elemento particular es vinculado directa o indirectamente, dentro de la construcción teórica del mundo coherente de la experiencia, a un término universal que lo mide»³⁵.

La circunstancia degradada en que emerge a la historia humana el rostro del proletariado no sólo altera múltiples concepciones políticas y sociales aceptadas hasta entonces como absolutos, sino también la concepción de lo bello. Es el recibido juicio sobre lo bello el que se suspende, dentro de este generalizado emparejamiento objetivo de los datos de la realidad. Lo singular en Martí es su transposición a la Naturaleza, donde puede detectarse la búsqueda del absoluto, del «término universal» que permita redimensionar íntegramente la experiencia cumplida, salvando de este modo la revaloración hecha (que no es de un aspecto nuevo exclusivamente, sino de la totalidad que por obra de ese nuevo injerto se ha modificado enteramente) del posible relativismo a que la condenaría una fundamentación sólo social. «De la fealdad del hombre a la belleza / del Universo asciendo» es el estribillo del poema «Marzo», de tal modo que la injusticia, el desorden y la fealdad de la Sociedad humana sólo pueden ser medidos (y, por ende, rescatados) gracias al tér-

³⁴ «La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin...», art. cit.

³⁵ Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms* (New Haven: Yale University Press, 1953-57), vol. 2, p. 31.

mino universal que proporciona la Naturaleza, y ya no Dios, a modo del dariano «bosque ideal que lo real complica». Lo había visto en Emerson: «La naturaleza se postra ante el hombre y le da sus diferencias para que perfeccione su juicio (...). Y el hombre no se halla completo, ni se revela a sí mismo, ni ve en lo invisible, sino en su íntima relación con la naturaleza (...). Y en todo ese Universo múltiple, todo acontece, a modo de símbolo del ser humano, como acontece en el hombre»³⁶, lo que indica que tanto Emerson como Martí siguen trabajando sobre los rasgos comunes que hacen la unidad de la producción para Marx («ésta resulta ya del hecho que el sujeto, la humanidad, y el objeto, la naturaleza, son idénticos»³⁷), sin reconocer las variaciones históricas, que, sin embargo, son las que engendran subrepticamente su pensamiento.

Podríamos decir, con palabras de Marx, que «se procede aquí de la tierra al cielo», «se parte de hombres reales, actuantes, y de su vida real, para exponer el desarrollo de los reflejos y de los ecos ideológicos de esta actividad vital»³⁸. E incluso el proceso de transposición a la Naturaleza evoca la operación cumplida por los hombres del XVIII (Rousseau), que Marx veía como una «apariencia puramente estética» que enmascaraba la «sociedad civil» ya en curso. El lazo que Martí mantiene con el racionalismo interpretativo dieciochesco y, por tanto, con la concepción liberal, que en sus economistas y politólogos se fundamenta y abastece al XIX, es perceptible en la utilización de esta «ilusión» que lo lleva a proyectar sobre la naturaleza lo que ha descubierto en la historia, en la realidad de una sociedad civil altamente evolucionada como la norteamericana, de la cual participó como trabajador, haciendo suya la misma paradoja que habían cultivado los trascendentalistas, que también trabajaron sobre el individuo aislado que había creado el nuevo sistema productivo, lo que ya Marx había percibido agudamente como otra de las formas enmascaradas mediante las cuales el pensamiento se posesiona de la novedad, pero retornando hacia el pasado (origen, por cierto, del *Angelus Novus* con la cabeza vuelta hacia atrás, en el cual Benjamin simbolizó la actitud modernizadora del siglo XX) para que esta «ilusión» le permita hacer suya la ingente modificación operada: «De acuerdo a la idea que se hacían de la naturaleza humana, el individuo es conforme a la Naturaleza en tanto ser nacido de la Naturaleza y no

³⁶ «Emerson. Muerte de Emerson...», art. cit.

³⁷ «Introduction Générale à la critique de l'économie politique», en Karl Marx, *Oeuvres* (Paris: Gallimard, 1967), vol. 1, p. 237.

³⁸ Karl Marx, *The German Ideology*, en Marx-Engels, *Collected Works* (New York: International Publishers, 1967), vol. 5, p. 36.

en tanto fruto de la historia. Esta ilusión fue, hasta hoy, lo propio de toda época nueva»³⁹.

IV. La experiencia de la clase degradada, con la cual convive y a la cual procura *servir*, modifica la concepción martiana de lo bello, estableciendo una nueva arte poética; ella sólo se vuelve perceptible mediante una lectura de los absolutos de la Naturaleza, los cuales se presentan como signos reales, inamovibles, capaces de ensancharse con una nueva simbolización «para que lo real se vea mejor en un símbolo»⁴⁰, lo que facilita la subrepticia incorporación de la Historia a través del proceso simbolizador, sin por ello destruir, y aprovechándose de, los valores absolutos que custodiaría la Naturaleza. Por pertenecer ésta a un orden superior, es capaz de legitimar las demandas que le presentan los hombres-naturales. Del mismo modo, la disolución del «yo» individual restringido es, simultáneamente, tanto resultado de la incorporación a la macroestructura natural como asunción del principio de *servicio* a otra macroestructura, la de los desheredados, pues también éste se legitima en el primero: no es simplemente una voluntad personal e histórica, sino la aplicación de un orden superior, invariable, eterno, justo.

Y aún cabe reconocer que Martí no fue enteramente ajeno al soterrado vínculo entre la «sociedad civil» y la naturaleza, dentro de su conocida percepción sociológica de la literatura. Al menos anota en uno de sus artículos: «Aquel amor a lo natural que es consecuencia estética del régimen de la República»⁴¹, lo que parece provenir directamente del ensayo «Nature and Democracy-Morality» de Walt Whitman, publicado en *Specimen Days and Collect* (1882).

6. EL DISCURSO DEL DESEO

En los casos examinados hay un margen de exterioridad que facilita la especulación intelectual. Otros comprometen más arduamente la intimidad: tienen que ver con las emociones, con costumbres hondamente

³⁹ «Introduction Générale...», ed. cit., p. 236.

⁴⁰ «Tipos y costumbres bonaerenses» (*EPL*, 3 octubre 1889).

⁴¹ «El arte en los Estados Unidos» (*LN*, 13 marzo 1888).

enraizadas por la cultura tradicional, con la cosmovisión sentimental y erótica.

El poema XX de *Versos sencillos* despliega asimismo dos series diferentes, pero en vez de confinar a cada una en una estrofa, como vimos, mete una dentro de la otra. La primera ocupa los versos exteriores (1, 2, 7, 8) y podemos denominarla «Eva» porque de ella trata exclusiva y repetitivamente. La segunda ocupa los versos interiores (3, 4, 5, 6) y podemos llamarla «Nube» porque de ésta su acción habla. De esta serie ha sido excluida la palabra *Eva* como de la primera *Nube*.

Mi amor del aire se azora;	8-A—
Eva es rubia, falsa es Eva:	8-B—
viene una nube y se lleva	8-B—
mi amor que gime y que llora.	8-A—
Se lleva mi amor que llora	8-A—
esa nube que se va:	8-C—
Eva me ha sido traidora:	8-A—
¡Eva me consolará!	8-C—

Cada una de las series comporta una sucesión de términos que no sólo son entre sí diferentes, sino que además están dispuestos de manera diferente, de modo que se distancian tanto los elementos componentes como las estructuras. Diferencia notoria con «Dos milagros» y el XVI, aunque como éstos y el XII, las series se clasifican en el orden de la Naturaleza y en el de la Cultura, respectivamente. A ésta pertenece la serie «Eva», que trata de los comportamientos de la mujer; a la Naturaleza la serie «Nube», que se refiere a ese elemento natural.

Las dos se cruzan en un punto común que ambas repiten: «mi amor». Por «mi amor», tanto vale decir por el individuo sentidor, pasan las dos, o quizá convendría decir, dada la disparidad de términos, asuntos y estructura, que se intersectan en ese punto. El cruzamiento de la Cultura y la Naturaleza en un ser humano, en lo que el poema llama «mi amor», es obvio, pero tal término resulta ambivalente: tiene dos caras que le permiten desempeñar un papel en cada serie sin alcanzar en ninguna de ellas, tomadas independientemente, entera significación. Su sentido, pues, deriva de su misma dualidad.

