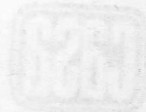


**FUNDACION
DE UNA ESCRITURA:
LAS CRONICAS DE JOSE MARTI**
Susana Rotker

19

ensayo

Casa
de las
Americas
1991



LA CRÓNICA: FUNDACIÓN DE UNA ESCRITURA

PRIMERA PARTE

La modernidad como sistema de representación

I. *El tiempo como poética*

El prólogo de José Martí al «Poema del Niágara» de Juan Antonio Pérez Bonalde (VII, 221-238), es un texto fundador porque la temporalidad —entendida como la conciencia del tiempo en que se vive— es su propuesta estética.¹ Escrito por José Martí en 1882, apunta a la definición de sistema de representación propio que exprese la modernidad del hombre americano: un sistema capaz de aprehender con autenticidad el presente. No se trata ya del intento de conformar un ser nacional a través de la literatura, sino de dar cuenta de la crisis y de la esperanza finisecular, de redescubrir en el lenguaje y en la experiencia cotidiana la nueva relación entre los hombres, la naturaleza y el interior de cada cual. La literatura debe ser «nuestro tiempo, enfrente de nuestra Naturaleza» (p. 233).

Las convenciones del pasado son máscaras huecas y ajenas: «El siglo tiene las paredes carcomidas, como una marmita en que han hervido mucho los metales», dice en «Las grandes huelgas en Estados Unidos» (X, 411). Hay que construir al nuevo hombre, pero no se puede confiar en América Latina para hacerlo ni en sus «harto confusas instituciones nacientes» (p. 229). Todo debe ser reaprendido, redescubierto. La época —asegura— es la del «desmembramiento de la mente humana. Otros fueron los tiempos de las vallas alzadas; éste es el tiempo de las vallas rotas» (p. 226). El asombro ante las multitudes y la

transformación incesante tienen que ver con estos cambios. Así lo apunta en «Coney Island» (1881):

[...] lo que asombra allí es el tamaño, la cantidad, el resultado súbito de la actividad humana, [...] esos caminos que a dos millas de distancia no son caminos, sino largas alfombras de cabezas; [...] esa movilidad, ese don de avance, ese acometimiento, ese cambio de forma [...]; esa expansividad anonadadora e incontrastable, firme y frenética, y esa naturalidad en lo maravilloso [...] (IX, 125).

Para Martí se trataba de un momento de elaboración permanente. La dinámica cotidiana era tal que el hombre se acostaba con una imagen y se levantaba con otra: todo era fecundo y fragmentario, vertiginoso, imperfecto. Un año antes del prólogo al «Poema del Niágara», anotaba en el «Cuaderno de Apuntes»:

Nacidos en una época turbulenta, arrastrados al abrir los ojos a la luz por ideas ya hechas y por corrientes ya creadas, obedeciendo a instintos e impulsos, más que a juicios y determinaciones, los hombres de la generación actual vivimos en un desconocimiento lastimoso y casi total del problema que nos toca resolver [...]. Establecer el problema es necesario, con sus datos, procesos y conclusiones. Así, sinceramente y tenazmente, se llega al bienestar, no de otro modo. Y se adquieren tamaños de hombres libres (XXI, 178-179).

La celeridad, la simultaneidad, la inmediatez de lo humano. Como bien ha dicho, el desconocimiento es lastimoso y urgen nuevas respuestas:

Nadie tiene hoy su fe segura. [...] [en el interior de los hombres están] la Intranquilidad, la Inseguridad, la Vaga Esperanza, la Visión Secreta. [...] ¡qué

susto en el pecho! ¡qué demandar lo que no viene! ¡qué no saber lo que se desea! ¡qué sentir a la par deleite y náusea en el espíritu, náusea del día que muere, deleite del alba! (p. 225).

Susto y deleite implican que en la percepción del mundo se trasluce la duda, la transición, el asombro. Las tradiciones institucionalizadas resultan insuficientes para comprender la vida en su multiplicidad; las ciencias no aclaran sino parcialmente la dimensión física; y la metafísica, especialmente la ontología, es la rama del saber más lesionada por la modernidad. Una de las imágenes más transparentes es la «representación del individuo solitario entre las multitudes de Nueva York —epítome de la nueva realidad urbana—, espantado ante la monetarización de la vida y la pérdida del sentido de la existencia. Esa sensación, que se profundizará en la desesperación del hombre-masa del siglo xx y se expresará en la vanguardia poética, ya aparece en muchos textos de Martí. Por ejemplo, en «Amor de ciudad grande», *Versos libres*, escribe:

¡Me espanta la ciudad! ¡Toda está llena
De copas por vaciar, o huecas copas!
¡Tengo miedo ¡ay de mí! de que este vino
Tósigose, y en mis venas luego
Cual duende vengador los dientes clave!
¡Tengo sed —mas de un vino que en la tierra
No se ha de beber! [...]
¡Tomad vosotros, catadores ruines
De vinillos humanos [...]
Tomad! Yo soy honrado, y tengo miedo!²

Las formas debían acompañar los procesos de elaboración de los nuevos tiempos.³ No había verdades como templos; había parcialidades generadoras de otras; había urgencias por comprender aquéllas a las que cada día se agregaba un dato nuevo. Por eso concluye José Martí en el prólogo al «Poema del Niágara» que *el lugar de las ideas*

era el del periodismo, el espacio de lo no permanente, de la comunicación, del aporte del nuevo dato, de los públicos mayoritarios, de inquirir y no establecer.

El diario es el signo de los nuevos tiempos, a una época de tal movilidad, corresponde una escritura semejante. Sólo el periódico permite la invasora entrada de la vida: es justamente la vida el único asunto legítimo en la cultura finisecular. El periodismo fue una de las fuentes de aprendizaje natural para esta nueva sensibilidad que debía encontrar poesía en una cotidianidad invasora. Como dice en el prólogo a Pérez Bonalde, en una afirmación que explica tanto al sistema de representación a través del símbolo y la analogía como al trabajo del cronista con una materia diaria y vulgar: «en la fábrica universal no hay cosa pequeña que no tenga en sí todos los gérmenes de las cosas grandes» (p. 224).

Escribe Martí:

Todo es expansión, comunicación, florecencia, contagio, esparcimiento. El periódico desflora las ideas grandiosas. Las ideas no hacen familia en la mente, como antes, ni casa, ni larga vida. Nacen a caballo, montadas en relámpago, con alas. No crecen en una mente sola, sino por el comercio de todas. No tardan en beneficiar, después de salida trabajosa, a número escaso de lectores; sino que apenas nacidas, benefician. Las estrujan, las ponen en alto, se las ciñen como corona, las clavan en picota, las erigen en ídolo, las vuelcan, las mantean (p. 227).

La crónica modernista como práctica cultural reveló un profundo corte epistemológico. No sólo la duda ocupaba el centro del pensamiento, sino que la temporalidad invadía como un marco casi palpable. Todo era perecedero, cambiante, imperfecto. Y masivo: «Asístese como a una descentralización de la inteligencia. Ha entrado a ser lo bello dominio de todos. [...] El genio va pasando de individual a colectivo» (p. 228).

Entre las exquisiteces artepuristas y prerrafaelitas, entre los perfeccionamientos parnasianos, los gemidos románticos y el avance del positivismo y el realismo naturalista, Martí no propuso el escape a una interioridad aún no corrompida por la voracidad materialista ni la reproducción de cánones artísticos prestigiosos. Quiso encarnarse en la modernidad, usar y combinar a su modo todo aquello que le fuera útil para que su pensamiento encontrara la forma expresiva más sincera, dar cuenta del hollín y el vértigo de las grandes ciudades. En sus textos, especialmente en las crónicas y en las poesías, se lee rechazo a las costumbres impuestas por la urbanización y la burguesía; pero como poeta-periodista niega que la poesía se haya derrumbado junto con las creencias. La poesía —exclama— «está en las fundiciones y en las fábricas de máquinas de vapor; está en las noches rojizas y dantescas de las modernas babilónicas fábricas; está en los talleres» (XIII, 421).

II. La mano en las entrañas

La conciencia de la modernidad lo va impregnando todo. No sólo van a caer los sistemas de percepción, sino que las formas de expresión serán otras. El periodismo será un medio ideal para palpar día a día el fluir de la nueva sociedad, para tratar de conocer a los hombres. El escritor interroga lo inmediato e interroga, a la vez, su subjetividad. El yo y la experiencia personal sustituyen de algún modo a la ciencia, sólo lo subjetivo y vivido aparece como seguro. Al fin de cuentas, escribe Martí: «¿Y por dónde hemos de empezar a estudiar, sino por nosotros mismos? Hay que meterse la mano por las entrañas, y mirar la sangre al sol: si no, no se adelanta» (XX, 372-373).

Y es justamente en la inmediatez y en su modo peculiar de entender la subjetividad donde se abre la brecha entre poética martiana y poética romántica, también cimentada en el yo, los sentidos y su relación con la Naturaleza. Martí era romántico por su anhelo de absolutos y

su fe en el porvenir, pero es más moderado: «su pensamiento se repliega sobre lo concreto y cotidiano; su absolutismo se ensancha para acoger lo relativo, [...] y el optimismo soñador se modera de cautelas realistas». ⁴ Para él era esencial, además, partir de la propia experiencia:

Tajos son éstos de mis propias entrañas —mis guerreros—. Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente; sino como lágrimas salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida.

No zureí de éste y aquél, sino saqué en mí mismo. Van escritos, y no en tinta de academia, sino en mi propia sangre. ⁵

Lo ratifica en una de sus cartas a propósito de su libro *Ismaelillo*:

No lo lea una vez, porque le parecerá extraño, sino dos, para que me lo perdone. He visto esas alas, esos chacales, esas copas vacías, esos ejércitos. Mi mente ha sido escenario, y en él han sido actores todas esas visiones. Mi trabajo ha sido copiar, Jugo. No hay ahí una sola línea mental. Pues ¿cómo he de ser responsable de las imágenes que vienen a mí sin que yo las solicite? Yo no he hecho más que poner en versos mis visiones. Tan vivamente me hirieron esas escenas que aún voy a todas partes rodeado de ellas, y como si tuviera delante de mí un gran espacio oscuro, en que volaran grandes aves blancas (VII, 271).

