



**Martí
modernidad
y latinoamericanismo**

Ángel Rama

República Bolivariana de Venezuela

Fundación



Biblioteca Ayacucho

BIBLIOTECA AYACUCHO es una de las experiencias editoriales más importantes de la cultura latinoamericana. Creada en 1974 como homenaje a la batalla que en 1824 significó la emancipación política de nuestra América, ha estado desde su nacimiento promoviendo la necesidad de establecer una relación dinámica y constante entre lo contemporáneo y el pasado americano, a fin de revalorarlo críticamente con la perspectiva de nuestros días.

Esta es la colección popular o de bolsillo de Biblioteca Ayacucho. Se dedica a editar versiones abreviadas o antológicas de los autores publicados en la Colección Clásica. Sigue el rastro del dinámico género de la crónica que narra las maravillas del mundo americano, da cabida a la reflexión crítica y estética, y complementa y redondea los asuntos abordados por las otras colecciones de Biblioteca Ayacucho. Los volúmenes llevan presentaciones ensayísticas con características que los hacen accesibles al público mayoritario.

República Bolivariana de Venezuela

F u n d a c i ó n



Biblioteca Ayacucho

**Martí
modernidad
y latinoamericanismo**

Colección Claves de América

Martí modernidad y latinoamericanismo

Ángel Rama

38

Selección

Julio Ramos

María Fernanda Pampín

Presentación

María Fernanda Pampín

República Bolivariana de Venezuela

F u n d a c i ó n



Biblioteca Ayacucho

©Fundación Biblioteca Ayacucho, 2015
Derechos exclusivos de esta edición
Colección Claves de América, N° 38
Hecho Depósito de Ley
Depósito legal lf5012015800270
ISBN 978-980-276-518-8
Apartado Postal 14413
Caracas 1010 - Venezuela
www.bibliotecayacucho.gob.ve

Corrección: María Josefina Barajas y Silvia Dioverti

Diseño de colección: Pedro Mancilla
Diagramación: Esther Petrone
Impreso en Venezuela / *Printed in Venezuela*

PRESENTACIÓN
MODERNIDAD Y LATINOAMERICANISMO:
LOS ENSAYOS MARTIANOS DE ÁNGEL RAMA

LA PRESENTE edición reproduce por primera vez, en un único volumen, una serie de ensayos de Ángel Rama (1926-1983), ya considerados clásicos en la bibliografía martiana y que constituyen un punto de referencia sobre su obra: “La dialéctica de la modernidad en José Martí” (1971), “Indagación de la ideología en la poesía. (Los dípticos seriados de *Versos sencillos*)” (1980) y “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud” (1983), que incorpora en uno de sus apartados el artículo “Martí, poeta visionario”, publicado el año anterior. Rama se presenta, en estos textos, como productor de una de las interpretaciones más amplias acerca del continente en un sentido que excede a la misma literatura martiana y aun las literaturas nacionales. La lectura de estos textos hoy, posibilita desplegar además los modos de una reflexión sobre la situación del intelectual latinoamericano instalado en uno de los centros del emergente capital financiero y permite considerar, al mismo tiempo, el carácter de los vínculos entre la modernidad y el proceso de modernización en América Latina y en los Estados Unidos. Sus ensayos, que revitalizaron las discusiones sobre la obra de Martí hacia los años de la fundación de la Biblioteca Ayacucho, revisten un perfil latinoamericanista que posibilita, además, una relectura de su propia obra y de algunas de sus intervenciones

claves sobre el trabajo intelectual, la modernidad y la ciudad letrada, más tarde discutidas por la crítica¹.

En estos trabajos Rama se ocupó de los textos escritos por Martí durante su exilio neoyorquino. El primero, como se dijo, data de 1971 mientras que los siguientes tres ensayos se ubican en un período muy particular de la creación crítico-cultural de Rama que coincide con su conflictiva estancia en los Estados Unidos. Un conjunto imprescindible, considerado aquí como un corpus cerrado –pese a no serlo en sentido estricto– que da pie para reflexionar acerca del rol del intelectual latinoamericano en los Estados Unidos, no solo durante la fundamental década martiana de 1880 y comienzos de los años 1890, sino también durante la propia estadía de Rama en el país que le negó su residencia en 1982 y 1983.

Ángel Rama y José Martí compartieron la condición de exiliados. El recorrido martiano por España, América Latina y los EE.UU. a finales del siglo XIX, fue luego repetido por Rubén Darío así como por otros escritores latinoamericanos, vinculados generalmente al modernismo². En el otro fin de siglo, cientos de intelectuales volvieron a realizar esos recorridos frente a las dictaduras del sur del continente mientras que la dictadura uruguaya

1. Cfr. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989; Mabel Moraña “De *La ciudad letrada* al imaginario nacionalista: contribuciones de Ángel Rama a la invención de América”, *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo, María Julia Daroqui; eds., Caracas, Monte Ávila Editores, 1995, pp. 41-51; Rolena Adorno, “*La ciudad letrada* y los discursos coloniales”, *Hispanoamérica* (College Park), N^o 48 (1987), pp. 3-24.

2. Véase Federico de Onís, “Sobre el concepto de modernismo”, “José Martí: su valoración”, *España en América. Estudios y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, Río Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955.

de 1973 encontró a Rama en Venezuela donde vivía desde el año anterior. En esos años en los que no cesó de producir, como si se viera obligado a trabajar de manera incesante para olvidar momentáneamente su condición –la denominada productividad del exilio–, viajó a diferentes ciudades norteamericanas y vivió también en Barcelona, ciudad que lo acogió mejor, según recuerda en su *Diario* (2008), aunque en ningún lugar logró una estadía placentera, casi una ilustración de lo que sostiene Edward Said acerca del exiliado: “existe, pues, en un estado intermedio, ni completamente integrado en el nuevo ambiente, ni plenamente desembarazado del antiguo”³. Ambos, Martí y Rama, compartieron la precariedad e inestabilidad laboral que suele acompañar a esa situación: “Vivir en la inseguridad al día, sin saber qué será de uno mañana, como en un incesante derrumbamiento. No consigo acostumbrarme”⁴, escribía Rama. Con todo, esas mismas circunstancias también son las que les permitieron a ambos mirar más allá de sus países respectivos y pensar la literatura y la cultura latinoamericanas como un proceso en sí mismo, sumamente complejo, con una perspectiva más amplia y universal.

Las tensiones y conflictos inherentes al escritor exiliado se perciben y desatan más vivamente en los *Diarios* de Rama. A finales de 1978, mientras realizaba innumerables trámites con el propósito de establecer su residencia en los EE.UU. para dictar un curso semestral en la Universidad de Maryland, no deja de vincular su situación personal con la experiencia atravesada en los EE.UU. anteriormente por Martí: “Debo frenar la idea de que esto también le ocurrió a Martí hace casi un siglo, porque me

3. Edward Said, “Exilio intelectual: expatriados y marginales”, *Representaciones del intelectual*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1996, p. 60.

4. Ángel Rama, *Diario 1974-1983*, Buenos Aires, El Andariego-Trilce, 2008, p. 51.

entristecería sobre el país y su destino”⁵. Nuevamente aparece el rechazo del intelectual que no termina de acomodarse al sistema norteamericano aunque más tarde, y luego de que le fuera negada la visa para permanecer en la universidad, en los agradecimientos que escribió para *La ciudad letrada* también explica: “Descubrí, con gratitud, que para el exiliado que soy había también un hogar posible en los Estados Unidos donde rehacer la familia espiritual, esa de los peregrinos de quienes habló Martí, describiéndolos como la más admirable tradición de libertad de ese país”⁶. Las tensiones se reproducen incansablemente.

Los *Diarios* de Rama, se traman, al mismo tiempo, con otras producciones crítico-teóricas, no solamente con los artículos sobre Martí que nos permiten este acercamiento autobiográfico sino además con su breve ensayo “La riesgosa navegación del escritor exiliado” (1978). Para hablar de los exilios en el siglo XX —especialmente el latinoamericano— Rama recuerda los exilios políticos del siglo XIX: el de Domingo F. Sarmiento en Chile, Eugenio María de Hostos en Perú, Juan Montalvo en Colombia y París y, como una referencia casi obligada y recurrente que atraviesa todo el ensayo, el de José Martí, figura clave de la modernidad latinoamericana, en Centroamérica y en los Estados Unidos. Según Rama, América Latina ha creado “un verdadero pueblo de la diáspora”⁷ que se desplaza desde las zonas rurales a las capitales y desde allí a las grandes metrópolis. Se viaja por motivos políticos, económicos, culturales. Se viaja pensando en mejoras educativas, ascenso social y posibilidades laborales, aunque quizás esas condiciones no se logren después. Así, Rama entiende

5. *Ibid.*, p. 176.

6. *Idem*, *La ciudad letrada*, Santiago de Chile, Tamar Editoriales, 2004, p. 33.

7. *Idem*, “La riesgosa navegación del escritor exiliado”, *Nueva Sociedad* (Caracas) N° 38 (1978).

la migración como un fenómeno contemporáneo que se vincula con una experiencia de tipo colectiva (y en esto difiere hasta cierto punto del exilio político): los escritores latinoamericanos participarían así de una problemática que afecta a los pueblos latinoamericanos por encima de sus propias individualidades. Sin embargo, y a pesar de las posibles diversas definiciones que puedan darse de estos términos, la migración y el exilio llegan a confundirse en la realidad. Para la gran mayoría de los intelectuales, los Estados Unidos, y Nueva York como metonimia, se ha representado como un centro de irradiación de cultura, de modernización, de novedades, como un lugar de encuentro para las nuevas inquietudes. Ha sido desde mediados del siglo XIX, y es aún hoy, un centro hegemónico que irradia poder y opera en detrimento de su periferia: todos quieren viajar a Nueva York, aunque quizás sea también el espacio que los rechaza.

Si bien es cierto que los artículos martianos permiten la reflexión de Rama sobre el lugar del intelectual a finales del siglo XIX, leyéndolos desde la actualidad revelan también una preocupación sobre el rol del crítico literario que debe adaptarse al ritmo cultural que impone la sociedad moderna: las intervenciones culturales y académicas, el periodismo cultural, los cursos universitarios, las conferencias o la creación de colecciones literarias; en definitiva, su propia producción intelectual.

“La dialéctica de la modernidad en José Martí”, el primero de los artículos del presente volumen, anticipa y define un posible método de investigación al que recurrirá en los restantes y que le permitirá realizar una lectura centrada en la irrupción de la modernidad y en el proceso de modernización simultáneamente en América Latina y en los Estados Unidos. Se percibe de inmediato un esfuerzo crítico, característico de su ensayística, fuertemente anclado en las realidades latinoamericanas retomado años

más tarde por los autodenominados estudios culturales, a raíz de la incorporación de campos discursivos que exceden la crítica literaria tradicional y establecen nexos estrechos entre la historia y la literatura, y entre esta y la sociedad: la antropología, la historia, la urbanística, las ciencias políticas, la crítica cultural⁸. De allí se desprende que Rama no intentará rastrear el concepto de *modernismo* (que Martí utiliza de manera diversa del resto de los autores de la época) sino el de *modernidad* (que se convertirá, al reparar en la evolución de los materiales, en el hilo conductor de los artículos). En su *Diario* manifiesta también que, a diferencia de sus colegas, “su línea de trabajo, se esfuerza por percibir el arte literario dentro de la cultura y [está] enmarcada en las coordenadas sociales y económicas”⁹, lo que le permite comprender mejor el universo además de no empañar el encuentro con la plena invención del imaginario.

En lo que respecta al modernismo, Rama parte de definirlo como “conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la modernidad”¹⁰ para asociarlo, de inmediato, a una fuerza irruptora y a una carga de violencia. Establece así una diferencia fundamental con la entrada a la modernidad del lado norte del continente.

8. Esta afirmación permite que nos cuestionemos el lugar desde el cual se lee hoy a Ángel Rama. En los últimos años se publicaron algunos trabajos en forma de homenaje a su obra, entre los que se destaca la recopilación de ensayos *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Mabel Moraña; ed., Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.

9. Á. Rama, *Diario 1974-1983*, p. 204.

10. *Idem*, “La dialéctica de la modernidad en José Martí”, *Estudios martianos. Memoria del Seminario José Martí, celebrado bajo los auspicios de la Fundación José Martí y el Departamento de Estudios Hispánicos, Facultad de Humanidades, de la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras), febrero, 1971*, San Juan, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1974, p. 129.

En la línea genealógica latinoamericanista de Pedro Henríquez Ureña –pasando también por Federico de Onís y sus productivos intercambios con Rafael Gutiérrez Girardot–, Rama sitúa a Martí en los inicios del movimiento: “arranque de la ola de la que será padre”¹¹. No obstante, lo coloca en la continuidad creativa del siglo XIX: muy antiguo y muy moderno, según sintetizó Rubén Darío, es decir, como un “hombre encabalgado sobre épocas distintas”, distintas y opuestas: el segundo Romanticismo de mediados del siglo XIX, que estaba desintegrándose, y el modernismo que “nace en confusión”. Esta operación en la ubicación cronológica de Martí le permite comprender y explicar ciertos elementos que encuentra en el esquema de pensamiento y literatura martianos. Según Rama, Martí no solamente da vida a la modernidad sino que ofrece también los argumentos para cancelarla y superarla dialécticamente. El artículo propone entonces una metodología de trabajo que utilizará para reinterpretar los textos martianos como textos de búsqueda de una nueva sociedad y no solamente de una nueva literatura surgida de la anterior.

A partir de entonces Rama refiere a una profunda búsqueda martiana en relación con la ley armónica del universo que vincula hombre y mundo (y que puede pensarse también como lo uno-lo múltiple o como unidad-totalidad) y en la que registra lateralmente una primera resonancia de las lecturas emersonianas de Martí. No obstante esto, del Romanticismo alemán retrocede hasta el siglo XVIII del iluminismo y de Emanuel Swedenborg. Y si bien es posible reconocer, en este punto, por parte de Rama, un primer movimiento de inclusión de Martí en las grandes tradiciones del pensamiento occidental y de relación con sus pares

11. *Ibid.*, p. 130.

europesos contemporáneos, también sería necesario señalar que, en ese momento Martí lee con intensidad la tradición anglosajona americana de la que Rama solo considera la lectura del Trascendentalismo y, en especial, de Ralph Waldo Emerson, pese a que este representa la base del pensamiento martiano sobre estas cuestiones tal como se advierte especialmente en el ensayo publicado con motivo del fallecimiento de Emerson en 1882¹².

Rama entiende que Martí no disocia la creación intelectual de otras formas de vida cultural y que por eso considera que la literatura y la sociedad son “la misma cosa”, y que la primera emana de la segunda. Y si Martí sostiene que la literatura nace de la historia, por lo tanto, “no habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica”¹³. Siguiendo esta argumentación, concluye Rama que fueron los escritores modernistas quienes en las últimas dos décadas del siglo XIX, momento en que se estaban forjando y fortaleciendo las naciones latinoamericanas, fundaron la autonomía literaria latinoamericana¹⁴.

El desafío que la modernidad le impone a Martí parte de un concepto de historia concreto y cercano, que aun deviniendo del Romanticismo le permite liberarse de la dependencia europea. Aparece aquí, implícitamente, el concepto emersoniano de la autonomía cultural americana al que Martí recurre una y otra vez y al que Rama, aún sin explorarlo, atiende en su ensayo “Autonomía literaria americana”, que incluyó como prólogo a la Colección Clásicos Hispanoamericanos, v. I, siglo XIX, recogido luego en

12. José Martí, “Emerson”, *En los Estados Unidos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales (Obras completas, 13), 1991, pp. 15-30.

13. *Idem*, “Cuaderno Nº 5”, *Cuadernos de apuntes* (Obras completas, 21), pp. 163-164.

14. Á. Rama, “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lau-tréamont, Rimbaud”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), v. 32, Nº 1 (1983), p. 9.

*La crítica de la cultura en América Latina*¹⁵, y que sintetiza sus preocupaciones sobre estos temas, aunque indudablemente aparecen también en textos anteriores, inclusive en *Transculturación narrativa en América Latina* donde piensa la tensión entre cosmopolitismo y regionalismo, que no es sino otro modo de nombrar lo que en los textos martianos figuraba como la lucha entre universalismo y provincianismo. Esta tensión representa, quizás, la médula de la retórica latinoamericanista, que puede leerse también como el archivo de los modos de pensar esa relación entre lo propio y lo ajeno y los delgados límites que la atraviesan. Rama también reflexionó sobre la cuestión en su *Diario* cuando criticaba al medio cultural caraqueño hacia finales de la década de 1970: “Sólo un desarrollo armonioso y valiente de ambas coordenadas [universalismo y provincianismo], con lo que ello implica de tenaz esfuerzo para dominar la cultura del mundo presente, permitirá integrar la nacionalidad, desprenderla del provincianismo, sin por eso perder la identidad fundamental”¹⁶. Consideraba que el provincianismo, del que acusaba con irritación también a los intelectuales uruguayos contemporáneos, era un tema recurrente en los medios intelectuales de toda Latinoamérica. Y es que, acaso, la producción intelectual de Rama responda al intento de hallar un equilibrio justo entre universalismo y provincianismo. Según Saúl Sosnowski, su trabajo intelectual consistió en contextualizar la literatura interrogando lo particular de determinada producción dentro de cada literatura nacional, “y lo nacional dentro de la esfera latinoamericana y como parte de un circuito internacional”¹⁷.

15. *Idem*, *La crítica de la cultura en América Latina*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985.

16. *Idem*, *Diario 1974-1983*, p. 122.

17. Saúl Sosnowski, “Ángel Rama: un sendero en el bosque de palabras”, *La crítica de la cultura en América Latina*, Ángel Rama, Caracas, Biblioteca Ayacucho (Col. Clásica, 119), 1985, p. XXIII.

En sus ensayos, Rama no solo se interesa por las reflexiones de Martí acerca de esta cuestión sino que se preocupa también por entender el lugar que Martí ocupa en ese largo debate. Previo a su arribo a Nueva York, en la presentación del primer número de la *Revista Venezolana* (julio de 1881), Martí define los objetivos de la publicación y declara que la revista: “viene a descubrir con celo de geógrafo, los orígenes de la poesía de nuestro mundo, cuyos cauces y manantiales genuinos, más propios y más hondos que los de poesía alguna sabida, no se esconden por cierto en esos libros pálidos y entecos que nos vienen de tierras fatigadas. (...) Aposento natural tiene en la *Revista Venezolana* todo pensamiento americano; y cuanto al bien de nuestras tierras, y a auxiliarlas y a formar conceptos propios y altos contribuya”¹⁸.

Insiste así en mantener una oposición entre la vieja Europa de “tierras fatigadas” y “tradiciones anquilosadas” y la joven y productiva América, con la cual se identifica. En este sentido, Ángel Rama destaca las advertencias martianas sobre la “presunta incapacidad creativa que en la época caracterizaría a Francia, lo que debe ponerse a la cuenta de la visión ilustrada en que se formó y de las dificultades que debido a ello debió enfrentar para apreciar la originalidad de las nuevas corrientes”¹⁹, a las que pudo acercarse Martí hacia finales de la década de 1880. Es a partir de sus lecturas norteamericanas que Martí resquebraja el sistema literario en Latinoamérica basado en ese período en una tradición de origen predominantemente francés, una cuestión que también inquieta y desvela a Rama en los apuntes sobre el desarrollo cultural de América Latina que conformarían luego su libro *Las*

18. J. Martí, “Propósitos”, *Nuestra América* (Obras completas, 7), pp. 198-199.

19. Á. Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, Arca Editorial, 1985, p. 49.

máscaras democráticas del modernismo, organizado y publicado póstumamente. Allí nota que

[l]a imitación francesa fue tenaz y confesa en el modernismo, con el resultado paradójal que observó sagazmente Onís, de que es el momento en que estas [las letras hispánicas] logran liberarse de la influencia francesa dominante y casi única en los siglos XVIII y XIX. La bisagra en que esta liberación se alcanza parece ser ese año climatérico de 1893 y parece deberse a la introducción del simbolismo, a cuyas proposiciones estrictas ya no se entregan los poetas sino que las usan para reconquistar el donaire (y, ¿por qué no? el desparpajo) de su criollidad.²⁰

Según comentara Martí en el obituario que escribió al fallecimiento de Julián del Casal. Rama señala, además, el año 1893 como el de ingreso del simbolismo francés, la estética dominante del momento, en la literatura latinoamericana y su posterior desarrollo en los años siguientes²¹.

Martí se desvía de las arraigadas tradiciones europeas cuando elige la tradición literaria norteamericana. No obstante, esta suerte de desviación no implica en absoluto un rechazo de la literatura universal, de la que Martí fue un ávido lector y difusor, sino el establecimiento de prioridades de lectura bajo la perspectiva más amplia de hallar la autonomía cultural americana. A este deseo de transformación y de futuro que plantea Martí desde diversas perspectivas, Rama lo pone en relación con la declaración de Arthur Rimbaud “en el sentido de que hay que ser absolutamente modernos y universalistas”. Según Rama, Martí no encontraba escapatoria a la modernidad y al universalismo

20. *Ibid.*, p. 71.

21. *Ibid.*, p. 55.

que ella acarrea, por eso combatió desde los primeros números de la *Revista Venezolana* el provincianismo dominante entre los escritores hispanoamericanos. Frente a la preponderancia de la cultura francesa en el siglo XIX europeo, y también latinoamericano –pensemos en los modernistas y en Rubén Darío, a quien Rama le dedicó un considerable número de ensayos (en particular Rama 1970 y 1986)²²–, Martí comprende que la situación solo puede revertirse ampliando los horizontes culturales y defendiendo el derecho a la cultura universal, de allí que apele a saberes que excedan el provincianismo cultural estableciendo un diálogo constante y enriquecedor con distintas corrientes del pensamiento occidental. A partir de entonces, apunta Rama, “la internacionalización será el principio rector de la cultura latinoamericana”²³. La mundialización de la literatura fue una dimensión de gran importancia en la modernidad decimonónica.

La complejización de las relaciones entre lo propio y lo ajeno conduce todavía más lejos. La postura que Martí, e incluso el propio Rama un siglo más tarde, adopta frente a la literatura universal lleva a reflexionar sobre los conceptos de copia e imitación y, aún más, de herencia o influencia, todos ellos vinculados, de algún modo, entre sí. En un clásico ensayo de 1971²⁴, Silviano Santiago, quien también reflexionaba sobre el lugar del discurso latinoamericano en confrontación con el europeo, proponía dar por finalizado –quebrado, insiste– el discurso crítico

22. *Idem*, “Prólogo”, Rubén Darío, *Poesía*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1986, pp. IX-LII; *idem*, *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

23. *Idem*, “José Martí...”, p. 97.

24. Santiago, Silviano, “El entrelugar del discurso latinoamericano”, *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Adriana Amante y Florencia Garraño; selecc., trad. y pról., Buenos Aires, Biblos, 2000, pp. 61-77.

que estudia las influencias entre artistas (al estilo Harold Bloom, podríamos agregar) debido a que postula una subestimación de la obra segunda, a la que se niega cualquier tradición autónoma, como es el particular caso de los escritores latinoamericanos en su experiencia de lectura de la literatura de la metrópolis. De ese modo se considera a la obra nueva como parásita de otra que se sobreentiende, de antemano, como mejor. Según Santiago, es un discurso que reproduce la lógica neocolonialista y por eso propone, en cambio, sustituirlo por uno nuevo en el que la diferencia se convierta en el legítimo valor de una obra de arte. Lo que denomina y acuña como “entrelugar” del discurso latinoamericano es la desviación de la norma, que rompe con las antiguas nociones de unidad y pureza que caracterizarían al mundo occidental desde antes del período de la Conquista. La obra producida desde este otro lado del mundo, en la que se evidencia una subordinación a la estructura mayor de poder económico y político —entiéndase Occidente—, no debe ser pasiva sino capaz de desarticular el original de acuerdo con su propuesta de autonomía cultural. En América Latina “hablar y escribir significan: hablar contra, escribir contra”²⁵. Sostiene Santiago: “Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión, allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual antropófago de la literatura latinoamericana”²⁶.

En última instancia, la literatura latinoamericana implica para Santiago, como así también para Rama, una relectura activa. A partir de la desaparición del concepto de influencia, que

25. *Ibid.*, p. 68.

26. *Ibid.*, p. 77.

se sustituye por el de escritura, “entendida como un trabajo sobre una tradición de la que se participa y a la que, al mismo tiempo, se violenta permanentemente señalando aquellos desajustes locales como constitutivos de su mismo concepto”²⁷, las reflexiones de Santiago nos llevan a cuestionar las producciones de América Latina en tanto imitación o copia de un original europeo y a repensar las relaciones entre la literatura latinoamericana y los pares con los que se ve confrontada –sea la literatura europea clásica: inglesa, francesa, alemana, española, pero también norteamericana–. Problemas centrales de la historia de la literatura como son el cuestionamiento de la autonomía y la originalidad de las culturas periféricas en su vínculo con las culturas centrales continúan aún generando polémicos debates.

En los últimos años, Franco Moretti²⁸ presentó su polémica teoría de las literaturas-mundo, rebatida y discutida inmediatamente. Aunque Moretti pretendió deshacerse de ciertos “corsés” que han aprisionado el estudio de las historias literarias y de las literaturas comparadas, no logró hacerlo del todo. El estudio de la literatura universal, tal como Moretti lo concibe en tanto lucha por la hegemonía simbólica, resulta, indudablemente, todavía cuestionable e insuficiente en la medida que si bien reconoce una gran asimetría y desequilibrio entre los distintos sistemas literarios, que se desprende de una idéntica desigualdad establecida precedentemente a nivel político y económico, no deja de pensar a las literaturas que denomina periféricas como

27. Elías J. Palti, “Lugares y no lugares de las ideas en América Latina”, *El tiempo de la política: el siglo XIX reconsiderado*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2007, p. 281.

28. Franco Moretti, “Conjectures on World Literature”, *New Left Review* (London), Nº 1 (2000), pp. 54-68; *idem*, “More Conjectures”, Nº 20 (2003), pp. 73-81.

meros desprendimientos –con variaciones comprendidas como desvíos– de las literaturas centrales. Moretti reconoce, sin embargo, ciertos lugares intermedios y espacios de movimiento que fluctúan de una periferia a la otra y de la periferia al centro, un caso más inusual. Su reflexión más discutible, quizás, sea la que atribuye una mayor y más innovadora producción a las culturas del centro debido al usufructo de una mayor cantidad de recursos. ¿Es eso cierto? ¿Por contar con mayores recursos son, efectivamente, más innovadoras? O, para plantearlo en otros términos, la productividad del arte ¿depende en cualquier caso de los recursos económicos con los que se cuente? Producir más no es siempre producir mejor. Se desvaloriza de antemano, de este modo, la productividad y originalidad de esas culturas “otras” y, aunque Moretti lo niega, acentúa una cierta imposibilidad de invención y/o creación de las culturas periféricas: culturas sin autonomía y que no pueden acceder al arte sino a través de “interferencias” con las culturas centrales. Y de aquí regresamos, una vez más, a las teorizaciones de Silviano Santiago, quien algunas décadas atrás, había superado la cuestión de la “deuda externa” en la literatura.

No obstante, si ya no sería posible hablar de influencias, en la literatura martiana el caso ha sido todavía más complejo. En Martí, esta tensión que genera el entrelugar del discurso latinoamericano parece darse en dos movimientos simultáneos y diferentes. El primero de ellos respecto de la tradición europea, principalmente francesa, como ya hemos visto; el último, respecto de la tradición norteamericana, con la que convive durante su exilio neoyorquino y con la que mantiene una tensión visible. Y aquí, si bien no puede hablarse de una situación colonial durante las dos últimas décadas del siglo XIX que nos ocupan, Martí comenzaba ya a vislumbrar la dependencia económica y política que caracterizaría en el siglo siguiente a la región ubicada al sur del continente.

A partir de una investigación empírica en los países que conoció (México, Cuba, Guatemala), Martí realiza el descubrimiento de una modernidad basada en la incorporación a los mercados económicos extranjeros y la analiza desde una superestructura cultural, lo que implicará la introducción de una filosofía, una cosmovisión cultural y un arte literario. Es este tipo de análisis el que interesa concretamente a Rama en tanto le ofrece un modelo de interpretación de la modernidad en América Latina. Entre 1879 y 1882, Martí viaja por cinco grandes ciudades, todas ellas con evidentes diferencias en su proceso de modernización: La Habana, Madrid, París, Nueva York y Caracas. El viaje, que le permite confrontar culturas, también lo lleva a percibir el modo en que América Latina se adapta a los procesos económicos europeos en un plano de dependencia. Es en este período de máxima atención a la literatura y las artes —el de *Ismaelillo* y *Versos libres*— cuando se manifiesta la incorporación de esas sociedades a la modernidad. Simultáneamente, para el mismo período en que elabora y escribe los ensayos martianos, Rama también está investigando sobre algunos de los conceptos clave que desarrollará en libros posteriores, fundamentales en su producción ensayística: la transculturación narrativa y la ciudad letrada. Los viajes —condicionados por el exilio— promueven en Rama una forma de conocimiento original que solamente puede aprehenderse en situaciones extremas. Repara, como lo hizo Martí un siglo antes, en el enfrentamiento, aún desigual, de América Latina con la modernidad, esto es, con Europa y con los EE.UU., fundamentalmente, intentando liberarse de cualquier tipo de dependencia.

La experiencia martiana en el centro de la modernidad lo diferenció del resto de los escritores hispanoamericanos, lo que le permitió alcanzar sus ventajas, pero también padecer sus problemáticas. Martí vivió los cambios incesantes de la modernidad

como una “época de génesis” y pretendió, sostiene Rama, no solamente interpretar ese momento de crisis sino planear el futuro como superación. La idea martiana de futuro reside en señalar que si la modernidad ha provocado la convivencia de sociedades con diferente nivel de desarrollo, esa es la posibilidad que las sociedades marginales –tal como las hispanoamericanas, y que Rama entiende como factorías europeizadas– tienen para incorporarse al nuevo sistema universal presidido por las metrópolis industriales. Los rasgos provisionarios de esa época de crisis se constituyeron, sin embargo, en definidores de la modernidad hispanoamericana. A la luz de estas cuestiones, el poeta deberá encontrar un camino nuevo y adaptarse a la sociedad moderna. Existe, así, una estrecha relación entre el poeta y su época. Según Rama, para Martí el gran poeta aparecería en el futuro. En este sentido es interesante relevar que la esperanza puesta en el futuro de la humanidad –que en algunos casos son los niños y en otros los poetas– es fundamental para el discurso trascendentalista, lo que se sugiere en los ensayos de Emerson *Nature* de 1836 y *The Poet*, publicado en 1844. Martí lo recupera en el prólogo a *Ismaelillo*: “Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en tí”²⁹. Sus palabras expresan la esperanza puesta en el hombre y en el espíritu y sostienen la necesidad del perfeccionamiento humano, no a través de lo que podría ser un progreso científico sino por la virtud moral. Esta síntesis configura el fundamento filosófico y constituye la base del Trascendentalismo norteamericano: ya que el hombre se encuentra ubicado en el centro del Universo y desde allí se compone su relación con el resto de los elementos de la naturaleza, este discurso filosófico mantiene una confianza y fe ilimitadas en las fuerzas del individuo.