La introducción de una serie dentro de otra viene acompañada de una variación en la matriz métrica respecto a los ejemplos anteriores. En vez de usar el esquema rímeo ABBA/CDDC de cuatro rimas, se lo reduce a sólo tres, que en este caso se distribuyen ABBA/ACAC, encadenan-

do las dos estrofas mediante repetición de sonidos y ligando, en el plano de la expresión, lo que está desligado en el del contenido. Esta intervención de la matriz métrica, capaz por sí misma, y a pesar de la neutralidad que la distingue en poesía, de cumplir una aportación significativa, puede contribuir a explicar la brusca conversión del Martí de los «endecasílabos hirsutos» sin rima a la poesía rimada, más aún si, como veremos, se la vincula a las funciones que cumple la homofonía en el plano expresivo. A medida que se adentra en la poesía medida y rimada, Martí ajusta mejor los componentes matriciales, como se percibe en el cotejo de «Los zapaticos de rosa» (de 1889) y «La niña de Guatemala» (de 1890). A la inserción de ambas series, en que una pasa a ocupar el puesto central rodeada externamente por la otra, corresponde una modificación en el esquema rímeo que responde con rimas abrazadas que percuten alternativamente en una y otra serie enlazando íntegramente la composición. Y a la función de «mi amor», que en el campo semántico señala el punto de intersección de las dos series, corresponden las discretas y subrepticias aproximaciones que efectúan las rimas y que, por pertenecer a puros significantes (*ora, eva, a*), no parecen afectar la independencia de ambas.

Especialmente llamativa en este poema es la cualidad redoblante de las homofonías, con una nota excesiva, como de derramada redundancia sonora. La primera serie, en sólo cuatro versos, repite cuatro veces la palabra *Eva*; la segunda, también en sólo cuatro versos, incluye cuatro términos que se repiten: *nube* en los extremos (vs. 3 y 6, que abren y cierran el período interno) y *se lleva, mi amor* y *que llora*, concentrados en los versos interiores 4 y 5, los cuales, salvo un término, son prácticamente el mismo verso. Pero ambas series redoblan las homofonías de manera diversa: la primera maneja un único e invariante sonido, *Eva*, con los intervalos que impone su función de sujeto de sucesivas frases: un único sonido, repetido periódicamente, siempre sujeto. La segunda, en cambio, usa de una multiplicidad de sonidos que se repiten a pares simétricos y son, gramaticalmente, tanto sustantivos como verbos o complementos, distribuyéndolos para que se reflejen como en un espejo, apareando el verso 3 con el 6 y el 4 con el 5, de tal modo que el blanco entre estrofa y estrofa funge como una bisagra sobre la cual pueden girar simétricamente los cuatro versos de la serie «Nube», dos a dos, para superponerse.

Tales rasgos distintivos son reforzados por los verbos de cada serie. En «Eva», partiendo del presente del amor que se azora, tenemos cuatro frases que desarrollan linealmente una historia: las dos primeras definen al personaje en presente, las dos siguientes alternan y contraponen brus-

camente un pasado («me ha sido») con un futuro («me consolará»). En «Nube», en cambio, todos los verbos están en presente, enmarcados por dos acciones contrarias, pero ambas de presente, que señalan la entrada y la partida de la nube: *viene, se lleva, gime, llora, se lleva, llora, se va*. Una redistribución espacial evidencia los contrarios funcionamientos:

Eva es	viene	Nube		
Eva es	se lleva	mi amor	gime	que llora
Eva ha sido	se lleva	mi amor		que llora
Eva será				Nube se va

La circularidad estructural de la segunda serie está reforzada por el rosario de verbos de presente, en tanto que la linealidad estructural de la primera está sostenida por el uso de las dos ilimitaciones que proporcionan el pasado y el futuro. De hecho hay dos tiempos nítidamente diferenciales (dos laberintos hubiera dicho el Borges de «La muerte y la brújula»): uno lineal, incesante, que disminuye el presente en beneficio de la extensión indefinida hacia el pasado y hacia el futuro y que es el tiempo del «acontecimiento» donde operan los hechos, las causas y los efectos; y un tiempo circular, también incesante porque en él las cosas giran dentro de un inagotable presente que las hace pasar una y otra vez por los mismos puntos y que es el tiempo, digamos, de las permanencias. De acuerdo a esto, debemos convenir que *Eva* existe en la historia, tal como fue percibida plenamente desde el XIX; existe en el devenir, que salta del pasado al futuro con la menor porción de presente; existe en la variación, en la novedad, en el cambio, mientras que la *Nube* existe en la naturaleza, en la permanencia, en la repetición, en una suerte de presente eterno, en un desacaecimiento del tiempo, en una asechanza de su cancelación. Linealidad y circularidad, tiempo histórico y eternidad, cultura vertiginosa y naturaleza constante, se cruzan en uno solo punto: «mi amor».

No es necesario hurgar demasiado en su obra para saber la conflictualidad en que se situaron ambas concepciones en la vida afectiva de Martí, ni cómo, en lo concreto de su experiencia, percibió que esa diferenciación correspondía a dos mundos, el de los Estados Unidos en que padecía y el de la América hispana en que soñaba, nostálgico, idealizándola, y, aún más allá, a la problemática de la modernidad que oponía una nueva época a la antigua, mostrándose nudamente y sin cobijo en los Estados Unidos de su tiempo. Nadie como Martí (y el nadie es injusto para Darío) vivió en el centro de la problemática de la modernidad, porque la padeció íntegramente, recorrió sus desgarramientos, midió las

ventajas y perjuicios que acarrea y en un esfuerzo ingente trató de superar sus disyuntivas⁴².

Sus consejos se regirán por la ley del equilibrio y la moderación, como un modo de contrabalancear los efectos negativos que las fuerzas en pugna generaban. Pero esta lucidez intelectual, este continuo rescate de la positividad a un lado y otro de la línea divisoria de dos épocas, encontraba su lugar más inhóspito en la irreducible zona de la afectividad y el erotismo. El carácter apostólico, que ciertamente debe reconocerse a Martí, ha dificultado la exploración de este ámbito secreto, el de la sensualidad potente que lo distinguió, el de su erótica sometida a tantas constricciones morales y por lo mismo tan encabritadamente sublevada. Al Martí padre e hijo amantísimo habría que agregar el Martí de los sensuales retratos femeninos, el de «Mucho señora daría / por tender sobre tu espalda / tu cabellera bravía / tu cabellera de gualda», el que petulantemente confiesa en 1880 que «en todas partes un alma de mujer ha venido a bendecir y endulzar mi vida exhausta», haciendo recuento de sus conquistas, ya en Liverpool como en Guatemala⁴³.

Cuando este joven de veintisiete años llega a Estados Unidos, después de vivir en los pueblerinos y familiares ambientes de La Habana, Aragón, México y Guatemala, lo primero que percibe es el movimiento y a la mujer dentro de él: era su contacto inicial con la modernidad, quizá el origen de la dual relación que mantendrá con ella. Tenía la misma edad otro joven, centroamericano él, cuando desembarca en el cosmopolita Buenos Aires de fin de siglo, haciendo la misma experiencia: era Rubén Darío. Ambos eran «ardientes latinos» y llevaban encima las constricciones de la educación tradicional de sus medios originarios. ¿Qué hacer? Vista su rigurosa eticidad y la más modernizada sociedad a que descendía, es probable que la experiencia más difícil haya cabido a Martí. De los tres artículos que escribe para recoger las «Impresiones de América por un español recién llegado», el segundo se consagra íntegro a la mujer, y el tema reaparece en el tercero. Confesando que sigue «como un viudo inconsolable, en espera de la primera fuerte emoción», explica su desconcierto ante unas mujeres que no se parecían nada a las que conoció en sus tierras:

Pero ¿por qué han de verse las mujeres tan varoniles? Su rápido andar al subir y bajar las escaleras, en el trajín callejero, el gesto resuelto y bien definido en todos sus actos, su presencia demasiado viril,

⁴² Analicé el punto en «La dialéctica de la modernidad en José Martí», en *Estudios martianos* (San Juan: Editorial Universitaria, 1974), pp. 129-197.

⁴³ «Impresiones de América», II (*The Hour*, 21 agosto 1880).

las despoja de la belleza serena, de la antigua gracia, de la exquisita sensibilidad que convierte a las mujeres en aquellos seres superiores, de los cuales dijo Calderón que eran «un pequeño mundo» (...).

Las jóvenes norteamericanas son notables por su alegría o su seriedad excesiva. El dominio de sí mismas, la seguridad de ser respetadas, su frialdad estudiada, su desdén por las pasiones, sus escasas y prácticas nociones de la vida, le dan un extraño atrevimiento y una franqueza muy peculiar en su trato con los hombres ⁴⁴.

Para medir este azoro provinciano habría que remitirse a la novela que en ese mismo año está escribiendo Henry James, *Portrait of a Lady*. Esas mujeres son ya las de las sociedades modernas, las que han pasado a integrar activamente la sociedad trabajadora a la par de los hombres, enfrentándolos en la vida cotidiana con autonomía y aun con aspereza, peleando su puesto en el mundo, alienándose como ellos en un medio espurio. Son las Noras ibsenianas, que despaciosamente Martí aprenderá, si no a querer, sí a respetar ⁴⁵, las que estudian, trabajan, reclaman sus derechos civiles y aspiran a ser, en el amor, sujetos.