El «yo» que Martí anuncia como respuesta a la modernidad, a la crisis finisecular, no es confesional o personalizado: es un yo que quiere asumir en sí al universo, un yo colectivo que no expresa la individualidad sino el alma del mundo, lo cual significa, como dijo Borges, «que procurar expresarse, y querer expresar la vida entera, son una sola cosa y la misma». ⁶

La ruptura que supone esta concepción es de suma importancia: *la poética martiana, sea en verso o en periodismo, no es mimesis, catarsis o racionalización totalizadora puesto que su verdad es solo la de la interioridad. La realidad se siente fragmentada, y fragmentada será su poética; la secularización ha derribado mitos, pero ahora lo trascendente se nutre de la materia cotidiana.* El yo organiza y asocia esas imágenes concretas de un modo que reflejen a las leyes de la Naturaleza —donde lo contradictorio y antagónico no es tal, puesto que tiene su propia armonía—, *elevando historias cotidianas y noticias periodísticas a una dimensión ontológica.* «Se tiene el oído puesto a todo; los pensamientos, no bien germinan, ya están cargados de flores y frutos, y saltando en el papel, y entrándose, como polvillo sutil, por todas las mentes: los ferrocarriles echan abajo la selva; los diarios la selva humana» (p. 227).

III. Las pequeñas obras fúlgidas

Su propuesta acerca de la crónica es revolucionaria para la historia literaria. En tiempos pasados —razonaba— se producían «grandes obras culminantes, sostenidas, majestuosas, concentradas» (227), mientras que de la mutabilidad del presente la resultante, no puede ser otra que las «pequeñas obras fúlgidas». Estas «pequeñas obras fúlgidas» eran sus poemas. Y también las crónicas, ambas corresponden a la sincera búsqueda colectiva, al *divine average* whitmaniano y no —como antes— al aislado trabajo de los privilegiados por la Iglesia, el Estado o el dinero. En el prólogo al «Poema del Niágara» acusa a los autores precedentes de escribir «aquellas luengas y pacientes obras [...] año sobre año, en el reposo de la celda, en los ocios amenos del pretendiente en corte, o en el ancho sillón de cordobán de labor rica y tachuelas de fino oro» (p. 226). En verdad alude a los mecenazgos y también a una época de certezas. La frase termina así: «[...] en la beatífica

calma que ponía en el espíritu la certidumbre de que el buen indio amasaba el pan, y el buen rey daba la ley, y la madre Iglesia abrigó y sepultura» (ibid.) Es decir: había fe en las instituciones y la bondad del indio radicaba en su capacidad de ser su servidor.⁷

En la modernidad, de acuerdo a Martí, los escritores no trabajan ya para la Corte y por eso son mirados con temor: «los bardos modernos, [...] aunque a veces arriendan la lira, no la alquilan ya por siempre, y aun suelen no alquilarla» (p. 228). De modo que el trabajo asalariado del cronista, pese a las quejas de los modernistas, proporcionaba una libertad que se desconocía en la pasada época de los mecenazgos. Distinto es para un artista producir de por vida bajo el amparo de un protector al que debía complacer, que ser un empleado con deberes delimitados dentro de horarios fijos. Si tales deberes eran más o menos flexibles es materia opinable, pero Martí afirma de modo implícito la autonomía de la escritura, puesto que aun aquellos que debían «alquilar su lira» tenían el privilegio de ser por completo dueños de sí y de su obra al salir de las oficinas.

Las pequeñas obras fúlgidas fueron poemas y fueron crónicas; fueron, en la práctica, el nuevo modo de escribir en prosa en Hispanoamérica, un modo por fin independiente —en asunto y forma— de los moldes heredados de España y Europa en general. En los textos periodísticos modernistas se encuentran características de otras literaturas, pero en un *sincretismo* tan peculiar que revela un lenguaje y una sensibilidad distintos. Hay en el estilo de Martí huellas de la poesía francesa e inglesa, de la filosofía alemana y norteamericana, del conceptismo renacentista, de la pintura y la escultura del Occidente finisecular, de los diarios de Nueva York y de la retórica clásica; hay de Whitman, de Gracián o de Emerson; se parece un poco a todos y no es, en verdad más que él mismo.⁸ Pero las pequeñas obras fúlgidas no sólo revelaron un sincretismo y originalidad particulares, sino lo fragmentario como cosmovisión. En su artículo «La dialéctica de la modernidad

en José Martí», (p. 177), Rama observa que la modernidad destruye la posibilidad de un discurso externo y sistemático, porque rechaza toda demostración totalizadora que pretenda encontrar una unidad e introducir una armonía entre las partes de la realidad. El nacimiento del poema breve se complementa con la transformación del libro en mera recopilación de piezas sueltas correspondientes a un determinado lapso creador.

Esto incidió en toda la escritura. Se hizo imposible la producción de «esas macizas y corpulentas obras de ingenio» (p. 226), a las que se refería Martí con sarcasmo, aludiendo a una época pasada y estable. Pequeñez, fragmentación, inestabilidad; los libros de poemas comienzan a ser suma de retazos o partes autónomas o fragmentos —el *Ismaelillo* fue el último intento de Martí por conferir unidad a un libro de poemas—; la prosa misma es breve; de tan corta vida y tan relampagueante como las ideas. La desacralización actúa en todas direcciones y el periodismo deja de ser el espacio previo de la literatura, aquel espacio de la novela por entregas o de series que luego se reunían en un libro, como el *Facundo* de Sarmiento, por ejemplo.

A finales de siglo las crónicas periodísticas merecerán su lugar en cuanto tales dentro de libros. Martí mismo dejó indicaciones muy caras a Gonzalo de Quesada de cómo quería que se recopilasen sus artículos de prensa. De la frecuencia de esa práctica son ejemplo las notas de viajes y las crónicas de Lucio V. Mansilla —recopiladas bajo el título de *Entre nos*— y *Los raros* de Rubén Darío, texto que por cierto suele ser estudiado como la nueva prosa poética creada por el nicaragüense y no como curiosidad periodística. Entonces, el movimiento no era sólo desde los libros hacia los diarios —que reproducían o traducían fragmentos—, sino que también el periodismo empezó a ser una forma de construir la propia obra literaria.

Aun así, José Martí solía plegarse a la idea en boga acerca de la poesía como «alta literatura», quejándose de que el escritor de diarios apenas podía acceder a lo sublime. Pero a la vez exclamaba: «Oh, ¡el periódico! —lente in-

mena que este siglo levanta y refleja con certidumbre beneficiosa e implacable las sinuosidades lóbregas, las miserias desnudas, las grandezas humildes y las cumbres resplandecientes de la vida.»⁹

En verdad Martí tenía conciencia de la desaparición del público lector. Sabía que sus libros poéticos «se convertirían en comunicaciones privadas con algunos seres admirados, casi como cartas íntimas»¹⁰ y que el artículo de prensa debía asumir la función pública de lo literario. Sus crónicas no fueron mero ejercicio estético o vehículo informativo; fueron, definitivamente, y sin por ello excluir a sus poemas o ensayos, su obra literaria.

La crónica, por sus características, era exactamente la forma que requerían los nuevos tiempos; en ella se producía la escritura de la modernidad. Según los parámetros martianos tenían inmediatez, expansión, velocidad, comunicación, multitud, posibilidad de experimentar con el lenguaje que diera cuenta de las nuevas realidades y del hombre frente a ellas, eran parte del fenómeno del «genio [que] va pasando de lo individual a lo colectivo» (p. 228).

IV. El universalismo de lo propio

La obsesión por la modernidad emparentó a los poetas de Europa y América que, en un movimiento similar ante el derrumbe y la génesis que sentían a su alrededor, votaron por el universalismo y la consecuente ruptura con los parámetros meramente regionalistas.¹¹ Los préstamos, concomitancias y transformismos que cimentaron la nueva poética, se vuelven difíciles de rastrear, porque recontextualizar y mezclar técnicas deriva en una poética con leyes internas autónomas como conjunto, y diferentes. Martí aprendió vorazmente cuanto pudo, se mantuvo atento a toda innovación y aporte de la cultura, pero lo predicó siempre: la América Latina debe erigirse «en torno al tronco negro de los pinos caídos, [como] los racimos gozosos de los pinos nuevos: ¡Eso somos nosotros: pinos nuevos!»¹²

Encontrar una forma propia, definir un estilo que no sea mera imitación. La obsesión modernista es la del hombre nuevo: vislumbrar «apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques» (p. 225). Entonces, tan importante como la delimitación del discurso literario frente al estatal o el periodístico, es la conciencia de la temporalidad: la estilización conciente expresa el hervor de la sangre nueva. «Los que se limitan a copiar el espíritu de los poetas de allende, ¿no ven que con eso reconocen que no tienen patria, ni espíritu propio, ni son más que sombras de sí mismos, que de limosna andan vivos por la tierra?» (VII, 408). Hay que tener espíritu propio:

El estilo, más que la forma, está en las condiciones personales que han de expresarse por ellas [...] El que *ajuste su pensamiento a su forma*, como una hoja de espada a la vaina, ése tiene su estilo. El que cubra la vaina de papel o de cordones de oro, no hará por eso de mejor temple la hoja (V, 128).

La escritura ha de ser como la época: aunque aparezca como contradictorio todo lo que es lógico, en el texto las ideas deben encajar con las consonantes, el movimiento, el sonido, las sensaciones táctiles, auditivas, visuales; para que se produzca tal encaje, hay que tener conciencia del origen y del significado de cada palabra, pero sin pretender una perfección formal que termine sacrificando la fuerza de las ideas; la naturaleza es irregular, la fuerza está en la irregularidad. Al terminar se debe sentir orgullo de escultor y de pintor, orgullo de guerrero:

La Luz es el gozo supremo de los hombres. Ya pinta el río sonoro, turbulento, despeñado, roto en polvo de plata, evaporado en humo de colores. Las estrofas son cuadros: ora ráfagas de ventisquero, ora columnas de fuego, ora relámpagos. Ya Luzbel, ya Prometeo, ya Ícaro. *Es nuestro tiempo, enfrente de nuestra naturaleza* (p. 233).