29. J. Martí, “Ismaelillo”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 17.

En los ensayos sobre Martí, Rama lo define como un poeta visionario al mejor estilo Rimbaud y para ello se apoya en una cita del prólogo que escribió Martí para *Versos libres*: “lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo)”, cuestión que es retomada y profundizada en el último artículo de la serie. Sin embargo, de esto habría que decir que Martí conoció indirectamente los versos de Rimbaud de quien tuvo “escasísimo conocimiento”, a lo que Rama añade que lo cita “de segunda mano en sus cuadernos cuando descubre la existencia de Paul Verlaine”³⁰. Por el contrario, Martí sí leyó ávidamente las obras de Emerson y de Whitman a quienes también consideró poetas visionarios. Y, aunque Rama reconoce esa filiación en sus ensayos, insiste, no obstante, en el eje europeo porque mediante ese gesto produce una suerte de “reparación histórica” cuyo objetivo es equiparar la literatura martiana con la literatura francesa y recolocar la obra de Martí en el centro del canon occidental decimonónico.

El tópico del poeta como visionario, de herencia romántica, es un aspecto significativo que liga las figuras de Martí y de Emerson, se puede ver especialmente en el prólogo a *Ismaelillo*. Es un tema recurrente en los escritos martianos y se reitera en algunas de las cartas que Martí envió a sus amigos inmediatamente después de la publicación del poemario y que coinciden, a su vez, con los ensayos dedicados al fallecimiento de Emerson. El poder generado por la visión como modo de conocimiento del Universo resulta fundamental para la actividad creadora. Así, en su ensayo “Emerson”, Martí expone el método de conocimiento por medio de visiones, lo que diferencia a Emerson del resto de los hombres, pues no todos ellos tienen la capacidad de ver la naturaleza. Esta es una virtud que se revela en particular durante

30. Á. Rama, “José Martí...”, p. 116.

la niñez, afortunadamente, algunos hombres adultos logran conservar. La manera de expresar, para el resto de los hombres, esa visión tan particular de la naturaleza y del espíritu es mediante la escritura. El pensamiento emersoniano se desarrolla a partir de esa capacidad que posee como visionario: una mirada amplia, que implique ver mucho de una sola vez –el hombre y la naturaleza– y querer decirlo todo, a lo que agrega Martí el poder/saber de asociación de ideas. Señala Martí sobre Emerson: “¡Qué visiones las de sus ojos!”. Y continúa: “¿Cómo había de ser culpa suya que los demás no poseyesen aquella luz esclarecedora de sus ojos?”, “Él veía detrás de sí al Espíritu creador que a través de él hablaba a la naturaleza. Él se veía como pupila transparente que lo veía todo, y solo era pupila”³¹. Una afirmación semejante podría sostenerse en relación con los escritos martianos sobre Whitman como visionario.

El tercer ensayo, “Martí, poeta visionario”, fue publicado en la revista española *Ínsula* en 1982 e incorporado al año siguiente en “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud”. Al inicio de este artículo, Rama incluye un marco general sobre el concepto de mundialización o internacionalización de la literatura que le permite retomar y desarrollar cuestiones fundamentales ya elaboradas previamente en “La dialéctica de la modernidad en José Martí”. A través de un estudio de la literatura martiana en relación con la poesía universal y francesa, en las figuras de Arthur Rimbaud y Charles Baudelaire, contemporáneos de Martí y figuras preponderantes de la modernidad decimonónica europea, Rama preparaba una estrategia de dislocación que ubicaría a Martí en el centro del canon occidental

31. J. Martí, “Emerson”, *En los Estados Unidos* (Obras completas, 13), pp. 18-19.

y que le permitiría comparar y muy especialmente equiparar la literatura y cultura latinoamericanas con la tradición europea.

Con pleno conocimiento de la literatura francesa y española del momento, en el que la segunda “copiaba” a la primera, los escritores hispanoamericanos prefirieron remitirse directamente al original francés. Martí, por su parte, en vez de seguir las tradiciones francesas, optó por el canon norteamericano que él estaba configurando para esos mismos años aunque sin llegar a la imitación: Martí obtenía de Whitman, en términos de Rama, la dosis justa de “modernización formal e idealización democrática” que precisaba.

Rama reconoce en este momento en Martí no solo al único gran poeta visionario de América Latina sino a la gran figura de la poesía americana. Su contrapartida está en Europa: Rimbaud, ambos, a un lado y otro del Atlántico, producen la transformación revolucionaria de la poesía propia de la modernidad decimonónica. Para Rama, “la comparación resulta fructífera siempre y cuando se reconozca a ambos poetas colocados sobre ese mismo eje de transformación revolucionaria de la poesía en un momento de crucial palingenesia, aunque ocupando polos opuestos”³². En ese lugar donde Rama los sitúa, cada uno enfrenta y resuelve los desafíos que le impone la modernidad dentro de los parámetros culturales que le son propios. No obstante esto, al eje de las estéticas europeas del momento, añade otro eje fundamental: el de los poetas de América Latina y de los Estados Unidos: Emerson, Whitman, y también Edgar Allan Poe junto a Henry Wadsworth Longfellow. Pese a que Rama construye con audacia la literatura americana (esto es, latinoamericana y norteamericana) como

32. Á. Rama, “José Martí...”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), v. 32 N^o 1 (1983), p. 115.

una literatura alternativa en el sentido de proponerla como una opción realmente nueva y diferente que puede rivalizar con la literatura europea, al poner en el centro la relación de Martí con las visiones de Rimbaud y su *Lettre du voyant*, de alguna manera no parece apreciar suficientemente la cercanía de Martí a la literatura norteamericana y al discurso filosófico trascendentalista, encabezado por Emerson.

Ya en su “Indagación de la ideología en la poesía. (Los dípticos seriados de *Versos sencillos*)”, Rama había acotado el corpus martiano. Durante el año anterior a la publicación de ese artículo, siendo profesor visitante en la Universidad de Maryland y el Middlebury College, Rama había dictado diversos cursos sobre la literatura de Martí, en especial sobre sus años neoyorquinos. La experiencia de lectura es aquí muy diferente a la del resto de la serie ya que luego de considerar que la ideología cumple una función preponderante en los *Versos sencillos* (1891) pasa a leerlo como un libro de mutación estética en relación con el corpus martiano, presentando un trabajo en el que acude a un análisis de las estructuras poéticas, cuasi formalista a primera vista, sin embargo, no menos coyuntural que “La dialéctica de la modernidad en José Martí”, quizás como modo de respuesta a la percepción que de él tenían algunos de sus colegas. En 1980, en una de las reflexiones de su *Diario* cuestionaba esa acotada visión y asumía que ellos lo consideraban “el abanderado de una crítica socioeconómica de la literatura que en principio rechazan pero que en mi caso están dispuestos a mirar con respeto porque no se les ofrece como reduccionista ni empobrecedora del texto artístico”³³. Y, unas líneas después, en alusión al vínculo que el ensayista argentino Jaime

33. Á. Rama, *Diario 1974-1983*, Buenos Aires, El Andariego-Trilce, 2008, p. 204.

Alazraki encontró entre Fredric Jameson y él, agregaba: “estaba diciendo que ambos éramos *outsiders*, respetables pero ajenos al movimiento central de los académicos que trabajan sobre literatura, quienes serían los que están realmente *en la cosa*, mientras nosotros la veríamos, cerca sí, pero desde afuera”³⁴.

En este ensayo, Rama cuestiona la capacidad de la poesía para transmitir la ideología de un autor y el lugar que esta ocupa en tanto instrumento constructivo de una obra. Su método implica, por tanto, atribuir a la ideología un contenido y una forma específicos: Rama pretende desentrañar el papel que desempeña la ideología en los versos martianos. Según su hipótesis, es en la poesía más que en otros géneros donde se conjugan los más variados niveles conscientes e inconscientes así como los diferentes discursos.

Para eso se ocupa aquí especialmente de doce poemas de ocho versos, contruidos en dos estrofas que se oponen como dípticos. Estas estrofas muestran una tensión entre elementos diferentes y tradicionalmente opuestos desde el Romanticismo: lo uno y lo múltiple, la diferencia y la semejanza, lo autónomo y lo armónico, la naturaleza y la cultura, etcétera. Lee atentamente cada uno de los poemas escogidos en estructuradas secciones que finaliza con sentencias derivadas del análisis poético, las cuales parecen revelar verdades indiscutibles. Para Rama, en los *Versos sencillos* el impulso racionalizador constituye el motor de la escritura martiana, una lectura que, sin embargo, fue luego discutida por Julio Ramos al señalar que “esa voluntad racionalizadora es el objeto sobre el que opera Martí y no su campo de significación”³⁵.

34. *Ibid.*, pp. 205, 206.

35. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Chile, Editorial Cuarto Propio - Ediciones Callejón, 2003, p. 240, n. 19.

El vínculo que Rama establece en relación con los poetas malditos –y con la experiencia de lectura que Martí tuvo de los poemas de Walt Whitman–, se reitera en este ensayo y se sostiene como una salida del esteticismo. La percepción del surgimiento de una poesía del “feísmo” y del dolor en Latinoamérica (que ya había captado en sus crónicas norteamericanas a través de las figuras de los inmigrantes, los pobres y los trabajadores) le permite hacer una lectura política de la poesía martiana que asocia al mundo del trabajo, de la explotación, de lo mercantil y del creciente y agresivo capitalismo norteamericano de finales del siglo XIX, entendido esto como una potencial resistencia de Martí a los avances de la modernidad. En su *Teoría estética*, Theodor Adorno se ha ocupado de la categoría de lo feo en su aspecto social-filosófico y entiende que el artista “tiene que apropiarse de lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen”³⁶. Precisamente, por medio de la experiencia del sujeto degradado, Martí modifica, en términos de Rama y siguiendo la línea de Adorno, la percepción de lo bello, estableciendo una nueva arte poética. En efecto, como sostiene Ramos: “Martí regresaba a la poesía, pero solo tras someter su juego a la prioridad del imperativo ético-político. En su retorno (público) al verso, Martí retoma el concepto de literatura que venía elaborando desde comienzos de la década de los ochenta: la literatura como respuesta a la temporalidad fragmentada de lo “nuevo”, como resistencia a la modernización y como hermenéutica capaz de descifrar los enigmas del origen perdido en el devenir del progreso”³⁷.

36. Theodor Adorno, “Las categorías de lo feo, lo bello y la técnica”, *Teoría estética*, Hyspamérica, Madrid, 1984, p. 71.

37. J. Ramos, *Paradojas de la letra*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2006, p. 212.

Muchas de las cuestiones que se analizan en estos ensayos martianos de Rama aparecen, de diverso modo, en otros artículos y libros que escribió –así como en cursos que impartió–, y expresan preocupaciones recurrentes acerca de la vida intelectual de América Latina, la modernidad y el latinoamericanismo, en particular la discusión central que encierran los ensayos y que permite pensar la producción literaria de José Martí entre el regionalismo y el universalismo.

Al cuestionar las tradiciones europeas frente a las tradiciones americanas, Rama realiza un doble movimiento con la literatura martiana. Si en un principio asegura que Martí se aleja de la gran tradición europea del siglo XIX, como producto original y autónomo latinoamericano, lejos de provincianismos, con poderosas ambiciones universalistas, en un giro posterior equipara a Martí con esa tradición de modo que produce una recolocación y revalorización de su obra.

En estos ensayos Ángel Rama ofrece una imagen de la literatura latinoamericana que excede a la literatura de Martí, un gesto que se concretó de manera ejemplar en la selección de textos realizada para la Biblioteca Ayacucho y que permite articular el carácter latinoamericano y al mismo tiempo universal de las producciones culturales del continente. Escribir sobre Martí en el eje de la modernidad sería también una forma de escribir sobre sí mismo, sobre la experiencia de las diferencias sociales y culturales entre el norte y el sur del continente que, como Martí, él pudo conocer de cerca, pero también sobre el atrevimiento –que con la presente edición celebramos– de equiparar el vasto proyecto cultural latinoamericanista martiano con el suyo propio.

María Fernanda Pampín

NOTA A LA PRESENTE EDICIÓN

En la presente edición se respetó el uso de comillas, cursivas y mayúsculas en ciertos términos. Al inicio de cada ensayo en nota al pie se da la referencia de las publicaciones que sirvieron de base para nuestra edición. El ensayo “Martí poeta visionario” publicado en la revista *Ínsula* (1982) formó parte de un ensayo mayor, también recogido en esta compilación, titulado “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud” (1983), por lo tanto fue suprimido de este último. Las referencias en notas al pie fueron completadas, para ello se utilizó la versión digitalizada de las Obras completas de José Martí, publicada por la Editorial de Ciencias Sociales del Instituto Cubano del Libro en 1975.

B.A.

**Martí:
modernidad
y latinoamericanismo**

LA DIALÉCTICA DE LA MODERNIDAD EN JOSÉ MARTÍ*

I

“NUESTRO ERROR ESTÁ en la implicación de que haya diferencia entre ‘modernismo’ y ‘modernidad’ porque modernismo es esencialmente, como adivinaron los que le pusieron ese nombre, la busca de modernidad” ha dicho Federico de Onís¹. Y efectivamente, lejos de ser una palabra “inexpresiva” como pretendió Ezequiel Martínez Estrada², es una palabra justa a la que solo cabe reprochar su vastedad que la torna indefinida, y no se equivocaba Darío cuando, con su habitual rigor semántico, la usaba para bautizar el movimiento literario de renovación hispanoamericano³.

* *Estudios martianos. Memoria del Seminario José Martí*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1974, pp. 129-197. Parte de este trabajo fue presentado en el Seminario Martí, realizado en la Universidad de Puerto Rico (Recinto Río Piedras), febrero de 1971.

1. Federico de Onís, “Martí y el modernismo”, *España en América*, San Juan, Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1968, p. 625.

2. Ezequiel Martínez Estrada, *Martí el héroe y su acción revolucionaria*, 2ª ed., México, Siglo Veintiuno, 1969, p. 9.

3. Véase Max Henríquez Ureña, “Historia de un nombre”, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, capítulo IX; y el artículo de Allen W. Phillips, “Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), v. XXIV N° 47 (1959), pp. 41-60.

El modernismo no es sino el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la *modernidad*, concepción sociocultural generada por la civilización industrial de la burguesía del XIX, a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América en el último tercio del siglo pasado, por la expansión económica y política de los imperios europeos a la que se suman los Estados Unidos.

Muy antiguo y muy moderno

La ubicación inicial de José Martí dentro del movimiento literario llamado “modernismo” no es ya objeto de discusión. Los trabajos de Federico de Onís, Max Henríquez Ureña, Manuel Pedro González, Julio Caillet Bois, en el *Congreso de Escritores Martianos* de 1953⁴ consolidaron una interpretación que algunos de ellos habían adelantado tiempo atrás provocando polémicas pero obteniendo un gradual apoyo de la crítica. Martí fue situado en el arranque de la ola modernista de la que será padre, generoso progenitor con larga e impredecible descendencia, ubicación riesgosa pero envidiable: los creadores de tales períodos fijan por lo común los rasgos definitorios de lo que vendrá en las artes por muchos años⁵.

4. *Memoria del Congreso de Escritores Martianos*, La Habana, Comisión Nacional Organizadora de los Actos y Ediciones del Centenario y del Monumento de Martí, 1953, 871 p.

5. Cintio Vitier prolonga las aportaciones de Schulman, “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, estableciendo una aproximación entre Martí y César Vallejo. Como él dice, “la futuridad de Martí, presente como irradiación en cada palabra suya, es una de las causas de la fascinación que ejerce”. Prólogo al libro de Iván A. Schulman y Manuel Pedro González, *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Editorial Gredos, 1969.

Conlleva un peligro conocido por la historiografía desde el siglo XVIII la laicización de la dicotomía mítica de la luz y las tinieblas por la cual la intensidad cognoscente de nuestra mirada sobre la novación funciona simultáneamente como acentuación de la negatividad del estado previo. Aun más que a los románticos, es al modernismo que debemos, en la historia de las letras hispanoamericanas, la incorporación del *principio de reacción* como generador de movimientos artísticos. Aunque cultiva la indefinición, como se ha visto en algunas explicaciones insatisfactorias del propio modernismo⁶, quedará incorporado a la dinámica de las letras hispanoamericanas acentuando la idea de mutación brusca.

Aun aceptándolo conviene inscribirlo dentro de la continuidad creativa del siglo XIX —la que pervive a pesar de la repentina aceleración disruptiva que acarrea el modernismo—, para comprender mejor tanto la ubicación martiana como algunos conflictos de su pensamiento y arte que nos permiten avizorar una original mecánica histórica. Este padre que no sabrá de su larga descendencia, será visto en función de hijo de un proceso histórico-literario anterior. Quedará situado en el aparte de aguas, viniendo de y yendo a, modelado por un universo que se desintegra, enfrentándose a otro, nuevo, que ve nacer en confusión. Creo que ha sido Julio Caillet Bois⁷ quien restableció la procedencia martiana dentro de

6. Así la que abre el citado libro de Max Henríquez Ureña, donde se lee: “El modernismo fue, ante todo, un movimiento de reacción contra los excesos del romanticismo, que ya había cumplido su misión e iba de pasada, y contra las limitaciones y el criterio estrecho del retoricismo pseudoclásico”, Max Henríquez Ureña, “Historia de un nombre”, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954. No solo aspira a una explicación inmanente del surgimiento de un estilo sino que lo deriva rígidamente de un afán de reacción por agotamiento de lo anterior.

7. Julio Caillet Bois, “Martí y el modernismo literario”, *Congreso de Escritores Martianos*, pp. 474-489.

la transformación estética del XIX al percibir la decantación que se opera en la segunda generación romántica, la del medio siglo, anunciadora de que el continente hispanoamericano comienza a ser objeto de una lenta modificación de sus infraestructuras socio-económicas.

Ella, que se traduce en acriollamiento y nacionalización⁸ desarrolla el tronco indispensable para el injerto del arte universal que aporta el modernismo: aunque débilmente, se había generado una hispanoamericanización de la literatura que permitirá dar réplica –por frágil que se le piense y no lo fue en el caso de Martí– a la gran fiesta internacionalista del fin del XIX: “Los modernistas de 1880 eran todavía románticos en la sensibilidad y en la educación, pero surgieron al cabo de una mudanza total de lo que les rodeaba y soportaron la tremenda crisis de sus convicciones ya impracticables”⁹.

Así queda subrayada esa situación de hombre encabalgado sobre épocas distintas que debe traerse a colación siempre que se pretenda abarcar los elementos discordantes del pensamiento martiano, en este aspecto imagen paradigmática de toda sociedad moderna posterior. Encabalgó las dos primeras épocas categóricamente opuestas de la historia latinoamericana –más disímiles, como hoy sabemos, que la oposición Colonia-Independencia que

8. “Entre 1850 y 1880 la corriente literaria romántica parece entrar en un remanso donde todas las impurezas se depositan. Ya no se distinguen en la doctrina estética hispanoamericana los retazos desgarrados de la teoría europea: había adquirido significado propio en las aplicaciones y había perdido su primitivo sabor teórico”, *ibid.*, p. 475.

9. “Al mismo tiempo que con los hallazgos recientes de la vida confortable y lujosa se cambiaban aldeas provincianas en ciudades de hábitos europeos cuando se concertaba esa gran fiesta del mundo de los últimos años del siglo y cuando más abigarrada y seductora se presentaba la vida del espíritu a través de tres a cuatro literaturas, salen a ocupar su lugar los jóvenes que nacieron entre 1850 y 1870”, *ibid.*, pp. 478-479.

apareció tan drástica a los hombres de la emancipación— lo que si por una parte lo define como hombre de un período de transición¹⁰, por otra lo rotula con la divisa certera de Darío, aplicable a todos los modernistas “muy antiguo y muy moderno”.

Desde la perspectiva de 1934 ya se le había hecho evidente a Federico de Onís que “su modernidad apuntaba más lejos que la de los modernistas, y hoy es más válida y patente que entonces”¹¹.

Hablando en 1971, o sea treinta y siete años después de aquella afirmación, podemos reconfirmar el pronóstico pero a la vez podemos ya comprobar que en Martí alentaba un cancelador de la modernidad como época de la historia humana. Habiendo vivido en el tiempo de su irrupción cultural en el continente hispanoamericano él dio vida y viabilidad a esta novedad pero a la vez proporcionó los argumentos negadores necesarios para su cancelación y superación dialéctica.

Interrogación a la modernidad

Si el modernismo no hace sino enmascarar de literatura a la modernidad en el período de su violenta inserción americana y, si al mismo tiempo, José Martí no se agota en un poeta, cualidad esta si se quiere preciosa de su naturaleza, pero solo una parte de su vida intelectual, es posible acometer una relectura de los textos martianos no como anuncio de una nueva época literaria

10. F. de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1912)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, incluye a José Martí en el capítulo de “Transición del Romanticismo al modernismo (1882-1896)” junto con Manuel González Prada, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, José Asunción Silva y Almafuerte, entre los hispanoamericanos más conocidos.

11. Véase F. de Onís, *ibid.*

sino de una nueva sociedad, cuya fatal expresión es la nueva literatura: anuncio, análisis y enjuiciamiento también que permite encarar su superación.

Esta lectura, que comienza por aplicar a Martí la metodología que él aplicó a la cultura, tenderá por lo tanto a dilucidar, no tanto el concepto de “modernismo” que él inventa y usa abriéndose paso en la selva de su época transicional y que no fue obligadamente el que usaron otros escritores del período, sino el concepto de “modernidad” que debió forjar para poder reinterpretar los fenómenos de ella y poder así cumplir las múltiples tareas de quien aspiró a emparejarse con el tiempo de la sociedad humana.

La diferencia ostensible entre Martí y los demás escritores hispanoamericanos del período estriba en que, mientras estos últimos abren el camino hacia la especialización que habrá de convertirlos exclusivamente en “literatos”, sentido en el cual puede decirse que Darío es el directo antecesor de Jorge Luis Borges, dentro de una tendencia generalizada que Pedro Henríquez Ureña adjetivó de “pura”¹², aquel incluye la poesía en la constelación de tendencias de su personalidad religándose a la concepción de poeta civil del Romanticismo aunque no dependiendo de ella. Es con Sarmiento con quien puede comparársele en este aspecto, si fuera posible remitir a Sarmiento hacia el futuro y hacer de él un revolucionario, no un gobernante.

Ello remite el centro de su existencia hacia otra fuente de energía intelectual. Para Ezequiel Martínez Estrada esa fue, y sin discusión, la acción revolucionaria. Pienso, sin embargo, que debe buscársela por el lado del conocimiento si a este le conferimos la

12. Pedro Henríquez Ureña, “Literatura pura”, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, 3ª reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

significación “operativa” que asume desde el Renacimiento y por lo tanto hacemos de él raíz de la acción, de la poesía, del hallazgo de la otredad, de la dominación del mundo, de la articulación profunda de hombre y sociedad humana que pasa a través de la idea de revolución. A la fuente baconiana remite Agramonte esta concepción del conocimiento como instrumento de la acción que también él detecta en Martí, gran lector de Bacon¹³.

En todo caso, sea cual fuere el punto de convergencia focal de su personalidad, Martí comienza su acometida de la totalidad con el estudio ahincado de lo real. Busca su significación central y unitaria. Considera, recorre, mide la pluralidad de expresiones de la vida –social o natural– tratando de hallar el corazón que irriga esa complejidad, donde unidad y simplicidad concluyan reduciendo lo múltiple de la selva, otorgando la paz del saber profundo.

La aventura cognoscitiva martiana está regida por el pasaje de lo múltiple a lo uno, de tal modo que el supremo esfuerzo intelectual consiste en una reducción de lo aparential a través de la

13. “Bacon, quien también era lectura de Martí, le enseñó que ‘Saber es poder’: y, en efecto, hay pocos hombres que hayan cumplido tan justamente como Martí el imperativo bergsonian, según el cual debemos pensar como hombres de acción y debemos actuar como hombres de pensamiento”. Roberto Agramonte, “Martí y el mundo de colectivo”, *Revista de la Universidad de La Habana* (La Habana), N^{os} 38-39 (1941), p. 22. Por su parte Humberto Piñera, en su “Martí pensador” (1953) anota complementariamente: “Y próximo a la filosofía de la actitud se encuentra Martí. Su pensamiento deja ver el trasfondo filosófico, mucho más en la intención fundamental, que en el contenido cogitativo, el cual si lo consideramos filosóficamente, apenas si se manifiesta. Para Martí el pensamiento es ocasión para un actuar que le permite justificarse a plenitud. Sin el implicativo de esa acción en la que se funda y se resuelve en última instancia su pensamiento, carece este de significado. El pensamiento martiano nace, pues, de la acción y a ella vuelve, en un proceso interactivo cuyos dos aspectos son, en el fondo, una y la misma cosa”, *Antología crítica de José Martí*, Manuel Pedro González; comp., introd. y notas, México, Editorial Cultura, 1960, p. 534.

explicación unificante. En uno de los fragmentos sin fecha dice: “Para mí, la palabra Universo explica el Universo: *Versus uni*: los varios en lo uno”¹⁴.

La mecánica de transmutación la concibió como una ley armónica que modulaba la esencia universal, convicción que, desprendida del Romanticismo, habrá de resultar tan arraigada en el modernismo que prácticamente vale por uno de sus principios, resplandeciendo en la poesía dariana. Esa ley vinculaba centralmente a hombre y mundo tal como Martí comprueba en otro de sus fragmentos: “El hombre es el Universo unificado. El Universo es el hombre variado”¹⁵.

Es probable que en esta correlación ya resuenen sus lecturas de Emerson. Así, en el artículo que le consagra en 1882, una de las pocas transcripciones directas del libro *Nature* que incluye, destaca este principio “dentro del hombre está el alma del conjunto, la del sabio silencio, la hermosura universal a la que toda parte y partícula está igualmente relacionada: el Uno Eterno”¹⁶.

El papel central conferido al hombre responde a que, siendo este una conciencia, en él puede reflejarse la unidad que establece el espíritu creador sobre todo lo creado y por obra de la cual “hay una unidad central en los hechos, en los pensamientos y en las acciones”, según comenta Martí el texto emersoniano¹⁷.

Si bien este proyecto intelectual tiene manifestaciones desde la antigüedad remota, será dentro del espíritu de la burguesía

14. José Martí, “Cuaderno Nº 9”, *Cuadernos de apuntes*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales (Obras completas, 21), 1991, p. 255.

15. *Ibid.*, p. 261.

16. *Idem*, “Emerson”, *En los Estados Unidos norteamericanos. Letras, pintura y artículos varios* (Obras completas, 13), p. 24.

17. A la expresión más amplia de este equilibrio universal la llamó Mañach el “armonismo cósmico” martiano, considerando que era la clave tanto de sus ideas como de su cosmovisión. Dice: “Este armonismo cósmico, que se origina en la

ascendente europea que se abrirá camino: no en vano, antes de remitirlo al Romanticismo, el iluminismo dieciochesco lo transforma en un plan central de su conocimiento científico del universo, como lo han visto Horkheimer y Adorno:

El iluminismo reconoce *a priori* como ser y acaecer” sólo aquello que se deja reducir a una unidad: su ideal es el sistema, del cual se deduce todo y cualquier cosa. En eso no se distinguen sus versiones racionalista y empirista. Pese a que las diversas escuelas podían interpretar diversamente los axiomas, la estructura de la ciencia unitaria era siempre la misma. El postulado baconiano de una *scientia universalis* es –pese al pluralismo de los campos de investigación– tan hostil a lo que no se puede relacionar como la *mathesis universalis* leibniziana al salto. La multiplicidad de las figuras queda reducida a la posición y el ordenamiento, la historia al hecho, las cosas a la materia. Según Bacon, debe subsistir entre los principios supremo y las proposiciones empíricas una conexión lógica evidente a través de los diversos grados de la universalidad.¹⁸

Las conexiones de esta concepción con la transformación social del mundo tipificada por las revoluciones burguesas, se nos revela en la forma soterrada con que incluso rige a una insurgencia intelectual contra el propio iluminismo, la del pensamiento esotérico de Swedenborg que alimenta a los románticos. En este, mediante el funcionamiento del simbolismo, de las analogías y

necesidad romántica de proyectar sobre el universo la unidad y espontaneidad de la conciencia es el principio que rige todo el pensamiento martiano: no ya sólo el que pudiéramos llamar su pensamiento filosófico, sino también el práctico. De ahí arrancan todas las direcciones específicas: la teoría cultural, la teoría ética, la teoría social, la teoría política de Martí. Pero no solamente arrancan de él, sino que a él vuelven y en él confluyen”. “Fundamentación del pensamiento martiano”, *Antología crítica de José Martí*, *op. cit.*, p. 457.

18. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de iluminismo*, Buenos Aires, Sur, 1969, p. 19.

la concentración mística se vuelve a salvar el principio de unidad irrefragable sin tener que pasar por la materia, la lógica y la ciencia empírica. Es posible sospechar que *Cielo e infierno* concedía a los sectores populares del XVIII y XIX, retrasados en el proceso de la racionalización, una forma accesible de operar las fórmulas concretas del iluminismo, sin aceptarlo. Con ello queda consolidada la importancia capital de esta operación unificante para el espíritu de la modernidad: desde la empresa industrial que se va estructurando a fines del XVIII¹⁹ hasta la creación literaria como planificación que ya es teorizada por Poe desde la década de 1830²⁰ encontramos en todas partes el mismo esfuerzo de racionalización que recoge y reinterpreta la multiplicidad de experiencias dentro de las reglas de un sistema, con una nítida concepción de economicidad de esfuerzos y materiales.

Si bien Martí no cesará de reprobar las soluciones prefabricadas que vienen de Europa, ya sea códigos, regímenes políticos o doctrinas estéticas, desde el comienzo y a fuer de hombre educado en las universidades, hace suyo el aparato mental de la modernidad, celebrando su incorporación al mundo latinoamericano como un acontecimiento positivo. No se trata solamente de las manifestaciones concretas de la transformación económica que promovía el liberalismo, doctrina a la que él adhirió, sino de las estructuras de pensamiento y de los mecanismos mentales que se insertaban con esta incorporación. No debe olvidarse que si Martí se inicia en el período en que todavía la vida intelectual se reducía a la muy restringida élite romántica, única que se educaba, única que escribía y pensaba, única destinada a gobernar,

19. Véase Thomas Southcliffe Ashton, *La Revolución Industrial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

20. Véase Edgar Allan Poe, "La filosofía de la composición", *Obras en prosa*, 2ª ed., San Juan, Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1969, t. II.

su vida adulta en cambio corresponde a la fatal ampliación de los cuadros intelectuales que comienza a promover el sistema mercantil, las formas de explotación y los sistemas de comunicaciones que descargaba la modernidad sobre las costas americanas. En el instrumento racional ve él un eficaz modo de reinterpretar el mundo fenoménico, tal como lo habían sospechado los iluministas, pero además una posibilidad de universalización muy notoria: “De gran dote de abstracción, que acusa universalidad de espíritu, se ha menester para sacudirse esos racimos de canes que nacen prendidos de los miembros del hombre de valía, y hacer obra de unidad extensa en una época tachada justamente de falta de unidad”²¹.