El «misterio del eterno femenino», como aún se decía entonces, había entrado al circuito de la variación y la constante novedad a que lo convocó el nuevo tiempo. Como en el soneto de Baudelaire, la mujer había devenido «une passante». Comienza a existir en el movimiento como el hombre, ya no es más el punto fijo situado en el hogar familiar y automáticamente se hace inmensamente más complejo (y también más fugaz) el trazado de los caminos y los encuentros, porque tanto él como ella derivan en el movimiento que los arrastra. Si en su poema Martí mantiene, bajo el antifaz de la mujer: de las mujeres, de la Eva primordial, la unidad indivisible de la mujer única, entonces los verbos que la regulen deberán estatuir el cambio y el accidente: *es, ha sido, será*. Paralela e inversamente, Darío, en el poema «Heraldos», de *Prosas profanas*, al establecer la incesante sucesión de mujeres bajo sus múltiples y cambiantes apariencias, puede mantener los verbos en presente («la anuncia»), pues siendo ellas diferentes, *son* y *están* siempre en el presente del encuentro. El misterio del eterno femenino está siendo reemplazado, como Hoffmannsthal percibió, por el misterio de los encuentros.

La pequeña serie erótica a la que pertenece el poema XX (del XVI al XXI) trata del desencuentro, del engaño, de la perfidia, del equívoco de las apariencias, girando sobre el dilema ¿mujer de uno o mujer de

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ «Condición y puesto legítimo de la mujer en el mundo moderno», en «Suma de sucesos. Honores públicos a un poeta muerto...» (LN, 13 y 16 mayo 1883).

todos?; ¿mujer eterna e invariable donde la repetición corrobora la identidad o mujer siempre mudable donde la diferencia aviva el deseo? Era a la primera que todo él aspiraba, a la «novia virgen» y a la «esposa fiel», paradigmas de la cosmovisión latinoamericana de donde procedía, y era la segunda la que aparecía, turbadora, como condición de la sociedad dinámica. A los poemas de *Versos libres* contó sus desgarramientos y su espontáneo rechazo de la nueva mujer. «¡Oh estas damas de muestra! ¡Oh estas copas de carne!», dijo en «Hierro», y corroboró en «Amor de ciudad grande»: «¡Me espanta la ciudad! ¡Toda está llena / de copas por vaciar o huecas copas!». Es en este poema, datado en abril de 1882, en el recién estrenado Nueva York, donde comprueba que «Se ama de pie, en las calles, entre el polvo / de los salones y las plazas; muere la flor el día en que nace», reconociendo que este modo del amor comporta su fatal fugacidad, se hace y se deshace como el acontecimiento, en su propio movimiento incesante: «¡Así, el amor, sin pompa ni misterio, / muere, apenas nacido, de saciado!»

En su sarcástica exhortación a los «catadores ruines» para que apuren esas copas ofrecidas, queda impresa su consternación: «¡Tomad! ¡Yo soy honrado y tengo miedo!» Los beneficios ciertos de la modernidad, que tanto propuso para las patrias estancadas hispanoamericanas, le revelaron, no bien llegado a Estados Unidos, otros efectos que para su conciencia cultural no eran igualmente positivos: «Porque no vale quitar unas piedras y traer otras ni sustituir una nación estancada con una nación prostituida»⁴⁶. Rubén Darío aceptará de plano la nueva situación, en la cual avizora el futuro de la sociedad cuya germinación está presenciando: «El amor pasajero tiene el encanto breve / y ofrece un igual término para el goce y la pena.» Martí padecerá de todas las tentaciones, pero procurará salvar la «virgen trémula» o la «hermosa mujer», esposa y madre, esa que ve en «el salón de los pintores», que no en la realidad, y a la que dedica el poema de *Versos sencillos* que sigue inmediatamente al XX y cierra, con aparente respuesta, la pequeña serie erótica.

Pero en el XX, el afán de registrar la objetividad del universo que anima sus cuartetos entra en colisión con los discursos éticos. En el movimiento rococó del poema XX, *Eva* y *Nube* se oponen compensatoriamente desde sus respectivas series autónomas. Si *Eva* es la mujer, todas las mujeres que se sustituyen bajo el nombre del sexo, ¿quién es *Nube*? Es también un rótulo de lo general, no de lo particular, pero a diferencia de *Eva*, está situada en la Naturaleza, desde donde, como vimos al exa-

⁴⁶ «Tipos y costumbres bonaerenses», art. cit.

minar sus transposiciones de la Sociedad, corrobora lo humano. Por su uso en la época y aún más en el siglo xx desde las regiones marginales de los imperios centrales, fue un símbolo útil para la problemática de lo uno y lo múltiple con que los modernistas hispanoamericanos (y antes los europeos) procuraron enfrentar el derrame de lo plural que caracterizaba a la modernidad y ponía en entredicho la unidad y fijeza en la que se habían formado. Permitía reconocer las mil formas y maneras certificando a un tiempo la unidad y permanencia, certificando que la pluralidad no era sino sucesión aparential de lo uno, que éste persistía incólume bajo lo que se estatúa como meras formas.

Es el tema de Proteo, al que Rodó consagró su principal obra en «un libro en perpetuo devenir, un libro abierto sobre una perspectiva indefinida», pero donde el estudio de las transformaciones de la personalidad no dejaba de conservar incólume su unicidad. Partiendo de la percepción de una fuerza de poder innegable, pero de difícil aprehensión, la vio como generadora de la «figura» a través del «movimiento» y del «cambio» en un ciclo sin fin regido por esos nuevos dióscuros de la modernidad. Rodó encontró en Proteo el símbolo justo:

Siempre inasible, siempre nuevo, recorría la infinitud de las apariencias sin fijar su esencia sutilísima en ninguna. Y por esta plasticidad infinita, siendo divinidad del mar, personificaba uno de los aspectos del mar; era la ola multiforme, huraña, incapaz de concreción y reposo; la ola que ya se rebela, ya acaricia; que unas veces arrulla, otras atruena; que tiene todas las volubilidades del impulso, todas las vaguedades del color, todas las modulaciones del sonido; que nunca sube ni cae de un modo igual, y que tomando y devolviendo al piélagos el líquido que acopia, impone a la igualdad inerte la figura, el movimiento y el cambio⁴⁷.

El hedonismo de esta entrega a un devenir donde se recuperaba la permanencia bajo la mutación aparential, de tal modo que la excitación voluptuosa de lo nuevo no contradecía la identidad perviviente, se revela con franqueza en la erótica exaltación de Rubén Darío cantando a la mujer, donde unce ambos símbolos (nube y mar): «Amame mar y nube, espuma y ola».

Esa *nube* que para una lectura madrigalesca del poema XX vale como la metáfora de la disputa, de los celos, del tradicional «depît amoureux», testimonia otra presencia femenina, aunque situada en el reino del orden y la justicia que es para Martí el de la Naturaleza. No es inoportuno

⁴⁷ José E. Rodó, *Motivos de Proteo* (Montevideo: Biblioteca Artigas, 1957), 2 vols.

apuntar que el pensamiento de Martí descansa siempre sobre una matriz dicotómica subconsciente que con toda nitidez juega la oposición *masculino/femenino* con su rico tejido de mutuas atracciones, lo que en él se trasunta en una muy precisa utilización del género en la lengua, percibiendo con extraordinaria acuidad la diferencia entre palabras femeninas y palabras masculinas, pudiéndose sospechar que llegó a trasladarla, sinestésicamente, a la oposición de palabras agudas y graves sobre el modelo *él/ella*. Las parejas sexuales son frecuentes en su literatura (las veremos en el poema XXIX), lo que puede verse como una transposición lingüística de las oposiciones comprobadas en el mundo natural, de conformidad con una función de la mente que registró en su admirativo estudio de Emerson: «La naturaleza da al hombre sus objetos, que se reflejan en su mente, la cual gobierna su habla, en la que cada objeto va a transformarse en un sonido»⁴⁸. La femineidad de Nube no nos parece casual, como lo certifica su reaparición en otros poemas que encaran el mismo asunto (XLII).

Sobre el plano expresivo rigen al poema entero las vocales *e-a*, convocadas por el nombre *Eva*, derramándose voluptuosamente por ambas series. Pero mientras en la primera se solidifican en el nombre femenino, sirviendo para dar presencia y rotundidad a la mujer cultural, en la segunda resuenan encubiertas dentro de otras palabras, como un eco que se perfila fugazmente dentro del torrente sonoro, una energía que no parece consolidarse en la forma única, sino que impregna al conjunto a modo de reminiscencia sin fijación; digamos, erotismo sin objeto. Dos veces se le oyó en «se lleva», tanto en función de rima exterior como de rima interior, y más singularmente en el sexto verso de la composición que cierra la segunda serie: allí, una mínima alteración acentual permite leer, sustituyendo a «esa nube que se va», un verso que hubiera sido definitorio del deseo: «esa nube que's Eva». Alusión y elisión que tolera el juego sonoro, revelación y encubrimiento que puede operar más allá de la voluntad consciente, imposición de una verdad soterrada que habla con más fuerza que el discurso intelectual explícito cuando puede hacerlo sobre la urdimbre sonora que despliega significantes, libres de estrictas significacionés unívocas.