Y también:

Poetas, músicos y pintores, son esencia igual en formas distintas: es su tarea traer a la tierra las armonías que vagan en el espacio de los cielos, y las concepciones impalpables que se agitan en los espacios del espíritu. Formalizan lo vago: hacen terreno lo divino. Es mejor el que más cantidad de cielo alcanza.¹³

La *temporalidad* en la poética martiana le brinda esa *condensación* entre democracia y épica, entre Naturaleza y realidad social e íntima, entre el dolor decadente de parnasianos y simbolistas, entre la vida múltiple que marcha hacia el futuro cantada por Whitman, entre el descubrimiento de la armonía cósmica y el liberalismo económico, entre el ansia de lo magno y la crítica a la injusticia.

Escribe sobre Whitman:

Él 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 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 [...]. Esboza; pero dijérase que con fuego. En cinco líneas agrupa, como un haz de huesos recién roídos, todos los horrores de la guerra. Un adverbio le basta para dilatar o recoger la frase, y un adjetivo para sublimarla. Su método ha de ser grande, puesto que su efecto lo es: pero pudiera creerse que procede sin método alguno... (XIII, 142).

Las contradicciones encuentran una fórmula de síntesis dialéctica, ya que no solución, en los textos construidos sobre esa misma comprensión temporal: pinceladas

impresionistas, conciencia filológica del lenguaje, ritmo vital, visión multitudinaria, nostalgia de la hazaña y deseo del futuro, el símbolo como insinuación. *Las imágenes que puedan parecer arbitrarias se revelan como parte de un conjunto estructurado al final de la lectura; este método de escritura también es explicado por Martí en su crónica sobre Emerson. Allí dice:*

A veces, parece que salta de una cosa a otra, y no se halla a primera vista la relación entre dos ideas inmediatas. Y es que para él es paso natural lo que para otros es salto. Va de cumbre en cumbre, como gigante, y no por las veredas y caminitos por donde andan, cargados de alforjas, los peatones comunes, que como miran desde abajo, ven pequeño al gigante alto. [...] Sus pensamientos parecen aislados, y es que ve mucho de una vez, y quiere de una vez decirlo todo, y lo dice como lo ve [...]. Y deja a los demás que desenvuelvan: él no puede perder tiempo; él anuncia (XIII, 22).

Su aproximación a Whitman es reveladora acerca de su propia poética:

[...] mezcla [las palabras] con nunca visto atrevimiento, poniendo las augustas y casi divinas al lado de las que pasan por menos apropiadas y decentes. Ciertos cuadros no los pinta con epítetos, que en él son siempre vivaces y profundos, sino por sonidos [...]. Su censura, inesperada y cabalgante, cambia sin cesar [...]. Acumular le parece el mejor modo de describir, y su raciocinio no toma jamás las formas pedestres del argumento ni las altisonantes de la oratoria, sino el misterio de la insinuación, el fervor de la certidumbre y el giro ígneo de la profesía. A cada paso se hallan en su libro estas palabras nuestras: *viva, camarada, libertad, americanos* (XIII, 141-142).¹⁴

Ahora bien, si a esas últimas «palabras nuestras» se le agregan águila, azul o monte, por ejemplo, ¿no se podrá acaso aplicar esta misma descripción a las crónicas norteamericanas de José Martí? Y este fluir indistinto de la creación entre un género y otro, ¿no es también la poética de sus versos? Martí no es un hijo literario de Whitman, más bien la lectura de *Hojas de hierba* le sirve al cubano para ratificar y perfeccionar su propia estética.¹⁵ El texto sobre Whitman es de 1892, última época de Martí como corresponsal, en ese texto condensa la analogía, la libertad de la escritura en el ritmo, el léxico y la sintaxis; el cromatismo, la sinestesia, la musicalidad, la multiplicidad, el símbolo.

Realizado así, el periodismo no era un cliché adormecedor, como aducía Manuel González Prada.¹⁶

V. La irrupción del futuro

Se haya logrado o no en su totalidad la ambición martiana, lo cierto es que la conciencia de lo temporal produjo en sus textos otro cisma. *Su confianza en el futuro le desordenó el orden de los acontecimientos*, tan amparados en series causales por el darwinismo, el spencerismo y hasta el krausismo con sus «armonizaciones críticas».¹⁷ Su escritura suele trastornar el orden cronológico de los hechos o las ideas, o los acontecimientos están expuestos al revés: aparece el efecto antes que la causa. Como observó Claude Bochet-Huré:

Y cuando no son ya objetos o hechos, sino ideas las que se exponen al revés, la conclusión surge primero. y no se sabe sino después lo que la ha motivado... Era natural que esta tendencia a invertir la expresión lógica de los pasos mentales se reflejase también en el orden de los términos en el interior mismo de la frase. Así, ¡cuántas frases que comienzan por complementos de toda suerte, y terminan por el verbo y el sujeto, que la pluma de Martí retiene largamente, a veces hasta las últimas palabras!... Se ve que el pensamiento

y la pluma de Martí se apoderan en primer lugar de lo que él juzga esencial: en los hechos, el resultado; en las ideas, la conclusión.¹⁸

VI. La escritura como artificio

La visión del mundo se ha secularizado en todo Occidente, las multitudes son experiencia cotidiana, la religión nueva se encuentra en cada ser humano «vocero de lo desconocido [...], copia más o menos acabada del mundo en que vive» (p. 220). La naturaleza es la «maga que hace extender lo que no dice» (p. 231); y, como a «todos besó la misma maga» (p. 225), con ella los nuevos poetas de la ciudad arman imágenes simbólicas que sugieren el sentido oculto tras el desequilibrio de la sociedad y la armonía universal. Para los nuevos poetas, dice José Martí en su comentario sobre el estilo de Pérez Bonalde, la naturaleza no es más aquel paisaje romántico que reflejaba los estados emocionales como «confidencias de sobremesa» (p. 235); hay poetas personales e íntimos que sólo vierten en ella sus gemidos, mientras que los sanos y vigorosos podrán encontrar en la naturaleza la nueva filosofía. Esta, anuncia, «no es más que el secreto de la relación de las varias formas de existencia» (p. 232). El poeta ha de develarla.

El texto entra en tensión problemática con su época. Los sistemas de representación tradicionales no sirven a este modelo perceptivo. La imagen mimética ha perdido sentido, no hay certezas en la veracidad de una apariencia; hay que establecer otro sistema de representación donde pueda intuirse el secreto, la relación entre las varias formas de existencia. La imagen, entonces, no puede pretender más que su condición de recurso, de construcción, de interpretación, es un artificio que relaciona órdenes más universales con lo cotidiano, es un símbolo ambivalente y misterioso.

Se ha roto una concepción, ahora el arte no imita más a la vida; la recrea, en un orden propio, ambiguo y no menos auténtico. La naturaleza no es en las crónicas ni poemas de Martí proyección paisajística del yo atribulado de un protagonista —tormentas como fondo de una crisis pasional, por ejemplo—, ni parte de los determinismos geográficos que condicionarían al ser humano desde su nacimiento; en cambio, Ralph Waldo Emerson fue representado en el texto como águila y pino joven, con frente como ladera de montaña, a la vez que con pura pupila y voz hecha de nube luminosa (XIII, 18-19).

Todo se ha desdibujado: el orden, las leyes, las instituciones; el hombre ocupa el lugar del Creador —si es hombre plenamente— y cumple con su primer deber: crear. Como dice Martí en su homenaje a Emerson: «Se sintió hombre, y Dios, por serlo (XIII, 20). Crear significa una apertura permanente, un tumulto y un dolor; este sistema de representación —el de la analogía— no se impone. Es apenas una manifestación del anhelo por tratar de reunir lo que aparece disgregado, por reconstruir algún tipo de equilibrio a través de imágenes; no será el único, como se verá. El símbolo invoca en cada objeto un sentido oculto.¹⁹ Y en una época donde todo parece contradictorio, el símbolo es un recurso que no resuelve lo antagónico, pero conforma un espacio de condensación o síntesis para la conciencia.

Martí no utiliza para este procedimiento de la percepción y de la escritura el término «artificio». Pero la técnica simbólica presupone, aunque parezca una paradoja, una construcción de la mente humana, o un elemento de la naturaleza que adquiere esa cualidad solo bajo una mirada que la señala. Este artificio sería más verdadero que la mimesis.

Martí adopta postulados liberales, en especial, cuando se trataba de combatir el proteccionismo comercial.²⁰ Pero eso es muy distinto adherir a «la timorata doctrina positivista, que en el sano deseo de alejar a los hombres de construcciones mentales ociosas, está haciendo el daño de detener

a la humanidad en medio de su camino [...]. El viaje humano consiste en llegar al país que llevamos descrito en nuestro interior, y que una voz constante nos promete».²¹

No era el único en atacar una filosofía que recomendaba conocer sólo aquello que se ve o, en el caso del arte, representar los objetos tal como son. Gutiérrez Nájera decía: «Si el principio del arte fuera la imitación, un término supremo consistiría en la completa ilusión de los sentidos, y si tal fuese necesaria, el artista más sublime sería el espejo que con más fidelidad retratase los objetos. ¡Error monstruoso!»²² El colombiano Baldomero Sanín Cano, uno de los más informados y comprometidos críticos en la literatura hispanoamericana de fin de siglo —convencido de la necesidad de liberar al lenguaje de antigüedades y defensor de los hallazgos del simbolismo y el impresionismo—, arremetía en sus artículos contra lo que él llamaba la incultura e incapacidad metafísica de Zola:

Cualquier estudiante de filosofía habría podido advertir, en tiempos menos flagelados por la ciencia experimental de Claudio Bernard y por la filosofía positivista de Augusto Comte, que la estética basada en la reproducción exacta de lo real terminaría por atollarse en las inferioridades del detalle innecesario y repugnante. ¿Sabemos nosotros cómo es el mundo real? [...] Nosotros, en el caso de juzgarnos a nosotros mismos, no damos sino una imagen deformada de nuestro ser; y, para representar los objetos, sólo podemos ofrecer imágenes aproximativas desde luego, y forzosamente selladas con todas las señas de nuestro temperamento personal [...]²³