En el campo específico de la literatura, el mecanismo de unificar lo múltiple y dispar se conoció por las acuñaciones de los letrados franceses que fueron educadores más cercanos de los hispanoamericanos: Baudelaire le llamó “correspondencias” mostrando que a través de ella podía lograrse la equivalencia de zonas muy distintas de lo real haciéndose intercambiables, tal como posteriormente avanzaron los simbolistas, con experiencias de las que tuvo noticia Martí²².

Pero este trató de abarcar la literatura, reintegrándola unitariamente en la totalidad de lo real, para lo cual se valió de los postulados del historicismo romántico, en especial la línea de Louis de Bonald y Madame de Staël inauguran interpretando la literatura como expresión de las colectividades sociales.

21. J. Martí, “*La Venezoliada, poema por J. Núñez de Cáceres*”, *Nuestra América II México-Guatemala-Venezuela-Santo Domingo-Costa Rica-Argentina-Colombia* (Obras completas, 7), p. 203.

22. Ha sido Manuel Pedro González quien ha llamado la atención sobre un texto de la “Sección constante” que publicaba Martí en *La Opinión Nacional* y donde se hace eco de la correlación sinestésica entre sonidos y colores. Recopilación de Pedro Grases, Caracas, 1955.

A imagen de ellos, para Martí no podía disociarse la creación intelectual o artística de las restantes formas de la vida cultural, se tratara de política, de sociología, de moral, aunque no intuyó la energía y el centralismo del factor económico situando, en cambio, el punto de apoyo de la totalidad en la órbita de la filosofía de la historia. Por cualquiera de los rumbos del conocimiento él llegaba a leer el mismo relato, descubriendo estricta correspondencia entre disciplinas que hasta ese momento habían estado, en América Latina, compartimentadas. Luego avanzaba, por un impulso de reflexión inmanente más que de investigación, hacia la unidad irrefragable de la que todas ellas habían partido antes de separarse progresivamente.

Importancia mayor en este campo de la unificación de lo real tendrá para nosotros la solución que Martí confiera al problema de la literatura. Él lo usará como ejemplo prototípico tratando de demostrar que literatura y sociedad son una misma cosa, que la primera emana de la segunda y que solo mediante captación del corazón de la sociedad presente puede edificarse una obra artística válida. En un ensayo sobre Walt Whitman, afirmó: “Cada estado social trae su expresión a la literatura, de tal modo que por las diversas fases de ella pudiera contarse la historia de los pueblos con más verdad que por sus cronicones y sus décadas”²³.

Pero aunque la literatura “dice” mejor que la historia la vida de los pueblos, particularmente, como anota el texto anterior, su “estado social”, no podrá disociarse de ella ya que, en un pensamiento de evidente filiación romántica, la literatura nace de la historia, acompaña el devenir de los hombres puestos a diversas empresas y solo eso puede cantar y contar: la acción que se vive en un determinado tiempo.

23. J. Martí, “El poeta Walt Whitman...”, *En los Estados Unidos...* (Obras completas, 13), p. 134.

Esta condición de la modernidad, que al instaurar el fluir incesante, ancló románticamente la poesía sobre la historia transformándola en celebradora de la acción y, por lo mismo, recuperadora del tiempo perdido, pareció puerto seguro, casi único, a Martí. En una de las anotaciones de sus cuadernos íntimos, testimoniantes de la cogitación intensa a que se somete en esos años este tema, dice: “Pues bien, en nuestra poesía, no teniendo aún alcance determinado el pensamiento religioso, ni el político, y entorpecido y azorado el pensamiento religioso moral; –no pudiendo sacrificar en altares conocidos; sacrifiquemos en uno, que jamás parece, porque lo vamos haciendo nosotros mismos, con nuestros cuerpos y con nuestros dolores,– el de la historia”²⁴.

Esta era la que Martí llamaba musa histórica y que, junto con la musa subjetiva, concluyen repartiéndose el orbe temático de la poesía. En el mismo apunte de su rico cuaderno séptimo, correspondiente al año 1881, tipifica el comportamiento de ambas musas: “Salvemos nuestro tiempo; grabémosle; cantémosle; heroico, miserable, glorioso, rafagoso, confundido. Hagamos la historia de nosotros mismos, mirándonos en el alma; y la de los demás, viendo en sus hechos. Siempre quedará, sobre todo tras-torno, la musa subjetiva, como es ahora de uso decir, y es propio –y la histórica–”²⁵.

Aunque asociadas por ser ambas practicantes de la historia, las dos musas parecerían separarse por la división romántica prototípica “hombre y mundo”, ya que una apunta al interior, al alma, a la vida psíquica, en tanto la otra refiere lo exterior, la sociedad, la vida objetiva. Esta división se disolverá y volverá a reintegrarse la obsesiva unidad a través de otros textos donde Martí afirma

24. *Idem*, “Cuaderno N^o 7”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 226.

25. *Ibid.*

que toda aspiración a la grandeza literaria pasa obligadamente por una previa aspiración a la representatividad histórica, y que a su vez esta no nace de tarea literaria específica sino de una interior adaptación del hombre para llegar a ser cabal imagen de la sociedad a que pertenece. De tal modo que habiéndose transformado es espejo pulidísimo que “refleje” –esa es la palabra martiana, evocadora de las teorías estéticas románticas que luego heredará el marxismo– la realidad social en toda su complejidad, con respeto para todas sus formas, tal imagen, trasuntada artísticamente, será, por su autenticidad y verdad, garantía de grandeza: “Ni será escritor inmortal en América, y como el Dante, el Lutero, el Shakespeare o el Cervantes de los Americanos, sino aquél que refleje en sí las condiciones múltiples y confusas de esta época, condensadas, desprosadas, ameduladas, informadas por sumo genio artístico”²⁶.

Con esta concepción del arte Martí hace suyo un rasgo del espíritu moderno que tiende a la unificación explicativa de la multiplicidad de las experiencias, insertándolas en dependencia estrecha de la historia. Pero esta coordinada que diríamos general o abstracta o universal, debe conjugarse con otra igualmente capital en el pensamiento martiano, que es la representada por su situación en la circunstancia hispanoamericana, por su descendimiento concreto al turbulento período en que vivió, solo a partir de cuyo conocimiento podía pensarse posible un entendimiento coherente de la literatura. Se aplicaba así una virtud de la modernidad pero ella resultaba nacionalizada y por lo mismo, de algún modo cuestionada, por la pasión americanista de Martí. Ya fue anotada la progresiva criollización alcanzada por la segunda generación romántica donde es modelado culturalmente

26. *Idem*, “Cuaderno N^o 5”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 163.

Martí. Conviene no olvidar, tampoco, que él defendió esta tesis: “Cuando el pueblo en que se ha nacido no está al nivel de la época en que vive, es preciso ser a la vez el hombre de su época y el de su pueblo, pero hay que ser ante todo el hombre de su pueblo”²⁷. Son correcciones obligadas para salvar las contradicciones que comenzaba a generar la expansión del capitalismo europeo al tocar nuestra América. Reconociendo y aceptando la era del liberalismo que es la ola que lo lleva con su tiempo, Martí se pliega a un pensamiento que equipara historia y literatura, entendiendo la última como simple expresión de la primera, pero al mismo tiempo debe redefinir la historia, como “su” historia, la de la comarca latinoamericana sometida o expoliada o abandonada, para que el esquema pueda ser transportado y aplicado a su realidad y tiempo dentro de la ética del deber y del sacrificio por la comunidad que practicó el cubano.

Fina García Marruz anotó que “lo que Martí pide no es una renovación de formas o de metros sino una renovación de esencias”²⁸, debiendo entenderse que esas esencias no son espirituales o metafísicas sino sociales e históricas, aunque en ellas se manifieste una “razón universal” hegeliana. Fue el primero en reconocer que si no había todavía una literatura hispanoamericana que pudiera tildarse de tal, ello se debía a que no existía aún un cuerpo social unitario, con voluntad de futuro, que se llamara Hispanoamérica: “Porque tenemos alardes y vagidos en Literatura propia y materia prima de ella, y notas sueltas vibrantes y poderosísimas –más no Literatura propia. No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar

27. *Idem*, “Un viaje a Venezuela”, *Viajes - diarios - crónicas - juicios* (Obras completas, 18), p. 154.

28. Fina García Marruz, “Los versos de Martí”, *Temas martianos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1969, p. 249.

en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica”²⁹.

De tal modo que su interrogación de la modernidad que comienza por ser una asunción de sus estructuras mentales, de sus concepciones unificantes y planificadoras, concluye llevándolo a una interpretación unificadora de su sociedad propia y a una determinación valorativa de las expresiones culturales de esa sociedad. De acuerdo con ello teoriza a la literatura como el más fiel sismógrafo de la sociedad; ancla sus principios y sus estéticas al servicio de esta sociedad en los niveles que ella haya alcanzado y concluye transfiriendo el problema de la creación literaria al problema de la creación social. Este esquema básico nos revela ya el salto cualitativo que cumple Martí en su enfrentamiento de la modernidad: aquí ha sido el manejo del concepto historia, llenándolo de contenido concreto y cercano, el que le ha permitido liberarse de la dependencia que la modernidad europea acarrea y entrar en posesión de sí mismo, como acostumbraba a decir para referirse a la conquista voluntaria de la libertad. Ver cómo se va trazando esta operación del conocimiento y de la acción es lo que proponen los capítulos siguientes.

Un período clave

Martí va descubriendo progresivamente la modernidad, en una suerte de investigación empírica. Antes de reconocerla como condición universal de la hora, avizorando su ideología, su arte y sus centros genitores, la detecta en la aplicación práctica al

29. J. Martí, “Cuaderno N° 5”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), pp. 163, 164.

campo hispanoamericano, diciendo: “bien se sabe cómo crea maravillas, con su soplo de fuego, la vida moderna”³⁰.

En la medida en que los países que él mejor conocía antes de 1880 se van incorporando a los mercados económicos extranjeros, va percibiendo esa modernidad trasuntada en el campo de la vida económica y en el de las costumbres urbanas que de inmediato se adaptan a ella. A lo largo de los boletines de Orestes que escribe para la *Revista Universal* de México en 1875 se puede seguir su inquietud por la postración económica en ese país así como su regocijo por todas aquellas medidas –ferrocarriles, intercambios comerciales, exportaciones– que marcan el lento resurgir de la nación estrechando su colaboración con las potencias exteriores. Siete años después, comentando el informe de Strother, cónsul norteamericano en México, registra el ansiado cambio con términos exultantes: “Oírle es asistir a fiesta de encantamiento. Parece que los hombres todos se levantaron a las vez de un sueño, y este seca un río, aquel perfora un monte, el otro lo vacía, tal destila oro, cuál levanta un pueblo, cuál, enarbolando una bandera blanca y puesto el pie sobre otra roja, se entra, a la cabecera de una locomotora, por la selva que abate a su paso las copas solemnes y carga los vagones de sus frutos pródidos”³¹.

Conjuntamente con México, es Cuba la que muestra una modificación mediante el crecimiento de las exportaciones de azúcar a los Estados Unidos en las cuales se apoyará tanto el bienestar urbano de la burguesía habanera como el concomitante anxionismo político que desarrolla. Es por lo tanto en el caso cubano

30. J. Martí, “El tratado comercial entre los Estados Unidos y México. La América, Nueva York marzo 1883”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 20.

31. J. Martí, “México en 1882”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 24.

donde la percepción de los beneficios de la modernidad irá acompañada de una reserva ética, de la cual, según piensa Halperín Donghi, dejó testimonio en su novela *Amistad funesta*: “Lo que le disgustaba prefirió ignorarlo, prefirió no advertir que todo eso no podía no estar vinculado con cierta disminución del entusiasmo cívico, una egoísta preocupación por los propios asuntos y un juzgar las cosas del Estado según trajeran o no riqueza a unos cuantos, todo lo cual, a pesar de usar a veces el mismo lenguaje, no podía ser el punto de vista de Martí”³².

De sus observaciones directas sobre México, Guatemala y Cuba, los países de su periplo hispanoamericano anterior a 1880, pasará luego a una inspección más generalizada del fenómeno de modernización, detectando sus causas en las metrópolis imperiales. En la órbita económica vio lúcidamente el problema de la producción y necesaria venta de artículos manufacturados que Estados Unidos había acumulado bajo el régimen proteccionista, como una de las palancas aceleradoras de la modernidad, aunque no generalizó a los países europeos –Inglaterra, Francia– esa observación, ya que por razones de tipo político, más que económico, estimó siempre indispensable defenderse de la presión norteamericana mediante la conservación de relaciones comerciales con Europa. Esa aceleración que la manufactura extranjera introducía en Hispanoamérica era uno de los medios que despertaría de su apatía estimando que así podía iniciarse el desarrollo de sus potenciales riquezas naturales. Pero no creyó posible una competencia, al menos en un futuro cercano, ni se apartó un ápice de su filosofía librecambista; solo al final viendo algunas perniciosas formas del liberalismo pidió atemperamiento de sus excesos.

32. Tulio Halperín Donghi, “Martí, novelista del fin de siglo”, *Archivo José Martí* (La Habana), v. VI, N^{os} 19-22 (1952), p. 401, N^{os} 1-4.

Su análisis de este vasto problema no ha de hacerse desde el ángulo económico que lo sustenta sino desde el que corresponde a una superestructura cultural, ámbito específico de la sensibilidad martiana, sobre todo en sus años juveniles. Es ese también el ángulo que nos interesa: en él se implicará una filosofía, una cosmovisión cultural y un arte literario, simultáneamente; tres líneas cuya unidad no cesa de anotar Martí y cuyo asiento sobre la transformación económica que vive el continente tampoco dejará de registrar.

Limitándose a observar la evolución de su prosa, Manuel Pedro González ha determinado un marco cronológico que abarca la gran transformación que experimenta Martí al contacto con las múltiples experiencias del cambio. Dice el maestro de los estudios martianos: “El quinquenio que va de 1877 –año clave en la evolución de su estilo– a 1882, es decisivo en el arte de su prosa”³³.

Retomando una observación de Walter Benjamin acerca de cómo la transformación económico-social del mundo europeo de la primera mitad del XIX forzó a los poetas a buscar la orientación de su arte, no ya en las tradiciones literarias o en una evolución inmanente del estilo, sino en las oscilaciones y tendencias del mercado, al que acaba de ingresar la obra literaria como producto, podemos deducir que Martí no tomará conciencia clara

33. En su ponencia al *Seminario Martí*, Universidad de Puerto Rico, febrero de 1971, Manuel Pedro González ha precisado más este concepto diciendo: “El quinquenio que va desde 1877 a 1882 constituye un período en que Martí experimente con y cultiva diversas formas estilísticas hasta alcanzar la plenitud de desarrollo que se percibe en una serie de ensayos de excepcional valía publicados en 1882. Este es el año epónimo en el desarrollo de la prosa y el verso hispanos, así como la teoría literaria, y señala de modo inconcluso la inauguración del modernismo”. Iván A. Schulman y Manuel Pedro González, “José Martí su circunstancia y su tiempo”, *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, p. 88.

de las exigencias del tiempo en que vive, artísticas en primera instancia pero sostenidas desde luego por condicionantes sociales y políticos raigales, mientras no interroga centralmente y padezca del mismo modo central –como el que quería para el escritor– el cataclismo de su época. Sin una experiencia personal, intensa, honda, de la conmoción que provocaba al mundo, especialmente al hispanoamericano, el ingreso de la modernidad, Martí no hubiera comprendido cabalmente lo que ella significaba, no solo en el plano de las condiciones materiales de la existencia sino en la concepción de la cultural y de las formas literarias que le corresponderían.

La culminación de esa experiencia capital se produce en un lapso relativamente breve entre 1879 y 1882. En ese período Martí cumple lo que podría llamarse su última gran salida al mundo que le proporciona un conocimiento directo de cinco muy distintos estados de la sociedad moderna en situaciones históricas relevantes dentro del proceso de cambio. Aproximará, cotejará, enfrentará, como en una vivaz escritura poética, como en un tropo novedoso, cinco ciudades: La Habana (colonia, pero de rápido avance económico), Madrid (metrópoli inmovilizada que vigila una herencia magna), París (centro de la invención artística pero también de la conflictualidad social), Nueva York (capital de la sociedad industrial en su vulgar y frenético crecimiento), Caracas (oposición de vida independiente y a la vez imitativa de los figurines europeos, con atraso civilizador generalizado y pésimos hábitos españoles). Aunque son otros los motivos de estos viajes, se los diría de un Telémaco que busca educarse confrontando a culturas desconocidas³⁴.

34. Véase Salvador Massip, “Martí viajero”, *Vida y pensamiento de Martí*, La Habana, 1942, v. 1, pp. 187-232, aunque en este trabajo justamente se ignora el viaje a Venezuela.

Interesa destacar el campo geográfico-cultural de su experiencia, que completa el período cronológico en el cual la cumple. Ya Federico de Onís, en el excelente ensayo citado, ponía de relieve que: “La concepción de América de Martí, como la ruta de su vida, se mueve en el triángulo Hispanoamérica-España-Estados Unidos, la misma ruta y concepción que seguiría Rubén Darío poco después y más o menos fielmente la mayor parte de los modernistas”³⁵.

No es solo la concepción de América la que se forja entonces sino, como venimos apuntando, la de la modernidad, y no es solo un triángulo lo que vida y pensamiento dibujan sino un polígono de fuerzas de varias puntas, indispensables para la resultante a que llega y esto no se repetirá ni en Darío ni en ninguno de los modernistas. Porque solo Martí cumple a fondo la experiencia; porque era el más dotado intelectualmente para hacerla; porque la hace en el minuto justo que reclama el tiempo de la historia.

Si Martí quiso ser imagen fiel de su tiempo revuelto hay que decir que parecería que ese tiempo, como poseionado del Espíritu hegeliano, reclamaba un intérprete. Es en los años que rodean al 80 que los historiadores registran los síntomas notorios de las modificaciones infraestructurales provocadas en América Latina. Habían comenzado desde mediados del siglo XIX al ampliarse la demanda de materias primas por parte de los nuevos centros de la economía mundial junto con el consumo de los productos industriales de dichos centros y la adopción de las formas modernas de organización, trabajo, aprovechamiento de la naturaleza y modo de vida que imponen al universo. Las transformaciones políticas que sobrevienen entonces —las dictaduras

35. F. de Onís, “Martí y el modernismo”, *España en América*, San Juan, Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1968, p. 626.

con las que tropezará Martí en México, Guatemala y Venezuela, que en este período son todavía hostiles a la nueva cultura— sirven para acelerar el proceso de transmutación económica, adaptando América Latina a los sistemas europeos en un plano de dependencia y de asimilación. A ello un historiador ha llamado el “pacto neocolonial”. Dice Tulio Halperín Donghi de este momento: “En 1880 —años más, años menos— el avance en casi toda Hispanoamérica de una economía primaria y exportadora significa la sustitución finalmente consumada del pacto colonial impuesto por las metrópolis ibéricas por uno nuevo. A partir de entonces se va a continuar la marcha por el camino ya decididamente tomado. El crecimiento será aún más rápido que antes, pero estará acompañado de crisis de intensidad creciente”³⁶.

Este año de 1880 en que Martí desembarca en Nueva York marca, luego de la acumulación de experiencias habidas, un momento de grandes resoluciones³⁷. Pero Martí llega cuando también comienzan las grandes resoluciones de Estados Unidos que

36. T. Halperín Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 280.

37. La crítica tradicional ha subrayado, tanto desde el ángulo de las ideas filosóficas como desde el de las ideas políticas, la importancia de esa incorporación de Martí a Nueva York. Félix Lizaso, atribuye al conocimiento directo del trascendentalismo un viraje fundamental en el pensamiento martiano, que se produce desde que, residiendo en Nueva York, conoce bien la obra de Emerson: “Hay una circunstancia que para nosotros divide la obra de Martí en dos épocas precisas: su asimilación del pensamiento norteamericano a partir de 1880. Su obra anterior, con todos sus atisbos, carece de la sazónada claridad de pensamiento que adquiere a partir de esa fecha”. *Posibilidades filosóficas en Martí*, La Habana, Molina y Cía., 1935, p. 21. Por su parte, Jorge Mañach confiere igual papel inaugural de una nueva época a la Lectura del Steck Hall. No bien Martí ha llegado a Nueva York, incorporándose a la lucha revolucionaria contra España: “Y me parece que es ahí, en ese largo, férvido, meduloso discurso... donde el Apóstol comienza a poner en claro su pensar sobre la realidad cubana. Lo que hasta entonces se había formado era sólo la sensibilidad, sólo los criterios”. *El pensamiento político y social de Martí*, La Habana, Edición oficial del Senado, 1941, p. 7.

indican el pasaje de la filosofía del “destino manifiesto” a su aplicación concreta tanto económica como política y militar, entre las naciones hispanoamericanas. El 4 de marzo de 1881 asciende a la Secretaría de Estado James G. Blaine, un hombre que ocupó el pensamiento de Martí por diez años y con el cual no cesó de batirse admirando su inteligencia y oponiéndose fieramente a su política expansionista. Blaine que ya había intentado el movimiento hacia el sur aprovechando la Guerra del Pacífico entre Chile y Perú, será quien el 29 de noviembre de 1881 obtenga del Congreso la convocatoria de todos los países americanos para reunirse en Washington, primer intento de la reunión que solo podrá celebrarse en octubre de 1889 bajo el nombre de “Primera Conferencia Internacional Americana” de la que surgirá, vibrante, el texto de *Nuestra América* que la interpreta, dos años después. De 1880 a 1895 Martí vivirá en la permanente “agonía” de la inminencia del zarpazo imperialista, voceándolo en todas las formas que le era posible, multiplicándose para alertar a los países del sur del río Bravo.

Por último ese período coincide con una maduración psicológica e intelectual de José Martí, quien pisa ya sus treinta años, aproximándose a instancias adultas culminantes. No se engaña Isidro Méndez cuando repara que este período se clausura cuando Martí resuelve, conscientemente, asumir la misión que probablemente desde su adolescencia venía buscando: “Mediado el 1882 cree llegada la hora de recopilar sus trabajos, orientándolos a la acción. Ha meditado mucho su empresa y llegado a conclusiones definitivas”³⁸. Efectivamente, a medianos de 1882 pasa a la agitación política; diez años después, a la revolución. Varias sucesivas

38. Manuel Isidro Méndez, *Martí. Estudio crítico-biográfico*, La Habana, Comité Central Pro Monumento Martí, 1941, p. 128.

resoluciones se han ido escalonando en esos años, como pasos previos a la asunción de su destino. De ellas, las más importantes, son tres:

Primero, la concepción del trabajo como instrumento obligado de la palingenesia humana, ya no condena al modo cristiano, sino forma de la liberación y la autorrealización tal como la entiende el pensamiento del nuevo tiempo. Martí la hace suya conscientemente cuando ve sus frutos en Estados Unidos, a pesar de no poder aceptar varias de sus consecuencias distorsionantes, como las referidas a la mujer: “Cuando noté que nadie permanecía estacionado en las esquinas, que ninguna puerta se mantenía cerrada un momento, que ningún hombre estaba quieto, me detuve, miré respetuosamente a este pueblo, y dije adiós para siempre a aquella perezhosa vida y poética inutilidad de nuestros países europeos”³⁹.

Segundo, la concesión de que los imperativos sociales pasan por encima de los personales o íntimos, por urgentes que estos sean, pero que deben ser sacrificados a aquellos. Esta idea no es solo hija del espíritu de sacrificio, de raíz cristiana o de orientación revolucionaria, sino que más ampliamente obedece también a las exigencias de la prestación social que van tornándose imperiosas en esos decenios. La primera incidencia de esa demanda social, producida a comienzos del XIX, había provocado la erizada respuesta romántica, atizando como forma de compensación, la vida subjetiva, es decir, defendiéndola de la agresión colectivizadora. Al reiterarse, a mediados del siglo, ya ha ganado suficiente camino como para obtener una más dispuesta prestación a sus exigencias objetivas. Cuando se la incorpora a América Latina, revive la conocida resistencia romántica; a ella debe atribuirse la flébil nota intimista con que la segunda generación se distingue

39. J. Martí. “Impressions of America (By a very fresh Spaniard)”, *Viajes-dia-rios...* (Obras completas, 19), p. 10.

de los grandilocuentes padres del primer romanticismo, quienes más que la vida íntima amaban la declamación en los teatros. Dentro de esa ola de interiorización comienza por vivirla Martí antes de que austeramente se le revele como sistema expoliatorio nacido de las exigencias sociales.

En este período se disgrega su vida conyugal. En 1880 dice a Mercado refiriéndose a la tirantez con su esposa Carmen: “En cuanto a la mía, ella, como tantos otros, cree que obro impulsado por ciegos entusiasmos o por novelescos apetitos; se me reprocha que haga en prosa lo que se me tenía por bello cuando lo decía en verso. Yo no entiendo estas diferencias entre las promesas de la imaginación y los actos de carácter”⁴⁰.

Tercero, la concepción del servicio social, nacido del sentimiento patriótico que creció junto a sus maestros, ha seguido una evolución que lo lleva, por sucesivos círculos concéntricos, de ser una demanda cubana a ser un planteo continental, para por último revivir, en un plano superior, el universalismo humanista que desarrolló la burguesía en su ideario revolucionario, el cual Martí revive cuando ya ha sido abandonado por aquella a partir de su ascenso al poder.

En carta a Fausto Teodoro de Aldrey, Martí hace pública una proposición de vida que seguramente asumió conscientemente al verse obligado a abandonar Caracas: “A servir modestamente a los hombres me preparo; a andar con el libro al hombro, por los caminos de la vida nueva, a auxiliar, como soldado humilde, todo brioso y honrado propósito; y a morir de la mano de la libertad, pobre y fieramente”⁴¹.

40. J. Martí, “Cartas a Manuel Mercado, 6 de mayo de 1880”, *Epistolario* (Obras completas, 20), p. 61.

41. *Idem*, “A Fausto Teodoro de Aldrey”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), pp. 267-268.

En esa carta Martí proclama su ingreso a la acción, no porque no la haya practicado antes y bien dolorosamente, prácticamente desde su infancia, sino porque ha estado compartida por otras muchas tareas: docencia, literatura, abogacía, filosofía. Ahora será aquella, junto a las obligaciones derivadas de la subsistencia, las únicas aceptadas. Esta resolución mide la amplitud de su reflexión en el período que deja atrás, mide cuánto ha estudiado y encontrado, mide el gran período del conocimiento previo a la acción.

La importancia del período se acrecienta porque corresponde a su máxima dedicación a la literatura y el arte. Quizás no haya otra época de su vida donde su atención haya versado tan centralmente sobre asuntos culturales, habiendo recorrido las más variadas disciplinas. A este período corresponde el *Ismaelillo* y buena parte de sus *Versos libres*, a este período corresponde un conjunto amplio de notas sobre temas de doctrina literaria, que tienen cabida en la *Revista Venezolana* y en su prólogo a Pérez Bonalde; a este período corresponden estudios sobre escritores, poetas y pensadores de América hispana; a este período corresponde su mayor dedicación a la crítica de artes plásticas; a este período corresponden sus observaciones sobre la naturaleza y el comportamiento de los pueblos en que actúa como improvisado sociólogo. Decir que esta pluralidad de materiales concurren a desbrozar ardientemente un solo tema, el de la incorporación de la modernidad a América hispana y las respuestas adecuadas, no es exagerar la vastedad que asignamos al tema.

II

La generación actual. El problema que nos toca resolver

Mientras Martí prepara el primer número de la *Revista Venezolana* que se publicará el 1º de julio de 1881 en Caracas, va

recogiendo en sus cuadernos íntimos anotaciones registradas a la redacción del editorial de presentación. Prepara lo que podría haber sido un manifiesto. Una de esas anotaciones resulta desafiante, además de certera. Apunta a la militancia de la revista, intelectual y moral, que luego se verá disminuida y hasta se diluirá cuando ella aparezca. Quizás Martí cedió a los imperativos de la cortesía en tierra extranjera o a una de sus variaciones tácticas características atendiendo a la situación del medio y a las fuerzas culturales que en él se debatían, como puede deducirse si se piensa en los sucesos posteriores: un elogio bien retórico del capitoste Cecilio Acosta, provocó la defunción del quincenario.

En su anotación Martí encara la revista proyectada como un órgano al servicio de los jóvenes. La define como un instrumento destinado a esclarecer la situación, es decir a conocer, para que los intelectuales se pongan en “posesión” de sí mismos, fórmula que Martí utiliza frecuentemente en el sentido de desembarazarse de las ideas recibidas o de los poderes guiadores para que cada uno asuma la realidad y actúe con independencia de criterio a partir de tal conocimiento. Aunque esta posición, llegado el momento del editorial definitivo, se disuelve en términos atemperados y pactistas, el apunte inédito nos devela las intenciones de Martí al acometer la publicación del quincenario venezolano. Dice en su cuaderno:

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 y a 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. A estudiarlo, a establecerlo y dilucidarlo, viene este periódico. A ponernos en posesión de nosotros mismos. A hacernos dueños de nosotros y prepararnos de manera que no sirvamos ciegamente a

sombrías intenciones o a vergonzantes intereses. A sacar a la luz lo que está en la sombra y a luchar a la luz.

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.⁴²

Es la segunda vez en la historia cultural de Hispanoamérica –la primera correspondió a la generación romántica del Salón Literario porteño– que se plantea tan drásticamente el enfrentamiento de los jóvenes con las ideas y sistemas imperantes de los mayores. Si los románticos que acaudillaban Echevarría y Alberdi, descubrieron en América hispana la condición de “jóvenes” que ni siquiera habían percibido los padres de la patria que hicieron la revolución a partir del mundo colonial y si descubrieron, por lo tanto, la ruptura sociocultural que introducía en los valores establecidos, transformándolos en fiscales de sus padres, solo unos cincuenta años después, en los aledaños del 80, vuelve a reiterarse la insurgencia juvenil. Irá progresivamente intensificándose hasta adquirir notas de gravedad a lo largo de la evolución del período modernista. Mientras el romanticismo antirrosista de 1838 tuvo un sustrato exclusivamente político, por lo cual su liberalismo se redujo a una proposición ideológica principista que presentó a la Nación y por cuya aprobación batalló hasta triunfar, pero que por eso mismo no era sino un proyecto intelectual, para 1880 el modernismo encuentra que tal proposición política se ha encarnado y ha sido corroborada en el plano económico, o sea, que el liberalismo no es ya un ideal a realizar sino una realidad que es necesario idealizar. Los jóvenes que se han ido formando en esta nueva orientación del cuerpo social

42. *Idem*, “Cuaderno Nº 6”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), pp. 178-179.

hispanoamericano percibirán, con agudeza siempre mayor que la de los padres, la acentuada quiebra que se estatuye en la continuidad cultural del continente. Los hijos y los testigos de esa quiebra se aglutinarán automáticamente, tras el estandarte generacional: serán la Joven Hispanoamérica y se verán abocados a un cambio hondo de las formas artísticas, es decir a una ruptura⁴³.

Hay aquí un comportamiento típico de la modernidad, respecto al cual Martí asume una posición conflictiva y representativa.