En esa rima del verso sexto el orden acentual grave que venía rigiendo el esquema rímeo se interrumpe por la introducción del agudo; en ella se inicia la irregularidad respecto al modelo de la primera, ya que allí se abre la tridimensionalidad rímea del poema; en ella el sonido subyacente, que vuelve a repetir obsesivamente *Eva* como dominante

⁴⁸ «Emerson...», art. cit.

objeto del deseo (a la manera como en el poema XVII el poeta oye que en la naturaleza la abeja zumbadora «Eva dice: todo es Eva»), sufre una modificación o, si se quiere, registra una ambivalencia que es la lingüísticamente más leve del idioma, pues deriva de un desplazamiento acentual mínimo sobre similar trasfondo fonético, la cual, si cancela la eventualidad de que la *Nube* sea *Eva*, no deja, sin embargo, de asociarlas por una vía que no es semántica y que subyace al discurso intelectual.

La reminiscencia proteica de *nube* da testimonio de una energía más que de una forma, una potencia que sería estatuida como preformativa si no fuera que es ya una forma, aunque capaz de asumir sin cesar otras nuevas sin por eso perder la identidad; una forma además que, en el contexto de la serie, está en movimiento, que viene y se va llevándose con ella «mi amor», que gime y llora. El movimiento de la serie «Eva» está, paralelamente, en la serie «Nube», salvo que en ésta gira sobre sí mismo en un presente eterno, lo cual permite que, tal como pretendía Rodó, los dioses del movimiento y del cambio generaran una nueva figura, pero de lo mismo, instaurando así la paz gratificadora, el reencuentro de la repetición de la diferencia, el orden, al fin. Si Darío sacó buen partido del ayuntamiento de Ixión con la Nube para endosar la pluralidad formal del centauro, Martí, en cambio, hace de la Nube una esponja que se apodera de gemidos y lágrimas concediendo la paz. Pero el sentido del poema no radica meramente en la oposición de las series como opciones separadas y alternativas, sino en la contaminación que va rigiendo sus distintos niveles y que cuando es contenida en unos se introduce por otros donde la represión es menos efectiva. De hecho, delatando cómo la transposición de la sociedad civil a la Naturaleza no puede ser aceptada en sus últimas consecuencias cuando desciende al erotismo, tal como lo intentó Whitman con su panteísmo erótico, porque la lectura cultural de la Naturaleza que hace Martí incorpora un principio ético que la restringe.

Poco sabemos de esta zona íntima de la vida del poeta: varias composiciones de *Versos sencillos* apuntan a una visible tensión: tanto los poemas de la pequeña serie erótica (en especial el XVII) como otros del libro: el XXI, el tan desalentado XXXIII, el simbólico XLIII, que ha sido vinculado a su frustración conyugal, que acababa de llegar a su desenlace; el XLII, de desatada sensualidad. Son hijos del deseo, esa palabra poco usada al hablar de Martí⁴⁹, a quien por momentos se diría

⁴⁹ La sacralización del héroe Martí puede explicar la escasez de lecturas psicoanalíticas de su obra. Muy recientemente, José A. Portuondo censura la dulzura

convertido en la «máquina célibe», aunque sin sospechar las intensidades voluptuosas de que puede ser capaz⁵⁰. Para no citar a Freud, recordemos una frase de Nietzsche: «En un ser humano, el grado y naturaleza de la sexualidad repercuten en las más altas regiones del espíritu.»

En el poema XLIII, que por pertenecer a los más extensos y narrativos de *Versos sencillos* incursiona en zonas explicativas, reencontramos las dos figuras femeninas colocadas sobre el eje dilemático Cultura/Naturaleza como en el XX, las cuales aquí no sólo se oponen, sino que entablan el diálogo en torno al tema del amor. Es fácil entablarlo porque el poeta estatuye que «el extraño bazar del amor» está situado «junto a la mar», con lo cual Cultura y Naturaleza (bazar/mar) son contiguas y se oponen y se asemejan por el lazo del consonante. La figura femenina de la serie cultural está definida concretamente con un nombre propio: el *Agar*. La figura femenina de la Naturaleza ya no es *Nube*, sino, como les hubiera gustado a Rodó y a Darío, es *Mar* (la Mar), de tal modo que claramente las asocia el consonante y también, como en el caso de bazar/mar, las distingue. El diálogo que mantienen se refiere a la posesión de «la perla triste y sin par» («mi amor» del poema XX), la cual *Agar*, movida por los demonios del cambio, de la novedad, de la diferencia, ha desdeñado y arrojado de sí («de tanto tenerla al pecho, de tanto verla / Agar llegó a aborrecerla»), mientras que la *Mar*, que se define como la permanencia, la fijeza, la continuidad, la atesora («yo guardo la perla triste»). Pero es esa misma *mar* que para Rodó cambiaba sin cesar de figura, aunque Martí la visualiza nítidamente como femenina, en tanto que Rodó, por la buscada interposición de Proteo, la masculiniza, lo que en cada caso tiene su explicación persuasiva.

Clara, explicativamente, las dos mujeres se corporizan aquí como partícipes de la oposición, triunfando la forma proteica natural sobre la forma histórica cultural. El esquema ideológico se sobrepone a la materia poética y le transmite su sentido. No podría decirse lo mismo del poema XX, donde no hay una *Agar* arrepentida, ni un femenino Proteo que venza, donde los tiempos se eluden y distancian como la recta respecto a la curva, donde Eva subyace a *Nube*, pero a ésta sólo se le concede una función consoladora complementaria, donde el deseo certifica la fuerza de la novedad y de sus leyes rigurosas.

biografía *Martí el Apóstol*, de Jorge Mañach, por dedicar mucho espacio a la vida amorosa del escritor (*Martí y el diversionismo ideológico*, La Habana, 1974).

⁵⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie* (Paris: E. de Minuit, 1975, ed. aum.).

V. La poesía se revela capaz de trasuntar un pensamiento articulado, pero también sus vacilaciones y desfallecimientos, las zonas más oscuras en que se gesta la ideología, recogiendo los conflictos y contradicciones de su tarea interpretadora de una realidad concreta. Más que la ley del realismo que Lukács hará suya, la que ilusoriamente sería capaz de imponer una solución objetiva, sin dejar residuo, lo que registramos es la capacidad de la poesía, derivada de la multiplicidad de niveles y planos en que simultáneamente se desarrolla, para detectar los conflictos peculiares en el seno de los cuales se fragua una ideología, recogiendo su proceso productivo y no sólo las conclusiones a que llegue. A semejanza de la elaboración onírica, la poesía maneja diversas y aun contrarias pulsiones, con las que traza un producto compuesto donde quedan las huellas de las fuentes, en diversa intensidad y profundidad, pero también las del funcionamiento concreto del campo de fuerzas, no sólo en lo que tiene que ver con las operaciones complejas del psiquismo, sino también en las relaciones, no siempre resueltas, entre la ideología del autor y la del medio social en que se desempeña.

7. EL DILEMA EN LA SOCIEDAD

Cuando el trazado de las series no se apoya en el clásico dilema de Cultura y Naturaleza, sino que pertenece íntegramente a la órbita del primero, los asuntos se vuelven sociales, pero más arduos. No hay «término universal» sobre el cual fundarlos. En el caso del poema XXIX de *Versos sencillos*, cuyas series se alternan en las dos estrofas según el modelo: A, vs. 1-2, 5-6, y B, vs. 3-4, 7-8, y cuyas rimas paralelamente, como en el poema XX, se reducen a tres para los ocho versos, fijándose así la norma de estrofas vinculadas, lo que será complementado, como también ya vimos en el poema XX, por la ampliación de las homofonías, que repercutirán sobre ambas series.

Serie A-I	{1	La imagen del rey, por ley,	8-A
	{2	lleva el papel del Estado:	8-B
Serie B-I	{3	el niño fue fusilado	8-B
	{4	por los fusiles del rey.	8-A
Serie A-II	{5	Festejar el santo es ley	8-A
	{6	del rey: y en la fiesta santa	8-C
Serie B-II	{7	¡la hermana del niño canta	8-C
	{8	ante la imagen del rey!	8-A

Las rimas A abrazan toda la composición y se oponen por igual a las rimas de los versos interiores de cada estrofa (*ado, anta*), formando un sistema triangular: por una parte se trata de rimas agudas contra rimas graves y por la otra de solas vocales contra combinación de vocales y consonantes, pero, aun considerando exclusivamente las vocales, éstas se distribuyen de manera opuesta sobre el triángulo vocálico, pues mientras la rima A se desarrolla progresivamente sobre los agudos *e-i*, la rima C queda fijada en el punto neutro *a* con ampliación debida al resonador nasal y la rima B asciende por los graves *a-o* con africación de la *d*. La dominante está fijada por A (cuatro rimas), oponiéndose por igual a B (2) y a C (2) por los rasgos anotados. A ello se agrega la peculiaridad de A, basada en un monosílabo con diptongo decreciente que, como es propio del español, no es monofonemático, remitiendo la diferencia entre las palabras que la sostienen a la oposición *r/l*, consonantes que ocupan una peculiar situación fonológica: ambas pertenecen a las líquidas, pasibles de vocalización, lo que hace descansar la diferencia entre vibrantes/laterales en la oposición interrupta/continua.