Para Sanín Cano la ruptura era clara: lo que importaba para el arte era hacer hermoso —así decía— y no hacer semejante. Unir los distintos planos, lo alto y lo bajo, lo cósmico y lo banal, la muerte y la vida, lo que parece

contradictorio o dual, lo externo y lo interno, como lo entendía José Martí:

Hay dos clases de seres. Los que se tocan y los que no se pueden tocar. Yo puedo separar las capas que han entrado a formar una montaña y exhibirlas en un museo; yo no puedo separar los elementos que han entrado a formar y seguirán eternamente formando mi pensamiento y sentimiento. Lo que puedo tocar se llama tangible. Al estudio del mundo tangible se llama física. Al estudio del mundo intangible se llama metafísica. La exageración de aquella escuela se llama materialismo, y corre con el nombre de espiritualismo, aunque no debe llamarse así, la exageración de la segunda... Las dos unidas son la verdad.²⁴

El asunto era relacionar los conceptos e imágenes para *significar*: entonces, una descripción o enunciación tan simple o concreta como «hombre sincero» y «palma» se encadenan de tal modo en el tejido textual, que remiten —pasando por un Yo ordenador— a una dimensión suprarreal. Es el caso de los famosos versos martianos «Yo soy un hombre sincero/ de donde crece la palma/ Yo vengo de todas partes/ Y hacia todos partes voy./ Arte soy entre las artes./ En los montes, monte soy» (*Versos sencillos*): *la imagen es imposible dentro del orden referencial*, pero en el texto sintetiza, describe, sugiere o comparte un sentimiento sin necesidad de argumentos o razones, condensa un sentido con una fuerza inexplicable.

Los ejemplos aparecen por doquier en las crónicas norteamericanas, donde la *imitatio* clásica del arte ha sido reemplazada por la autonomía de la expresión: las ciudades son hornos, las islas cestos y los vapores hormigas blancas que se hablan cruzándose las antenas («El puente de Brooklyn», IX, 431); el río Ohio es una manada de potros que que «velocitan» con cascos alados y la tierra entera rueda con el dado sobre las mesas de juego en Nueva York («Las

inundaciones de Ohio», IX, 353); un discurso se convierte en imágenes vengadoras que se salen de los retratos en las paredes y en lluvia de piedras encendidas («Wendell Phillips», XIII, 64); un incendio es águilas rojas que van prendidas de la cresta y los jirones de las nubes rampando la tierra, mientras que hay ojos que se transforman en nidos vacíos («Garfield», XIII, 220, 208) y multitudes urbanas en ejército bárbaro, en guerreros de piedra con coraza y casco de oro y lanzas rojas («Emerson», XIII, 17). Las imágenes de distinto orden aparecen en una sucesión imposible fuera del discurso escrito, como en esta descripción de un orador:

«*Maceradas* se hubieran visto aquella noche las espadas de los esclavistas, si las hubiesen desnudado de sus ropas. Era una ola encendida que les comía los pies, y les llegaba a la rodilla, y les saltaba al rostro; era una grieta enorme, de dentadas mandíbulas, que se abría bajo sus plantas; como elegante fusta de luz era, que remataba en alas; era como si un gigante celestial desgajase y echase a rodar sobre la gente vil tajos de monte» (XIII, 58).

Algunas de las imágenes citadas no encajan con exactitud ni en el simbolismo, ni en el pulso subjetivo del impresionismo o la plasticidad parnasiana. Son más bien expresionistas, aunque el movimiento europeo que llevó ese nombre estaba aún en estado embrionario a la muerte de Martí.²⁵ A veces la emoción, la fantasía, o la sinestesia, son las fuentes que impulsan el salto a la imagen expresionista: la que representa a un objeto no por alguna de sus cualidades reales, sino por la impresión que produce. Hay ejemplos en muchas de las «Escenas norteamericanas»: «Aves de espanto, ignoradas por los demás hombres, parecen haberse prendido de sus cráneos y picotear en ellos, y flagelarles las espaldas con sus alas en furia loca», escribe en el «Terre-

moto de Charleston» (XI, 68). O cuando ataca la violencia como recurso de los anarquistas de Chicago:

Se ven círculos de color de hueso, —cuando se leen estas enseñanzas, —en un mar de humareda: por la habitación, llena de sombra, se entra un duende, roe una costilla humana, y se afila las uñas: para medir todo lo profundo de la desesperación del hombre, es necesario ver si el espanto que suele en calma preparar supera a aquél contra el que, con furor de siglos, se levanta indignado, — es necesario vivir desterrado de la patria o de la humanidad (XI, 339-340).²⁶

Del lenguaje empleado por Walt Whitman dice que parece «el frente colgado de reses de una carnicería; otras veces parece un canto de patriarcas sentados en coro, con la suave tristeza del mundo a la hora en que el humo se pierde en las nubes; suena otras veces como un beso brusco, como un forzamiento, como el chasquido del cuero reseco que revienta al sol...» (XIII, 141). Y hasta en el mismo prólogo al «Poema del Niágara» de Pérez Bonalde, al hablar de la inseguridad que hierve en la sangre nueva, introduce esta descripción insólita sin continuidad narrativa: «Un inmenso hombre pálido, de rostro enjuto, ojos llorosos y boca seca, vestido de negro, anda con pasos graves, sin reposar ni dormir, por toda la tierra, —y se ha sentado en todos los hogares, y ha puesto su mano trémula en todas las cabeceras» (p. 225).

El arte no imita la vida, el arte construye otra realidad:

El arte no es más que la naturaleza creada por el hombre. De esta intermezcla no se sale jamás. La naturaleza se postra ante el hombre y le da sus diferencias, para que perfeccione su juicio; sus maravillas, para que avive su voluntad a imitarlas; sus exigencias, para que eduque su espíritu en el trabajo, en las contrariedades, y en la virtud que las vence. *La*

*naturaleza da al hombre sus objetos, que se reflejan en su mente, la cual gobierna sobre su habla, en la que cada objeto va a transformarse en un sonido (XIII, 25).*²⁷

Se puede aducir, por ejemplo, que el símbolo como sistema de representación ya había sido descubierto por los europeos. La conciencia de la modernidad fue una sensibilidad común en más de un hemisferio y no parecen fortuitos los numerosos puntos de coincidencia con los simbolistas en general, así como con las teorías de otro apasionado de la modernidad, Arthur Rimbaud. También él reemplazó el subjetivismo romántico por uno «objetivo», recurriendo al conocimiento de su ser como modo de entender lo universal; también él derivó del sufrimiento «la eclosión radiante de sus visiones». ²⁸ Los simbolistas franceses habían recurrido a una estrategia similar: las imágenes ya no representaban para ellos una idea específica; se trataba de traducir el pensamiento en imágenes que agruparon objetos y acciones heterogéneas que debían referirse unas a otras para insinuar una explicación de lo desconocido por lo conocido o sugerir un estado de ánimo. Los simbolistas, además, subordinaron las estructuras gramaticales y lógicas del lenguaje a las formas metafóricas. Martí, como ellos, no pretendió haber inventado el símbolo: como ellos fue intuitivo y visionario, representador, pero menos místico y más tradicional; la polaridad expresada en su lenguaje simbólico —y que a menudo llega a reconciliarse— es herencia antitética del romanticismo y el positivismo del XIX.²⁹

VII. La musicalidad

El fenómeno de la modernidad a finales de siglo produjo otras concomitancias, pero no es fácil delimitar si fueron efecto del mayor acceso a la información sobre lo que ocurría en otros países o si fueron consecuencia de la

misma modernidad, sin que hiciera falta abreviar en otras fuentes para llegar a conclusiones similares. Tampoco importa aquí qué país o autor enunció primero tal elemento o si Martí descubrió la prosa geométrica de los parnasianos a través de Emerson, o si por su cuenta llegó a conclusiones parecidas en su afán por encontrar el término preciso para cada emoción. A los 22 años Martí comenzaba sus primeras anotaciones sobre la posibilidad de enriquecer la expresión a partir de los efectos sonoros y el arte musical, incorporando sus ecos graves y lánguidos que se pierden en el espacio y el ritmo tenaz que tan cerca podría estar de la poesía, donde «es más bello lo que de ella se aspira que lo que ella es en sí».³⁰ Era 1875 y ya decía:

Hay una lengua espléndida, que vibra en las cuerdas de la melodía y se habla con los movimientos del corazón: es como una promesa de ventura, como una vislumbre de certeza, como prenda de claridad y plenitud. El color tiene límites: la palabra, labios: la miseria, cielo. Lo verdadero es lo que no termina: y la música está perpetuamente palpitando en el espacio (XIII, 129).

Esto demuestra su temprano entusiasmo por las técnicas de la composición literaria para expresar lo elusivo: lo intuitivo desplaza al concepto en palabra o frase para dar lugar a la connotación (el carácter fónico).

Los llamados románticos hispanoamericanos, como Esteban Echeverría, encontraban que la poesía estaba en la idea; Domingo F. Sarmiento, tan preocupado también por la forma, coincidía con ese concepto: «El escritor americano debe sacrificar al autor en beneficio del adelanto de su país, el amor propio en las aras del patriotismo...»³¹ Martí, por su parte atacó a parnasianos y artepuristas por su amor a la belleza vacua, pero afirmó —como los modernistas— que la poesía no está sólo en la idea, que la musicalidad, la

emoción o una visión también podían desencadenar comprensiones más allá del conocimiento concreto.³²

Comparando fechas se puede llegar a la conclusión de que Martí se adelantó a Paul Verlaine en cuanto a la formulación de la teoría de la musicalidad como recurso de la escritura: aunque en 1875, Verlaine ya había publicado poemas donde se experimentaba con este recurso, que no llegó a sistematizar como «Art poétique» hasta 1884, en el libro *Jadis et Naguère*.³³ No obstante, como lo observa Davidson, de la metafísica de Swedemborg —acerca de las «correspondencias» entre la armonía cósmica y el alma humana—, ya se derivaba la posible incorporación de la musicalidad a la escritura. De allí que tanto los simbolistas tempranos como los impresionistas trataran de imitar un movimiento emocional que caracterizaría el sentido de la existencia, del mismo modo que lo hicieron los músicos del siglo XIX.