Lo propio de la modernidad ha de ser la cadena incesante de rupturas donde cada generación inmola velozmente la herencia recibida construyendo una obra regida por el afán de novedad, la cual a su vez irradia y contamina el pasado. Octavio Paz, quien más plenamente en nuestros días ha asumido el concepto, lo sintetiza así:

La modernidad es una decisión, un deseo de no ser como los que nos antecedieron y un querer ser el comienzo de otro tiempo (...)

La tradición moderna es la tradición de la ruptura. Ilusoria o no, esta idea enciende al joven Rubén Darío y lo lleva a proclamar una estética nueva (...)

El proceso es circular: la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado. Ese pasado no es menos nuevo que el futuro: es un pasado reinventado (...).⁴⁴

Ni Martí, ni tampoco Darío, admitieron la ruptura iconoclasta, la ruptura *per se*. Ambos pertenecieron a sociedades morosas, jerarquizadas, tradicionalistas, en las que irrumpieron vivaces

43. Véase sobre las bases socioeconómicas de la concepción del joven Ernest Fischer, *Problemas de la generación joven. Entre la impotencia y la responsabilidad*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.

44. Octavio Paz, *Poesía en movimiento*, Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis; selec. y notas, México, Siglo Veintiuno Editores, 1966, p. 5.

modificaciones a las que se sintieron ligados. Estas aportaciones renovadoras invirtieron el ciclo estable de la transmisión del saber, o sea de padres a hijos, haciendo que fueran estos más sabios, más perspicaces, sobre todo más ajustados a la realidad nueva que sus pregenitores, normalmente más conservadores y más apegados a usos ya adquiridos. A partir de semejante mutación en el ciclo de transmisión de los conocimientos, era fatal que se produjera la ruptura, literaria, filosófica, artística, etc. Los jóvenes debieron asumirla, aunque cada uno dentro de las coordenadas propias de su región y de su sistema cultural, así también como dentro de las coordenadas psicológicas y sociales que deben evocarse cuando de las posiciones de un artista se trata. Estos parámetros contribuyen a hacernos comprensibles las variaciones con que manejan la ruptura los escritores modernistas.

Darío llevó más a fondo la ruptura “ilusoria” de que habla Paz, porque adviene a la cultura en un momento más avanzado del procedimiento de transformación —a fines de los años ochenta— dentro del área hispanoamericana que ostentaba una civilización más abierta y mejor comunicada con la modernidad, a la vez que carente de lazos raigales con la tradición: los países que en el sur del continente rodean la capital artística *Buenos Aires-Cosmópolis*. Por eso Darío asume los principios de renovación —y simultáneamente los derivados de la ruptura— con más arrojo que Martí. Pero no lo imaginemos como al adolescente contemporáneo a quien el afán de ruptura y novedad a veces no supera una función ideologizante carente de real contenido y que por lo tanto solo se sostiene en el negativismo. Al contrario, Darío es lento y prudente en el manejo de la ruptura, insólitamente respetuoso y admirativo para la obra de los mayores, cosa que no puede atribuirse totalmente a las razones tácticas derivadas del principio de la “carrera literaria” recién aparecida.

Martí revela una posición más compleja y a la vez más conflictiva, tanto psíquica como artísticamente. Admite la ruptura cuando ella responde a una evidente alteración de las bases sociales o sea a una mutación en el desarrollo económico que altera el sistema de dependencia de la generación joven respecto a la de los mayores. En ese caso considerará que el escritor debe adaptarse, proporcionando una respuesta equivalente en el reino de la creación. Pero, ya sea porque esa modificación no le parecía en América Latina tan honda como para justificar una ruptura y un enfrentamiento, ya sea porque no podía dejar de reconocer –por razones intelectuales pero también y quizás más por razones morales–, ya sea porque su ardiente futuridad lo remitía al utopismo donde el conflicto debería desaparecer, Martí no habla de generación joven sino de “generación actual” y, al redactar definitivamente el editorial de la revista dice que ella “no viene a poner en liza, sino a poner en acuerdo, las edades”. Su artículo sobre Cecilio Acosta, escrito en ese mismo mes de julio de 1881 es prototípico de una abundante serie de escritos encomiásticos sobre los venerables ancianos y los robustos mayores de las letras hispanoamericanas, sobre los cuales Martí distribuyó elogios frecuentemente inmerecidos y a los cuales Martí miró con los ojos enamorados del hijo.

Si Martí no asume el espíritu parricida de la modernidad, a pesar de que él vive la experiencia de desequilibrio intelectual entre padres e hijos característica de la modernidad –la vive en carne propia y centuplicadamente en Nueva York– entonces debe revisarse su interpretación original del principio de la ruptura que mucho tiene que ver con su instalación en los comienzos de la ola de modernización hispanoamericana. Las razones, en efecto, deben buscarse en su mitología personal pero esta a su vez no puede dissociarse de la propia de su tiempo y situación, condiciones que

incesantemente reaparecen cuando se habla de un escritor tan voluntariamente “representativo” como lo fue Martí. Su ubicación en el aparte de aguas, como dijimos, su encabalgamiento de dos épocas, su actitud de padre y a la vez descendiente, viniendo de y yendo a, concurren a tipificar un caso particularmente tenso, y una interpretación profunda de esa original situación.

Esa interpretación tenía que expresarse, obligadamente, a través de la relación padre-hijo que en él adquiere rasgos de meditación obsesiva. No hay, en la literatura de nuestra lengua, un caso semejante de reverencial respeto por el padre, aliado a tal estremecido amor por el hijo. Martí es el único escritor capaz de esa doble efusión de amor que sirve para religar progenitor e hijo con lazo emocional donde queda eludida toda presencia femenina, tanto la maternal como la conyugal. Puede pensarse que la intensísima idealización femenina que tantos sufrimientos deparó a Martí, tiene que ver con esa férrea y autosuficiente pareja masculina por él establecida. (Recuérdese la dedicatoria a Dana del *Ismaelillo*)⁴⁵. Pero más allá de las explicaciones psicológicas está la acuñación de un tipo de relación masculina, tal como correspondía a la sociedad masculina que siguió siendo el XIX, donde se mostraran puros y claramente recortados, los dos polos del nuevo dilema sociocultural: padre e hijo.

La relación afectiva central en la vida de Martí fue la del amor filial, que superó a la del amor conyugal y aun a la del amor paternal. Se supo hijo de alguien, midiéndose por la mirada del padre que lo constituía en hijo, valorándose por las imposiciones que ella discernía y admitiendo que transgredirlas sería deshonor. Hombre adulto, recuerda que su primera impresión de la infancia

45. “*C’est le roman de mes amours avec mon fils, on se fatigue de lire tant de romans d’amour avec des femmes*”, citado por C. Vitier, *Temas martianos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1969, p. 150.

fue la de su padre, en una calle, profetizándole: “Porque a mi no me extrañaría verte defendiendo mañana las libertades de tu tierra”⁴⁶, frase donde la intensidad de la memoria involuntaria, que diría Proust, radica en el uso del posesivo tan martiano, “tu tierra”, porque por él se produce la ruptura que irrumpe en el campo de la mayor afectividad: el padre anuncia al hijo que él es otro, que tiene otra patria, que algún día se levantará contra la patria del padre, redundancia esta que sitúa la problemática martiana y quizás explique esa condición única que Gabriela Mistral definió como la del “peleador sin odio”. Esta fatal rebelión contra el padre, contra la patria-padre, que será crecer y vivir, que será independizarse, que será ser otro, es sufrida hasta tal grado de la afectividad que solo puede experimentarse si va acompañada permanentemente de una expiación que compense lo que en ella hay de transgresión y pecado.

El padre recorre su poesía con imágenes siempre valorativas, como en el poema XLI de *Versos sencillos*, o aparece como el custodio del deber ser, como en el poema XXVIII donde inmola al hijo por traidor o en el poema XXXI donde lo conduce a la pelea contra el enemigo. Y si no es el padre el que concurre a esta instancia majestuosa, son los mayores o los ancianos quienes ocupan su lugar para ser reverenciados. Se transforma, por último, en el héroe de piedra que barre la tierra con la cabeza del poeta, castigando en él la traición de los descendientes a las normas del deber ser.

Parecería que chorrea excesivos significados, que viene cargado de demasiados símbolos, el primer libro de poesía representativo del espíritu de la modernidad en Hispanoamérica: *Ismaelillo*. Es un libro consagrado a un niño donde, por lo tanto, se

46. J. Martí, “367”, *Fragmentos* (Obras completas, 21), p. 250.

apuesta visiblemente sobre el futuro porque no hay nada más cargado de futuridad que un niño. Y está escrito justamente por quien, formado en una época anterior que se desmorona, fue educado en la rígida concepción filial, la de descendiente que cumple la esperanza del padre, la continúa y realiza sobre la Tierra. La generación joven hispanoamericana nace con el canto a un niño, todo gracia, novedad, expectativa de porvenir radiante. Entre los numerosos enigmas que plantea libro tan pequeño y en apariencia tan liviano y “maternal” están aquellos versos de “Musa traviesa” donde el padre se plantea la insólita idea de traspasarle al hijo sus años para envejecerlo y ahorrarle la vida; idea que de inmediato rechaza al pensar que entonces imposibilitaría a su hijo la experiencia de otra generación joven, de otro niño donde la cadena familiar o humana se continuaría a la vez que se quebraría la cadena cultural. Todavía más categórica se torna la referencia al rehacerse por obra del hijo, en estos versos donde el poeta padre recupera por la mágica virtud del niño la condición de hijo, otra vez:

¡Hete aquí hueso pálido,
vivo y durable.
Hijo soy de mi hijo.
Él me rehace.

Más que el parricidio, le es afín a Martí el filicidio, ejercido sobre sí mismo. Como en el caso de Abraham, se trata de una respuesta obediente a una demanda superior, sino la de Dios, la del deber, que se impone por encima del amor o la piedad: es la guerra, o la lucha contra el enemigo, o el afán de la virtud o el resguardo del honor. Y cuando el sacrificio no se produce, es igualmente viva la condición filial en que existe.

Desde su posición, encabalgando épocas, deja de mirar hacia atrás de pronto, hacia la época del padre; parecería vuelto al futuro, hacia el tiempo del hijo: pero en la pureza que de este recibe él se recupera como el hijo que fue, se hace hijo gracias a su hijo, recupera por lo tanto el sitio filial en que ha vivido. Pero claro es que, por el fatal encadenamiento del tiempo, porque la historia existe como instancia de lo real, él avanza hacia el futuro. No avanza como padre, sino como hijo de su mismo hijo; será criatura del porvenir pero en ese tiempo futuro reconstruye otra vez la condición filial propia de una época pasada que se extingue.

De este modo se pone en funcionamiento el principio de la ruptura que singulariza el ingreso de la modernidad y al emerger la primera generación modernista se produce la insurrección contra los padres y contra su legado. Pero la operación martiana disuelve la plena condición “luzbética” que distingue a los jóvenes rebeldes modernistas. Detrás de ellos hay una nueva fórmula esperándolos, según la cual no será necesaria una ruptura incesante con el padre, será en cambio posible una modulación armónica que ligue al progenitor con el descendiente y este volverá a continuar su obra, será posible un universo sin rupturas ni insurrecciones.

Al afirmar la continuidad plural de la cultura a través del ciclo permanente de las generaciones, Martí podría ser visto, superficialmente, como un hombre del pasado. También podría vérselo, dentro de esta red de problemas y respuestas a problemas, como el hombre que apuesta más lejos. Favorecido por su situación conflictual, por la amplitud del panorama de que dispone, por el conocimiento de diferentes universos culturales, por su ubicación en el comienzo del ciclo luzbético, es capaz de concebir una modernidad que cancele el nihilismo de la modernidad y donde, sin embargo, no resulte cancelada conjuntamente la conciencia de ser joven.

En la primera mitad del siglo XIX Stendhal apostaba a cien años. Martí, que se rehusó a pensar razonadamente sobre su ardiente sentimiento de inmortalidad, no pensó en plazo y ni siquiera consideró posible que un futuro lejano lo recuperara a él. En cambio sí creyó fuertemente que en el porvenir se haría realidad su visión de la sociedad nueva. Y como hombre de sueños y simultáneamente de realidades, le reclamó estudio a la “generación actual”. Estudiar, establecer, dilucidar, son las palabras empleadas por Martí. Nada dice de la resolución del problema, sino del obligatorio esfuerzo cognoscitivo. Por él se asume la propia humanidad que, tal como él concluye, permite adquirir “tamaños de hombres libres”. Toda apoyatura sobre la posibilidad de un mayor conocimiento elude la mera ruptura por reacción, que nunca es valorativa. En cambio, instaura el principio de que las diversas generaciones sirven de ruedas al crecimiento y ampliación constante del saber, en un fraseo armónico y progresivo.

Época de génesis

Martí no definió el problema que le tocaba resolver a los jóvenes. Los textos del período son, sin embargo, suficientemente esclarecedores: se trata de interpretar una época y planear el futuro a partir de la experiencia sobrecogedora, del rápido cambio social.

“Esta edad tumultuosa de derrumbe y renuevo”⁴⁷ dice una vez y otra: “una época de incubación y de rebrote, en que, perdidos los antiguos quicios, andamos como a tientas en busca de los nuevos”⁴⁸, textos que desembocarán en el largo discurso que

47. J. Martí, “La Venezoliada...”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 203.

48. *Ibid.*, “El carácter...”, p. 209.

prologa el poema de Pérez Bonalde y que además cubrirán de anotaciones y rápidas rememoraciones la prosa y el verso de esos años. En ellos se implican cinco operaciones que podríamos resumir así: 1º, la destrucción de un sistema social que, no obstante agonizar, prolonga su opresión sobre los hombres nuevos; 2º, el estado subsiguiente de confusión y de inseguridad intensísimos que acarrea su derrumbe; 3º, la interiorización del campo social traspuesto a desgarramiento íntimo, a angustia de la conciencia; 4º, la circulación de modelos sustitutivos, muchos esquemáticos o de desaprensiva importación, que no pasan de proyectos inconvincentes; 5º, los atisbos de la futuridad, más que nada el deseo de ella con la realización de un renovado sistema social. Si ordenáramos estas cinco operaciones, comprobaríamos que las tres primeras están referidas al período de crisis de la sociedad y las dos últimas a la superación futura de la misma. Al margen de las interpretaciones que proporciona la sociología acerca del comportamiento humano en los períodos de rápidos cambios sociales⁴⁹, en este ejemplo concreto de situación, que luego se repitió muchas veces en nuestra vida contemporánea, advertimos algunos rasgos singulares: el resquebrajamiento de los valores establecidos es directamente proporcional al utopismo, de tal modo que a mayor inseguridad y confusión de la experiencia vital, corresponde mayor afirmación del futuro y mayor precisión de sus notas ideales. Percíbase que la concepción de lo porvenir es casi simultánea a la experiencia del presente cuando no ocurre que este último resulta como regido desde el futuro, vista la rotundidad del utopismo.

49. Véanse las obras de Karl Mannhein, en especial *Diagnóstico de nuestro tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969; y el trabajo de Egbert de Vries, *El hombre en los rápidos cambios sociales*, México, Casa Unida de Publicaciones, 1962.

Fue en una luzbética traducción de la Biblia que Fausto encontró la fórmula de la modernidad: “en el principio era la acción”. Y fue invocando un signo mágico que pudo ver la realidad como movimiento perpetuo que tejía la malla del universo. En ese texto de fines del XVIII encontramos interpretado el mundo naciente, este al que pertenecemos, bajo las especies del cambio incesante, del movable devenir. Esa ley rigurosa llega a América, descongelando una sociedad todavía estática, en los años de la vida de Martí. Este ve nítidamente el sacudimiento que origina al modificar la estructura consolidada, padece la inestabilidad del cambio; estudia las consecuencias del sismo. No llega a atisbar que en adelante será siempre así; sacudimiento incesante, devenir incontrolable, cambiar sin reposo. Martí vive la experiencia de la modificación como ningún otro hispanoamericano, pero percibiéndola como una crisis que ha de ser superada.

Concibió para interpretar el fenómeno una mecánica harto simple: la crisis destruía una época cuya duración estimó muy prolongada, prácticamente la historia del continente desde su descubrimiento y colonización o sea unos tres siglos. Se desmoronaba su andamiaje económico, social, institucional, filosófico, literario. Los valores abolidos eran sustituidos por otros incipientes con los cuales se lograría reedificar una época de mayor altura y perfectibilidad, pero de duración no menos que la primigenia. La fórmula “derrumbe y renuevo” de Martí traduce bien ese período central de las crisis que él vivía, para él más breve pero más doloroso que los otros dos momentos de su esquema: pasado y futuro.

Esta mecánica interpretativa quedó consolidada con mayor rigidez al enfocársela desde el ángulo del futuro y no del presente. No se trataba para Martí de evaluar el desmoronamiento de una sociedad y sus consecuencias sobre los hispanoamericanos

de la época, sino de medirlo a partir de la cartilla valorativa de la sociedad futura, entrevista o, más bien, soñada. Así, por ejemplo, cuando se refiere a la fe, Martí registra su quiebra dentro del derrumbe general pero a la vez descuenta que en el futuro ha de reconstituirse y es desde esta opción que mide su función, en el pasado e interpreta la crítica a que la ha sometido la crisis. “Pero ahora andamos sin mucha confianza ni seguridad en aquel espíritu, mas ocupados en exterminar a los que lo vistieron mal que en reconocerlo, y como temerosos de que el acatamiento parcial de él, aunque sea justo y a la callada de la conciencia lo reservamos para más tarde, contribuya a resucitar el poderío de los que en su nombre vendaron, amordazaron, desalaron y envilecieron el espíritu humano sobre la tierra”⁵⁰.

Debido a este enfoque a partir de los valores del futuro, es preferible definir esa época por la fórmula “época de génesis” que Martí utilizó en alguna ocasión. En ella se evidencia uno de los criterios preferidos del espíritu de la modernidad, el que sitúa todo en el futuro y ve el presente como nacimiento.

El esquema martiano evoca los esquemas manejados por la generación romántica, salvo que en un nivel más adulto. Los escritores de 1838, Lamas, Sarmiento, así como los más jóvenes, Mármol o Mitre, dieron una interpretación de la Revolución de Emancipación bajo las especies de una rígida dicotomía: al pasado hispano-colonial enfrentaba un futuro cosmopolita libre. Pero ya ellos reconocían, en la década del treinta, que aquel pasado se prolongaba anacrónicamente sin lograr ser cancelado por el espíritu de Mayo. Las observaciones que introduce Martí apuntan por una parte a esa misma constancia, reconociendo que aquel pasado no cesó en la Independencia sino que se prolongó, vivo,

50. J. Martí, “296”, *Fragmentos* (Obras completas, 22), p. 200.

durante los setenta años siguientes al 1810. Por otra parte critica las soluciones que se trajeron amonedadas de Londres y París con el fin de modificar la herencia hispano-colonial, entendiendo que resultaron igualmente perjudiciales porque no tuvieron en cuenta la idiosincrasia de los países hispanoamericanos. En los hechos, estas dos correcciones del esquema de los proscritos argentinos se limitan a un honrado reconocimiento de la lección de los hechos en el ya bien transcurrido siglo XIX. De ambas hay ejemplos en los escritos del período venezolano.

Como ejemplo de su crítica al legado español:

hay tres siglos que hacer rodar por tierra, que entorpecen aún nuestro andar con sus raíces y una nación pujante y envidiable que alzar, a ser sustento y pasmo de hombre (...).⁵¹

una época de callamiento y de repliegue, en que las ideas habían de convertirse en sonajas de bufón de rey, o en badajo de campana o de iglesia, o en manjar de patíbulo (...).⁵²

Como ejemplo de su crítica a las soluciones mecánicamente importadas, que diez años después proporcionará la médula de su ensayo *Nuestra América*:

Sólo que se desdeña el estudio de las cuestiones esenciales de la Patria; –se sueña con soluciones extranjeras para problemas originales; –se quiere aplicar a sentimientos absolutamente genuinos, fórmulas políticas y económicas nacidas de elementos completamente diferentes.⁵³

51. *Idem*, “El carácter de la *Revista Venezolana*”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 209.

52. *Ibid.*, “El poema del Niágara”, pp. 226, 227.

53. *Idem*, “Un viaje a Venezuela”, *Viajes-diarios...* (Obras completas, 19), p. 160.

Porque entre la suma excesiva de brillantes patrones, andamos deslumbrados y no damos con el bueno (...).⁵⁴

La situación crucial hispanoamericana no era ya acontecimiento local. Correspondía a planteos universales que por primera vez afectaban centralmente a Nuestra América. Martí tuvo conciencia agudísima de estar viviendo en uno de los quicios de la historia, conciencia de haberle correspondido en suerte un estado extraordinario que afectaba al universo civilizado de manera semejante. En una crónica para *La Opinión Nacional* dice, al pasar: “El siglo último fue el del derrumbe del mundo antiguo: este es el de la elaboración del mundo nuevo”⁵⁵.

La alusión destaca el papel de las revoluciones burguesas del siglo XVIII, que aniquilan los valores del mundo aristocrático afectando entre ellos a la religión católica, lo que en otro texto le permite hablar del fin de una época que ha durado veinte siglos: “No se echan abajo veinte siglos sin que ofusque algún tiempo nuestros ojos el polvo de las ruinas”⁵⁶.

54. *Idem*, “Centenario de Andrés Bello, Nueva York, 23 de diciembre de 1881”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 216.

55. *Idem*, “Garfield”, *En los Estados Unidos...* (Obras completas, 13), 1963, p. 199. Esta idea dominó a Martí en el período y volvió sobre ella en diversas correspondencias. En la de fecha 15 de octubre de 1881, para *La Opinión Nacional* también, desarrolla su interpretación del punto: “Los tiempos son para Sísifo y no para Jeremías; para empujar rocas hasta la cima de las montañas; no para llorar sobre exánimes ruinas. Hay como un despertamiento universal; como si todas las frentes se hubieran cansado de yugos; como si la fuerza, que ha sido durante tanto tiempo señora de la libertad, fuese ahora su esclava. Los pueblos han crecido, y se sienten ya fuertes; un anhelo de derecho, una capacidad para ejercerlo, una determinación unánime para lograrlo se notan en todos los lugares de la Tierra; magnífica portada abren los hombre en la época que nace”. *Ibid.*, “Carta de Nueva York”, p. 63.

56. *Idem*, “Cuaderno N^o 8”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 243.

Esta visión panorámica de la historia, confería majestuosidad al tiempo de su vida; también le reclamaba una responsabilidad mayor porque lo impulsaba a asumir la cualidad de partero de esa época futura, inminente, donde habrían de resolverse definitivamente los conflictos y las contradicciones de la humanidad. De ahí procede su cercanía con el hegelianismo, cuya interpretación dialéctica de lo real correspondía a la concepción martiana de un desarrollo progresivo y creciente de la humanidad a través de etapas o cataclismos que una razón universal atravesaba confiriéndoles sentido.

Las dos Américas

En los meses venezolanos (1881) Martí intensifica su requisitoria contra la superviviente herencia colonial. Viene de Nueva York donde ha conocido la prototípica sociedad moderna que no vacilará en condenar de un punto de vista ético y político pero cuyo desarrollo material le asombra e inquieta dado lo desperejo de las fuerzas entre una y otra América. En esa primera estancia en Nueva York ha sufrido mucho. No ha podido adaptarse al egoísmo, frialdad, falta de amor y de piedad que encontró en sus calles: “espantado de tanta alma sola y pequeñez vestida de grandeza como en la República del norte había observado”⁵⁷.

Pero además no necesitó mucho tiempo para ver las intenciones imperiales de Estados Unidos, ver cómo iba aplicándose la maquinaria del “destino manifiesto” y cuáles eran los pasos metódicos que se daban para poner en práctica el plan expansionista

57. *Idem*, “Fragmento del discurso pronunciado en el Club de Comercio de Caracas el día 21 de marzo de 1881”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 288. Discurso que pronuncia en el Club de Comercio de Caracas el día 21 de marzo de 1881 y que es su agradecimiento a Venezuela.

cuya primera víctima habría de ser Cuba. Es posible que ya desde ese momento se haya visto impulsado a manejar la honda de David aunque con el sigilo que su situación en las “entrañas del monstruo” exigía. Solo a través de su correspondencia privada, especialmente con su íntimo amigo Manuel Mercado, puede seguirse este plan de combate que, por una característica central de la actitud martiana, comienza por un esfuerzo de ilustración. A la luz de su confesión última desde Montecristi a Mercado deben releerse sus crónicas sobre temas sociales, económicos, culturales o amenos para percibir cómo en todos procuró llevar al conocimiento de los hispanoamericanos la alarma, mostrando con la mayor objetividad –único modo de deslizar esta información en los grandes diarios burgueses en que colaboraba– los propósitos imperiales crecientes. Su deseo era transmitir ese conocimiento que estimaba indispensable para toda acción positiva. La lucha antiimperialista de Martí ha sido ampliamente explanada por la crítica⁵⁸, pero creo que no lo ha sido suficientemente otro aspecto de esa misma lucha que estaba referida a sus conciudadanos hispanoamericanos instándolos con urgencia a modificar su concepción de la vida para poder enfrentarse con posibilidades de triunfo a su inminente adversario.

Desde que desciende en Nueva York al iniciarse el año 1880 no dejará de recomendar vivamente a sus compatriotas un cambio sustancial: abandono de los pésimos hábitos coloniales; incorporación veloz a los principios de trabajo; explotación de las

58. Es rica la bibliografía sobre el tema, destacándose, en la zona de los estudios literarios, los de Juan Marinello y José Antonio Portuondo, en especial *El contenido social de la literatura cubana*, México, El Colegio de México, 1944, a los que se sumó Ezequiel Martínez Estrada. Sin embargo, el libro clásico sobre el tema sigue siendo el de Emilio Roig de Leuchsering, *Martí antiimperialista*, La Habana, 1953, con una segunda edición notablemente aumentada publicada en La Habana, por el Ministerio de Relaciones Exteriores, 1961.

riquezas naturales; ampliación del comercio; educación práctica, abandonando el verbalismo humanista; cancelación de las contiendas militares entre hermanos. Prácticamente a esta prédica consagrará por años sus artículos en *La América* de Nueva York con mayor insistencia a medida que veía amplificarse el peligro del expansionismo norteamericano, a la vez que no perdía oportunidad de realzar a los ojos de los estadounidenses los progresos al sur de río Bravo. La serie de artículos publicada en ese diario en los años 1883 y 1884 debe leerse como parte de una tarea educativa de alta política latinoamericanista y no como simple muestra del *pane lucrando* de Martí. A través de ese periódico Martí se dirigía a un público de empresarios, comerciantes, altos funcionarios gubernamentales, a los cuales trataba de orientar y poner en guardia, claro está que con las cautelas que la publicación desde la cual escribía le imponía.

Si a los burgueses trataba de orientarlos hacia una más moderna y sistemática utilización de las máquinas o hacia un aumento de sus ventas en el mercado norteamericano, a los intelectuales que formaban su público primero debía orientarlos acerca de las posiciones a asumir en el debate de las dos Américas que ocupó todo el fin de siglo pasado. Si dentro de él ha habido un tema repetido, ese fue el de la oposición del idealismo humanista hispanoamericano contra el materialismo *yankee*. Su fórmula exitosa en el seno de la joven burguesía urbana radicó en la dicotomía Ariel-Calibán de Rodó que líricamente extendió Darío al indigenismo, en su discurso levantisco al presidente Theodor Roosevelt: “Mas la América nuestra que tenía poetas desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl...”.

Respecto a ese tema Martí comienza por hacer un distinguo, que lo separa del Darío que habla a nombre de la “América Católica”, pues Martí parte de la crítica a esa herencia hispana.

Luego hará otro, de tipo americanista, que lo separará del Rodó afrancesado ignorante de la herencia indígena de América. Veinte años antes de los alegatos de Rodó y Darío, le cabe a Martí una toma de posición principista donde respira el espíritu decimonónico imbuido del ideario de la revolución de independencia pero a la vez una concepción netamente porvenirista. Aunque Martí nunca dejó de utilizar creadoramente la herencia hispana, la cuestionó a fondo, bastante antes de su discurso del 19 de diciembre de 1889 en honor de los delegados a la Conferencia Internacional Americana de Washington, o de esta formulación de su Cuaderno 18 de 1894:

Y yo pregunto cuando se trata de España –(no se arguya lo que valemos ahora)– ¿valía más lo que había en América cuando expulsamos a los conquistadores, que lo que había cuando vinieron? En poesía, ¿qué versos de la Colonia valen lo que la única oda, u odas, se reconocen de Netzahualcoyotl? En arquitectura, ¿qué pared de iglesia, o celebrado frontispicio, ni aun el del churrigueresco sagrario de México, vale lo que una pared de Mitla o de la casa del Gobernador?⁵⁹

Son todavía, aquí, la literatura y el arte, los que establecen el criterio de superioridad de un pueblo sobre otro, aplicando una tesis idealista. Del mismo modo que aquí utiliza ese argumento para poner a las culturas indias autóctonas sobre la española conquistadora, lo utilizará también para poner a la cultura hispanoamericana sobre la de los Estados Unidos. Eso se percibe desde 1877. En un apunte de ese año, cuando recién comienza a cuajar su pensamiento, utiliza la esquemática oposición materia-espíritu, que será espina dorsal del arielismo. Incluso apela, como el maestro

59. *Idem*, “Cuaderno N^o 18”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 37.

uruguayo, al ejemplo de la Grecia clásica que como a este le viene de Francia: “La América del Norte desconoce ese placer de artistas que es una especie de aristocracia celestial. Sólo las almas elevadas gustan toda la íntima belleza de ese mundo extramundano. La admiración universal alimenta el ara no apagada de la Grecia; pasó el pueblo y quedó su reflejo; se prostituyó su nacionalidad y la Grecia es aún madre perenne y admirable, empapados están sus labios todavía de la sabrosa y eterna miel de Himeto”⁶⁰.

Este tipo de argumentación desaparece después de 1880, ni habrá tentaciones renanianas en su pensamiento. No por eso su enfoque será menos severo que el de Rodó; al contrario, será más drástico por mejor fundado. A la recíproca, después del mismo año sustituye la exaltación verbalista de las grandezas hispano-americanas, propia de sus períodos mexicano y guatemalteco, por observaciones más realistas donde el aliento generoso no oculta la crítica por el retraso en la modernización. Sus grandes exaltaciones posteriores, serán más bien proclamas para llamar a la acción, apostando sobre las virtudes de los hispanoamericanos.

Martí llega entonces a concebir que la oposición entre la cultura humanística, particularmente literaria, que ha sido el orgullo de América hispana por siglos, y la actividad industrial y comercial que tradicionalmente tuvo en menos, como oficio vil, es falsa y, además, perjudicial. Un cambio educativo le parece obligado para obtener una mayor atención por el trabajo y la explotación de los recursos naturales: “poseedores de la excesiva instrucción literaria que heredamos de la Colonia perezosa, se vive en gran manera como extraño frente de esos mares que nos hablan de poder y de fama venideros, de esas selvas, guardadoras clementes de nuestra fortuna abandonada, y de esos montes

60. *Idem*, “Apuntes”, *Viajes-diarios...* (Obras completas, 19), p. 17.

de oro que descuajados en fuego se estremecen coléricos bajo nuestras plantas como con cansancio de su obligada pereza y con enojo del desamor en que los vemos (...)"⁶¹.