La elección de la rima está estrechamente vinculada aquí a la elección de las palabras claves *rey/rey*, donde la semejanza ha sido procurada en desmedro de la diferencia. Esta palabra-rima resulta respaldada por una repetición rímea interior que la rubrica y establece, en cada una

de las estrofas, otro triángulo fónico cuya dominante es *rey*: *rey* $\begin{cases} \text{ley} \\ | \\ \text{rey} \end{cases}$.

En este triángulo, *ley* aparece como un término mediador entre los repetidos *rey*, los cuales, tanto a consecuencia de la mediación como de su reaparición en distintos contextos, registran una gradual modificación que autoriza al segundo a no repetir estrictamente el primero.

Esta traslación semántica se percibe más nítidamente si se sustituye la lectura de las estrofas por la lectura de las series, independientemente, lo que permite ver que en la Serie A, su primer término (vs. 1-2) afirma

que es la *ley* la que impone la imagen del *rey* en el papel del Estado, en tanto su segundo término (vs. 5-6) desenmascara esta primacía del agente legal afirmando que es el *rey* quien impone la *ley* que obliga a festejar al santo; en la Serie B, su primer término (vs. 3-4) afirma que es directamente el poder del *rey* el que hace fusilar al niño, en tanto su segundo término (vs. 7-8) desenmascara que la niña canta no ante la imagen del santo, sino ante la del *rey*, repitiendo prácticamente así el primer verso, pero invirtiéndolo y excluyendo de él una palabra: *ley*. Resumiendo, si la Serie A afirma inicialmente la primacía de la *ley* para luego contradecirla, mostrándola como simple instrumento del *rey*, la Serie B afirma inicialmente la brutal y directa acción del *rey* sin ninguna clase de intermediación legal, para luego mostrarlo ascendido a imagen (legal, por tanto) ante la cual se debe reverencia, debida de hecho a su directa imposición.

La función de la *ley* es desenmascarada para poner al desnudo la acción despótica del *rey* mediante una contradicción sarcástica, pero todo el proceso no puede desarrollarse, como ya veremos, sin apelar al concepto de imagen. El triángulo que rige cada una de las estrofas,

$$\begin{array}{l} \text{ley} \\ \swarrow \quad | \\ \text{rey} \quad \text{rey} \end{array}, \text{ transita por la distinción } r/l/r, \text{ permitiendo así el pasaje}$$

del *rey* ceremonial, imagen mágica del poder, al *rey* gobernante represivo, lo que sólo podrá lograrse mediante el carácter intermediador de la *ley* como generador de imágenes, en lo que podemos discernir una aguda e interior percepción de las formas del poder por parte de Martí, quien ya atiende a las que eran muy recientes y bien peculiares formas de dominación impuestas por el régimen burgués del XIX, que había sustituido al absolutismo monárquico (aunque conservara a los monarcas), desarrollando un frondoso aparato legal que se ofrecía con apariencia neutral, como nacido del consenso ciudadano. Si no olvidamos que para Martí el punto de partida de la historia que vive es el derrumbe del Antiguo Régimen y que fue testigo, en su privilegiado mirador neoyorquino, así como en su conocimiento puntual y sufrido del caudillismo hispanoamericano, de la distancia entre el minucioso aparato legal de códigos, constituciones y reglamentos (que debió estudiar para graduarse en derecho civil y canónico español) y el funcionamiento real del poder al margen de esa papelería que la burguesía trajo al mundo, se podrá medir entonces la equiparación y simultánea denuncia de *rey* y *ley*. Pero este esquema simple no alcanza a dar cuenta de la total problemática del poema, porque deja fuera demasiados elementos componentes. Lo que él propone como interrogación a la función de las imágenes en tanto instrumentos

del sistema simbólico social vigente sólo se hará perceptible a través de la consideración separada de las series, antes de conjugarlas.

La Serie A se construye con dos términos (vs. 1-2 y 3-4) aparentemente desviados entre sí e incluso levemente extemporáneos, como son las figuras usadas en el papel moneda y el culto de un santo en su día, que no parecen tener espontáneo vínculo. En un caso se nos propone la vida civil de la sociedad a través del instrumento que fija el valor de cambio y, por tanto, rige producción-consumo de su economía; por el otro se nos propone la vida religiosa a través del ceremonial oficial en el cual se rinde culto a la imagen de un santo. Se trata, por lo mismo, de una representación de la Economía y de la Iglesia, o, si nos atreviéramos a usar un término más técnico, que visiblemente Martí evitó, diríamos Burguesía e Iglesia, poderes que en el poema se completan y equilibran por un tercero que literalmente los corona, que es el Estado representado por el rey. Los triángulos funcionan obsesivamente dentro del poema, y aquí estamos ante una suerte de santísima trinidad masculina que conforman de hecho (*el rey, el papel, el santo*) la totalidad del poder. Pero no es una lección de economía política lo que procura Martí, sino otra cosa que tiene que ver con el funcionamiento del poder a través de la singular pareja propuesta por los regímenes burgueses del XIX, *el rey-la ley*, lo que constituyó su original formulación, ejerciendo su acción tanto sobre la economía como sobre la religión en tanto institución. Sobre esto último conviene no olvidar que en la colonial Cuba aún regía el régimen de patronazgo de la corona española instituido en el siglo XVI, y del que sólo merced a las guerras de independencia se habían liberado las repúblicas hispanoamericanas, estableciendo vínculos directos con el Papado, de tal modo que en la isla, flagrantemente, el Estado regía tanto las instituciones económicas como las religiosas.

Cuando Martí escribe, el papel moneda todavía no había alcanzado, como en nuestro tiempo, a confundirse con la naturaleza: era una invención todavía desconcertante. Pocas experiencias más curiosas del modo en que el tesoro pareció volverse un símbolo volátil que la introducción del papel moneda, que puso en manos de los ciudadanos un trozo de papel sustituyendo el oro y la plata. Ese oro, que «en la sólida sustancia del metal encierra toda la riqueza material», «en su forma de mediador de la circulación sufre toda suerte de injurias; se le ha roído e incluso reducido a simple pedazo de papel simbólico», anotaba Marx a mediados de siglo⁵¹. Y en la Conferencia Monetaria de Washington de 1891, el delegado José Martí habla sin cesar de oro y plata y no «del carácter

⁵¹ Karl Marx, *Critique de l'économie politique*, III, ed. cit.

meramente fiduciario y convencional de la moneda de papel»⁵². Pero ese papel simbólico, como otros aún más inconsútiles (las acciones), corrieron las vicisitudes de las emisiones privadas bancarias, con sus quiebras fraudulentas y la desenfrenada especulación de una época de grandes negocios, algunos de cuyos escándalos fueron reseñados por Martí en sus *Escenas norteamericanas*⁵³. La imagen patricia o la imagen monárquica de las emisiones oficiales pudo aparecer como un modo de otorgar confianza a un simple papel, pero sobre todo fijó el enlace entre el mercado económico y el ordenamiento estatal convalidador de la legalidad: los negocios operaban bajo el amparo de las imágenes que simbolizaban el poder máximo del Estado. Este se trasuntaba en imágenes que aseguraban el valor de cambio.

¿Acaso de otro modo vio Martí el culto de los santos, esas estatuas-pinturas-imágenes a las que se prestaba reverencia, en las que se cifraba la potencialidad, enturbiando así la percepción de la verdadera realidad, del mismo modo ilusorio que lo hacían las que garantizaban el papel moneda? El Martí que escribe el poema XXIX hacía exactamente un año que había abandonado la dirección de la revista infantil *La Edad de Oro* por no querer obedecer el mandato editorial de enseñar en ella «el temor de Dios», y era el que en ella había explicado (aunque de los griegos) que los pueblos hicieron a los dioses a su imagen y semejanza, reiterando una convicción que lo acompañó en la vida y que evocó autobiográficamente en 1888:

... lo cual recuerda las enseñanzas de un joven profesor de Historia de la Filosofía en Guatemala, hará unos diez años, cuando, paseando con sus discípulos por los pueblos antiguos, les enseñaba cómo los dioses no habían hecho al hombre a su semejanza, sino que el hombre había hecho a los dioses a semejanza de él»⁵⁴.