La intención era aprender de las técnicas de la composición musical los recursos ligados a la melodía —entendida como sucesión de picos, timbres, pausas y ritmos— para lograr mayor sutileza y precisión al expresar las realidades elusivas del psiquismo. Acota Davidson:

This intentional vagueness sought my many writers of the late nineteenth century —considered to be then indispensable to poetry— was not designed to confound or mislead the reader but was, in fact, an attempt to free poetry from the limitations of logical or conceptual expression, an attempt to make expressible the ineffable, through analogy and symbol. This was accomplished by the subordination of the denotative element of language and by the exploitation of its connotative power.³⁴

Los modernistas iniciaron estos experimentos en América Latina, aunque el esfuerzo por reproducir efectos musicales a través de estructuras fónicas era más bien metafó-

rico: no se puede traspasar el sonido al espacio físico. Pero más allá de la metáfora, el esfuerzo connotativo parece funcionar. Walter Ong observa:

All verbalisation, including all literature, is radically a cry, a sound emitted from the interior of a person, a modification of one's exhalation of breath which retains the intimate connection with life which we find in breath itself, and which registers in the etymology of the word «spirit» that is, breach [...]. The cry which strikes our ear, even the animal cry, is consequently a sign of an interior condition, indeed of that special interior focus or pitch of being which we call life, an invasion of all the atmosphere which surrounds a being by that being's interior state, and in the case of man, it is an invasion by his own interior self-consciousness.³⁵

Dicho sea de paso, este grito de la vida o esta reproducción del aliento convertido en escritura conciente produce efectos notables en el lector, como en «El terremoto de Charleston» donde el ritmo del aliento y la reiteración de sonidos ayuda a la representación sinestésica de la catástrofe y del canto de los negros.

VIII. El acrisolamiento

No importa tanto, si hubo adelantos o contagios literarios. Incluso quizá sea mejor hablar de afinidades que de influencias. Como lo escribió Harold Bloom: «El corazón de cada joven es un cementerio en el que están insertos los nombres de miles de artistas muertos, pero cuyos verdaderos habitantes son unos cuantos fantasmas poderosos y frecuentemente antagonistas.»³⁶ Sería probablemente injusto o desacertado atribuir a Verlaine o a Martí el patrimonio exclusivo de la teoría de la musicalidad de la escritura: ni aun los «genios» se generan a sí mismos; para

que un individuo produzca una obra cumbre, es necesario que muchos otros individuos hayan ido tejiendo un entramado que la prepare, que la posibilite, que aporte la materia que sólo unos pocos sabrán moldear y encajar con fortuna, hallazgo en el que consiste su genialidad. Como lo escribió el propio Martí:

Ni será escritor inmortal en América, y como el Dante, el Lutero, el Shakespeare o el Cervantes de los americanos, sino aquel que refleje en sí las condiciones múltiples y confusas de esta época, condensadas, desprosadas, ameduladas, informadas por sumo genio artístico. Lenguaje que del propio materno reciba el molde, y de las lenguas que hoy influyen en la América soporte el necesario influjo, con antejuicio suficiente para grabar lo que ha de quedar fijo luego de esta época de génesis, y desdeñar lo que en ella se anda usando lo que no tiene condiciones de fijeza, ni se acomoda la índole esencial de nuestra lengua madre, hartó bella [...] (XXI, 163-164).

La originalidad, la novedad del Dante venidero son para José Martí una combinación clara: es el «acrisolamiento, dominio sumo» (XXI, 164). Es el *sincretismo poético*, la conciliación o, como lo indica el origen griego del término: acuerdo entre dos para ir en contra de un tercero, o *syn* (falta, atenuación) y *ketizo* (portarse traidoramente como un cretense). Es decir: una escritura que, sin traicionar, se alía, se apropia, produce otros modos de relación. Es la *mecánica de la transculturación*: hacer cultura sobre el prefijo *trans*, pasar del lado opuesto o a través de, ir de un lado a otro, situarse en otro espacio o a continuación en el tiempo, o taparse, cambiar, trastornar.³⁷

A través del tamiz de la universalidad y la transculturación pasa también la vocación americanista de José Martí. Su predicamento acerca de la Naturaleza como marco de referencia —hay que insistir en ello— no construye un razonamiento determinista/regionalista, en el sentido de

aceptar moldes según los cuales el hombre es producto de su medio. Martí creyó siempre que sólo había que escribir sobre aquello que se conocía personalmente, sobre aquello que estaba cerca del propio conocimiento: era una de las condiciones de la honestidad. Le resultaba falso escribir en el Caribe con paisajes o colores escandinavos, por ejemplo. Pero esto no significa que el color americano fuera *uno solo y permanente*, ni que compartiera prejuicios sobre la predestinación geográfica de las razas.³⁸ Para él, el genio verdadero estaba en *hermanar* «con la caridad del corazón y con el atrevimiento de los fundadores, la vincha y la toga».³⁹

Este detalle no es menor porque *asumir la propia condición mestiza de la América Latina es un paso similar al que lo lleva al universalismo*; *hermanar* es devolver su dignidad al indio y al negro, al campesino, es aceptar que hay una heredad española y tomar del resto de la cultura lo que sea útil, pero dando prioridad a la historia propia sobre la ajena. Lo esencial es crear respuestas y no repetir, conocerse:

Cansados del odio inútil, de la resistencia del libro contra la lanza, de la razón contra el cirial, de la ciudad contra el campo, del imperio imposible de las castas urbanas divididas sobre la nación natural, tempestuosa o inerte, se empieza, como sin saberlo, a probar el amor. Se ponen en pie los pueblos, y se saludan. «¿Cómo somos?» se preguntan; y unos a otros se van diciendo cómo son (...) Las levitas son todavía de Francia, pero el pensamiento empieza a ser de América. [...] Crear es la palabra de pase de esta generación.⁴⁰

Esa es la tesis de «Nuestra América» y que se irradia en toda su obra: conocer y darse a conocer es la clave para ser libre, porque es imprescindible elegir con lucidez y no por ignorancia. Es su modo de combatir la rigidez determinista.

«Yo vengo de todas partes y hacia todas partes voy», resumirá en *Versos sencillos*. El *universalismo de su poética representa así una ruptura con las tradiciones románticas y costumbristas en Hispanoamérica*, y con los postulados de muchos de sus contemporáneos. Lucio V. Mansilla, por citar un ejemplo entre los cronistas de la prensa argentina de la época, dedicó una columna a la frase de Emerson «el hielo contiene mucho estudio o mucha civilización»;⁴¹ sus comentarios son una pura ironía acerca de aquel *yankee* «de la escuela extravagante y fatalista de los que creen en la predestinación de las razas»,⁴² pero el objetivo del texto es el malabarismo del ingenio y el humor: en el fondo comparte la ideología contenida en la frase.

IX. Romper y recuperar

Romper con las convenciones impuestas no significa buscar la originalidad por sí misma, ni mucho menos el parricidio literario. Martí cree que «Las obras literarias son como los hijos: rehacen a sus padres» (p. 165) y que «en lo humano todo progreso consiste acaso en volver al punto del que se partió» (p. 226): no ignora las herencias. Pero lo primordial es redescubrir lo espontáneo y prenatal del hombre, lo que no está amordazado entre máscaras ajenas.⁴³ Dice en el prólogo a Pérez Bonalde: quedan los parámetros del germinar de una naturaleza fecunda, los ferrocarriles que echan abajo la selva, las ideas que se elaboran caminando, las plazas, las ciudades, los diarios. Eso lo lleva a redescubrir lo raigal, lo virgen, lo directo no sólo en la Naturaleza, sino en aquellas imágenes útiles hasta en las mitologías bíblica y griega. José Martí quiere construir una nueva lírica que sea a la vez épica. Y, como bien lo ha observado Fina García Marruz:

[...] ¿dónde hallarla mejor [a la épica] que en nuestra desconocida historia americana, desdeñada por los escritores nuestros que van a buscar la copia europea

ignorando tanto precioso original nativo? [...] Ve poesía en la manera como entran a ser elementos de la frase nombres enteros y decenas de nombres [...] Es lo adánico del lenguaje, lo enunciativo americano [...] Pero Martí no sólo ve lo épico en la historia, y el aliento de lo lírico en la vida, sino que épica le parece siempre la poesía del esfuerzo desigual de cada hombre, la lucha por el decoro, la pobreza heroica.⁴⁵

X. Entre el realismo y la redención.

El realismo como forma de comprensión y de expresión afirmaba que la verdad se halla en lo externo. En cambio, los modernistas buscaron la verdad en la analogía entre su interior, la vida social y la naturaleza. *La ficcionalización de las crónicas modernistas partió de esta noción de la verdad, y no sólo de su vocación por diferenciar a la literatura del periodismo.*

Aunque ya en el capítulo anterior se analizó la estrategia narrativa de los diarios norteamericanos en la época en que Martí era corresponsal en Nueva York, conviene tomar en cuenta que éste no pudo sustraerse de la ardiente batalla entre realistas e idealistas que ocurría también en el campo intelectual de esa ciudad. Martí ya había escrito más de una crítica literaria contra el realismo y el naturalismo de Zola, pero debió reelaborar su defensa del subjetivismo ante las enormes discusiones que se daban entre esas dos tendencias.⁴⁵ En Nueva York no había unanimidad ni siquiera ante el valor de los autores ensalzados por Martí —Emerson, Whitman, Longfellow, Whittier—; también allí el acelerado y cambiante ritmo de finales de siglo traía otra impronta. En la tendencia idealista de la vida, emparentada con esos autores, se ubicaba como figura central el crítico literario Edmund Clarence Stedman, al que se consideraba representante del *viejo orden*; el nuevo orden, en cambio, halló vocero en William Dean Howells. realista y socialista incipiente. A Stedman —o «Estedman»,

como lo nombra en la crónica sobre Emerson— lo califica Martí de buen crítico; a Howells lo ataca porque su código literario le parece falso y burdo: «Reproducir no es crear: y crear es el deber del hombre» (XI, 360-61). El dilema de Martí no es sólo resolver lo viejo y lo nuevo que se supone representen ambas posturas, sino sus contradicciones; el idealismo de Stedman se enclava en la indiferencia del esteticismo, mientras que su repudiado Howells protesta —al igual que Martí— ante problemas sociales como la ejecución de los anarquistas de Chicago.⁴⁶