Desde el pequeño observatorio que fue el periódico *La América*, registró cómo de la América sajona venían pedidos de tipo comercial en tanto que los hispanoamericanos le sugerían que transformara el periódico en literario, exclusivamente. Su respuesta delata irritación: "Hermoso sería un periódico de este género; pero los tiempos son graves y acaso temibles, y ni un ápice menos que críticos. Se van levantando en el espacio, como inmensos y lentos fantasmas, los problemas vitales de América: –piden los tiempos algo más que fábricas de imaginación y urdimbres de belleza–. Se puede ver en todos los rostros y en todos los países, como símbolos de la época, la vacilación y la angustia"⁶².

Todavía dará un paso adelante en esta línea y aborrecerá de la literatura misma, la hueca, verbalista e irreal que seguía practicándose y enseñándose en los institutos universitarios hispanoamericanos. Martí abandonará por un momento la habitual sinonimia literatura-belleza, reclamando de las letras "utilidad". Dentro del mismo tipo de preocupaciones debe situarse su repugnancia por la falta de rigor, consistencia, estructura, ciencia –para usar la palabra predilecta del siglo– de que adolecía el tardo Romanticismo que él definió como clasicista. En un artículo consagrado a temas educativos se encuentra esta referencia a las letras en las universidades: "en llevar el amor a lo útil y la abominación de lo inútil

61. *Idem*, "El carácter...", *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 209, y en el mismo sentido múltiples exhortaciones de *La América*, como esta de mayo de 1884: "Y en campos como en ciudades urge sustituir al conocimiento indirecto y estéril de los libros, el conocimiento directo de la naturaleza". "Maestros ambulantes", *Nuestra América III Honduras-Nicaragua-Paraguay-Puerto Rico-Uruguay-América Central-Voces Hispanoamericanas-de La América*, Nueva York (Obras completas, 8), p. 291.

62. *Ibid.*, "A los lectores de *La América*", p. 266.

a las escuelas de las letras; en enseñar todos los aspectos del pensamiento humano en cada problema y no –con lo que se acomete alevosa traición– un solo aspecto; en llevar solidez científica, solemnidad artística, majestad y precisión arquitecturales a la Literatura. Sólo tales letras fueran dignas de tales hombres”⁶³.

En resumen: ni su filial devoción por la cultura española le inclina a convalidar la esclerosis de sus instituciones o su anacronismo respecto a la sociedad burguesa que ya dominaba en el resto de Europa (Francia, Inglaterra) y en Estados Unidos, ni su confianza en el modelo de sociedad moderna para la transformación económica de Hispanoamérica le conduce a proponer miméticamente los Estados Unidos, como antaño hiciera Sarmiento. En este aspecto, es evidente el desglose menudo y constante que introduce Martí para determinar los aspectos válidos y los inválidos para Nuestra América en la experiencia de las sociedades industriales de su tiempo. En sus artículos para *La Opinión Nacional* de Caracas, en su larga serie de *La Nación* de Buenos Aires y en sus colaboraciones con *La América* puede seguirse menudamente esta preocupación por seleccionar temas para la atención de Hispanoamérica y para su progreso material.

Futuridad y universalismo

Contra el pasado que se desintegra, Martí asume con jubiloso utopismo, el futuro⁶⁴. Si la modernidad consiste en apostar sobre un futuro que se ha creado –inventado– a partir del cual juzgar la

63. *Ibid.*, p. 282.

64. Se trata de un utopismo que parece congénito a la tierra americana, pero que a partir del modernismo resultó incentivado. Humberto Piñera le llama con razón “sentimiento de Futuridad”. Dice: “Al leer detenidamente el pensamiento del apóstol llama ante todo la atención al sentimiento de *futuridad* que lo recorre

totalidad universal –su presente y su pasado–, Martí es plenamente un hombre de la modernidad. “Yo quiero más vivir después que vivir ahora” le confesaba a su amigo Mercado, y en una anotación autobiográfica contó la felicidad única de aposentarse, repentinamente, en el futuro: “Ya he andado bastante por la vida, y probado sus varios manjares. Pues el placer más grande, el único placer absolutamente puro que hasta hoy he gozado fue el de aquella tarde en que desde mi cuarto medio desnudo, vi a la ciudad postrada, y entreví lo futuro pensando en Emerson”⁶⁵.

Uno de los impulsos que lo proyectan hacia ese futuro es el optimismo científico que caracterizó al siglo XIX. Lejos de pensarlo como un siglo idiota, Martí lo supo un siglo confuso, lleno de esperanzas, y creyó en él: “El siglo XVIII fundó la Libertad: el siglo XIX fundará la ciencia”.

La ciencia dota al hombre de las posibilidades materiales soñadas, mediante las cuales conseguirá vencer a la naturaleza para recibir los beneficios de una época bienaventurada que se avecina. Junto a las conquistas materiales está también llegando una plenitud espiritual largamente ambicionada. Así imagina Martí –o así sueña– el futuro: “esta época de elaboración y transformación espléndidas, en que los hombres se preparan, por entre los obstáculos que preceden a toda grandeza, a entrar en el goce de sí mismos y a ser reyes de reyes (...)”⁶⁶.

Tal confianza testimonia la consigna que acababa de formular Rimbaud en Francia –*Il faut être absolument moderne*– y que

íntegramente. En efecto, cada línea de sus meditaciones parece concebida para ser realizada en un momento posterior, que se ofrece como inacabable nueva ocasión de mejora del presente”. “Martí pensador”, *Antología crítica de José Martí*, Manuel Pedro González; introd., comp. y notas, p. 527.

65. J. Martí, “23”, *Fragmentos* (Obras completas, 22), p. 323.

66. *Idem*, “El poema...”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 224.

habría de ser bandera de la poesía siguiente. Por lo mismo, no es concebible esta modernidad sin su complementación universalista. Así ocurrió centralmente en las literaturas europeas de la época, puesto que a ellas correspondió fraguar un lenguaje universal que por primera vez definía la creación poética, el cual sería base del desarrollo ecuménico del siglo XX⁶⁷. En Francia y en Inglaterra, tal misión resultaba de una adecuación forzosa del poeta a las condiciones de homogenización planetaria que estatúa la expansión económica y política de esos imperios; los poetas hablaban y creaban desde el centro de donde partía la equiparación universalista y no podían intentar otra respuesta que la adopción en el lenguaje y en la sintaxis poética, de formas progresivamente desarraigadas del localismo, proyectadas a una mayor abstracción, junto a una temática de aproximación universalista. No importaba que los conductores de estos imperios ignoraran o despreciaran a estos poetas; ellos resultaban plegados fatalmente a los imperativos del sistema que se ampliaba hasta coincidir con el radio planetario.

Pero la situación no era la misma tratándose de los escritores de las zonas marginales del globo. Sobre estas se precipitaban los imperios europeos —y muy pronto el norteamericano—, absorbiéndolas dentro de su sistema económico infraestructural. A pesar de su dependencia, estaban obligadas a hacer suyas las condiciones del sistema, incluso cuando les eran perjudiciales. Es en este punto donde mejor se perciben las vicisitudes de la dialéctica de la modernidad al aplicarse a la zona hispanoamericana.

No había para Martí ninguna posibilidad de rehusarse a la modernidad y por lo tanto al universalismo que ella acarrearba.

67. Véase Hans Magnus Enzenberger, “El lenguaje universal de la poesía moderna”, *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969.

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 tecnológica del XIX imposibilitaban todo intento de resguardo o segregación. Él, que era un isleño, supo que ninguna isla quedaría exenta del nuevo régimen universal y combatió como el primer peligro cultural, al provincianismo: recuérdese la primera fulgurante imagen de *Nuestra América* con “los cometas en el Cielo que van por el aire dormido engullendo mundos”; reléase esta confesión explícita en el segundo editorial de la *Revista Venezolana*: “Cierto que, pasajeros de la nave humana, somos a par del resto de los hombres, revueltos y empujados por las grandes olas; cierto que, venidos a la vida en época que excruta [sic], vocea y disloca, ni los clamores, ni los provechos, ni las faenas del universo batallador nos son extrañas; cierto también que por nacer humanos, singulares dolores nos aquejan, como de águila forzada a vivir presa en un menguado huevecillo de paloma”⁶⁸.

Pero a renglón corrido de su aceptación de la coordinada universal, ya comienza a señalar los peligros de una aceptación pasiva o puramente mimética. Es uno de sus temas clásicos, de los más repetidos de su obra. Es también el que señala una diferencia de comportamiento cultural respecto a los escritores modernistas más jóvenes, estableciendo dos líneas culturales que corresponden a dos familias que atraviesan la historia del continente. Martí se apresura a agregar: “Mas ni el fecundo estudio del maravilloso movimiento universal nos da provecho –antes nos es causa de amargos celos y dolores–, si no nos enciende en ansias de combatir por ponernos con nuestras singulares aptitudes a la par de los que adelantan y batallan; ni hemos de mirar con ojos de hijo

68. J. Martí, “El carácter...”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 210.

lo ajeno y con ojos de apóstata lo propio; ni hemos de ceder a esta voz de fatiga y agonía que viene de nuestro espíritu espantado del ruido de los hombres”⁶⁹.

La prédica martiana, sus deslindes estéticos, su censura del arte francés, sus reparos a los caminos de la lírica modernista, son mera consecuencia de la asunción de su circunstancia histórica en una zona marginal del universo que acaba de unificarse por su base económica. Martí no defiende el folclorismo ni la permanencia arcaica de lo hispano esclerosado o lo neorromántico; todo eso debe morir para que nazca un nuevo arte. Pero en esa operación se entrecruzan dos tiempos históricos distintos que ahora han venido a colindar: el de la hora universalista del arte europeo que es la solución correcta al problema de su supervivencia dentro de la nueva estructura y el de la hora local que aquel universalismo no ha hecho sino retrasar más pero que sigue siendo la única en que se comunican y se religan los hombres de una determinada región. La expansión de la sociedad industrial capitalista ha provocado la convivencia forzada de sociedades pertenecientes a tiempos distintos, creando, dentro de las relativamente más atrasadas, factorías internas que se separan del contexto donde nacieron para revincularse en una actitud ancilar a las metrópolis a las cuales sirven y de cuyas operaciones son poleas de comunicación. Esas factorías engendran una ruptura del cuerpo social que vulnera uno de los principios caros de Martí, el de su compenetración armónica con el común, los seres sencillos que integran su pueblo, los hijos de la naturaleza y no del libro extranjero como dirá en *Nuestra América*. Pero al mismo tiempo es en esas factorías europeizadas donde reside la opción modernizadora que es la única que puede contribuir a salvar a

69. *Ibid.*

las sociedades marginales, incorporándolas al nuevo sistema universal detentado por las metrópolis industriales. O sea que es en ellas donde reside la futuridad. Aunque, complementariamente, esa futuridad no será posible como tarea histórica magna cuya realización exige voluntad, sacrificio, esfuerzo colectivo sin la incorporación de la totalidad social a su plan modernizador. Del juego de estos elementos surge la idea de equilibrio que recorre el pensamiento político y social martiano, el principio de mutua fecundación que le ha de llevar a superar la antítesis romántica de “civilización y barbarie” negándola y reconstruyéndola en un plano superior de la historia.

Tal esquema, revela que la universalización del arte origina una situación conflictiva en los puntos alejados de las metrópolis industriales decimonónicas, cosa que se le hizo clara a Martí. Sobre el plano artístico el conflicto generó las dos bien conocidas posiciones que resultaban mutuamente destructoras y no resolvían a fondo el problema de la modernización. Los tradicionalistas se acantonaron en el legado romántico de origen hispano o en las formas de la cultura analfabeta propias de las zonas rurales, todas ellas suficientemente acriolladas como para que en una estimación de bulto pasaran por nacionales. Los modernos adoptaron las formas y temas ya universalizados que les venían de Europa, preferentemente de los franceses, de quienes Martí pensaba que “no tienen en esta época de tránsito mucho que decir, por lo que mientras se condensa el pensamiento nuevo, pulen y rematan la forma” lo que no era una crítica suficientemente penetrante del problema que esos artistas enfrentaban, como hoy sabemos. Si los modernos niegan a los tradicionalistas, Martí vuelve a negarlos a ellos en una de esas originalísimas operaciones en que se vuelve sobre sí mismo y a través de un proceso dialéctico alcanza la afirmación creadora más rica y porvenirista.

De ahí que cuando escribe, en medio de las urgencias revolucionarias a que ya está consagrado, su despedida a Julián del Casal que ha muerto sin que él lo conociera, afirme que el proceso se ha cumplido para 1893 dentro de la generación de poetas americanos, la cual “principió por el rebusco imitado, y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la presión personal, artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento y del juicio criollo y directo”. Más que una transmutación ya cumplida en la América hispana, está describiendo que él ha operado conscientemente para esa fecha.

Innumerables son las anotaciones de Martí respecto a los valores musicales, plásticos, lingüísticos, fónicos, rítmicos, del verso, pudiendo ser coordinados⁷⁰ en un tratado extenso y variado. Tan nutridas advertencias revelan su preocupación innovadora de las formas, que no pareció ir acompañada de una necesidad de cambio temático, ya que la autenticidad de la experiencia, lo directo de la impresión y la emoción, le parecieron garantía suficiente de arte, rehusándose solo al manejo de materiales ya estructurados por el arte, lo que constituirá en cambio el pasmoso alarde creativo de Darío. La oposición que ya se anotó en su crítica del arte francés reciente, a la reelaboración de la herencia cultural, le obliga a abundar en la disociación forma y fondo que arrastraba la retórica tradicional, como base para una modernización desapareja de los ingredientes poéticos.

La disociación martiana de la operación poética intenta preservar el objeto real, con lo cual aspira a religarse al común de los hombres en su hora local, es decir, que establece una previa petición de público real al cual dirigirse, no aceptando como

70. Véase como aporte a esta antología, *José Martí esquema ideológico*, Manuel Pedro González e Iván A. Schulman; selec., prefacio, glosas y notas, México, Editorial Cultura, 1961.

válido el público internacional del arte que venía engendrando como intrínseca necesidad el arte universalista europeo: “Yo soy un hombre sencillo de donde crece la palma”. Pero automáticamente no es solo el hombre común y la palma las que resultan resguardadas en su simplicidad sino, por fuerza, también un ritmo y una melodía dentro de los cuales aquellas palabras existen: el octosílabo, la cuarteta en sus diversas combinaciones, el romance corrido, la estrofa de pentasílabos y heptasílabos con su aire de seguidilla. Estaríamos así otra vez en el cauce tradicional, alternando el verso mayor de la retórica romántica con el verso menor de la tradición popular, y no se habría producido la modernización si no fuera un enfoque nuevo de Martí.

Conviene recordar que en su artículo sobre Del Casal, había anotado: “no se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción”⁷¹. El “instante raro” es la conjunción de una conciencia con una realidad y un tiempo. Solo será “raro” el instante por: la complejidad y variedad de datos del mundo, el dibujo superpuesto y entrecruzado de sus elementos, las dimensiones e intensidades del tiempo poético que es, como tantas veces explicó el poeta, un instante de revelación, o sea por la violencia de la apropiación de la experiencia estética en un mundo cambiante. De ahí que en él la poesía haga contacto con una realidad original, muchas veces insólita, de esas que evocan el encuentro fortuito del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección de que hablaba Lautréamont y que son las mismas a las que Gabriela Mistral se refería llamándolas “supernaturalistas”, con la misma palabra que utilizó Nerval.

Esta invención responde al funcionamiento del aparato perceptivo, más libre, captador y arriesgado que en la mayoría de

71. J. Martí, “Julián del Casal”, *Cuba* (Obras completas, 5), p. 222.

los modernistas; su efecto es similar al del afán formalista de los modernos y antitradicionales pero se diferencia de ellos en que se acantona en las operaciones estructurales y no en los objetos, o sea que se instala en un plano de mayor abstracción y, por lo mismo, de mayor universalidad, como él dijera. El manejo de la imagen, la superposición audaz de sus referencias, la aproximación casi forzada de las palabras dentro del octosílabo instaurando una tensión sintáctica y no solo poética, las resonancias simbólicas que no llegan a consolidarse unívocamente, el calado en profundidad de la realidad operando sus zonas intersticiales, esas son normas de la reciente universalidad cultural. Martí, por ellas, se emparenta con los jefes de fila de la poesía moderna europea, a quienes no conoció; coincidió en que la mejor solución a la demanda universalista que conllevaba la sociedad de su tiempo debía atender centralmente a las estructuras formales. De este modo se abandonaba el intento que durante cincuenta años había desorientado al arte romántico: alcanzar la universalidad a través de un acopio temático –y de ahí el exotismo– que lindaba con la exhaustiva prodigalidad. La reconversión que Baudelaire, Flaubert y, tras ellos los creadores del año 1870, efectúan, aproximándose a una temática subjetiva pero del mayor rigor objetivante que simultáneamente imponía una máxima precisión formal, equivale a la línea general que asume la estética de Martí, aunque tan distintas sean las filosofías de unos y de otro.

Pero ese desequilibrio entre el instrumental manejado y los elementos sobre los que funciona es más aparental que verdadero. Sabía Martí y lo había dicho en su artículo sobre Sellén, que “toda rebelión de forma arrastra una rebelión de esencia”, de modo que su instalación universalista, su concepto de la elaboración esmerada de la obra de arte, aunque pretendieran resguardar los objetos comunes en una identidad inatacable, conducían

fatalmente a su modificación. Así sería dado que los tales objetos no son cosas reales sino palabras. Es justamente en el campo lingüístico –aun en el bien restringido del léxico poético– donde se mostrará intensificada la tarea de higienización de la literatura a que está abocado. La recuperación del objeto fue aquí la de la palabra, vuelta a su pureza y transparencia, tal como en la misma época venía intentando Mallarmé con el fin de conferirle nueva dignidad. La novedad que postula ese “hombre sencillo” o esa “palma” solo puede medirse relacionándola con la herencia recibida, esa poesía anterior hispanoamericana de la que habla en su ensayo sobre Julián del Casal definiéndola por su “falsa lozanía”, por “lo hinchado” de su expresión.

La inicial fractura de que partió Martí, pues, pudo parecer elusión de la modernidad. Posteriormente se reveló como una interpretación más cabal –más arriesgada– de esa modernidad, por cuanto el universalismo que en ella le confiere espina dorsal no podría jamás admitir, sin cancelarse en el mismo momento, una incapacidad para fecundar cualesquiera cultura regional o cualquier lugar del planeta. Sin embargo a esa incapacidad habría de llegarse si no se hubiera operado una liberación de sus contenidos aparenciales en beneficio de sus órdenes formales.

Cuando Martí pensaba estar sometiendo a pacto la influencia europea al restarle un territorio a su petulante unificación de temas dentro del sincretismo ecléctico de la segunda mitad del XIX, lo que hacía era asegurarle una penetración más profunda y persuasiva, demostrando que no era incompatible con sociedades que vivían otros tiempos culturales. Por este descubrimiento la modernidad dejaba de ser una forma de opresión extranjera de los países poderosos sobre las comunidades débiles y atrasadas, para ser una posibilidad de libertad y de igualdad. Aunque, como veremos, eso solo podía remitirse, como esperanza plena hacia

el futuro, Martí cumplía una función revolucionaria en la literatura, emparentable con la que tenía empeñada en la política. Llamarle libertador de la poesía parece una metáfora excesiva, como nacida del caliginoso trópico americano. Y sin embargo es simplemente una definición crítica.

III

Estar situado en la encrucijada transicional de dos épocas, acarrea al hombre no pocas angustias y desgarramientos. Lo que llamamos crisis del estado social solo puede medirse, en rigor, desde la interioridad de la conciencia como concreta experiencia de la vida de cada hombre que la padece. Así lo concibió Martí para quien, si bien era una sociedad entera la que entraba en el vértigo y cuyos valores veía quebrarse, eran hombres individuales en quienes esto se realizaba como experiencia intransferible de sufrimiento. Lo que Miguel Jorrín ha llamado “una curiosa anticipación de la filosofía existencial”⁷² refiriéndose a las ideas filosóficas, puede comprobarse agudamente en estos testimonios del período crucial de su vida –1879-1882– que recorreremos.

Las imágenes del cambio

El pensamiento martiano no solo avanza sobre las ramazones de un rico razonamiento discursivo. Es un poeta: también se apresura e intensifica a través de imágenes, andadores apresurados

72. Miguel Jorrín agrega: “Encontramos siempre en Martí ese afán porque el hombre se haga su ser, porque construya su propia existencia. Para él como para el existencialismo, la vida no es más que eso: ocupación, quehacer, obra propia del hombre”. “Ideas filosóficas de Martí”, *Antología crítica...*, p. 295.

de la demostración. Unos y otras se integran en un análisis que además es permanentemente irrigado por la afectividad, por lo cual sus análisis son siempre obra de escritor, traducen su entera personalidad y se rehúsan al confinamiento en el campo de una racionalidad didascálica.

Su explicación de la crisis social de su tiempo registra una nota kiekergardiana que le confiere tonalidad alta y dramática. Dicha nota responde al manejo alterno de discursos e imágenes, pero también al uso de una perspectiva sociológica simultánea con una interior, por lo tanto ambas disímiles pero enfrentadas en ceñido diálogo.

Hay aquí un hombre arrojado al mundo, proyectado repentinamente a una exterioridad hostil, abandonado en el desamparo, y hay conjuntamente un mundo que es devenir incesante, río donde no cabe nada repetido ni seguro, torrente que se hace temible cuando se precipita en catarata.

Torrente

Cuando se lee el poema de Pérez Bonalde al Niágara es legítimo pensar que fue un mero pre-texto para el admirable prólogo martiano y que de su larga modulación versificada fue la imagen del torrente transpuesta a símbolo de la experiencia vital de los hombres de su tiempo, lo que intensificó el interés martiano y le llevó a desarrollar una meditación interpretativa sobre ese elemento concreto del discurso poético. “Como este poema es obra representativa, hablar de él es hablar de la época que representa” dijo en su presentación. De las muchas definiciones que prodiga acerca de ese material, creo que ninguna resulta tan categórica como aquella que va en este poema representativo, “el vocerío y combate angélico del hombre arrebatado por ley arrolladora”,

lo que parece una interpretación correcta del hombre tradicional atrapado en un rápido cambio social.

La presencia del torrente, como imagen persuasiva del tiempo, puede pesquisar en otros textos de los años 1880 a 1882, transpuesta a percepciones del ritmo veloz, enloquecido, que rige al mundo. Incluso la evolución de la prosa martiana respondió al descubrimiento del principio rítmico que le proporcionaba una estructura sonora compleja muy cercana a la inflamada dicción martiana, por lo tanto muy cercana a la entonación y modulación de su habla, dentro de la cual acomodar el discurso. Este entró en ella, sometándose a su “modernista” imposición, o sea a la parte capital de la melodía en el nuevo arte. El estilo de Martí codició los verbos más activos, sajadados en el centro ígneo de las transmutaciones. También gustó de las fórmulas de fuego y de frenesí que traducían la sensibilidad del hombre arrojado al torrente epocal: “hervor continental”, “todo lo brioso y nuevo que urge”, “no hay tiempo”, “siglo ardiente”, “prisa de vivir”, “no alcanza el tiempo”, “ideas a caballo, montadas en relámpagos con alas”.

El vertiginoso cambio arrastra con todos los valores establecidos. Demuestra la enorme fragilidad de aquellos llamados valores eternos que se desmoronan súbitamente. Sustituye los viejos principios con otros nuevos y a estos los envejece en solo un día. Instaura la desconfianza en filosofía, en religión, y contribuye a crear una incredulidad que es dolorosa. En definitiva, nada se sostiene ante el empuje desbaratador del torrente, que nos fuerza a encarar la existencia como devenir.

Hombre pálido

A la imagen del torrente que le presta Bonalde, Martí agrega las suyas; ya no para definir el mundo y la perspectiva social, sino

para acotar la otra cara del fenómeno, esa perspectiva interior desde la cual se cumple la experiencia existencial. Una es el hombre pálido que recorre el mundo como el ángel de la melancolía: “¡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!”⁷³.

Otra son las cuatro damas airadas y hambrientas que rigen la vida íntima de los hombres, aquella verdadera, oculta, que inútilmente se procura disfrazar con apariencias de calma y equilibrio. Martí las llama: “la Intranquilidad, la Inseguridad, la Vaga Esperanza, la Visión Secreta”. Son las nuevas diosas ascendidas al Olimpo de la modernidad y representan las condiciones de la vida concreta pero asimismo las obligadas operaciones de la creación artística, de tal modo que estas diversas imágenes concurren a establecer, simbólicamente, un arte poética.

Aunque el *hombre pálido* pudiera remitirnos a una acuñación romántica emparentada ya con un estereotipo, el contexto donde esa imagen es ubicada permite comprender que se trata de una modernización del concepto de subjetividad aportado por la era romántica. Si bien seguimos viviendo dentro de una era romántica

73. J. Martí, “El poema...”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 225. La imagen del hombre pálido no solo representó para Martí una época, sino también una nacionalidad, la descendiente del Lacio. Recurre a ella para definir al poeta de esta región por oposición al poeta norteamericano: “Aquí no se conoce esa juventud febril y melancólica de nuestras tierras latinas –esos poetas pálidos– esas desesperaciones prematuras. Ni Shelley, ni Leopardi hubieran sido americanos”. “Cuaderno N^o 8”, *Cuadernos de apuntes* (Obras completas, 21), pp. 232, 233. Deduce que los latinos viven de pasiones interiores y de falta de recursos materiales (“subiendo a una buhardilla miserable, calentándose a la luz de libros viejos” en tanto los poetas norteamericanos viven del “choque y progreso de los elementos externos”), tesis que la ignorada existencia poética de Emily Dickinson desmentía en ese mismo tiempo.

(habría de cantar, otro poeta de ese tiempo, “¿quién que es no es romántico?”), Martí registra con su imagen una situación específica de la evolución de sus valores, exactamente la que corresponde al abordaje hispanoamericano de la modernización. Por eso las imágenes martianas solo alcanzan su plenitud si quedan insertas en el escenario donde él pinta su visión histórica.

Ruines tiempos

El trastorno espiritual padecido tiene bases materiales nítidas. Martí no podía ignorarlas y, por el contrario, las trae a colación para explicar lo ocurrido. Es la codicia de los bienes materiales, es el advenimiento de una sociedad fenicia, la que ha desbaratado la estructura espiritual, jerarquizada, rigurosa, ética y estética, en que vivía América. Son, sin duda, ruines tiempos: “Ruines tiempos, en que no priva más arte que el de llenar bien los graneros de la casa, y sentarse en silla de oro y vivir todo dorado: sin ver que la naturaleza humana no ha de cambiar de como es, y con sacar el oro afuera, no se hace sino quedarse sin oro alguno adentro”⁷⁴.

¿Cómo no discernir en este arrebato de 1882 el disgusto que ya traslucían sus “Impresiones de América” de 1880, “*by a very fresh Spaniard*”, o sea el del espectáculo concupiscente de la sociedad neoyorquina sobre el cual ha de volver decenas de veces en sus correspondencias para *La Nación*? ¿Pero cómo no percibir también su reconocimiento, en menor grado, de síntomas semejantes en las capitales hispanoamericanas, lo que habría de sumirlo en angustias ya que en la misma operación registraba la eventualidad del progreso y robustecimiento de las endebles economías

⁷⁴. *Idem*, “El poema...”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 223.

hispanoamericanas y juntamente la mercantilización que arrasaba las más prestigiadas tradiciones culturales?

Es cuando comprueba que el nuevo estado social condena a los hombres a una lucha áspera por la supervivencia material, visto que implica el abandono de la economía de consumo en que se había demorado América Latina por una economía de producción específica de la estructura capitalista de Occidente, cuando Martí descubre la base real de la inseguridad y la intranquilidad que se ha posesionado de los hombres, de quienes dice expresamente que son “agitados del susto que produce la probabilidad o vecindad de la miseria”, puesto que, como es sabido, la economía de producción solo puede alcanzar su propósito de forzar la contribución humana en el trabajo usando la permanente amenaza del desempleo y de la miseria y solo concediendo una manutención indispensable que cubre las necesidades del día. Martí toca así, porque la ha vivido angustiosamente buscando trabajo por las calles de Nueva York, una consecuencia de la nueva infraestructura económica del mundo que, a su vez, le explica por qué se ha desmoronado la superestructura cultural e ideológica anterior. Pero este descubrimiento no lo lleva a rechazar la nueva situación, lo que significaría la reiteración de la negativa romántica, o sea la forma que en la Europa de comienzos del XIX asumió la respuesta tradicionalista al nuevo régimen económico-social. A la altura del proceso histórico en que nos hallamos –1882– la negativa carecería de todo realismo y simplemente reiteraría una posición obligadamente idealista, fatalmente verbal e inoperante. El rasgo que define el comportamiento modernista de Martí radica en su aceptación del nuevo estado y en el reconocimiento de que es forzoso modelarse de acuerdo con sus imperativos, aunque no sujeto a sus leyes rigurosas simplemente, sino sometiénolas a pacto y réplica.

Por una parte Martí confiere al hombre un destino ascensional: lo ve en un momento donde el desafío que se le formula es más alto y apoya la actitud demiúrgica que asume –“encima ha de acabar la vida humana”– al aceptar el desafío y procurar darle una respuesta positiva. Por otra parte ve con toda lucidez los perjuicios y los sufrimientos inenarrables que comporta este tramo ascensional que está viviendo y solo puede compensarlos con el reconocimiento de beneficios presentes y más que nada con los futuros que aguardan al común de los hombres. Su confianza en la futuridad está avalada por los rasgos de la sociedad democrática cuya instalación anuncia: “otros fueron los tiempos de las vallas alzadas; este es el tiempo de las vallas rotas”. Con esta imagen define la apertura social, la dinamización de la vida: se abren posibilidades para todas las capacidades, se difunde el saber, se equiparan y equilibran compensatoriamente los conocimientos, se intercambian las ideas y es esta la experiencia concreta de las formas democráticas de vida.

Con tales procedimientos se pone fin, por primera vez en la historia de América Latina, a la cultura de élites que había regido a sus diversos centros desde la época colonial y a través del período de la Independencia y la República, sustituyéndosela con un atisbo de cultura de masas por la cual apostó con decisión Martí. Sin duda percibió en los Estados Unidos del XIX sus notorios beneficios, tal como se tradujo en su campaña de *La América* sobre temas educativos, pero también vio perspicazmente la mediocridad que ello parecía introducir, aunque no le espantó como a Tocqueville cuando visitara los Estados Unidos cincuenta años antes, limitándose a comprobar que la caída de las vallas conducía a una expansión y nivelación de la actividad intelectual, en un nivel inferior al que habían alcanzado antaño las élites dirigentes de la cultura. Así debe interpretarse la curiosa comprobación en su estudio sobre

Bonalde: “Asístese como a una descentralización de la inteligencia. Ha entrado a ser lo bello dominio de todos. Suspende el buen número de poetas secundarios y la escasez de poetas eminentes solitarios. El genio va pasando de individual a colectivo”⁷⁵.