Es el Martí en cuya vasta obra los santos se han esfumado, como también se ha esfumado el dios personal de una exclusiva Iglesia, dando paso a una religiosidad que él llamó natural («en estos tiempos en que

⁵² «Informe a la Conferencia Monetaria de Washington», en *Obras completas*, ed. cit., vol. 16, p. 149.

⁵³ El mismo año de *Versos sencillos* fue la escandalosa venta de un banco («La política internacional de los Estados Unidos», *LN*, 30 marzo 1890). También, con motivo del *crack* bursátil de 1884: «Un domingo de junio. Nueva York en verano...» (*LN*, 16 julio 1884); «La procesión moderna. Una columna de veinte mil trabajadores...» (*LN*, 26 octubre 1884).

⁵⁴ «Un Congreso antropológico en los Estados Unidos...» (*LN*, 2 agosto 1888).

alborea la religión natural»⁵⁵), junto a un nítido desvío respecto a las diversas religiones dogmáticas: «Buscará el hombre fuera de los dogmas históricos puramente humanos aquella armonía del espíritu de religión con el juicio libre, que es la forma religiosa del mundo moderno, adonde ha de venir a parar, como el río al mar, la idea cristiana»⁵⁶.

Martí no escribió su prometida carta a Manuel Gutiérrez Nájera para explicarle sus ideas religiosas, pero a lo largo de sus artículos puede recobrase su fe en una «religión natural», su rechazo de las formas dogmáticas católicas y, sobre todo, bajo el impacto de la multifacética vida religiosa norteamericana, que estudió con detalle en sus altos y sus bajos, su drástica oposición a la servidumbre de la institución eclesiástica respecto al poder temporal. Escribiendo sobre la inauguración del monumento a los Peregrinos, exalta la independencia religiosa de los fundadores de Estados Unidos:

Y aun eso era cosa espiritual, que por su dignidad y alteza estaba fuera y por encima de la intervención del hombre, sin que el arte menor de gobernar los intereses terrenos de la comunidad lleve la arrogancia hasta tomar bajo su ala de criatura a la casa del creador, ni su usurpación hasta presumir de alimentar y cuidar a la Iglesia, que no debe estar a sueldo de nadie, porque es como poner a Dios de pesebre y darle un pienso por la tarde y otro por la mañana⁵⁷.

La «ley del rey» no sólo impone la figura real en el papel, sino también el culto de los santos, tratándose en ambos casos de la imposición reverencial de las imágenes que sustituyen, encubren, enmascaran el verdadero poder. Los verbos de ambos términos de la Serie A, *llevar*, *ser*, rubrican la mera existencialidad de estos procedimientos: ésas son las manifestaciones simbólicas de la vida institucionalizada. La articulación del poema despoja a la ley de su segunda y ficticia naturaleza para los ojos comunes, evidenciando entonces como función capital del poder la imposición de imágenes, a las que se atribuye *per se* magnificencia y valor para el intercambio (pues los santos son tan intermediadores en las relaciones con la divinidad como la moneda en el circuito de producción, pudiendo homologarse ambos como valores de cambio).

Si es posible establecer tal equivalencia entre los dos términos de la

⁵⁵ «Cartas de verano. La universidad de los pobres» (LN, 22 octubre 1890).

⁵⁶ «Política internacional y religión. Haití y los Estados Unidos...» (EPL, marzo 1890). Sobre el mismo asunto: «I. Crímenes y problemas. El problema religioso...» (LN, 20 marzo 1885); «El cisma de los católicos en Nueva York...» (LN, 14 abril 1887); «El conflicto religioso» (LN, 4 septiembre 1887); «La religión en los Estados Unidos» (LN, 17 mayo 1888).

⁵⁷ «Monumento a los Peregrinos. Los últimos indios...», art. cit.

Serie A, no es posible cumplir la misma operación con los de la Serie B, regidos por verbos de acción que se oponen (semánticamente y por los tiempos): *fue fusilado, canta*. Además, sus personajes protagónicos, aunque asociados por ley de parentesco, se oponen por su denominación (*el niño/la hermana*) y por las acciones contrarias que cumplen. Ya anotamos que Martí maneja matrices que rigen el género construyendo nítidas parejas de opuestos sexuales: las dos parejas capitales del poema son *el rey/la ley* y *el niño/la hermana*, pero mientras la primera se traza con la mayor similitud fonética para luego identificar semánticamente ambas partes, la segunda mantiene, bajo el lazo de la relación fraternal, la diferencia, que las acciones opuestas rubrican. Estamos así en otro sistema triangular, paralelo a los ya señalados en el poema, por el cual la unidad *ley/rey* se opone simultáneamente a dos entidades diferentes, a las que somete merced al manejo alternativo de su naturaleza dual, fijada por la oposición interrupta/continua *r/l*, que lo emparenta a un redívivo Jano: cuando enfrenta con su rostro nudo, marcado por el rasgo *vibrante e interrupto r (rey)*, al niño, lo destruye; cuando presenta su rostro enmascarado, que es el regido por el rasgo fonético *lateral y continuo l (ley)*, a la hermana, conquista la celebración reverencial. No estamos presuponiendo significación a los fonemas líquidos en cuestión, claro está, sino realzando que su oposición fonológica está diseñada paralelamente a la que semánticamente rige ambas palabras y a la oposición en las acciones que, en tanto personajes, promueven dentro de la secuencia narrativa. Las respuestas contrarias que reciben son, además, reguladas por las relaciones de género dentro de las que se entablan: en la línea masculina, la oposición *el rey/el niño* da como resultado el fusilamiento; en la línea femenina, que liga *la ley-la hermana*, la consecuencia es el canto.

Queda construido un triángulo semántico que corona las demás triangulaciones detectadas en el poema. Su original funcionamiento radica tanto en la dualidad del término rector (diferencia mínima sobre una buscada semejanza fonética y semántica) como en el vínculo que liga los otros dos términos: efectivamente, para cerrar el triángulo, dando relieve y patetismo al conjunto, se provee de un lazo de sangre a los personajes infantiles (lo que a una diferencia máxima de comportamientos agrega una semejanza mínima). Esta nota emocional se incorpora al texto sólo mediante la entonación; no la registra el seco enunciado, sino los signos admirativos que enmarcan los dos últimos versos dentro de los cuales la niña canta. La oposición entre el término agente y los dos pacientes rota, por tanto, sobre *semejanza/diferencia*, mediante desplazamiento de la carga positiva de uno a otro: en el agente recae sobre la semejanza y en los pacientes sobre la diferencia.

Como vimos, sólo en la Serie A actúa explícitamente la pareja *ley-rey*, mientras que en la Serie B encontramos exclusivamente al *rey*, aunque ocupando posiciones narrativamente invertidas, que derivan gramaticalmente de las opuestas funciones verbales: pasado/presente, pasivo/activo. Dado que los dos términos de la Serie B ocupan posiciones cronológicamente sucesivas en la cadena lingüística, al *rey* que en el primero fusila al niño contesta en el segundo la hermana cantándole, por intermediación de la imagen legal. Pero, sin embargo, el engarce de las dos series no se reduce al término dual *rey/ley*, sino que, como en los dípticos XII y XXXIX, se extiende a un verso entero que es repetido, introduciendo en esa pareja del poder una alteración singular que nos depara otra que podemos entender como homóloga: *el rey/la imagen*. Reproduciendo el modelo que ya vimos en el díptico XII, hay un verso que se repite con una alteración: es el primero y el último de la composición y, por tanto, el que abre una serie y el que cierra la otra, clausurando todo el desarrollo de ambas. «*La imagen del rey, por ley*», se dice inicialmente, y se concluye: «*Ante la imagen del rey*», con lo cual se vuelve a trabajar sobre la sutil disociación que puede introducirse entre significantes y significados cuando a las mismas palabras se las ubica dentro de contextos lingüísticos distintos (lo que cumplidamente hace el poeta en el XXXIX, donde repite estrictamente el mismo verso, que entonces pasa a significar otra cosa) y sobre la variación de significados, que se conquista con una mínima alteración. Tan mínima como en el XII, porque trabaja sobre ausencias y no sobre presencias; la que habla es la carencia, el hueco que se ha demarcado cuando todos los demás términos lingüísticos se repiten (En el bote iba remando/en el bote remador), y que en este caso está representado por la desaparición de *ley* entre uno y otro verso repetido. En tal hueco viene a ubicarse otro asociado femenino del *rey* masculino, reconstruyendo una pareja que se superpone a la anterior examinada por el poema: *el rey/la ley* es ahora *el rey/la imagen*, sustitución de significantes que, sin embargo, tienden a coincidir en un solo y exclusivo significado, según el cual *la imagen* es *la ley*, perdiendo ésta, así, su significación autónoma y asumiendo la de signo icónico que representa al *rey*. Hemos perdido la intermediación enmascaradora de la *ley* para reconocer la abrumadora imposición del poder a través de una «consorte» que simplemente lo representa.