Los nuevos escritores debieron hallar, entonces, no sólo cómo modificar las tradiciones sobre la relación hombre-naturaleza, sino entre realidad ideal y material. Esta última es engañosa, la otra insuficiente; el espacio de condensación martiano intentará *conciliar el trascendentalismo con la vida social*, insistiendo en una escritura *útil para el mejoramiento del hombre*. Su preocupación era la de *preservar la especificidad de los eventos y al mismo tiempo descubrir su sentido trascendente*, lo que le daba a su trabajo el carácter casi religioso que recuerda a los historiadores románticos europeos. Y como ellos, entendía la escritura como un oficio casi sacerdotal y profético, redentor.⁴⁷ Por eso tal vez, por la idea de la redención, sea tan frecuente en los textos de Martí la imagen de Cristo: pero no el Cristo institucionalizado ni hagiográfico. Como en toda su escritura, las imágenes son analogías, son símbolos: la montaña es una frente, el oro no representa sólo al dinero sino a su opuesto (la pureza), las águilas no son aves de rapiña sino blancos símiles de la paz, Cristo no alude necesariamente al sistema de creencias católicas, sino a los muchos hombres que perdonan, cautivan y aman.

La simbología de Cristo es desarrollada así en el prólogo al «Poema del Niágara»: «se está volviendo al Cristo, al Cristo crucificado, perdonador, cautivador, al de los pies desnudos y los brazos abiertos, no a un Cristo nefando y satánico, malevolente, odiador, enconado, fustigante, ajusticiador, impío» (p. 226).

La redención del ser humano es un modo de responder a la sensación de crisis general: se produjo de modo similar en todo Occidente en un sincretismo cristiano-pagano que se oponía al logos dominante.⁴⁸ Es más, en el mismo año del prólogo al «Poema del Niágara», Renán interpretó en *Vie de Jesus* el resurgimiento de la imagen de Cristo y su paralelismo con la de Don Quijote: «Es un idealista perfecto: para él, la materia no es más que signo de la idea, y lo real, la expresión viviente de aquello que no vemos.»⁴⁹

José Martí no participa plenamente de las condiciones románticas. A pesar de los parentescos, la conciencia de la temporalidad marca la diferencia en el modo de entender al idealismo: en las postrimerías del siglo XIX, no bastan las teorías del genio poético para hallar espacios de condensación. *Su idealismo se asienta fuertemente en lo real, y en un yo ordenador donde también gravita la historia*. Escribe: «La poesía ha de tener la raíz en la tierra, y base de hecho real» (XII, 185). Para ello es necesario crear con sus textos otro espacio, otro sistema de percepción, cuyo lugar más adecuado se encontrará en las crónicas periodísticas.

NOTAS

¹ Este prólogo está en *OC*, VII, 221-238. Para abreviar, se señalará dentro del texto sólo la página de referencia. El resto de las citas de la misma edición seguirán señalándose por el tomo y la página.

Por temporalidad no debe entenderse el sentido estructuralista de orden temporal y espacial. Los dos términos son empleados aquí en su acepción más corriente y en relación al referente, no a los elementos internos del texto: temporalidad (relación con el tiempo como conciencia de la historia, la actualidad y el futuro, lo fugaz, lo secular); especialidad (que pertenece o se refiere a un espacio determinado: una región, un país, un continente). Para la definición estructuralista ver Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, ed. cit., p. 339.

Con respecto de las propuestas estéticas martianas, podrían encontrarse en ellas los reflejos de su activismo personal para lograr la independencia de Cuba. Este compromiso fue tan central que, obviamente, tuvo que influir en su sistema de representación; la calidad de «prócer» que tiñe al sujeto de la enunciación en sus textos tiene tanto que ver con la herencia romántica como con la situación concreta de Cuba y Puerto Rico, demoradas en su proceso histórico con respecto del resto del Continente. El mismo Ángel Rama calificó a Martí como «el último de los poetas civiles», pero este tipo de consideraciones ha contribuido a mantener a este autor en un lugar aparte con respecto del Modernismo. Esta consideración ha sido tan central en la historia literaria, como la sacralización posterior de la figura de José Martí en cuanto héroe de la Independencia. Martí, el escritor, fue el fundador de una estética que incluye, sin duda, cambios en el sistema de representación política del mundo (el Otro, los Estados Unidos, las multitudes), pero éste no es sino un aspecto. Como ese aspecto ha impedido considerar la magnitud del aporte de Martí a la literatura, este libro excluye deliberadamente otras consideraciones sobre la calidad de prócer del autor para concentrarse en la construcción de su poética como totalidad; por eso no se incluyó en la bibliografía general el enorme cuerpo de estudios sobre la figura política de José Martí, salvo aquellos que en verdad ayudaron a la comprensión de su literatura. De todos modos, en la comparación sin-

erónica con textos de otros escritores de la época que se desarrolla en este capítulo, saltan las diferencias incluso en cuanto a los distintos modos de emplear la escritura como medio de construcción de una Nación.

² De la edición citada de Iván Schulman, pp. 127-128. Sin pretender hacer literatura comparada, vale la pena recordar a otro poeta latinoamericano que también vivió en Nueva York y que resumió en 1880, en un sólo poema, una realidad que Martí fue describiendo en sus «Escenas norteamericanas» durante varios años. Joaquim de Sousa Andrade, mucho más afectado que el cubano por los cambios evidentes en la metrópoli y por la monetarización, revela cuán desarmado se sentía frente a ella el hombre del resto de América; su poema se titula «O inferno de Wall Street» basta citar unas estrofas para mostrar cuánto compartía la angustia y la obsesión por hallar una forma nueva que la exprese. Es un poema a muchas voces, que comienza con el indio Guesa en busca de sacerdotes, llegando a «New-York-Stock-Exchange»: «—Orfeu, Dante, Eneas ao inferno/Desceram; o Inca há de subir... / = Ogni sp'ranza lasciate, / Che entrate... —Swedenborg, há mundo porvir?» (*Sousândrade*, texto actualizado por Augusto y Haroldo de Campos, separata [São Paulo, Invenção, 1964], s/p).

Sousa Andrade pierde, efectivamente, toda esperanza: construye su poema con la misma referencialidad y temporalidad de las crónicas martianas. En ellos aparecen tanto el proceso judicial a Charles Guiteau —asesino del presidente James Garfield—, como la figura del general Grant, los periodistas norteamericanos como los evangelistas, políticos, inmigrantes o el tráfico de Wall Street, en fin, todo un espectro de corrupción y animación que termina constituyéndose en unas Sodoma y Gomorra textuales, exaltada, crueles y políglotas, donde se mezclan las culturas, los mitos y los tiempos, donde sólo se salva Emerson y el único futuro anunciado por el personaje poético Swedenbor es, 108 versos después de planteada la pregunta: «— Há mundos futuros: república./ Cristianismo, céus, Loengrim./ São mundos presentes;/ Patentes,/ Vanderbilt-North, Sul-Serafim.»

El dato no deja de ser interesante por la serie de coincidencias y mezclas, con temas de Martí sino porque, siendo un poema, se construye con los mismos elementos de la crónica. Quiere decir que nombrar la actualidad y lo referencial era una urgencia estética, al menos para aquellos creadores que —sin necesidad de conocerse— querían asumir dentro de su lenguaje a la modernidad.

³ Este capítulo es la puesta en práctica de los análisis teóricos desarrollados en los anteriores. Para la lectura sincrónica de los textos de Martí y de sus contemporáneos, elaboré un esquema que toma y reúne elementos de las propuestas teóricas de Auerbach, Jameson, Jakobson, Culler, LaCapra, Bourdieu, Bakhtin, Derrida, Bloom, Said,

Catoriardis, Tinianov, Todorov y hasta Foucault. Si bien no deseo formalizar un sistema de lectura transcribo lo esencial del esquema que desarrollé, no sólo porque es la armazón que dio vida a la segunda parte de este libro, sino porque las herramientas prácticas para analizar la crónica como género han sido inexistentes hasta ahora.

a) SISTEMA DE REPRESENTACIÓN

1. Tema o franja de lo real.

2. Descripciones:

Personaje. Cómo se lo describe, por qué se lo elige, tipo de héroe, qué se dice de su vida, datos concretos.

Escenarios: ambiente, trasfondo de la acción. Primeros y segundos planos. Tipo de existencia descrita. Época, modernidad, fragmentación, ritmo de vida, tiempo y relación con la cultura.

El Otro. El poder. Racionalización. La institución. Estados Unidos, América Latina, el sistema colonial. Masas. Definición del «nosotros» clase de pertenencia.

Otros autores o personalidades citados en la descripción: el Libro de la Cultura.

El devenir histórico. Porvenirismo, tradición, fragmentación, crisis.

Cortes epistemológicos. Historia y presente. Fugacidad o sucesión. Leyenda, mito, lo raigal.

3. Construcción textual:

Sumario o epigrafe. Planos de significación. Lo jerarquizado (espacio). Orden de construcción; oscuridad y omisiones. Historia «real» es relación a lo contado en el texto: concordancias. Lo tácito lo unívoco, lo múltiple. Fuerza del hilo argumental. Desconexiones.

Puesta en escena. Punto de vista. Recursos y voces narrativas. Tiempo y espacio narrativo.

4. Lugar del autor:

Yo ordenador: confesional o no; relación con la ciencia, armonía y verdad totalizadora. Estilización del sujeto literario. Subjetividad e historia en el marco de la información periodística. Poetización de lo real: el yo y los sentidos como lugar de la verdad y de la técnica.

Intención didáctica.

Autoridad del escritor como traductor/mediador entre diversas realidades y como productor.

5. Recursos:

La escritura como artificio. Estilizaciones, sintaxis, cultura. La extrañeza en la expresión. Asimetrías.

El lenguaje: símbolo, alegoría, metáfora.