Estos beneficios eran los de la libertad –en la dimensión y alcance que le otorgó el liberalismo económico que la prohibió– que Martí consideraba podían alcanzar todos los hombres latinoamericanos. Todos, menos un tipo de hombres y un determinado oficio –hombres y oficios estimados los más excelsos de la historia por los románticos, que de este modo compensaban ideológicamente el descaecimiento real de esa jerarquía– para quienes se anunciaba una insólita quiebra. Se instauraba así una violenta contradicción entre la sociedad y la naturaleza, entre el racionalismo sistemático de la nueva sociedad burguesa y la verdad viva, constante, que residiría en lo natural, porque ese hombre descalificado resultaba ser el poeta y ese oficio en quiebra el de la poesía. En el mismo momento en que los hombres cantaban alabanzas a la transmutación que vivían buscando compensar la inseguridad presente con las miríficas esperanzas de un futuro más soñado que pensado, en ese mismo momento la época se presentaba aciaga a los creadores artísticos, en una contradicción tan escandalosa que conmovió la vida espiritual del mundo.

Como para mayor ejercicio de la razón, aparece en la naturaleza contradictorio todo lo que es lógico; por lo que viene a suceder que esta época de elaboración y transformación espléndidas, en que los hombres se preparan, por entre los obstáculos que preceden a toda grandeza, a entrar en el goce de sí mismos, y a ser reyes de reyes, es para los poetas –hombres magnos–, por la confusión que el cambio de estados, fe y gobiernos acarrea, época de tumulto y

75. *Ibid.*, p. 228.

de dolores, en que los ruidos de la batalla apagan las melodiosas profecías de la buena ventura de tiempos venideros, y el trasegar de los combatientes deja sin rosas los rosales, y los vapores de la lucha opacan el brillo suave de las estrellas en el cielo.⁷⁶

Martí está entre los primeros escritores que inician dentro de tierras hispanoamericanas el planto por la decadencia de la poesía, que había devenido casi un asunto retórico en la literatura europea del XIX. Pero a diferencia de otros plañideros que se limitan a la lamentación, ni pierde la esperanza futura de su restablecimiento en la plenitud de los derechos magnos, ni deja de buscar las causas reales que llevaron a ese estado de postración. Si ordenáramos los datos que ofrece desperdigados en diversos textos, a veces como meras apuntaciones de sus cuadernos o notas para estudios no escritos, pero que sobre todo pudo reunir en su prólogo-manifiesto al poema de Pérez Bonalde, podríamos agruparlos en torno a cuatro causales de la decadencia de las letras.

Primero, las básicas, a saber, las económicas, representadas por “este miedo acerbo de las pobrezas de la casa y en la labor varia y medrosa que ponemos en evitarlas”. Traducen dichas palabras: la conclusión del tiempo del patrocinio que fuera bien desmedrado en Hispanoamérica pero que al menos generara la protección de los gobiernos y de la Iglesia para los vates patrióticos y la reciente incorporación de los poetas al mercado económico como productores individuales e independientes. Como en el continente no existía tal mercado, no había retribución posible en él para la creación literaria –como tampoco la hubo en Europa– de tal modo que la poesía pasará a ser un “oficio dominical”, frecuentemente el segundo o tercero después de los principales que mal cubrían las necesidades impostergables de la vida.

76. *Ibid.*, p. 224.

Segundo, la desaparición del público lector. Mientras otros poetas se negarán a aceptarlo, esforzándose por crear un público, Martí renuncia lisamente al público de la poesía. Sus libros poéticos se constituirían en comunicaciones privadas con algunos seres admirados, casi como cartas íntimas, tal como se revela en las razones que llevaron a la publicación de *Ismaelillo* y de *Versos sencillos* y que, en cambio, no pudieron funcionar para la publicación de los *Versos libres*. La poesía deviene una relación privada mientras que el artículo o el ensayo asumen la función pública de lo literario, dado que se trataba de los géneros que, a través del periodismo, contaron con un mercado real, tanto vale decir, un público consumidor. Por eso Martí comprenderá lúcidamente que haya poetas que destruyan su propia obra o que se silencien –“pero ahora el poeta ha mudado de labor y anda ahogando águilas”– visto que no hay quién se interese en sus escritos. En la visión de bulto y algo simplista que manejaron todos los modernistas y que compartió Martí, los hombres habrían perdido la devoción de la poesía, sustituyéndola con la acumulación de los bienes materiales: “¿Ni quién las seguirá en su vuelo, si apenas tienen hoy los hombres tiempo para beber el oro de los vasos y cubrir de él a las mujeres, y sacarlo de las minas?”⁷⁷.

Tercero, la quiebra de los modelos venerables que establecían la continuidad creadora y cuya vigencia religaba al presente con las lecciones del pasado, sometía a este la actualidad y proporcionaba la fijeza magistral de las fórmulas culturales. Al desaparecer estas entre el polvo de las ruinas, el poeta es situado en una verdadera orfandad dado que pierde la enseñanza que deparaban los modelos, aun a costa de sujetarlos. Debe inventar nuevas maneras y modelos, a partir de la nada, mejor dicho, tal como anotó Walter

⁷⁷. *Ibid.*

Benjamin, a partir de la realidad misma que dice aprender a leer y a interpretar, aun con los riesgos inherentes a su velocidad de cambio. Pero esta orfandad también sume al poeta en la “nostalgia de la hazaña”, es decir, en la evocación de los asuntos grandiosos de la poesía que ya no tienen cabida en el nuevo mundo burgués. Así, a pesar de que Martí rendirá homenaje a Olegario Andrade estimándolo el mayor poeta de Hispanoamérica, él, ni tampoco los demás modernistas que le suceden, serán capaces de restablecer su canto patriótico y guerrero.

Cuarta causal de la decadencia será la velocidad del cambio social que no permite el mantenimiento de principios o de valores en los cuales apoyar, confiadamente, una creación literaria. Esta es la causal más estudiada por Martí. Trae a colación, en sus *Cuadernos*, un párrafo de Fermín de la Puente sobre la antigüedad latina, en el cual se observa que en las épocas de transición la literatura se siente perdida porque no sabe a quién debe dirigirse: “¿A la humanidad que ya no es lo que antes fuera –ni sabe cómo es (hubiera yo añadido); o al individuo, que todavía ni ha deslindado con claridad sus derechos, ni sabe cómo, ni ante quién ha de vindicarlos?”⁷⁸.

De esta falta de destinatario claro de la literatura, sacaba en consecuencia el académico español que solo le quedaba como misión una de tipo descriptivo: “describir lo único que ve, lo único que le queda, el mundo material”, idea que Martí ha de desarrollar en diversas apuntaciones de sus *Cuadernos*, ya desde el ángulo de la visión de la realidad que se alcanza en estas épocas de bruscos cambios, ya desde el ángulo de los temas que le caben a la poesía y que él define apelando a las dos musas:

78. *Idem*, “Cuaderno Nº 7”, *Cuadernos de apuntes* (Obras completas, 21), p. 226.

la subjetiva y la histórica, o sea la poesía interior que examina nuestra conciencia y la que examina los hechos de los demás en el mundo⁷⁹. Tanto una musa como la otra resultan unificadas porque enfocan exclusivamente el presente con un afán de descripción mostrativa, vista la imposibilidad en que se encuentran de penetrar en filosofías coherentes y estables que expresen la realidad. Del fracaso de los sistemas interpretativos del mundo, a consecuencia de la violenta modificación sufrida por las bases reales de la vida, se desprende un arte que se aferra al presente, lo interroga y describe tanto desde el interior como desde el exterior del hombre, reducido a una tarea empírica que parece inferior respecto al arte anterior, de estirpe romántica, que manejaba caudalosas ideas que aplicaba a lo real, pero que es en verdad superior porque, gracias a esta desesperada coyuntura, ha de alcanzar un entendimiento más hondo y cabal de lo real a partir del cual alzarse a interpretaciones mejor fundadas. Visiblemente Martí corrobora la tesis de W. Benjamin sobre la nueva obligación en que se vieron los poetas de deducir la poesía, no de la poesía anterior, sino de las características específicas del medio social e incluso del mercado⁸⁰, porque había sido cancelada la evolución tradicionalista.

Pero esta es una solución de emergencia, al grave disturbio que en la creación artística ha provocado la brusca conmoción social ofreciendo un panorama de decadencia. Esa solución deparará un arte nuevo, pero este sufrirá las consecuencias de aquella transformación, en múltiples rasgos que Martí singulariza en su admirable prólogo al poema de Pérez Bonalde, que es el intento más serio y elaborado –intento que además corroboró la historia– de

⁷⁹. *Ibid.*

⁸⁰. Walter Benjamin, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962.

deducir la literatura viable en una sociedad a partir de la quiebra de instituciones firmes, de creencias arraigadas y de ideas dominantes, sustituidas con nuevas fuerzas e impulsos sociales.

Formas del arte moderno

A la luz de estas causas el poeta que intente persistir en su tarea debe encontrar un camino nuevo y seguro. Tanto vale decir, que debe adaptarse a los lineamientos de la sociedad moderna emergente en ese momento, para construir sobre el material y las formas que ella le proporcione la obra que corresponda al nuevo tiempo, la que entonces tendrá la posibilidad de vivir lo que ese tiempo.

No se insistirá bastante en esta relación estrecha que Martí vio entre el poeta y su época, única garantía de autenticidad, único acceso a una verdad cierta entre tanto desconcierto, humilde aceptación de lo que la hora histórica depara y que por pobre y confuso que sea –y así la percibió sin vergüenza Martí– es nuestra única posesión, también la sola manera de alcanzar la supervivencia y el triunfo a largo plazo aunque la apuesta esté hecha sobre el presente, exclusivamente.

De acuerdo con la tríada esquemática que manejó Martí, o sea: primero época estable, luego destrucción por obra de la crisis y por último nueva época estable que supera las anteriores contradicciones, el gran poeta solo podría aparecer en el futuro, cuando se hubieran consolidado los nuevos valores y se hubiera plasmado una sociedad coherente y segura, garantía de una creación amplia y perdurable. En el prólogo a Pérez Bonalde, lo afirma paladinamente: “Cuando la vida se asiente, surgirá el Dante venidero, no por mayor fuerza suya sobre los hombres dantescos de ahora, sino por mayor fuerza del tiempo. ¿Qué es el hombre

arrogante sino vocero de lo desconocido, eco de lo sobrenatural, espejo de las luces eternas, copia más o menos acabada del mundo en que vive?”⁸¹.

Que no se trataba de una percepción únicamente de Martí se lo comprende cuando se recorre este tema aún no estudiado –el de la visión del poeta futuro–, en toda la poesía modernista. Si bien es posible que el asunto primero de toda esta época haya sido el poeta y la poesía, cabe dentro de ese vasto campo un capítulo específico sobre el poeta futuro. Retomando el anuncio profético de Lautréamont, Darío inquiriere sobre la aparición del poeta a fines del siglo y llega a preguntarse si no será Lugones⁸².

Mientras no llegaba ese tiempo estable, a aquellos que vivían en el período de la crisis solo les cabía crear de conformidad con los parámetros del desdichado y doloroso tiempo que les había tocado en suerte, sin esperanzas de alcanzar mayor grandeza. Aunque Martí presentía, oscuramente, que toda inmersión en las aguas vivas de la historia haría que el poeta, trepado de ella, pudiera vadear esa época revuelta y acceder a las riberas de la futuridad, punto de mira con el que no dejó de soñar. Con él así ocurrió.

Cuando Martí deriva del análisis situacional del poeta los rasgos obligados de la poesía que la época autoriza –lengua, escritura, asunto, mecanismos, formas– no hace sino justificar las variaciones espontáneas percibidas, coordinándolas dentro de un código sistemático que las reinterpreta en estrecha dependencia del proceso social. Es en ello un romántico –un historicista– enclavado en un giro decisivo de la historia que arrojará larga descendencia. Los que estimó rasgos específicos de una época de crisis, provisorios por lo tanto como toda ella y condenados a ser

81. J. Martí, “El poema...”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 229.

82. Rubén Darío, “Los colores del estandarte”, *Escritos inéditos*, Erwin K. Mapes; ed., Nueva York, Instituto de las Españas, 1938, pp. 120-123.

sustituídos, sin embargo habrían de constituirse en definidores de la modernidad hispanoamericana y habrían de regir hasta hoy mismo. O ha fracasado la profecía o todavía no se ha resuelto, pendiendo sobre nosotros la llegada de la nueva época estable en que se superen las contradicciones. Nacido en el comienzo de la crisis, embarcado con ella, es con ella que el poeta llega hasta nosotros, cuando estatuye los rasgos externos de la creación y las nuevas manifestaciones de la poesía: las dimensiones, el fragmentarismo, el realismo, el esmero de la composición, el movimiento, el vocabulario, etc.

Martí vio nítidamente que se había concluido el ciclo del poema narrativo que sobrenadó la época romántica. En la década del setenta se nos ofrecen sus últimas expresiones, desde el *Martín Fierro* de Hernández hasta *La Venezoliana* de Núñez de Cáceres que él comentó. La modernidad destruye la posibilidad de un discurso extenso y sistemático, tanto por las razones que él adujo —a saber la falta de tiempo estable que consagrarle a ese trabajo pero sobre todo la carencia de valores permanentes, inmutables, en los que se creyera— como por las que corresponden al ínsito rechazo de la modernidad por toda demostración totalizadora que pretenda encontrar una única unidad e introducir una armonía entre las partes de la realidad. El nacimiento del poema breve —“pequeñas obras fúlgidas”, él las llamó— se complementa con la transformación del libro en mera recopilación de piezas sueltas correspondientes a un determinado lapso creador. El esfuerzo de Baudelaire en 1857 por conferir unidad orgánica a las piezas de *Les fleurs du mal*, reconocía de antemano su fracaso. En 1882 todavía Martí pretende resguardar la coherencia del libro: *Ismaelillo* aspira a ser, ya que no un poema único —porque la fragmentación se ha introducido dentro de él resquebrajándolo con su corriente alterna— al menos un libro unitario y lo consigue

en mérito a sus exiguas dimensiones, a su vez dependientes del régimen de la inspiración única y concentrada.

El principio de la brevedad fue razonado por Edgar Allan Poe en estrecha dependencia de los valores de la “impresión” que él a su vez equiparó al “efecto”⁸³. Del mismo modo Martí vincula la brevedad y la discontinuidad de la creación al movimiento relampagueante, nunca constante, de la impresión. No solo le confiere valor estético a este mecanismo como hicieron los artepuristas del XIX (Baudelaire) sino que, en su modo peculiar, lo transforma en un valor ético. Explicando la creación de *Ismaelillo* en uno de sus *Cuadernos*, apunta: “Y cuando la imagen se ha desvanecido, allí: he escrito el último verso donde se desvanecía extinguido el fuego, la impresión. Deslealtad de poeta, villanía de padre hubiera sido lo contrario”⁸⁴.

Brevedad, impresión, fragmentarismo y sensación, componen los andadores de la nueva poesía europea. Muchos poetas hispanoamericanos caminarán ayudándose de ellos, luego de haberlos aprendido directamente en sus lecturas de poesía francesa o norteamericana. La originalidad martiana radica en haberlos extraído del funcionamiento de la sociedad, aplicando el concepto de unidad cultural y el de analogía (correspondencias) entre sus partes, para definir la nueva poesía según lo que veía, lúcida-mente, en la nueva sociedad.

Pero la brevedad de la composición así como el fragmentarismo del discurso poético, son aspectos parciales de un problema general de la literatura moderna, que los grandes centros conocieron desde la primera mitad del XIX, pero que en América

83. Edgar Allan Poe, “Filosofía de la composición”, *Obras en prosa*, 2ª ed., t. II, pp. 225-227.

84. J. Martí, “Cuaderno N° 7”, *Cuadernos de apuntes* (Obras completas, 21), p. 221.

Latina solo se registra a partir del modernismo, aquí igual que allá como secuela de la progresiva racionalización de la sociedad que a su vez descansa en los sistemas económicos que va poniendo en práctica. Se trata de la planificación de la obra de arte, sometida a una voluntad de construcción y regulación de materiales, con vistas a su aceptación y uso adecuado en un mercado —en el público— que había desarrollado una mayor exigencia. Implica una elaboración racional cuidadosa, una atención constante por el acabado, un ajuste funcional de los elementos rítmicos y melódicos, un pulimento del lenguaje, un uso eficaz de los recursos novedosos y de las sensaciones raras que los generan.

En el obvio y normal cotejo del poeta hispanoamericano con el poeta europeo, se registraba un atraso del primero dentro de un campo que parecía estrictamente profesional: el perfeccionamiento de las formas. Los poemas europeos venían elaborados y terminados como los productos de sus fábricas, aunque fuera endeble su inspiración o pudiera ser desdeñable el asunto. La capacidad para plantear bien un tema, exponerlo alcanzando una medida justa, adecuar su desarrollo al ritmo contemporáneo, suscitar el interés del lector, manejar un lenguaje preciso, culto y al mismo tiempo accesible, movilizar los toques de suspenso, de curiosidad, agitar sensaciones mediante llamadas a zonas raras de la sensibilidad, aportar giros novedosos que suspendieran la atención, todos estos rasgos y muchos más establecían un cotejo que desvalorizaba al producto hispanoamericano respecto al similar europeo. Tratar de adecuarse a ese nivel de eficiencia artística, fue el problema central de los poetas de la modernidad hispanoamericana —no eligieron ellos esa competición sino que se las planteó el público eventual de la literatura— y eso significaba proponerse el poema como una operación técnica a resolver con la limpieza y perfección, pero también con la voluntad, que

cabía a la producción fabril. Poe había hablado de “los engranajes y la maquinaria” que se movían en la composición y había reclamado “la precisión y el rigor lógico de un problema matemático” para la composición del poema, abonando estas ideas con los poemas y cuentos que comenzaban a ingresar al español en este tiempo⁸⁵. Esta línea creativa atravesaría la poesía moderna, según Paul Valéry, como una imposición rígida del sistema cultural dominante de la contemporaneidad, estableciendo nuevas formas de composición a las que se plegaron los poetas.

Al mismo problema Martí habría de llamarlo, con la sencillez que caracteriza a su planteo primero en tierras hispanoamericanas, “esmero”, entendiéndolo más que como una opción autónoma del creador, como una imposición de la época. Aunque hoy nos parezca sorprendente, el primer número de la *Revista Venezolana* fue objeto de críticas por los lectores tradicionales: “De esmerado y de pulcro han motejado algunos el estilo de alguna de las sencillas producciones que vieron la luz en nuestro número anterior”⁸⁶.

Aparte de sorprenderse de la inculpación “¿cuándo empezó ser condición mala el esmero?” pregunta, Martí anota que es el pasaje del tiempo y por lo tanto el cambio de la sociedad el que impone nuevas formas al estilo, enfrentando lo que sería la expresión de una época colonial –cerrada sobre sí misma y consagrada a su pequeña mundanidad– con lo que debe ser el estilo de una época dinámica, de una sociedad abierta y progresista: “Aquél es ocasionado a regocijos de frase, donaire y discreto, este a carrera fulgurosa y vivida donde la frase suena como escudo, taja como espada y arremete como lanza”⁸⁷.

85. Véase el estudio de John Englekirk, *Edgar Allan Poe in the Hispanic Literature*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1934.

86. J. Martí, “El carácter...”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 211.

87. *Ibid.*

Se trata de una polémica semejante a la que sostendría Manuel González Prada censurando la lengua hispanizante y vi-reinal que sobrevivía para él en Palma, a la cual opondrá un estilo preciso, cortante, directo, moderno⁸⁸. Si las concepciones de la lengua literaria de González Prada y de Martí manifiestan ocasionales divergencias, en cambio coinciden en el principio del rigor y de la modernidad y el del esmero y precisión para expresar el mundo contemporáneo.

A través de las observaciones de Martí en el segundo número de la *Revista Venezolana*, las que parecen nacer de un debate oral en la Caracas de 1881, se repara en su exacta conciencia del cambio estilístico impuesto por la modernidad, en dos sectores de la invención literaria: primero el vocabulario, aceptando tanto el uso oportuno del arcaísmo como la invención neologista y en general la precisión de los significados; en segundo lugar la animación del período literario mediante la plasticidad y el colorido de la frase que lo llevan a una de sus equiparaciones predilectas: “el escritor ha de pintar, como el pintor”.

Ambas anotaciones son parte del reconocimiento mayor de la necesidad de componer la obra de arte planificadamente, elaborarla midiendo sus efectos, devenir por tanto artesano y artífice, abandonando todas las indulgencias de la inspiración romántica. Que Martí aborreciera el trabajo paciente de lima y reelaboración en el papel, que fuere según la clasificación unamuniana, un escritor vivíparo que ponía vivas a sus criaturas en el mundo

88. Véase Manuel González Prada, “Discurso en el Teatro Olimpo” y “Propaganda y ataque”, *Páginas libres. Horas de lucha*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 182, en particular el artículo “Notas acerca del idioma” que concluye con esta exhortación vibrante: “una lengua, en fin, donde se perciba el golpe del martillo en el yunque, el estridor de la locomotora en el riel, la fulguración de la luz en el foco eléctrico y hasta el olor del ácido fénico, el humo de la chimenea o el chirrido de la polea en el eje”, p. 182.

después de haberlas engendrado cuidadosa y largamente dentro de sí, ni quita nada de esta aceptación del nuevo sistema de medir, pesar, proyectar, organizar, planificar la poesía. En muchas páginas y sobre todo en el prólogo a *Versos sencillos*, reconoce la premeditación del arte. No siempre tiene conciencia reflexiva de cada una de las nuevas imposiciones que sobre la poesía ejerce la modernidad: en ocasiones se limita a aplicar algunas de sus soterradas reglas, pero con más frecuencia se enfrenta lúcidamente a las modificaciones aparecidas en el arte de la literatura y las analiza y acepta racionalmente.

Una de las que mejor estudió y que debe colocarse dentro del campo del “esmero” es la del realismo de los elementos particulares del discurso, del que dio una explicación global convincente, situándolo en su correcto enmarcado social.

Ya hablamos de su esquema interpretativo de la historia contemporánea, entendiéndola como una crisis que aniquilaba los valores pasados y abría la posibilidad de otra era armónica, en el futuro. El derrumbe había arrastrado los grandes ideales y la fe de la humanidad –o sea las fuerzas que para Martí tornan compacta, homogénea y enérgica una sociedad–, deparando un tiempo de incredulidad, desconfianza y espíritu de análisis. A la gran concepción sintética que aglutinaba espiritualmente a la humanidad había venido a reemplazarla una época analítica, o sea crítica, que disgregaba sin cesar sus elementos componentes: “Tras las épocas de fe vienen las de crítica. Tras las de síntesis caprichosa, las de análisis escrupuloso. Mientras más confiada fue la fe, más desconfiado es el análisis. Mientras mayor fue el abandono de la razón, con más atrevimiento y energía luego se emplea”⁸⁹.

La correspondencia de tales épocas con la filosofía y la literatura es muy clara para Martí: las épocas de fe corresponden a

89. J. Martí, “296”, *Fragmentos* (Obras completas, 22), p. 199.

síntesis y a filosofías idealistas, lo que en literatura nos remite al Romanticismo; las de análisis son realistas y aún pueden llegar a manifestarse como naturalistas. Es aquí donde la negación de la negación, como procedimiento para acometer la cultura, se hace más evidente. Si de las épocas de fe puede decirse que son de “síntesis caprichosa” con lo cual ya se adentra en su crítica y por lo tanto le resulta aceptable la destrucción que de ellas hacen las épocas de análisis y de realismo, a su vez estas le parecen enteramente insuficientes y cree que solo cabe la sustitución por épocas nuevas de fe, de síntesis, y simultáneamente, como elemento acreado en el proceso, de realismo. Este juego dialéctico, lo veía como una manifestación del equilibrio y la moderación y estos son los términos que maneja para evocar la síntesis definitiva: “el genio perfecto es el que con el poder supremo de la moderación co-explica el análisis y la síntesis, sin que ésta prescinda de aquella ni niegue aquella a ésta y sube a la síntesis por el análisis”⁹⁰.

Para Martí había una degradación en la época analítica que vivía, y cuando trata de explicar cómo se ha formado, cómo sobrevive y cuáles son las formas literarias a que puede alcanzar, no resulta muy equivocado. Curiosamente puede emparentarse con las primeras formas de la estética marxista decimonónica, en especial los artículos de Plejanov y, en general, la crítica al naturalismo. Veía Martí que la quiebra de los ideales, la incapacidad para fraguar nuevos, dejaba abierto el campo a una concepción estrecha, egoísta y utilitaria del hombre, muy propia de la burguesía del período. Esos hombres que habían llegado a engañarse creyendo que no había otra ocupación posible que la de enriquecerse, y son aquellos a quienes en 1848 dijera el rey burgués “Enriqueceos”, habían generado una óptica igualmente estrecha,

⁹⁰. *Ibid.*, p. 236.

egoísta; ya al servicio de su trabajo sobre la realidad para extraer una ganancia, ya al servicio de ellos mismos, en cierto modo deificados en ausencia de los verdaderos dioses derribados.

La burguesía dedicada al dominio de la naturaleza y a su utilización en beneficio propio inmediato, no puede generar un arte, o, al menos, un arte superior, visto que carece de altos ideales de vida que autorizan el religamiento de los hombres en una creencia colectiva integradora. Esa es la concepción de que parte Martí para examinar entonces el presunto arte de su tiempo, que si bien ya no era el romántico tampoco fue enteramente el modernista y que de hecho coincidió con el ingreso del realismo en América hispana. Si ya había pasado lo becqueriano, todavía no había pasado Núñez de Arce, señaló alguna vez y eran las formas de un realismo pacato, de escepticismo de salón, las que encontraba a su paso como signos de ese tiempo, del mismo modo que Asunción Silva encontraba las huellas de Bartrina y Campoamor.

Tanto la carencia de un horizonte espiritual amplio como la fijación sobre el detalle trivial y la solución literaria por mera acumulación de particulares, fueron los visibles motivos del rechazo del realismo por parte de Martí. Para él encarnaba en un género que siempre consideró pernicioso, a pesar de haberlo cultivado en una ocasión: la novela. Aunque tratándose de este género, los defectos del realismo resultaban más tolerables que otro aspecto condenado por Martí: el uso de la ficción, la inanidad de un esfuerzo imaginativo que no respondía a intereses superiores de la vida o a exigencias imperiosas del mundo. Las imposiciones que el director de *El Latino-Americano* estableció para la composición de *Amistad funesta*⁹¹ le resultaron definidores de un

91. De *Amistad funesta* es la última edición preparada por Manuel Pedro González, reponiendo el título que se propusiera Martí: *Lucía Jerez*, Madrid, Gredos, 1969.

género que visiblemente buscaba el “entretenimiento” del lector y no su educación o su inmersión en una experiencia de arte. Estas necesidades reales del lector eran cubiertas por el ensayo o por la poesía, ya fuera en verso o en prosa, géneros que cultivó primordialmente Martí, ignorando en cambio el pasaje a la prosa de ficción que había de intensificarse tanto bajo el realismo decimonónico, otorgando a la novela el sello burgués que ya le venía distinguiendo desde sus orígenes.

En el realismo veía una obvia falta de imaginación, llegando a afirmar que el naturalismo no era más que una denominación pomposa para un defecto, “la carencia de imaginación”, cosa que se traducía por la desintegración de la fábula en una serie de elementos desligados, a través de los cuales progresaba mecánicamente, deteniéndose pormenorizadamente en la servil copia de los detalles a falta de una aportación original propia, nacida de la fantasía o de la imaginación.

De conformidad con el típico funcionamiento de la interpretación martiana de la realidad, procede primero a registrar el fenómeno realista en las diversas artes, establece luego sus conexiones con los progresos de la ciencia, posteriormente las de estos con las nuevas costumbres y progresivamente se eleva a una sintética consideración de la pluralidad de manifestaciones, buscando sus causas en el cuerpo social, atendiendo en primer término a los problemas reales a que este se enfrenta. A imagen del dictamen de un texto ya clásico, Martí también trata de ver cómo la existencia determina la conciencia de los hombres.

De sus varias anotaciones sobre el tema del realismo, en este fragmento sintetiza su interpretación:

Y de de esa fe suma e inspiradora falta, viene que haya penuria de las artes y las letras, que nacen de ella. Y despoblados los cielos y no

repoblados aún, se entretiene el hombre en el copiarse a sí mismo, lo cual puede ser que esté haciendo ya con nimiedad, escándalo y demasía; mas dejará fruto de verdad detrás de sí, y va educando a la razón para pensar, con datos seguros, sobre la probabilidad, superior sentido y elocuencia de las cosas universales, mayores. A esto obedecen los mosquetes árabes, y majos que están de moda en la pintura, las novelas, estos soldados oscuros y gloriosos, en la Literatura, los detalles, pasión y base moderna que para mañana ilustra, pero que para hoy empequeñece a las ciencias, de grandes segadores, los científicos; y los naturalistas mismos en las letras —que ellos son, aunque entre ellos haya científicos falsos, los científicos de la Literatura—. ⁹²

Es perceptible el aprovechamiento que descuenta Martí de la destrucción del Romanticismo por obra del realismo. Hay en su aportación cosas que serán de valor para mañana, para la nueva época de síntesis que habría de destruir, vencéndola y absorbiéndola, a la de análisis en que vivía. Esas cosas de valor quedan tipificadas en: la conquista de lo real como dimensión verdadera científicamente realizable, del mundo, a la que el hombre puede por fin llegar mediante una aprobación del objeto, y el manejo de los aportes de esa conquista para una correcta solución universalista de las relaciones del hombre y el medio. En un texto de sus apuntes, luego de analizar el funcionamiento de la burguesía de su tiempo y concluir que no le cabía otra actividad creadora que la de “crear copias de lo que ve”, agrega: “De esto viene, no se diga que no, un beneficio, porque antes, de puro creer demasiado, se tenían puestos en la mente por las almas magnas los ojos fuera de la Tierra, de lo que venía que no se conocía a esta tanto como se debe para vivir en ella con fruto y con innecesarios dolores.

92. J. Martí, “296”, *Fragmentos* (Obras completas, 22), pp. 199 y 200.

Ahora, cuando el equilibrio se restablezca y se vuelva a creer, se tendrá este beneficio enorme, y como digo, útil de la actual escuela, el conocimiento necesario y analítico y minucioso de la vida”⁹³.

Si podía reconocer el beneficio de esta capacidad de apresar el objeto, detenerse sobre el detalle para perfilarlo con rigor y precisión, utilizar el dato verdadero que la ciencia había comprobado, era porque se trataba de una experiencia personal extensamente cumplida. La parte de escritor realista que hay en Martí es en verdad central e indispensable para comprender su arte.