Pero no sólo «la imagen del *rey*» queda así evidenciada. Si en un poema de tan austera enunciación podemos atrevernos a decir que, además de evidenciada, queda estigmatizada, denunciada, combatida, es porque en él encontramos una acción beligerante contra la *imagen* a secas, contra todas las imágenes posibles y, en primer lugar, contra las de la

literatura, posición que sólo adquiere su verdadera envergadura recolocando el poema en la época de su composición, que asiste a una nueva consagración del papel lingüístico de las imágenes literarias, deificando el funcionamiento de la metáfora⁵⁸. ¿Cómo explicar que el poema prescinda tan notoriamente de las imágenes figuradas y se atenga a una dicción directa y precisa de personajes, acciones y cosas, utilizando palabras simples y hasta triviales, como extraídas de un informe administrativo o, flaubertianamente, del Código penal? ¿Cómo explicar lo que en el libro entero aparece como una severa reducción de los comparativos (ya observada por Vitier), que anteriormente inundaban sus poemas, la visible elisión de las metáforas y de las ampulosas construcciones de metonimias que poblaban sus artículos periodísticos, incluso la retracción ante el uso del adjetivo calificativo, que era obsesivo lugar común de su escritura? Forzoso es reconocer que existe una ley compensatoria en *Versos sencillos* por la cual la incorporación de las matrices métricas y ríneas se contrabalancea con una reducción en el uso de los tropos, lo que aún podría extenderse a una ley compensatoria de la poesía misma si se piensa que desde que, a partir de Huidobro, esas matrices son archivadas, la lírica pasa a rotar en torno a la célula metafórica⁵⁹. Esta no desaparece en Martí, pero rebaja su importancia en beneficio de una seca enunciación de acciones donde se pretende referir objetivamente los términos de la realidad con las palabras más precisas.

En este cuestionamiento de las imágenes quedaba postulada la eventualidad de una poesía aparentemente realista, cosa que también puede percibirse en otro poeta que estrictamente perteneció a su generación y era de su talante y visión racionalizadora (Manuel González Prada), contribuyendo a la que creo línea recesiva del modernismo, pero emparentada con éste por la común problemática a que las distintas operaciones de la poética modernista hacen frente. Bastante antes que Huidobro exhortara a los poetas para que no predicaran de la rosa, sino que la construyeran, ya los modernistas habían tomado conciencia del desafío que a ellos, antes que a los vanguardistas, ofrecía la modernidad en

⁵⁸ Norman Friedman data en las «Lectures of the Science of Languages», de Max Muller, en la Royal Institution, en 1861-64, que «the nature of metaphor — hitherto almost categorized out of existence by the traditional rethorizians — became once again an opener question» [art. «Imagery» en Alex Preminger (ed.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: University Press, 1974), p. 364].

⁵⁹ Al nivel de la estética posurrealista, el poeta Octavio Paz no puede concebir ya la poesía sin la imagen, la que define como elemento consustancial y atemporal de la poesía. Véase cap. «La imagen» en *El arco y la lira* (México: F. C. E., 1967, 2.ª ed. aum.).

curso. Darío lo resolvió mediante «rosas artificiales que huelan a primavera»⁶⁰; Martí buscó hacerlo asumiéndose él como ser natural y procediendo en el campo de la lengua y de la poesía, pertenecientes al orbe cultural simbólico, de la misma manera como lo hacía la naturaleza. De ahí la impersonalidad (a pesar del insistido «yo»), de ahí la aceptación del «feísmo», de ahí las transposiciones sociales a la Naturaleza para legitimarlas, de ahí también la disolución de la imagen paralelamente a la incorporación del canto, de ahí, sobre todo, la remisión del hecho poético a las estructuras de la composición, las cuales permitirían equivalencias de pensamiento y de poesía, lo que en uno de sus últimos escritos razonó para la pintura de Tejada, loando el «mensaje natural», «la forma de expresión de los pintores de la realidad» por el «don de componer» que hacía visible «la pena del mundo»⁶¹. El *don de componer* trabaja vinculando cosas y al mismo tiempo objetivándolas, lo que responde a un esfuerzo de comprensión del funcionamiento del universo que sólo puede pasar, obligadamente, por una conciencia. Las *imágenes* aparecerán entonces como asociaciones ilegítimas que distorsionan o encubren lo real o como corrosivas de la unidad del objeto, con lo cual, paradójicamente, el lenguaje de esta poesía deberá tomar una inflexión denotativa, arrojándolas de su seno, y aproximándose al sistema combinatorio de los lenguajes jurídicos. El poema XXIX está escrito con una sucesión de sentencias, como de texto legal, que alterna la enunciación de disposiciones generales con sus aplicaciones concretas particulares⁶².

⁶⁰ Examiné el tema en el prólogo a la edición de *Poesías* de Rubén Darío (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), pp. XXIII-XXX.

⁶¹ «Joaquín Tejada. El pintor cubano y su cuadro 'La lista de la lotería'» (*Patria*, 8 diciembre 1894).

⁶² Diversos procedimientos gramaticales pone Martí en funcionamiento para obtener la objetividad poética; ante todo, abandona las coordenadas deícticas, frecuentes en su anterior obra y aún perceptibles en *Versos sencillos* (pronombres personales, adverbios y pronombres demostrativos), con lo cual evade la situación egocéntrica del enunciado, reemplazándola por otra más impersonal, reforzándola mediante la remisión de todas las acciones a terceras personas (cuya peculiar volatilización del enunciadore ha señalado Benveniste) elegidas en la categoría *definido*. Luego utiliza para los dos términos de la Serie A una clase no marcada de frases, de tipo declarativo y, por tanto, con la característica neutral, no modal, que en español atribuimos al indicativo presente, haciéndolas rotar en torno al verbo copulativo *ser* en un caso y en el otro a una similar acepción semántica del verbo *llevar*, con lo cual reduce la categoría temporal a un presente constativo. Esos tiempos verbales corresponden, según la clasificación de Harald Weinrich [*Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* (Madrid: Gredos, 1974)], a los del mundo comentado, cuya cualidad no narrativa se opone a los del mundo contado, pero además «los tiempos verbales del mundo comentado

Los efectos de tal objetividad sobre el sentido pueden ser inquietantes. Valga la zozobra de Gabriela Mistral ante el poema IX por la liviana impasibilidad de Martí para contar el suicidio de su enamorada. No siempre Martí es fiel al principio, y entre los poemas extensos del libro los hay cargados de doctrina, pero en los dípticos el laconismo ayuda a suspender el enjuiciamiento expreso porque lo remite a la conciencia del lector trabajando sobre las oposiciones diseñadas. Es obvio que Martí lo ha hecho en su propia conciencia, para evidenciar «la pena del mundo» mediante el agenciamiento estructural, pero en la medida en que un poema opone al plano del contenido el plano de la expresión y en la medida en que Martí lo ha despojado de las imágenes para dejarlo confinado a los sonidos y ritmos, la captación de la totalidad del sentido sólo podrá hacerse por la concurrencia de estos sonidos y ritmos, para los cuales, como es sabido, no disponemos de códigos precisos como los de la lengua, aunque tradicionalmente los poetas se han manejado con improbados códigos subjetivos que para ellos establecían igualaciones nítidas, a veces por correspondencias sinestésicas y, en nivel más alto, por equivalencias con significados. Son las «estructuras lingüísticas subliminales», que si bien Jakobson ha tendido a ver como rubricadoras del significado, podrían ser reconocidas como operadores más libres que acarrear otras informaciones no necesariamente corroboradas, sino ampliadoras, complementadoras, incluso contradictorias, del significado⁶³.

Cuando nos asomamos a este poema XXIX y creemos haber trazado el recorrido que en él cumple la ideología, percibimos, no obstante, que algo se sigue escapando escudado en la objetividad misma, que ha dejado caer todas las imágenes para evidenciar la cruel irrisión de la imagen. Porque lo que se presenta como denuncia de las operaciones del poder a través de la imagen no se extiende a una denuncia del sufrimiento que ellos engendran, clasificándolo como elemento espurio e innecesario. Sospecho que es la función creadora del *dolor* en la sociedad humana, tal como tantas veces la razonó Martí y la vivió y justificó y llegó a quererla⁶⁴, lo que está en juego en esa falta de condenación que en el

enseñan que el enunciado en cuestión afecta inmediatamente al auditor-lector en tanto persona actuante» («Les temps et les personnes», *Poétique*, 39, Paris, sept. 1979, p. 340).

⁶³ «Structures linguistiques subliminales en poésie», en Roman Jakobson (*Questions de poétique*, Paris, E. du Seuil, 1973). El componente musical es analizado en los libros de Susanne Langer (*Feeling and Form*, New York: Scribner, 1953).