Impresionismo, naturalismo, realismo. Naturaleza romántica. Simbolismo/ analogía. Conceptismo y parnasianismo. Abstracción: imagen social-vida. Analogía: imago mundi. Dialéctica.

Léxico: variedad, nuevos sentidos, neologismos. Crear sobre lo que existe. Arcaísmos, extranjerismos, palabras compuestas, concordancia con el tema general.

Orden de la sintaxis y alteración lingüística. Musicalidad.

Apelación al lector. Retórica del entusiasmo. Complicidades. Técnicas suasorias e ideas fuerza. Libertad, determinismo. Dónde está el eje de la verdad (ciencia, academia). Tradición: el yo y los sentidos. La verosimilitud.

6. Conceptos: hombre, mundo, Naturaleza, cultura, identidad, racionalización, modernidad, progreso, secularización, libertad, religión. Lo individual, lo colectivo, la erudición y el museo, el orden social; la idea de belleza y desde dónde se racionaliza; lo universal, lo regional, la tradición, la raza; las relaciones entre Estados Unidos e Hispanoamérica. La nueva épica de lo cotidiano.

7. Temporalidad y referencialidad. Autonomía del lenguaje. Unitariedad e inmediatez. Interés por un hecho. Ficcionalización.

8. Dónde se ubica un texto dentro de la institución de la cultura. Lugar y fecha de publicación. Valor, uso, arte.

El texto como mediación; «ser pupila que todo lo refleja». El texto como recurso de formación.

Lectura de otros textos, la representación de lo menudo.

Prosa poética: denominar y a la vez dejar de ser transparente para ser independiente de lo representado.

Qué postula el texto con respecto a la literatura, la sociedad, el rol del hombre, etcétera.

b) ORIGINALIDAD DE UN TEXTO:

1. Método de comparación con sus pares: el sistema de representación.

2. Relación del texto con los patrones de coherencia de la época. Discurso, género, historia. Se cuestionan o confirman los valores imperantes.

3. Los interlocutores del texto: pasados y contemporáneos.

4. El destinatario: presencia del público y del editor. Horizonte de expectativas del lector. Preguntarse a qué responde el marco de lecturas previas. Tipo de relación. Capacidad de asombro en los contemporáneos hacia un sistema de representación determinado. Objetivos del texto.

5. Marcas de las condiciones de producción.

6. Cambios que se formula. Continuidad o discontinuidad. Rupturas: epistemológica, sintáctica, lingüística. El sujeto de la enunciación. Academicismo. Transcultura.

7. El impacto de una obra. Canonización de un autor o conjunto de textos, capacidad de contagio hacia otros escritores, problematizaciones que postula.

c) EL GÉNERO EN SÍ:

Se sigue la propuesta de Bakhtin/Medvedev en cuanto a las orientaciones externas e internas del género, y la idea de función de Tihanov. Ver el capítulo anterior y el siguiente.

⁴ Acota García Marruz en «El escritor», *Temas martianos*: «[...] a partir del 80 y coincidiendo con algunos temas neoyorquinos, se opera en su prosa un secreto cambio, con mayor tendencia a lo concreto y directo, que va a estallar en su artículo sobre Bonalde en el 82 y su exaltación de los valores de la vida como único asunto digno de la poesía moderna» (p. 199). Según García Marruz, si de los hispanoamericanos Martí aprendió el vuelo imaginativo o el trabajo de orfebrería y de los europeos la idea de un arte superior y la gravitación de lo pasado, del periodismo de los Estados Unidos adquirió la eficacia del imperio del hecho, de la facticidad, del influjo de la vida.

⁵ De la antología elaborada por Iván Schulman: *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, Madrid: Cátedra, 1982, p. 95.

⁶ La frase de Jorge Luis Borges, en un análisis sobre la poesía de Walt Whitman, de quien también dice haber sido el «primer Atlante que intentó realizar esa porfía y se echó el mundo a cuestras» (*Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, p. 91. Lo interesante no es el error de Borges al atribuir la primogenitura a *Hojas de hierba* (cuya versión definitiva fue de 1885), sino su observación de cómo esta elaboración del yo textual alteró el sistema de representación poético.

Como se verá en este capítulo, las innovaciones introducidas por José Martí en sus crónicas y poesías son sincrónicas con las de creadores que también se asumieron como hombres nuevos y voceros de la modernidad; por eso es difícil determinar quién fue de veras el primero en formular cada propuesta estética. Pero, de hecho y sin pretender otorgar a Martí paternidades absolutas —él pudo haber leído a Whitman en versiones previas, aunque aún no era un poeta tan conocido en los Estados Unidos—, lo notable es cómo cada elemento con el que construye sus crónicas rompe la concepción tradicional de la escritura y, por ende, el modo de percibir incluso la realidad.

⁷ En estas líneas que aluden a la tradición anterior se lee la disociación del discurso del poder que imperaba en la literatura hispanoamericana. Este discurso marcaba bien la diferencia entre las instituciones y el «otro» marginal, domesticado en el discurso oficial; pero la modernidad derribó la fe en las instituciones. El «otro» marginal —aquel que debía ser civilizado por la cultura occidental— podrá en las ideas martianas reencontrarse con su ser natural y no sentirse como hombre de acuerdo con su trabajo y asimilación a un sistema social.

Sobre la tendencia durante la mayor parte del siglo XIX, escribió Lionel Gossman, en «History as Decipherment: Romantic Historiography and the Discovery of the Other», p. 7, University of Princeton (inédito, s/f):

The first half of the nineteenth century is not for nothing the great age both of the historical study of vernacular poetry and legend and of the historical novel. If official historiography had silenced the humble and defeated and virtually evaded them from the public record, it might well be that they could only be rediscovered in literature and brought back to life through fiction and imagination.

⁸ Así lo dice José Antonio Portuondo en «José Martí, crítico literario», *Martí, escritor revolucionario*:

Martí, «hombre en su siglo» [...] coincide con los mejores espíritus de su tiempo en la apreciación de la vida y sus fenómenos. Si su crítica recuerda, a veces, a Krause, a Emerson, a De Sanctis, hasta a Wilde, lo mejor y lo más grande en Martí no son estas coincidencias ilustres sino lo que él aporta de nuevo y en lo cual supera a sus contemporáneos (p. 17).

Y agrega Fina García Marruz en «Martí y los críticos de Heredia del XIX», en: *Temas martianos*, ed. cit., «Martí no descubre nuevos elementos sino que los sitúa en una relación dinámica distinta: su acierto consiste, no en considerarlos separada o sucesivamente sino en descubrir ante todo al hombre en que estas fuerzas entraron en conflicto, aún más en hallar en esa contradicción su peculiar rasgo estilístico.» (p. 350).

⁹ Citado por Fina García Marruz, en «El escritor», ob. cit., p. 193.

¹⁰ A. Rama: «La dialéctica de la modernidad...», p. 173.

¹¹ Ver las reflexiones de Hans Magnus Enzensberger sobre el lenguaje universal de la poesía moderna en *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969. Por su parte Ángel Rama afirma que Martí «comprendió claramente que toda la humanidad había sido metida en la misma barca, por primera vez en la historia del planeta, y que las características expansivas de la civilización científica y técnica del XIX imposibilitaban todo intento de resguardo o segregación» (en «La dialéctica de la modernidad», p. 162).

¹² Citado por Cintio Vitier: «Los discursos de Martí», en *Temas martianos*, p. 88.

¹³ *Obras completas*, La Habana, Trópico, 1936-1953, L, 122-123. Las citas de esta edición se indicarán por la editorial, el tomo y la respectiva página.

¹⁴ Este subrayado pertenece al original.

¹⁵ En verdad, ambos son herederos del trascendentalismo emersoniano. El análisis de Martí de los textos de Whitman parten no de un descubrimiento, sino de una admirada confirmación de lo que él mismo creía acerca de la nueva poética. Pero hay un hecho claro que diferencia a Whitman de los trascendentalistas, incluido Martí: Whitman logró resolver en su escritura la dicotomía entre lo material y lo ideal; en sus poemas cuerpo y alma son un solo deseo. Martí como autor, en cambio, con su dosis de romanticismo y catolicismo, no llega a resolverlo; tanto es así que en «Whitman» dedica pocas líneas para referirse al erotismo de *Hojas de hierba*, y su división es notoria en toda su obra cuando se refiere a la mujer, enfrentada en los estereotipos de madre o amante. Por ejemplo, escribe en «Hiero», *Versos libres*: «Muero de soledad, de amor me muero! / No de vulgar amor; estos amores/Envenenan y ofuscan: no es hermosa/ La fruta en la mujer, sino la estrella.»

Sobre Walt Whitman, ver: F. O. Matthiessen: *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York. Oxford University Press, 1946, pp. 518-624.

¹⁶ En «Nuestro periodismo», ed. cit., p. 113.

¹⁷ La expresión es de Vitier, «Martí futuro», *Temas martianos*, p. 132.

¹⁸ Les dernières notes de voyage de José Martí. Quelques remarques sur leur style», *Les Langues Neolatines*, n° 161, 1962. Citado por Vitier, pp. 132-133. Algunas de estas ideas están basadas en este ensayo de Vitier.

¹⁹ Sobre los símbolos específicos en la obra de Martí, ver Schulman: *Símbolo y color en la obra de José Martí*, ed. cit.

²⁰ Cfr. «La cuestión arancelaria» o «En comercio, proteger es destruir», publicados ambos en 1883 (IX, 375-380, 381-386).

²¹ «Darwin y el Talmud» (XV, 403).

²² Citado por Iván Shulman, *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*, El Colegio de México, Washington University Press, 1966 p. 35.

²³ Baldomero Sanín Cano: «El impresionismo en Bogotá» en *El oficio de lector*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 48, s/f., p. 152.

²⁴ Citado por Vitier en: *Temas martianos*, p. 126.

²⁵ Ver Graciela García-Marruz, «El expresionismo en la prosa de José Martí», en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, ed. José Ovidio Jiménez, New York, Eliseo Torres & Sons, 1975, pp. 35-55.