En las tan vivaces y fermentales anotaciones de sus *Cuadernos* íntimos, encontramos esta: “Necesito ver antes lo que he de escribir”, afirmación que parece venir a completar aquella de que “la poesía ha de tener raíz en la tierra y base de hecho real”. Una de las motivaciones fundamentales de su alejamiento del Romanticismo fue esta necesidad de exactitud y precisión que se cumplía en las dos partes de la mediación poética: en el dato real recogido con veloz y perfilada acuidad, y en el esmero de su realización técnica. Hay un avance categórico, en la poesía y sobreabundantemente en la prosa martiana, respecto al sistema de mencionar la realidad que caracterizaba a los románticos, ahí-tos de fórmulas convencionales. La única manera de destruirlas era volver por los fueros de la observación directa. Este término, “observación directa”, viene una y otra vez a la pluma de Martí. Pero a las mismas condiciones debe atribuirse la nota visual que domina en las que en él son efectivamente, y no pueden llamarse de otro modo que imágenes. Su mayor elogio a un poeta muy admirado será decirle: “veedor sutil”, donde el ojo que ve es también el que vigila.

⁹³. *Ibid.*, p. 82.

Real, visual, directo, fueron las normas de su psicología del arte, pero ellas se completaban con el esmero y la pulcritud de la realización que empieza a merodear la palabra técnica. Él todavía la rechaza pero ya reconoce las virtudes “formalistas” de la escuela parnasiana y se extiende en recomendaciones que pueden ordenarse bajo el rubro: técnicas de composición. La unidad de forma y fondo, la importancia concedida al pensamiento, la tendencia a utilizar el lenguaje con precisión y economía, la fuerza de lo sentido, la plasmación íntegra del verso dentro de la mente, la utilización de la referencia de color o de la anotación melódica, estas y muchas otras recomendaciones de que están plagados sus escritos y entre las cuales no hay siempre un sistema rígido, admitiendo las contradicciones, corresponden al reconocimiento de la premeditación y de la planificación racional de la obra de arte, o sea al modernismo.

Que ello se produzca en un escritor de tan rica vida interior y de afán comunicante tan robusto e incontenible, no hace sino subrayar la importancia que para la poesía hispanoamericana había conquistado el terreno de la modernidad literaria. Antes de Martí no hay prácticamente ningún poeta que haya atendido a la cocina de la creación, revelando sus procesos, recursos, dificultades y diversas soluciones, como lo hizo él a lo largo de sus múltiples escritos ocasionales y muchas veces para sí mismo, como esclarecimiento de sus dudas e interrogaciones a los efectos del trabajo creativo. La obra de arte es ya, con él, y lo seguirá siendo en América, un producto elaborado racionalmente.

IV

Del espectáculo de la destrucción de una época, vivida interiormente y manifestada por imágenes tipo, José Martí extrae las

características que deben regir sobre un arte que represente el nuevo tiempo de fractura y de crisis: de hecho serán las formas definidores de la literatura actual visto que esa crisis se ha prolongado e intensificado en la América Latina desde sus orígenes en el último tercio del XIX.

Pero esas formas literarias no son meras soluciones técnicas, sino aplicaciones concretas de principios mayores que rigen la creación artística como rigen la construcción de los Estados o las maneras de vivir de los hombres. Por lo tanto ellas deben verse dentro de un marco superior y abarcador, que define el funcionamiento de la modernidad o, más bien, según Martí, el período de destrucción y de génesis que él conoció.

No procedió Martí a un análisis sistemático de las condiciones de ese mundo moderno, pero proporcionó un conjunto desperdigado de observaciones, frecuentemente en sus ricos *Cuadernos íntimos* o, al pasar, en los artículos periodísticos que escribía en esos mismos momentos, que coordinados permiten reconstruir la concepción que manejaba acerca de los principios rectores del mundo inaugurado. En la nueva cultura que surge él encuentra que deben ser definidos tres temas capitales, cuyos efectos sobre la totalidad humana resultan conformadores del espíritu que la rige. Ellos son: *subjetividad, naturaleza, historia*.

Los tres han tenido esplendorosa consideración en el orbe cultural romántico, son veraces hijos del pasaje entre los siglos XVIII y XIX de su fecundo diálogo opuesto, por lo cual podría verse en su manejo por Martí –y así ha tendido a entenderlo la crítica tradicional– la permanencia de valores del pasado, la demostración de su apego a los orígenes románticos de su pensamiento. Hay de cierto en esto que Martí es hombre de un período transicional y hay de falso el no recordar que conjuntamente es el hombre de un período de génesis.

La modernidad no se produce repentinamente, como un cataclismo, dentro de un vacío cultural previo, sino que consiste en una gradual modificación de los presupuestos culturales establecidos que regían anteriormente, de los cuales se desprende bajo las especies de una modificación. Del mismo modo que el Romanticismo no inventa la existencia de la naturaleza o de la vida interior, aunque les confiere sello intenso, la modernidad tampoco las desecha, sino que ofrece de ellas nuevas interpretaciones acordes con su orientación dominante.

Ambos temas, además, tampoco existen solos, sino que se vinculan a un tercero –la historia– donde se complejizan ingresando a una relación de tipo dialéctico. Al insertarse en ellos la historia, aparece el tiempo como concepto de fondo, estableciendo el principio de la evolución incesante, generando las modificaciones que son interactuantes dentro de la estructura triangular⁹⁴.

Subjetividad

Martí observó como “necesaria consecuencia de los tiempos” el cambio que introdujo la segunda generación romántica hispanoamericana en cuyo cauce él surgió, regida por el intimismo,

94. La concepción de una tríada temática queda definida en un pasaje del prólogo a “El poema del Niágara”, dice Martí: “En este cegamiento de las fuentes y en este anublamiento de los dioses –la Naturaleza, el trabajo humano y el espíritu del hombre se abren como inexhaustos manantiales puros a los labios sedientos de los poetas”. *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 229. Tal pensamiento corresponde a una demostración pedagógica por parte del poeta, que en definitiva aspiraría a un diálogo entre Naturaleza e Historia, o más bien a dos formas históricas de la evolución de la naturaleza, con lo cual todo se reduciría a las expresiones privadas o colectivas del hombre sobre la urdimbre del tiempo. Dice en el “Cuaderno N^o 7”, *Cuadernos de apuntes* (Obras completas, 21), p. 226: “Hagamos la historia con nosotros mismos, mirándonos en el alma; y la de los demás, viendo sus hechos”.

el despojamiento, una muy tenue lamentación. Aceptó su peculiar aporte con una condición rígida, solo en la medida en que correspondiera a “una naturaleza sana y vigorosa”.

Si en el prólogo a Pérez Bonalde sus reparos parecen atemperados, en su artículo sobre Emerson se desborda: “Phrinea de la pena, son esos poetillos jeremiacos” exclama, reclamándoles un comportamiento más viril.

No era, pues, un confesionalismo a lo Alfredo de Musset lo que propiciaba bajo el reconocimiento del subjetivismo: al contrario, fue contra él que se expresó frecuentemente. En ocasiones excúsase de hablar de ciertos asuntos para no asumir ese confesionalismo que repugnaba a su pudor y del que no creía que pudiera nacer una literatura auténtica.

La subjetividad nacía para Martí de la imposibilidad práctica de ser líricos o épicos en la nueva sociedad burguesa. Si esto era muy claro para la épica que, a su modo, habían tratado de cultivar los poetas patrióticos románticos dejando tras sí solo la “nostalgia de la hazaña” a sus herederos modernos surgidos en una sociedad enteramente comercial y agnóstica, no lo parecía igual para la lírica y de ahí su ya famosa explicación que debe leerse atentamente: “ni cabe más lírica que la que saca cada uno de sí propio, como si fuera su propio ser el asunto único de cuya existencia no tuviera dudas, o como si el problema de la vida humana hubiera sido con tal valentía acometido y con tal ansia investigado –que no cabe motivo mejor, ni más estimulante, ni más ocasionado a profundidad y grandeza que el estudio de sí mismo”⁹⁵.

La proposición de Martí es coherente y la reitera en otros textos partiendo siempre de su acepción de la literatura –y en especial la poesía– como verdadera vía de conocimiento, nunca

95. J. Martí, “El poema...”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 223.

diversión o superficial comunicación. Dado que toda la realidad ha sido tocada por las cuatro damas “airadas y hambrientas”, solo la interioridad queda como campo seguro para la investigación de la vida humana, porque se trata de un conocimiento directo que no admite mediaciones inseguras, porque comporta una verdad auténtica dado que en la interioridad se registra el modo como percibe el hombre a su época y la fidelidad a esta percepción permite obviar los errores que podría deparar el manejo de una filosofía o cualquier interpretación ya establecida de lo real. Cuando Martí se pone a explicar qué entiende por “vida íntima” y cómo se ha de llegar a ella, opera una modificación sustancial sobre los valores tradicionales, que nos ponen en la pista de su perspicaz penetración de la modernidad.

Efectivamente, ya en este tema es visible la secreta asociación entre Martí y los audaces heraldos europeos de la modernidad a quienes no conoció pero con quienes se emparenta por los procesos de renovación original de las concepciones culturales que tanto él como sus contemporáneos de Europa tuvieron que deducir de la realidad misma. Y si las conclusiones a que llegan también pueden ser divergentes a un lado y otro del Atlántico, eso, como veremos, no hace sino comprobar la aguda conciencia de la problemática de su región y cultura propia de que era capaz Martí.

En este tema de la subjetividad, Martí distingue entre su “propia naturaleza” a la que llega a llamar “espontánea y prenatal”, de la “vida pegadiza y post-adquirida” que es la que transmite la cultura vigente merced a lecciones y ordenanzas. Por eso ve al hombre como un enmascarado –idea que subyace en su poema “Homagno”– o como el niño vendado: “No bien nace, ya están en pie, junto a su cuna con grandes y fuertes vendas preparadas en las manos, las filosofías, las religiones, las pasiones de los padres,

los sistemas políticos. Y lo atan; y lo enfajan; y el hombre es ya, por toda su vida en la Tierra, un caballo embridado”⁹⁶. El molde prehecho en que Martí ve vaciarse la cera virgen que es el hombre, representa la estructura íntegra de la civilización. A lo que él aspira es a abandonar esta esfera que coincide prácticamente con nuestra conciencia y por obra de la cual los seres humanos se asemejan entre sí, para recuperar las fuentes primigenias, lo que llama en términos de conocidas equivalencias, la “corriente silenciosa que se desliza invisible bajo la vida aparente”.

Tal esfuerzo puede llevarlo, como él pensaba, a descubrir las “naturalezas vírgenes”, a tomar contacto con el espíritu auténticamente libre, poniendo en funcionamiento el “albedrio humano”, pero tan apasionado empuje hacia el rescate de la libertad también había de llevarlo hacia las zonas de lo que él mismo llamó lo “pre-natural”, un reino de valores absolutos, misteriosamente entramados, de los que encontramos la huella en estos versos de *Ismaelillo*:

y en los senos eternos
hago viajes.
Allí asisto a la inmensa
boda inefable,
y en los talleres huelgo
de la luz madre.

(“Musa traviesa”)

Esa caverna pre-natural donde se celebra una inmensa e inefable boda, ese taller donde se engendra la luz-madre, ¿están en el mundo o están en el yo? O más bien no podría pensarse que, llegado a esos puntos incandescentes, la vida subjetiva ha sido

⁹⁶. *Ibid.*, p. 230.

enteramente traspasada y Martí pudiera haber dicho de sí lo que en ese mismo año clave de 1882 en torno al cual rotan los textos definidores, decía de Emerson: “Él veía detrás de sí al Espíritu creador que a través de él hablaba a la Naturaleza. Él se veía como pupila transparente que lo veía todo, lo reflejaba todo y solo era pupila”⁹⁷.

Al margen de toda inflexión religiosa, que no existe en estos textos pertenecientes a un período de alejamiento martiano de las formulaciones metafísicas tradicionales, llegamos por esta vía del subjetivismo que se desnuda y esencializa y se concentra rigurosamente sobre la base original y anterior a toda forma cultural que haya puesto allí la sociedad, llegamos curiosamente a una disolución de la subjetividad que se transmuta en objetividad y esta no es otra que la de los absolutos que al mirarse se compenetran.

Resuena aquí la metodología poética de textos escritos en 1871 pero que Martí no pudo conocer porque solo se publicaron en 1912 y 1924: las dos cartas de Rimbaud donde el adolescente teoriza sus propósitos renovadores. En la carta a Georges Izambard, arremete contra el subjetivismo romántico, proponiéndole sustituirlo por un objetivismo del cual sus pequeños poemas de ritmo popular parecen ser las ilustraciones cabales⁹⁸:

97. *Idem*, “Emerson”, *En los Estados Unidos...* (Obras completas, 13), p. 19.

98. La vinculación de estos poemas con algunos fragmentos poéticos de los Cuadernos martianos y algunas composiciones de *Versos sencillos* ha sido sugerida, con aguda perspicacia estética por Fina García Marruz. *Temas martianos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1969, estableciendo un paralelismo entre las formas poéticas: “No siempre trata Martí de sugerir estas significaciones veladas en los hechos. A veces los presenta en una forma desnuda aún de esta misma significación conocida. Cobran entonces una fuerza mayor, un valor absoluto de imágenes que hace que con frecuencia recuerde, inesperadamente, a Rimbaud”, pp. 226-227.

*Au fond, vous ne voyez en votre principe que poésie subjective: votre obstination à regagner la râtelier universitaire –pardon!– le prouve. Mais vous finirez toujours comme un satisfait qui n’a rien fait, n’ayant rien voulu faire. Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j’espère–bien d’autres espèrent la même chose–, je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez.*⁹⁹

No es muy distinta la furia martiana contra los “poetillos jeremiascos”, ni en su tarea de ahondamiento interior deja de atravesar el subjetivismo –donde se demora tanta poesía nunca publicada, empezando por los *Versos libres*– para alcanzar una rara objetividad en sus visiones más intensas, porque lo que efectivamente resplandece en los *Versos sencillos* es, como ambicionó Rimbaud, una poesía objetiva. Pero a esto no se podía llegar sino a través de la inmersión profunda en la subjetividad –camino oblicuo si los hay, para usar la terminología de Lezama– como también proponía Rimbaud. En su carta a Paul Demeny, conocida como la “*Lettre du voyant*”, establece como primer paso para constituirse en poeta, el estudio de sí mismo. La palabra clave es “estudio” como lo es en Martí; no efusión, no desborde lírico, no confesionalismo, no complacencia del espejo ornamentador de una conciencia domesticada, sino investigación de sí mismo, descenso tenaz para reconocer los “senos eternos”, recuperación de su verdad “pre-natural”, liberándose de todo lo que puso la cultura: “*La première étude de l’homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche, son âme, il’inspecte, il la tente. l’apprend. Dès qu’il la sait, il doit la cultiver*”¹⁰⁰.

⁹⁹. Arthur Rimbaud, Paris, Pierre Seghers, 1960, pp. 65-66.

¹⁰⁰. *Ibid.*, p. 69.

Cultivarla quería decir, para Rimbaud, hacerla apropiada a la operación de ver lo desconocido, evitar el egoísmo en que concluye –de modo romántico tradicional– el cultivo del alma propia y, habiendo destruido el aporte de la cultura, habiendo arrasado con los valores establecidos, habiendo vaciado el ser humano de todo lo que la sociedad en él ha puesto –para lo cual Rimbaud apela a ese camino que rechazaría Martí, el de la utilización del mal y la tortura como instrumento eficaz–, recuperar el contacto puro con lo desconocido: “*Car il arrive a l’inconnu! Puisqu’il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu’aucun! Il arrive a l’inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l’intelligence de ses visions:; il les a vues!*”¹⁰¹.

Aproximar a este texto uno de Martí, en su “Cuaderno Nº 9”, probablemente de ese mismo 1882: “*Il a saissi l’insaisissable*’. –La poesía que flota fuera de nosotros en la Naturaleza. El mundo invisible, pero sensible a las almas superiores, que puebla el espacio tibio y misterioso–”¹⁰².

Ambos llegan por el camino oblicuo, más extenso y al parecer más errátil, tal como le ocurriera paradigmáticamente a Dante cuando Virgilio le explica que no es directamente, ascendiendo la montaña, que llegará a la compenetración con la luz irradiante, sino por el largo desvío que comienza en los círculos infernales; esos círculos fueron para Rimbaud los descensos dentro del yo, pero también para Martí, salvo que el primero asumió el odio y el segundo el amor, aunque ambos padecieron igualmente la tortura de ese descenso. Atravesando ese reino llegan a la visión objetiva. En el caso de Martí eso nos conduce al tema de la naturaleza.

101. *Ibid.*

102. J. Martí, “Cuaderno Nº 9”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 256.

Naturaleza

Efectivamente, al resumir su ardorosa exposición pretextada por el libro de Pérez Bonalde, Martí concluye que: “La vida íntima, febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la Naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna”¹⁰³. Posición que vuelve a reasumirse en la tríada apuntada cuando, al referirse concretamente a la tarea de Pérez Bonalde, reintroduce a la historia en su específica circunstancia americana. “Es nuestro tiempo enfrente de nuestra naturaleza. Contó a la Naturaleza los dolores del hombre moderno”. Ello nos permite despojarnos de la idea de naturaleza que alentaba en Bello así como de su programa de descripción del paisaje americano, emparentado con el uso del color local de los románticos europeos e igualmente superficial y decorativo. Abandonar asimismo el pintoresquismo paisajístico –“las lánguidas y peligrosas contemplaciones de la gentil Naturaleza”– que con tanto sarcasmo había criticado en su artículo de presentación de la *Revista Venezolana*.

En sus apuntes para sus clases de filosofía en la Escuela Normal de Guatemala, encontramos esta definición de naturaleza, que subyace a los textos posteriores en que a ella alude: “Naturaleza es todo lo que existe, es toda forma –espíritus y cuerpos; corrientes esclavas en su cauce; raíces esclavas en la tierra; pies, esclavos como las raíces; almas, menos esclavas que los pies–. El misterioso mundo íntimo, el maravilloso mundo extremo, cuanto es deforme o luminoso u oscuro, cercano o lejano, vasto o raquíptico, licuoso o terroso, regular todo, medido todo menos el cielo y el alma de los hombres, es naturaleza”¹⁰⁴.

103. *Idem*, “El poema...”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 229.

104. *Idem*, “Juicios, filosofía”, *Viajes-diarios...* (Obras completas, 19), p. 364.

Esa naturaleza, sea ella o no sea Dios, es siempre una totalidad armónica cuyas partes se entrelazan y se responden; lo grande y lo pequeño se relacionan: lo puro y lo impuro allí caben y se entienden; pero está exenta de la norma moral aunque responde a una de liberación del espíritu. En el estudio que consagra a Emerson en 1882, sentencia: “Las contradicciones no están en la Naturaleza” y cinco años después resuena el mismo eco en el estudio dedicado a Whitman: “No puede haber contradicciones en la Naturaleza”. De esta convicción no se apartó más: en 1891 apelará a ese mismo principio que define como “la armonía serena de la Naturaleza en el continente de la luz”, para reiterar la profecía rivadaviana de que estos países se salvarán.

Tal equilibrio y perfección no podía ser otra cosa que un testimonio del Espíritu, el Espíritu mismo condensado en formas. De tiempo atrás le venía su admiración por Emerson de quien cita gozosamente este versículo: “*The world is mind precipitated*”. Probablemente a través de él recoge Martí el pensamiento de Swedenborg¹⁰⁵ que había animado al inicial romanticismo pero que habiendo sufrido una interna adaptación, de la que dará testimonio a mediados de siglo su presencia renovada en la poesía baudelairiana, permitirá amasar las fórmulas útiles al desarrollo del simbolismo¹⁰⁶.

En dos planos distintos considera Martí el tema de la naturaleza. Cuando desciende a un plano sociológico, como se lo ve en sus artículos políticos o en sus notas de actualidad, la

105. El ensayo de Martí sobre Emerson parafrasea sobre todo el breve libro publicado anónimamente en 1836, *La naturaleza*, y que por lo tanto parecería anterior al reconocido conocimiento de la obra de Swedenborg por parte de Emerson en Manchester, 1847.

106. Anna Balakian, *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal*, New York, Random House, 1967.

naturaleza pasa a ser la parte inanimada del universo sobre la que se aplica la tarea descubridora, transformadora y creadora del hombre. Sus exhortaciones a los hispanoamericanos son órdenes de combate, incitaciones a la violación de las “selvas vírgenes”, de tal modo que la acometida del trabajo resulta desfloración y posesión de lo inanimado que se transmuta en ese acto. El hombre se reintegra a la Naturaleza mediante el ejercicio de esta fuerza. Cuando Martí asciende a un plano filosófico ve la necesidad de ajustar al hombre a la ley armónica natural, tanto vale decir, recuperar lo prístinamente natural del hombre, aun más allá de las manifestaciones culturales como ya hemos visto, y así poder asimilarlo como estructura compensatoria de lo real. Un texto ya famoso de su artículo sobre Whitman, fija el programa de la literatura: ella será la concertante de las contradicciones aparentes.

La literatura que anuncia y propague el concierto final y dichoso de las contradicciones aparentes; la literatura que, como espontáneo consejo y enseñanza de la Naturaleza, promulgue la identidad en una paz superior de los dogmas y pasiones rivales que en el estado elemental de los pueblos los dividen y ensangrientan; la literatura que inculque en el espíritu espantadizo de los hombres una convicción tan arraigada de la justicia y la belleza definitivas que las penurias y fealdades de la existencia no las descorazonen ni acibaren, no sólo revelará un estado social más cercano a la perfección que todos los conocidos, sino que, hermanando felizmente la razón y la gracia, proveerá a la Humanidad, ansiosa de maravilla y de poesía, con la religión que confusamente aguarda desde que conoció la oquedad e insuficiencia de sus antiguos credos.¹⁰⁷

107. J. Martí, “El poeta Walt Whitman”, *En los Estados Unidos...* (Obras completas, 13), p. 135.

Tal misión inmensa hará de la literatura la reemplazante de la religión y por lo tanto hará que el poeta no solo se equipare con el sacerdote-profeta, como en la tradición romántica sino que lo sustituya, haciendo de él un conductor espiritual de pueblos dentro de las nuevas sociedades regidas por religiones positivas. Se había lamentado de que habiendo cesado el ciclo normativo de los sacerdotes, todavía no hubiera llegado el de los poetas¹⁰⁸. Ahora, en la maduración de quien está en la mitad del camino de su vida, más exactamente en los treinta y cinco años que representaban ese pináculo para los clásicos, ve cuál ha de ser el programa que permita a los poetas ascender a recuperar la función educadora de que la modernidad los había despojado.

La nueva época ha degradado al poeta, confinándolo a la calidad del “literato”, es decir, de especialista en una ciencia de todavía imprecisos límites, pero en cuya sola designación los poetas discernen un matiz peyorativo: la literatura. Ante ese legado de la modernidad, Martí no se limita a defender y resguardar la vieja concepción del poeta-educador, del poeta-civil, del poeta-sacerdote, sino que debe enfrentar la negación, en el proceso de negación de la negación propio de la dialéctica.

Encontrará la solución a través del concepto de Naturaleza, donde una interpretación espiritualista se confunde, simultáneamente, con otra materialista que empieza a ser propia del mundo contemporáneo. El hombre alcanzará el equilibrio mediante la tarea de transformación del universo, que eso es lo bello y lo grandioso que avizoraba Martí y no meramente el bullicio de una prosperidad material ampliamente repartida; tal misión solo será posible por una reintegración en la naturaleza.

Tal vasta empresa no podrá cumplirse sin la participación rectora del poeta a quien le corresponde fijar la libertad de este nuevo

108. *Idem*, “El poema...”, *Nuestra América...* (Obras completas, 7), p. 223.

orden que ha de sobrevivir a la crisis en que se debate: libertad que es la recuperación del albedrío humano, de la mirada prístina con que el hombre esencial y como pre-cultural reconoce el orden de la naturaleza que lo rodea y se complace en la serenidad que le inspira saber cuál es su lugar en la economía del universo.

Historia

Los temas del subjetivismo y de la naturaleza dijimos que integran una tríada, junto con el de la historia. Esta compone la complejidad de ese campo de fuerzas con tres polos energéticos. En su bello examen de “Los versos sencillos”, Cintio Vitier definió como tarea central de Martí la de una reconciliación, desarrollando ese norte de “equilibrio” al que tantas veces se refirió el poeta y el político. Dice Vitier: “Hay que tener el valor intelectual de comprender que para Martí historia y naturaleza, es decir el reino secular de la injusticia y el reino inmutable de la justicia, tenían que ser llevadas a un ajuste, a una comunicación, y que ese era el fin último de su poesía, de sus creencias religiosas, de su posición antiimperialista [*sic*], de su acción y su pensamiento revolucionarios”¹⁰⁹.

Si por el descenso subjetivo llegamos imprevistamente a la objetividad de la naturaleza, por esta es que llegamos a la historia, porque para Martí los mejores entre los hombres son aquellos a quienes “unge la Naturaleza con el sacro deseo de lo futuro”, tanto vale decir con una historia que es promesa de realización cierta a la vez que cancelación de la hora presente.

La historia se le representó, ante todo, como el período confuso que vivió, como la época de crisis, donde entendió que los

109. C. Vitier, “Los versos sencillos”, *Formas martianas*, p. 170.

hombres eran los agentes de edificación y de transformación. Pero al mismo tiempo, por el esquema interpretativo que manejaba, por esa ley de tres etapas fatales que llevaban de un antiguo régimen a un nuevo régimen a través de los tiempos revueltos de la revolución, elaboró la concepción de un proceso interno evolutivo que regía los diversos avatares de la sociedad humana y sustituía el desconcierto engendrado por las, en apariencia, bruscas modificaciones, por la serenidad de una ley armónica interior que explicaba todo. “El mundo no es una serie de actos, separados por catástrofes, sino un acto inmenso elaborado por una incesante obra de unión. Se hace viejo mejorando, pero natural y regularmente”¹¹⁰.

De conformidad con esta tesis el hombre mismo pertenece a un proyecto de la especie, se integra en un “gran orden zoológico” y por lo tanto su realización en la historia es al mismo tiempo el cumplimiento de los impulsos de la materia viviente.

Pero la historia no se agota en esta zona que nos llevaría a transponerla a una exclusiva evolución zoológica. La historia es juntamente con un reflejo de la naturaleza humana, un reflejo de las tradiciones nacionales y de los problemas específicos de una determinada época. El principio del hombre representativo de su tiempo, del que refleja una realidad determinada, es capital en la filosofía martiana. Del mismo modo lo es el principio de que la historia humana refleja la totalidad; de la realidad y solo en esa medida es fecunda: “Los hechos legítimamente históricos son tales, que cada uno en sí a más de reflejar en todo la naturaleza humana, refleja especialmente los caracteres de la época y la nación en que se producen; y dejan de ser fecundos y aun grandiosos, en cuanto se apartan de su nación y de su época”¹¹¹.

110. J. Martí, “Francia. Letras”, *Europa* (Obras completas, 15), p. 313.

111. *Idem*, “El general Grant”, *En los Estados Unidos...* (Obras completas, 13), p. 104.

Su interpretación de la historia de América hispana, tanto en sus relaciones dolorosas con España, equiparada a un hijo que paga las culpas de su progenitor, como en sus luchas internas por incapacidad para reconocer la existencia y derechos del hombre natural distorsionado por la erudición falsa de origen europeo, testimonian este afán de adecuación de los componentes sociales a las grandes líneas de un desarrollo armonioso donde se conjugan la tierra, los hombres, la educación, las tradiciones, pero sobre todo el finalismo.

La historia fue para él ese movimiento universal que conducía a un futuro de orden y armonía. Tal destino no existía en la realidad y solo pudo presentarse como una utopía que Martí consiguió hacer real a través de sus visiones. Sustituyendo las visiones utópicas paradisíacas que la religión desarrollara, Martí, como hombre de su época, construye las visiones ardientes de la culminación de los hombres en el seno de la naturaleza y en el orden y equilibrio históricos.

No se trató simplemente de construcciones ilusorias hijas del afán de perfección, meras estructuras literarias donde vicariamente degustaba el futuro soñado, sino que en Martí asumieron el rango de auténticas “iluminaciones”, para usar una palabra prestigiada en poesía francesa del XIX, donde no solo veía el futuro remansado en equilibrio y la armonía de la consumación de las leyes históricas, sino también el presente, la naturaleza, las fuerzas ocultas actuantes, las potencias de la vida y de la muerte, lo sobrenatural. Todo eso se presenta bajo la forma de súbitas visiones con tal intensidad y verdad que ellas deben conjugarse siempre con su entendimiento y conocimiento de la realidad, en una relación difícil de evaluar, autorizándonos a definirlo como un “poeta visionario”.

EL POETA VISIONARIO

Esa agudeza para ver, a la luz de un relámpago cuya brevedad parece acentuar la intensidad de lo visto, está en la raíz de las visiones martianas. Fue un “visionario” como Rimbaud y sus visiones, como las del fundador de la poesía moderna europea, son de una alucinante perfección de detalles y formas. Casi como si estuviera describiendo del natural, siempre y cuando este alcanzara el vigor perceptivo que ciertas drogas proporcionan. Parecerían imágenes nacidas de hechos reales si no fuera un clima mágico, onírico a veces, otras simbólico, que rige sus elementos componentes y a veces los confunde.

Muchas veces, en sus cartas, en sus prólogos, en sus anotaciones personales no destinadas a publicidad, Martí registró esta condición suya de visionario a la que debe los mejores momentos de su poesía. Su honradez intelectual da testimonio de la veracidad de su palabra.

Son momentos generalmente breves, entrecortados, donde el poeta ve delante suyo, como si se tratara de cosas reales, a seres imaginarios o a seres distantes. Esos momentos compensan su brevedad con una centuplicada intensidad y se parecen, por ello, a los raptos del éxtasis religioso. Se los identifica con dos infaltables caracteres: el encumbrado dinamismo que arrastra tras los verbos una materia ígnea, ya en los hirsutos versos libres como en los armoniosos versos sencillos; además, la extrañeza o bazarria o magia de los elementos vinculados dentro de la visión, los cuales pueden llegar hasta la incoherencia como en ciertos desarrollos oníricos.

De los muchos testimonios que ofreció, es en el que precede al manuscrito de los *Versos libres* donde el poeta reclama más ardorosamente nuestra aprobación: “Lo que aquí doy a ver lo he

visto antes (yo lo he visto, yo), y he visto mucho más que huyó sin darme tiempo que copiara sus rasgos. De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebato de mis visiones, yo mismo las copio. De la copia yo soy el responsable”¹¹².

A estas visiones se aplica la misma detallada prolijidad con que Martí recoge sus observaciones de la realidad –y era un hombre de gran apertura de visión– por lo cual son siempre múltiples, entreverados, abigarrados, sus elementos. En una carta a Mercado, le dice: “como yo escribo lo que veo y lo veo todo con sus adjuntos, antecedentes y ramazones, cuanto escribo resulta fácilmente enmarañado y confuso”¹¹³.

Martí llega a “visionario” por el mismo camino por el que llega Rimbaud: por la intensidad del sufrimiento espiritual. Un período de su vida de particular tensión visionario fue el que corresponde a su viaje a Venezuela donde va creando el *Ismaelillo*¹¹⁴ y es también un período de intenso padecimiento moral que llega a extremos de sufrimiento físico inmediato, tan violento que a un hombre tan pudoroso y sufrido como Martí le parece que no puede resistirlo. Es fácil establecer una relación causal entre el dolor espiritual, que siempre en él es aceptado íntegramente, experimentado hasta agotar su cuota, y la eclosión radiante de sus visiones, la multiplicidad, intensidad y brillo de esas imágenes que se presentan ante sus ojos con la fuerza y persuasión de cosas concretas y reales.