⁶⁴ Juan Marinello habla de «un regodearse en la tortura interna que llega a la bendición del dolor» en «La españolidad literaria de José Martí» (*Archivo Martí*, vol. 4, pp. 42-66, La Habana, diciembre 1941), y ahora en *Ensayos martianos* (Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1961).

contenido es mera ausencia (aunque de por sí significativa) y en la expresión construye las dos series de manera diferente, superponiéndolas, contradictoriamente, con las que hemos visto vertebradas por las significaciones.

Tanto vocálica como consonánticamente, la tesitura del poema es aguda, tendencia general martiana que, sin embargo, admite curiosas variaciones; pero entre las vocales, la pareja distribución de los agudos (*i-e*) tiene una acumulación de graves en los versos centrales (3-6) por reiteración de *o-u*, que se acompaña con una disminución de la *a* neutral, concentrada en los versos exteriores (1-2, 7-8). Concomitantemente, las consonantes se distribuyen de tal modo que los versos exteriores registran el máximo número de oclusivas y nasales, en tanto que los internos triplican el número de fricativas (*f, s*) con respecto a los restantes. En otras palabras: el diseño fonético de la composición parecería dividirla en dos series distintas a las examinadas: una incluyendo los versos 1, 2, 7 y 8 y otra agrupando en una coherente sucesión sonora los 3, 4, 5 y 6. Si nos rigiéramos por esta distribución, resultaría que el plano expresivo tiende a asociar el fusilamiento del niño con la fiesta del santo y la imagen del rey en el papel moneda con el canto de la niña. No procuramos dar un significado a estas singularidades sonoras, sino mostrar que contradicen el diseño de las series del contenido. Es esta contradicción la que pensamos que puede ser razonada, lo que hacemos vinculándola con las ausencias del contenido que han limpiado a las cuatro acciones que se enumeran en el poema de toda valoración o adjetivación.

A conciencia de lo escurridizo del terreno, procuramos ver si las operaciones expresivas que registramos en la triangulación rímea o en la construcción de la pareja *rey/ley* no se extienden a la totalidad del poema, si la pintura de la «pena del mundo» que se lograría a través del «don de componer» no incluye también las estructuras subliminales inco-dificadas. Como apuntamos, ello nos conduciría a desembocar en la función del *dolor*, que sin duda existe en el poema, dentro del objetivo reconocimiento de las cargas que obligadamente se invierten en el general funcionamiento de la realidad como partes indispensables de su economía general. En otras palabras: si el *dolor*, que en numerosos textos Martí reivindicó como un valor, no está reconocido como tal, positivamente, en el poema.

Esta sugerencia responde a que Martí fue plenamente un miembro de la «sociedad civil» instaurada por la burguesía, la cual había alcanzado tan alto grado de desarrollo en los Estados Unidos de su tiempo como para regir el pensamiento de sus principales teorizadores. La cosmovisión martiana maneja una concepción económica del funcionamiento de la

Naturaleza que obviamente procedía de la sociedad civil que la había adoptado como su «segunda naturaleza». Como los trascendentalistas, él la remite a la Naturaleza, pero en vez de diseñarla exclusivamente con mercaderías dentro del circuito de producción y consumo mediante los valores de uso y de cambio, la amplía con un número de contribuciones psicológicas y con elementos espirituales, inclusiones que no afectan el funcionamiento estructural del sistema, sino que, al contrario, se pliegan a las leyes de producción, de rendimiento, de intercambio, de uso, de valor. La Naturaleza queda visualizada como un mercado: en él se compra y se vende, se ejercen operaciones de intercambio y de trueque, se produce y se consume, salvo que esos canjes comporten un ingobernable aire surrealista: se da sangre para obtener libertad o se recibe sufrimiento a cambio de belleza. La relación *dolor-poesía*, que antes que él estatuyeron los románticos (primeros llegados al mercado económico), es descrita en varios de los dípticos de *Versos sencillos* (XXXV, XXXVII, XXXIX) y es francamente asociada a la tarea productiva: tanto para la amistad como para la crueldad, se procede a «un cultivo».

Nada de esto puede sorprendernos, aunque sí permitírnos ver la internalización que ya se ha cumplido en la conciencia humana, del mercado económico que regía triunfalmente la vida social. Pocos años después de la fecha en que Martí escribe, Sigmund Freud procederá de manera semejante para proporcionar una teoría explicativa de la parte más profunda del psiquismo humano, el cual se verá regido por cargas de energía, producciones, rigurosas leyes de economía, haciendo del inconsciente un paisaje de la sociedad industrial burguesa⁶⁵. Para Martí, el dolor es un producto humano que vale en el mercado de los intercambios. Su capacidad para insertarse en el circuito de venta y consumo, así como la moneda con que se lo valora, no son muy diferentes de las que visualizaba Marx para la economía, pero el valor que Martí le confiere es diametralmente opuesto al que le reconocía una época que con visión clasista homologaba dolor y fealdad, rechazándolos. A la inversa, Martí habrá de dignificarlos a ambos, de tal modo que lo que el «feísmo» representa en su estética equivale a lo que el «dolor» representa en la economía espiritual de la sociedad. Ambos pueden traducirse en la poesía con palabras, aunque tenderá a elegir las entre las más simples y menos aristocráticas, pero el dolor, además, moviliza un emocionalismo que alguna vez Martí (en *Versos libres*) procuró trasladar a un discurso intelectual explicativo, pero que en ese raro momento de plenitud de *Versos*

⁶⁵ Véase Paul Ricoeur, *De l'interprétation; essai sur Freud* (Paris: E. du Seuil, 1965).

sencillos dejó correr por la recién recuperada y sensible epidermis fónica de la lengua, en ese entrecruzamiento en que machadianamente «se canta una viva historia contando su melodía»: «y algo que es tierra en nuestra carne, siente la humedad del jardín como un halago».

VI. Vemos a la ideología impulsada por un afán totalizador, derivado probablemente de una capacidad racionalizadora poco inmune a la verdad, que acepta escasas restricciones concretas cuando elabora su coherencia y que doblega y unifica los distintos órdenes de la realidad de que debe dar cuenta. Cuando construye estructuras tenderá a repetir las en los distintos campos, corroborando ese afán, y cuando concibe una idea interpretadora (por ejemplo, una tesis anti-imaginística) tenderá a trasladarla prácticamente a la específica textura poética (rechazo de tropos, asunción de una inflexión denotativa, elección de palabras simples). Su libérrima y superracionalizadora tarea intelectual tenderá en poesía a sistematizar las contribuciones lingüísticas (en lo que, dentro del esquema freudiano, podría entenderse como una vinculación con el preconscious que recoge los restos verbales mnémicos) trabajando paralelamente significantes y significados o prevaliéndose de la reelaboración del significado que le permite la flotación de los significantes, pero en definitiva tendrá que tolerar una mayor apertura de esta zona fónica irrigada por pulsiones de la afectividad, de más alta energía y de más compleja composición, aunque las someta al funcionamiento global del sistema que construya.

Entre los mismos fenómenos de totalización unificante pueden incluirse los que derivan de la extremada movilidad de la ideología, capaz de transmutarse enmascaradamente, cuando la vemos transponer el entero sistema económico que rige a la sociedad a los términos absolutos, universales e invariantes de la naturaleza, mediante equivalencias de estructuras. La transposición estructural facilita correcciones y enmiendas dentro del modelo social, las cuales responden a la perspectiva de clase baja que vive dentro de él y lo padece y que procura introducirle los valores que le son propios (dolor, feísmo), aunque sin alcanzar con eso a modificar su global funcionamiento, que en definitiva acepta o al cual se rinde por la dificultad martiana para aceptar un tercer valor propio de

la clase (violencia)⁶⁶. El cielo ideológico así creado refleja el suelo social con agregado de algunos componentes, sin afectar su funcionamiento general. También aquí los hombres hacen los dioses a su imagen y semejanza.

⁶⁶ «En la lucha social, Martí no llega a admitir lo inevitable de la violencia por parte de los explotados para sacudirse el yugo de los explotadores» (José Cantón Navarro, «Influencia del medio social norteamericano en el pensamiento de José Martí», en *Anuario martiano*, 6, La Habana, 1976, p. 31). La resistencia martiana a la violencia queda consignada en sus anotaciones cuando la muerte de Marx («Suma de sucesos. Honores públicos a un poeta muerto...», art. cit.) y abundantemente en la serie de artículos en que narró la agitación social de 1886, que culmina con el proceso a los anarquistas: *LN*, 7 mayo, 9 mayo, 4 junio, 6 junio, 19 junio («Los trabajadores se apaciguan. Los prudentes van venciendo a los fanáticos...»), 26 junio, 2 julio, 21 octubre («El proceso de los siete anarquistas de Chicago...»).