²⁶ Pero esta exaltada y adolorida imaginación también sabe someterse a una arquitectura rigurosa donde la matemática del lenguaje torna necesario cada vocablo:

Plegaria es el rostro de Spies; el de Fischer, firmeza; el de Parsons, orgullo radioso; a Engel que hace reír con un chiste a su corchete, se le ha hundido la cabeza en la espalda. Les atan las piernas, al uno tras el otro, con una correa. A Spies el primero, a Fischer, a Engel a Parsons, les echan sobre la cabeza, como el apagavelas sobre las bujías las cuatro caperuzas. Y resuena la voz de Spies mientras están cubriendo las cabezas de sus compañeros, con un acento que a los que lo oyen les entra en las carnes: "La voz que vais a sofocar será más poderosa en lo futuro, que cuantas palabras pudiera yo decir ahora." Fischer dice, mientras atiende el corchete a Engel: "¡Este es el momento más feliz de mi vida!" "¡Hurra por la anarquía!" dice Engel, que había estado moviendo bajo el sudario hacia el alcaide las manos amarradas (XI, 354).

Martí hace una puesta en escena de la ejecución de los anarquistas de Chicago. Enseguida continúa:

"Hombres y mujeres de mi querida América..." empieza a decir Parsons. Una seña, un ruido, la trampa cede, los cuatro cuerpos caen a la vez en el aire, dando vueltas y chocando. Parsons ha muerto al caer, gira de prisa y cesa: Fischer se balancea, retembla, quiere zafar del nudo el cuello entero, estira y encoge las piernas, muere: Engel se mece en su sayón flotante, le sube y baja el pecho como la marejada, y se ahoga: Spies, en danza espantable, cuelga girando como un saco de muecas, se encorva, se alza de lado, se da en la frente con las rodillas, sube una pierna, extiende las dos, sacude los brazos, tamborilea: y al fin expira, rota la nuca hacia adelante, saludando con la cabeza a los espectadores (XI, 355).

²⁷ Cfr. las ideas de Fouillé y Guyau en la sección «La retórica de lo sublime. La música» de este capítulo.

²⁸ Ángel Rama: «La dialéctica de la modernidad», p. 196. En este ensayo Rama dice que Martí y Rimbaud son «ambos padres de la modernidad, cada uno a un lado del Atlántico, ambos prácticamente

en las mismas fechas registrando la primera contemporaneidad estricta del reloj cultural de América y Europa» (p. 197).

²⁹ Cfr. Iván Shulman en: *Símbolo y color en la obra de José Martí*, pp. 83-85.

³⁰ Trópico, L, 23-24.

³¹ D. F. Sarmiento: «La crítica teatral», *Obras completas*, Buenos Aires, Luz del día, 1948, I, 151.

³² Luis Monguió: *Estudios sobre literatura hispanoamericana y española*, México, Studium, 1958, pp. 20-21.

³³ Debo el dato a Manuel Pedro González, «Conciencia y voluntad de estilo en Martí (1875-1880)», en *Martí, Darío y el modernismo*, ed. cit., pp. 119-123.

³⁴ *Sound Patterns in a Poem of José Martí*, Salt Lake City, Damuir Press, 1975, p. 34.

³⁵ Walter Ong, en «A Dialectic of Annual and Objective Correlatives», en J. L. Calderwood y H. E. Toliver: *Perspectives on Poetry*, New York, Oxford, 1968, p. 121.

³⁶ Harold Bloom: *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*; 1973, trad. Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 36. Allí se encuentra otra observación de interés para este razonamiento: «La historia de la poesía [...] es considerada como imposible de distinguir de la influencia poética, puesto que los poetas fuertes crean esa historia gracias a malas interpretaciones mutuas, con el objeto de despejar un espacio imaginativo para sí mismos» (p. 13).

³⁷ Las definiciones corresponden a las dadas por María Moliner en su *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1984. Cintio Vitier en «Los versos sencillos», apoya también esta tesis:

Universalidad que, a la hora de la asimilación y la creación cultural, no reconoce fronteras ni contradicciones de escuelas y modas, sino que todo lo integra en un fecundo sincretismo; [...] se declara tan hijo del Arte (es decir, de la cultura) como de la Naturaleza, sin dualidades, rencores ni complejos [...] Porque, en el falso planteamiento de «civilización y barbarie», tan esclavos seríamos fanatizándonos con la Cultura como fanatizándonos con la Naturaleza [...] (*Temas martianos*, pp. 167-168).

El término «sincretismo» fue admitido por la Academia como voz filosófica justamente en 1834, como lo atestiguan J. Corominas y J. A. Pascual en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispá-*

nico, Madrid: Gredos, 1983. El dato corrobora cuán profundamente podía estar arraigado ese sistema en el pensamiento de la época.

³⁸ Martí predicó el mejoramiento del ser humano a través de la voluntad y el sacrificio, libertad y respeto para el hombre comotal y en su derecho social, no de acuerdo con la etnia, el condicionamiento histórico o limítrofe. Es cierto que incurrió en frescos impresionistas donde retrataba «tipos» nacionales: pensaba efectivamente que los pueblos tienen «caracteres peculiares y activos, de ideas y de hábitos, de ensanche y adquisición, de vanidad y avaricia» (en *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 32). Pero no por eso creía en grupos superiores o en el odio racial: para él no había razas, en lo cual difería de la opinión de Emerson sobre la superioridad de la civilización de las zonas frías. En 1888 escribió: «Ni es verdad, añadía Mann, que los climas influyan en el hombre de modo bastante a forzar o alterar la esencia de su naturaleza, en lo corpóreo y en lo físico, porque una vez habituado el hombre a él, crece tan varia y libremente en lo glacial como en lo tórido, con gente alta y baja, mala y buena, obesa y larguiruta, tierna y áspera...» (en «Un texto antropológico en los Estados Unidos», XI, 480).

³⁹ *Nuestra América*, p. 32.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁴¹ Lucio V. Mansilla: «El año de 730 días», en *Entre - Nos. Causerics del Jueves*, Buenos Aires, Hachette, 1963, p. 200.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Martí nunca pregonó el olvido de la heredad o la ignorancia de la cultura de otros países. En este prólogo ya adelanta su tesis de que hay que conocer para poder elegir lo útil, conocer para liberarse de tiranías: una de las tesis centrales de «Nuestra América» (1889). El aporte de las generaciones pasadas encuentra su más feliz expresión en el *Ismaelillo*, con los versos: «¡Hijo soy de mi hijo! ¡El me rehace!» La temporalidad es parámetro esencial: Martí se ubica en pasado y en futuro a la vez, uniendo ese fluir en una reelaboración constante, condensando oposiciones rígidas en una imagen móvil y positiva.

⁴⁴ «El escritor» en *Temas martianos*, pp. 210-211.

⁴⁵ Ver por ejemplo, «El proyecto de Guasp» (VI, pp. 324-326).

⁴⁶ Sobre el campo intelectual norteamericano, ver *Literary History of the United States*, ed. Robert E. Spiller et. al. New York, Mc Millan, 1948, II, pp. 789-939.

⁴⁷ De acuerdo con Lionel Gossman en «History as Decipherment: Romantic Historiography and the Discovery of the Other» (ed. cit.),

los historiadores románticos se sentían como los héroes de sus textos: como ellos, participaban de la energía de su tiempo y colaboraban a cambiarlo y elevarlo articulando una visión del destino histórico.

Escribe Gossman:

The writer of romantic histories, in short, understood his heroes from within: like Christ, Caesar or Joan of Arc, he too was a resolver of riddles, rupture, and contradictions, a facilitator of new births who, at the same time, ensured by his own sacrifice, the continuity between the old world and the new p. 11).

Los románticos extremaron la subjetividad: para entender el pasado y el mundo, primero debían leer dentro de sí mismos. «What is history made with, if not with me? What shall it be remade with if not with me?», exclama Michelet en la traducción citada por Gossman (p. 44).

En las crónicas norteamericanas sobre escritores, es reiterativa la analogía con el sacerdocio. Y, como los historiadores románticos, José Martí fue también héroe: pero lo fue en la vida misma como activo prócer independentista, como se sabe.

⁴⁸ No hay que olvidar que la sociedad finisecular fue pasto de cultivo para el resurgimiento de diversos misticismos, en muchos casos incluso ocultista y esoterista. En Europa no sólo los decadentes se vieron marcados por estos impulsos: la atmósfera un tanto apocalíptica encontró una salida en el rescate del Cristo del Sermón de la Montaña, gracias a escritores como Tolstoi (*Mis confesiones, Mi fe*), Dostoievski (*El idiota, Los hermanos Karamazov*), Gerard Hauptmann (*El apóstol*), Pérez Galdós (*Nazarín*), es que Rubén Darío llegará a escribir en *Cantos de vida y esperanza*: «Oh señor Jesucristo, ¿por qué tardas, qué esperas (...)?/ven a traer amor y paz sobre el abismo.»

Sobre la recuperación de Cristo como imagen del idealista en relación directa y polémica con el mundo en que vive, ver el estudio de Hans Hinterhauser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, trad. María Teresa Martínez, Madrid, Taurus, 1977.

⁴⁹ Citado por Hinterhauser, p. 36. Las concomitancias producidas por la conciencia de la temporalidad son numerosas: los escritores de uno y otro continente redescubrieron a la mujer prerrafaelita (esposa o madre, con nostalgia de una pasada virginidad) como réplica idealista a las figuras femeninas de los naturalistas, determinadas por factores hereditarios, y como respuesta a la «mujer fatal» de la opulencia materialista. La imaginaria de Martí redime a la mujer como madre; modernistas como Darío o Silva verbalizaron el drama entre el amor hacia una mujer pura o una «satirasa».

Otra coincidencia es la recreación de seres híbridos mitológicos que, como los símbolos, reúnan lo dual: el centauro.

INV. JUNIO

2004

INV. 2004

INV. 2009

INV. 2000

INV. 2015

INV. 2011

INV. 2006

INV. 2007 INV. 2008

Fundación

de una escritura:

Las crónicas de José Martí, se
terminó de imprimir en el mes
de enero de 1992 en el Taller 08 del
Combinado del Libro «Alfredo López».

Publicado por Ediciones Casa

de las Américas

República de
Cuba.