También Rimbaud llega a las visiones a través del sufrimiento, que él dice, buscado voluntariamente –a diferencia del de

112. *Idem*, “Mis versos”, *Versos libres* (Obras completas, 16), p. 131.

113. *Idem*, “Carta a Manuel Mercado”, *Epistolario* (Obras completas, 21), p. 116.

114. Véanse algunos testimonios en Ángel Augier, “Introducción a *Ismaelillo*”, *Anuario Martiano*, N^o 1, La Habana, Sala Martí de la Biblioteca Nacional, 1969.

Martí que es sufrido con resignación, aceptado virilmente— a través de una experiencia que será la del mal con franca apelación al demonismo —a diferencia de Martí que sin cesar responde con amor en el mismo momento de padecimiento— lo cual conducía a las palabras que dirige a Paul Demeny: “*Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie; il cherche lui même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture ou il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, ou il devient et entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit —et le suprême Savant*”¹¹⁵.

Si la experiencia del dolor es la misma en 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, las valoraciones de ese dolor son radicalmente opuestas. Uno practicará el “*deréglement de tous les sens*” mientras que el otro aceptará el sufrimiento como un triunfo del amor: “Que es ley de los buenos ir doblando los hombros al peso de los males que redimen, ¡Los redimidos allá en lo venidero llevarán a su vez sobre los hombros a los redentores”. Pero es de una cierta “alma monstruosa” de un alma lacerada, de un hombre que se instala y cultiva verrugas sobre su rostro, como dice de sí Rimbaud, que surgen las visiones. La voluntad de padecer, por más diferencias cualitativas que haya en la experiencia de ambos poetas, es la misma. Más allá de las explicaciones espiritualistas de estirpe cristiana, hay en Martí, como habrá en Vallejo, un baudelairiano “*heautontimoroumenos*”, un hombre que dirá alguna vez: “*je suis la plaie et le bourreau*”. Por esta condición queda emparentado con los poetas malditos del XIX: es un compañero de Lautréamont y de

115. A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 69.

Rimbaud, un descendiente de Baudelaire, un antepasado de los modernos viajeros del infierno. Es decir, que pertenece a la estirpe poética que mejor interpretó el terrible proceso aniquilador de la modernidad. A partir de esa destrucción personal, acrisoladas las visiones que reemplazan la realidad porque la transmutan sin destruirla.

Pero aquí también Martí enfrenta a la modernidad como un hombre hispanoamericano, como lo que alguien pudiera definir como el realizador de los mitos o, más exactamente, el que instala en la futuridad la realización segura de los mitos. Cuando Rimbaud nos cuenta el fracaso de su aventura en *Une saison en enfer*, concluye: “*Le combat spiritual est aussi brutal que la bataille d’hommes; mais la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul*”.

Lo propio de Martí fue saber, antitéticamente, que la visión de la justicia no estaba reservada exclusivamente a un Dios que actuaba cruelmente, sino que en la naturaleza del hombre estaba la posibilidad de renacer como hombre nuevo, al integrarse a la ley armónica del universo y por lo tanto acceder a la justicia. Ella era una visión que también le estaba reservada al hombre, aunque hubiera que colocarla, por ahora, en un futuro al que toda la realidad aspiraba.

INDAGACIÓN DE LA IDEOLOGÍA EN LA POESÍA*

(Los dípticos seriados de *Versos sencillos*)

1. DEL MARCO IDEOLÓGICO

MARTÍ ESCRIBIÓ sus *Versos sencillos* durante el mes de agosto de 1890 en las montañas Catskill (Nueva York, EE.UU.), 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 “aquel 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, vendiendo la resistencia martiana a hacer de la poesía un objeto de mercado. El libro apareció en octubre de 1891.

* *La crítica de la cultura en América Latina*, Biblioteca Ayacucho (Col. Clásica, 119), Caracas, 1985, pp. 129-167.

1. José Martí, “Cartas de verano. En las montañas”, *La Nación* (Buenos Aires), (2 de noviembre de 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, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1971.

2. José Martí, “Prólogo”, *Versos sencillos* (Obras completas, 16), La Habana, Editorial de Ciencias Sociales Cuba, 1991, pp. 61-62.

En el cortísimo período que va de 1889 a 1891 se suceden hechos fundamentales en la vida de Martí: personales (separación definitiva de su esposa), profesionales (designado cónsul de Argentina y Paraguay, renunciará a estos cargos más al de cónsul de Uruguay, así como a su corresponsalía 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 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 solo 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”.

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.

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 retórica 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 solo 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 solo 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 este 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 conjugados 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 desperdigán como en los puntos focales que establecen la convergencia, los variados discursos que componen la realidad, los cuales el análisis solo 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 *–ilusoriamente*, claro está– son asociadas analógicamente.

4. Véase Karel 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. Véase un resumen de posiciones críticas en el artículo de Mostafa Rejai, “Ideology”, *Dictionary of the History of Ideas*, Philip Wiener; ed., New York, Charles Scribner’s Sons, 1973.

Tal capacidad de la ideología obedece a algunos de sus rasgos definidores: en primer término, su asombrosa energía, solo comparable a la del hambre o a la de la libido, que le lleva a imponer soluciones aparentemente 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 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 operante⁶.

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

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”, *Cuba* (Obras completas, 5), p. 190.

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 ideologías⁷, 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 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

7. Véase el artículo de Clifford Geertz, "Ideology as Cultural System", *Ideology and Discontents*, David E. Apter, ed., 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, New York, Harcourt, Brace & World, 1955. Y Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*, 2ª ed. aum., Madrid, 1961. También las excelentes contribuciones de Eliseo Verón, *Conducta, estructura y comunicación*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972; y *El proceso ideológico*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1971; Joseph Gabel, *La fausse conscience; essai sur la réification*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963; Nicos Poulantzas, *Pouvoir politique et classes sociales*, Paris, Maspero, 1968; y el artículo de Umberto Eco, "Semiotica delle ideologie", *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1972.

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*, N° IV (Spring 1973), pp. 437-469 y Marc Zimmerman, "Exchange and Production: Structuralist and Marxist Approachs to Literary Theory", *Praxis*, v. 2 N° 4 (1978). Dentro de un marco más amplio, véanse los planteos científicos de Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *La Nouvelle alliance*, Paris, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1979.

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 solo 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.

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 cuartetos 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 solo 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 bruscas y nítidas iluminaciones autosuficientes¹¹.

9. J. Martí, “Clubs y Libros. (...)”, *La Nación* (Buenos Aires), (12 de marzo de 1890).

10. C. Vitier y F. García, *op. cit.*, p. 163.

11. Véase Dorothy C. Clarke, “Redondilla and copla de arte menor”, *Hispanic Review* (Philadelphia), N^o 4 (1941), pp. 489-493.

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 cuartetos reveladoras no ya de un enlace visible, sino de un enlace 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

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

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

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 normas¹⁴.

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 discurran 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 equivalente 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 cuartetos, ya que ninguna rima de una estrofa se repite en la otra,

14. Véase D. Clarke, “Miscellaneous Strophe Forms in the Fifteenth Century Court Lyric”, *Hispanic Review* (Philadelphia), (1941).

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 cuartetos, 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 cuartetos, según el modelo ABBA / ACCA o sus variantes¹⁵.

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,

15. 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).

lejos de asociar términos concretos sueltos, establece vínculos entre estructuras a la manera lévi-straussiana¹⁶, 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.

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* (Nº 1, julio de 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”¹⁷:

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

16. Véanse los ensayos sobre la lectura de los mitos y sobre la cura shamánica de Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1955.

17. J. Martí, “Dos milagros”, *Poesía* (Obras completas, 17), p. 153.

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*”¹⁸, 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 Mauss*¹⁹ 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 encontró en ellas Gilles Deleuze desde sus iniciales aportaciones²⁰, 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

18. Claude Lévi-Strauss, *Le totemisme aujourd'hui*, Paris, Puf, 1962.

19. *Idem*, “Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss”, *Sociologie et anthropologie*, Marcel Mauss, 3ª ed. aum., Paris, Puf, 1966.

20. Véase Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, E. de Minuit, 1969 y *Différence et répétition*, Paris, Puf, 1969.

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”²¹), 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”²².

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

21. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1970, p. 23.

22. J. Martí, “Monumento a los peregrinos. (...)”, *La Nación*, (Buenos Aires), (6 de octubre de 1889).

racionalización interpretadora del poema, quizá motivada por el público infantil, al cual estaba destinado, indicando que no solo 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 milagros” no solo 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	8A	}
la mañanita de otoño	8B	
en que le salió un retoño	8B	
a la pobre rama trunca.	8A	

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

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 sabia capacidad martiana para construir homólogos haciendo repercutir una misma idea profunda sobre distintas superficies concretas queda ilustrada en

el cotejo 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 nos 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 Cultura, que aparece como significada, lo que se ajusta a la percepción de que la Naturaleza solo 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”²³.

De ahí que el sentido de ambos poemas solo pueda nacer del vínculo que se establezca entre sus series componentes. Naturaleza

23. J. Martí, “Cuaderno N° 18”, *Cuadernos de apuntes* (Obras completas, 21), p. 387.

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 humanidad²⁴.

24. Federico de Onís, *España en América*, San Juan, 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 estas 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	} (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 *Versos 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 solo en la medida en que ha atravesado, en solo ocho versos, la contradicción expuesta. El categórico diseño de esta utilizando dos elementos naturales (“sol de oro puro” y “pez hediondo”), cuando solo tres años antes ya Martí había 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”²⁵, lo que vale como una remisión de todo juicio valorativo al exclusivo campo restringido de la cultura.

25. J. Martí, “Emerson. (...)”, *La Opinión Nacional* (Caracas), (19 de mayo de 1882).

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 austeramente los elementos naturales puestos en juego, situándolos por 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 solo 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, ou plus exactement symbole à l'état pur, donc susceptible de se charger de n'importe quel contenu symbolique*”²⁶.

26. C. Lévi-Strauss, “Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss”, p. L. Sobre los símbolos martianos, véase Iván Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1960.

Ciertamente, cualquier palabra puede cargarse de sentido simbólico, más eficaz aun 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 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 aquel 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 martiana²⁷ 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 *sencilla*, también es contenido y no solo 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”²⁸) y a desdeñar

27. Véanse los excelentes análisis de Giovanni Meo Zilio en *De José Martí a Sabat Erasty*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1967, reproducidos en *Anuario martiano* (La Habana), N^o 2 (1970).

28. J. Martí, “Clubs y Libros. (...)”, *loc. cit.*

progresivamente, bajo la influencia whitmaniana, los métodos de comparación²⁹. 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”³⁰.

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 dísticos 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

29. “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 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”. *Idem*, “El poeta Walt Whitman. Fiesta literaria en Nueva York...”, *El Partido Liberal* (México) y *La Nación* (Buenos Aires), (26 de junio de 1887).

30. *Idem*, “La exhibición de pintura del ruso Vereschagin. (...)”, *La Nación* (Buenos Aires), (3 de marzo de 1889).

en las palabras que sostienen el único enlace rímeo 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: *de un sol*.

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 monorcorde 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”³¹. 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.

31. *Idem*, “Francisco Sellén”, *Cuba* (Obras completas, 5), p. 191.

5. TRANSPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD EN LA 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”³²) y de la experiencia de una sociedad

32. J. Martí, “La Revolución del trabajo. (...)”, *La Nación* (Buenos Aires), (25 de marzo de 1886). Y en su agudo artículo “Nueva York y el arte. Nueva exhibición de los pintores impresionistas”, señala que estos 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

aluvional convivida, tal como puede rastrearse en sus artículos desde su ingreso a los Estados Unidos, con el que escribe sobre *Coney Island*³³, 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 él³⁴, 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 artempuristas 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 destierro*, la oposición (*allá-acá*) se diseña con análogos términos a los del poema XII, fijando una contradicción: “dorado pájaro” en lo alto; “huella fétida y viscosa de un gusano” en lo

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!”. *La Nación* (Buenos Aires), (17 de agosto de 1886).

33. J. Martí, *La Pluma* (Bogotá) (3 de diciembre de 1881).

34. El verano neoyorquino es evocado en “Por la bahía de Nueva York. El verano de los pobres...”: “De una chimenea a otra, buscando ladrillos menos ardientes, pasan medios desnudos, como duendes, los trabajadores exhaustos, enmarañado el pelo, la boca caída, jurando y tambaleando, 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 tuertos y muchos tiñosos”. J. Martí, *La Nación* (Buenos Aires), (19 de septiembre de 1888).

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 solo 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 la 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 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 *Versos 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 significativo que busca significación o, mejor, como un signo que hace lo real y que solo 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”³⁵. Esta eventualidad concurre al establecimiento de un “término universal”, solo 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”³⁶.

La circunstancia degradada en que emerge a la historia humana el rostro del proletariado no solo 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

35. J. Martí, “La exhibición...”, *loc. cit.*

36. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, New Haven, Yale University Press, 1953-57, v. 2, p. 31.

relativismo a que la condenaría una fundamentación solo 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 solo pueden ser medidos (y, por ende, rescatados) gracias al *término 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”³⁷, 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”³⁸), 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”³⁹. 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

37. J. Martí, “Emerson. Muerte...”, *loc. cit.*

38. Karl Marx, “Introduction générale à la critique de l'économie politique”, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1967, v. 1, p. 237.

39. Karl Marx and Friedrich Engels, *The German Ideology*, New York, International Publishers Company, 1967, v. 5, p. 36.

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 en tanto fruto de la historia. Esta ilusión fue, hasta hoy, lo propio de toda época nueva”⁴⁰.

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 solo 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”⁴¹, lo que facilita la subrepticia incorporación de la Historia a través del proceso simbolizador, sin por

40. *Idem*, “Introduction Générale...”, p. 236.

41. J. Martí, “Tipos y costumbres bonaerenses”, *El Partido Liberal* (3 de octubre de 1889).

ello destruir, y aprovechándose de los valores absolutos que custodiaría la Naturaleza. Por pertenecer esta 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 macro-estructura, la de los desheredados, pues también este 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”⁴², 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 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

42. *Idem*, “El arte en los Estados Unidos”, *La Nación* (13 de marzo de 1888).

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 esta 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 solo 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 estos y el XII, las series se clasifican en el orden de la Naturaleza y en el de la Cultura, respectivamente. A esta 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 interceptan 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 solo tres, que en este caso se distribuyen ABBA / ACAC, encadenando 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 solo cuatro

versos, repite cuatro veces la palabra *Eva*; la segunda, también en solo 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 bruscamente 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 con 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 un 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 acarrearía y en un esfuerzo ingente trató de superar sus disyuntivas⁴³.

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 reconocérsele 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 su-
blevada. 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 bravia / 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 Guatemala⁴⁴.

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,

43. Analicé el punto en “La dialéctica de la modernidad en José Martí”, *Estudios martianos*, San Juan, Editorial Universitaria, 1974, pp. 129-197.

44. J. Martí, “Impresiones de América II”, *The Hour* (New York), (21 de agosto de 1880).

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, 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.⁴⁵

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

45. *Ibid.*

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 respetar⁴⁶, 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 Hofmannsthal 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

46. J. Martí, “Condición y puesto legítimo de la mujer en el mundo moderno”, “Suma de sucesos. Honores públicos a un poeta muerto. (...)”, *La Nación* (Buenos Aires), (13 y 16 de mayo de 1883).

¿mujer de uno o mujer de 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 la recién estrenada 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”⁴⁷. 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

47. J. Martí, “Tipos y costumbres...”, *loc. cit.*

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 examinar 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 este 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 piélago el líquido que acopia, impone a la igualdad inerte la figura, el movimiento y el cambio.⁴⁸

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): “Ámame 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 “*dépit 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 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

48. José E. Rodó, *Motivos de Proteo*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1957 (2 v.).

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”⁴⁹. 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 oye 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

49. J. Martí, “Emerson. Muerte...”, *loc. cit.*

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 significaciones 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 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 esta 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 reencontro 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 principismo 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 Martí⁵⁰, a quien por momentos se diría convertido en la “máquina célibe”, aunque sin sospechar las intensidades voluptuosas de que puede ser capaz⁵¹. 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”.

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

51. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oedipe*, 2ª ed. aum., Paris, É. de Minuit, 1975.

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 solo 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: *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 fiজেza, 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 superpone 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 esta solo se le concede una función consoladora complementaria, donde el deseo certifica la fuerza de la novedad y de sus leyes rigurosas.

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 solo 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 solo 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.

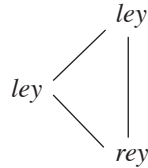
Serie A-I	[1	La imagen del rey, por ley,	8-A	}
		2	lleva el papel del Estado:	8-B	
Serie B-I	[3	el niño fue fusilado	8-B	
		4	por los fusiles del rey.	8A	
Serie B-II	[5	Festejar el santo es ley	8-A	
		6	del rey: y en la fiesta santa	8-C	
Serie B-II	[7	¡la hermana del niño canta	8-C	
		8	ante la imagen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

La elección de la rima está estrechamente vinculada aquí a la elección de las palabras claves *rey* / *ley*, 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*:



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,

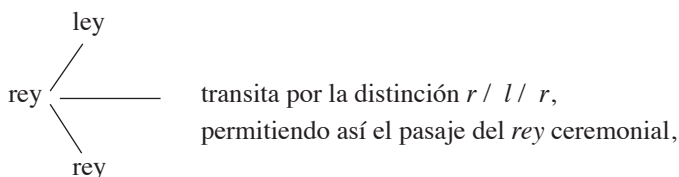


imagen mágica del poder, al *rey* gobernante represivo, lo que solo podrá lograrse mediante el carácter intermediador de la *ley* como generador de imágenes, en lo que podemos discernir una aguda e interior percepción de las formas del poder por parte de Martí, quien ya atiende a las que eran muy recientes y bien peculiares formas de dominación impuestas por el régimen burgués del XIX, que había sustituido el 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 solo se hará perceptible a través de la consideración separada de las series, antes de congregarlas.

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 solo 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 siglo⁵². Y en la Conferencia Monetaria de Washington de 1891, el delegado José Martí habla sin cesar de oro y plata y no “del carácter meramente fiduciario y convencional de la moneda de papel”⁵³. Pero ese papel simbólico, como otros aún más inconsútiles (las acciones), corrieron las vicisitudes de las emisiones privadas bancarias, con sus quiebras fraudulentas y

52. Véase K. Marx, *Critique de l'économie politique...*

53. J. Martí, “Informe”, *Nuestra América...* (Obras completas, 6), p. 149.

la desenfrenada especulación de una época de grandes negocios, algunos de cuyos escándalos fueron reseñados por Martí en sus *Escenas norteamericanas*⁵⁴. 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

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

al hombre a su semejanza, sino que el hombre había hecho a los dioses a semejanza de él”⁵⁵.

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 alborea la religión natural”⁵⁶), 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”⁵⁷.

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

55. *Idem*, “Un Congreso antropológico en los Estados Unidos...”, *La Nación* (Buenos Aires), (2 de agosto de 1888).

56. *Idem*, “Cartas de verano. La universidad de los pobres”, *La Nación* (Buenos Aires), (22 de octubre de 1890).

57. *Idem*, “Política internacional y religión. Haití y los Estados Unidos...”, *El Partido Liberal* (marzo de 1890). Sobre el mismo asunto: *idem*, “I. Crímenes y problemas. El problema religioso...”, *La Nación* (Buenos Aires), (20 de marzo de 1885); *idem*, “El cisma de los católicos en Nueva York...”, *La Nación* (Buenos Aires), (14 de abril de 1887); *idem*, “El conflicto religioso”, *La Nación* (Buenos Aires), (4 de septiembre de 1887); *idem*, “La religión en los Estados Unidos”, *La Nación* (Buenos Aires), (17 de mayo de 1888).

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 mañana”⁵⁸.

La “ley del rey” no solo 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: esas 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 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

58. *Idem*, “Monumento a...”, *loc. cit.*

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 interrumpida / continua *r / l*, que lo emparenta a un redivivo Jano: cuando enfrenta con su rostro nudo, marcado por el rasgo *vibrante e interrumpido 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 solo 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, solo 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 esta, 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 solo “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 solo 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 metáfora⁵⁹. ¿Cómo explicar que el poema

59. 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*”. “Imagery”, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger; ed., Princeton, University Press, 1974, p. 364.

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 aun 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 metafórica⁶⁰. 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 este por la común problemática a que las distintas operaciones de la poética

60. Véase Octavio Paz, "La imagen", *El arco y la lira*, 2ª ed. aum., México, Fondo de Cultura Económica, 1967. 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.

modernista hacen frente. Bastante antes de 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 curso. Darío lo resolvió mediante “rosas artificiales que huelan a primavera”⁶¹; 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”⁶². 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 solo 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

61. Examiné el tema en el prólogo de Rubén Darío, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho (Col. Clásica, 9), 1977, pp. XXIII-XXX.

62. J. Martí, “Joaquín Tejada. El pintor cubano y su cuadro ‘La lista de la lotería’”, *Patria* ([La Habana]), (8 de diciembre de 1894).

XXIX está escrito con una sucesión de sentencias, como de texto legal, que alterna la enunciación de disposiciones generales con sus aplicaciones concretas particulares⁶³.

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

63. 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 enunciadador 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 enseñan que el enunciado en cuestión afecta inmediatamente al auditor-lector en tanto persona actuante”. *Idem*, “Les temps et les personnes”, *Poétique* (Paris), N° 39 (sept. 1979), p. 340.

sentido solo 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 significado⁶⁴.

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 quererla⁶⁵, lo que está en juego en esa falta de condenación que en el contenido es mera ausencia (aunque de por sí significativa)

64. Román Jakobson, “Structures linguistiques subliminales en poésie”, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973. El componente musical es analizado en los libros de Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Scribner, 1953.

65. 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* (La Habana), v. 4 (1941), pp. 42-66, y ahora en *Ensayos martianos*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1961.

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 incodificadas. 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 mercancías 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 permitarnos 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 burguesa⁶⁶. 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 elegirlas 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 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”.

66. Véase Paul Ricoeur, *De l'interprétation; essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

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 dobléga y unifica los distintos órdenes de la realidad de que debe dar cuenta. Cuando construye estructuras tenderá a repetirlas en los distintos campos, corroborando ese afán, y cuando concibe una idea interpretadora (por ejemplo, una tesis antiimaginística) 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)⁶⁷. 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.

67. “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”, *Anuario Martiano* (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: *La Nación*, 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...”).

MARTÍ, POETA VISIONARIO*

LA EXTRAORDINARIA RAPIDEZ de la imaginación; la emergencia tumultuosa de las imágenes en la mente; la velocidad del proceso asociativo que daba enormes saltos entre puntos dispares, cumpliendo las que serían apreciadas cualidades de la metáfora moderna en el sentir de Réverdy y de Breton; la permanente doble lectura simbólica que asociaba estrictamente toda imagen a una significación; la casi alucinante capacidad de visualizar, literalmente, *visualizar* ante sus ojos las que eran invenciones de su imaginación, fueron algunas de las singulares virtudes del aparato psíquico martiano, que hasta hoy asombran. Es comprensible que le atrajeran los escritores en quienes encontraba similares funcionamientos. De Hipólito Taine, más que sus teorías, le atrae su mecánica intelectual: “Agrupa lo semejante, casi sin hilación. Eso da ese aire de salto, de permanente brillantez, de novedad alta y constante a lo que escribe”¹.

Eso mismo vio realizado en Emerson, según dijo en el artículo que escribió a su muerte:

* “Martí, poeta visionario”, *Ínsula* (Madrid), N^{os} 428-429 (julio-agosto, 1982), pp. 20-21.

1. José Martí, “130”, *Fragmentos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales (Obras completas, 22), p. 79.

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 caminillos por donde andan, cargados de alforjas, los peatones (...). 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, a modo de lo que se lee a la luz de un rayo, o apareciese a una lumbre tan bella, que se sabe que ha de desaparecer.²

En los borradores de ese artículo es aún más preciso respecto al método emersoniano: “Las ideas le venían en tropel y de junto, pero como secuela de una mayor, que con su altura escondía las más pequeñas, y recorrida la cual quedaban descubiertas las que venían tras ella”³.

En este mismo borrador acuña un neologismo que le sirve para definir los dos tipos de poetas y también las dos vías del conocimiento (el poético y el científico) según sus métodos: “Es hipería y no miopía”, dice, oponiendo la visualización del conjunto en vivo funcionamiento desde una perspectiva (tal como Fausto al invocar el signo mágico) al registro del fragmento de realidad visto de cerca y parsimoniosamente analizado. A la obra de los poetas “hipéricos” competía el diseño de las estructuras, merced a un trazado global y sintético que los situaba en la máxima jerarquía simbólica de la cultura. De hecho, lo que sus obras representaban no eran los *particulares* de la realidad, sino las *leyes* de funcionamiento del conjunto. Registrando el uso de

2. *Idem, Obra literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho (Col. Clásica, 40), 1978, p. 243.

3. *Idem*, “Emerson”, *Viajes-diarios-crónicas y juicios* (Obras completas, 19), p. 353.

palabras extranjeras por Whitman anota: “*Ensemble*, sobre todo, le seduce, porque él ve el ciclo de la vida de los pueblos y de los mundos”⁴. Pueblos y mundos, espíritu y materia, hombre y naturaleza: gracias al paralelismo entre la psiquis humana y el orden de la naturaleza al cual ella pertenece esa visión global del universo era también el registro de la dinámica psíquica.

El vínculo entre ambos hemisferios, el espiritual y el material, que reclamaba John Tyndall en su discurso solo podía alcanzarse a través del funcionamiento en uno y otro de leyes. Esa era la garantía del rigor de un conocimiento científico capaz de abrazar la totalidad. La frase del gran antropólogo del siglo XIX Tylor, que Lévi-Strauss gustaba repetir: “Si hay leyes en algún lado, hay leyes en todas partes”. La ciencia las había establecido en el mundo natural; a la poesía competía encontrarlas en el espiritual, y era lo que reclamaba Martí en su “*Pollice verso*” de *Versos libres*: “Hay leyes en la mente, leyes / cual las del río, el mar, la piedra, el astro, / ásperas y fatales”⁵. Capturar esas leyes no en su formulación, sino en su peculiar funcionamiento, se constituyó en codiciada meta de Martí, aun a sabiendas de la extremada dificultad que se oponía al registro de algo tanto más veloz que todo lo que se conocía en el mundo natural: “¡Quién pudiera fotografiar al pensamiento como se fotografía al caballo en la carrera y al ave en su vuelo!”⁶.

No puede sorprender que Martí haya utilizado como precisa simbolización del poeta la metáfora del águila. Es índice de la empinada sacralización del poeta y de la poesía que llevó a cabo (tan reclamada por la desamparada comunidad latinoamericana,

4. *Idem*, *Obra literaria*, p. 276.

5. *Idem*, “Versos libres”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 136.

6. *Idem*, “Cuaderno N^o 9”, *Cuadernos de apuntes* (Obras completas, 21), p. 385.

entonces y aun hoy mismo, por el peso que la aristocracia letrada alcanzó en comunidades mayoritariamente analfabetas) y también un índice del hervor animalista de las imágenes que puso en circulación quien fue, paradójicamente, uno de los tesoneros exponentes del espiritualismo y que en uno de sus apuntes recogió esta definición de Kingsley: “*Man is a poetry writing animal*”⁷.

La muy elevada idealización, el alto sitio concedido al espíritu, la energía de una religión natural, van acompañados de un cortejo de animales seleccionados mediante un régimen simbólico simple, a veces meramente tradicional, que prácticamente los convierte en signos con los cuales visualizar al universo y sobre todo significarlo: “La vida tiene sus bestias y sus fieras, sus pavos reales y sus águilas”. A veces funcionan como transposiciones de las pugnas de la sociedad civil: “Es lucha de perros y de osos”. Otras traducen las jerarquías morales, oponiendo “esos gusanos de pesado vientre / y ojos viscosos, que en hedionda cuba / de pardo lodo lentos se revuelcan” a “una paloma blanca”⁸. En ocasiones, el propio yo es transformado por la sociedad en “caballo” o en “jamelgo”. Y otras el rostro se animaliza en una imagen disonante: “Sueño leporino del que duerme con los ojos abiertos como la liebre”⁹.

Esta animalización será perceptible en otros modernistas, particularmente en Darío, quien también les confiere calidad signífica utilizando la lección dada por Leconte de Lisle, aunque ya permitiéndose el regusto perverso del decadentismo (“y cuando tiende al hombre la gran Naturaleza / el monstruo, siendo el símbolo, se viste de belleza”). En ninguno, no obstante, tiene la frecuencia y la

7. Charles Kingsley, citado por J. Martí, “Cuaderno N° 18”, *Cuadernos de apuntes* (Obras completas, 21), p. 418.

8. J. Martí, “Versos libres”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 135.

9. *Idem*, “Cuaderno N° 9”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 258.

intensidad que encuentra en Martí, situado dentro del sistema analógico hombre-animal que desde el materialismo del siglo XVIII se posesionó de la cultura europea; tuvo expresión en el fisiognomismo de Lavater; fue gráficamente explotado por los dibujantes, incluyendo al Gavarni que Martí admiraba (posiblemente no solo por su arte, sino también por sus posiciones sociales). Y obtendría fundamentación desde el *Origen de las especies*. El animalismo culmina, en las literaturas europeas, en 1869, cuando la publicación del libro del uruguayo-francés Isidore Lucien Ducasse *Les chants de Maldoror*, que, si pasó desapercibido en Francia, con más razón fue desconocido por los hispanoamericanos hasta que Darío le concedió uno de los ensayos de *Los raros* (1896) a partir de una información de segunda mano. Es esa obra el exponente máximo de una tendencia generalizada que pone su sello sobre las diversas poéticas que en el período 1855-1885 registran la irrupción violenta de la modernidad. Las diferencias con que ella se formula en los diversos autores no disminuye la comprobación de que en el imaginario de todos sus autores la modernidad viene acompañada de un cortejo animal y sobre todo de una energía desbridada que no puede compararse a otra cosa que a la ferocidad bestial. Para todos sirve de consigna una frase de Rimbaud en *Une saison en enfer*: “*J’ai fait le bond sourd de la bête féroce*”.

La relación del animalismo de las imágenes y la potencia del voluntarismo humano arrojado a una actividad incesante, sin tregua, ofensiva-defensiva, quedó nítidamente establecida por Lautréamont: “*Chaque animal impur qui dresse sa griffe sanglante, eh bien, c’est ma volonté qui, pour donner un aliment stable à son activité perpétuelle, les fait tourner en rond*”¹⁰.

10. Lautréamont, “Les Chants de Maldoror”, *Oeuvres complètes*, Pierre-Olivier Walzer; éd., Paris, Gallimard, 1970, p. 196.

Es una energía feroz que Gaston Bachelard razonó como el complejo animador de la obra ducassiana: “*C’est le complexe de la vie animale; c’est l’énergie d’agression. De sorte que l’oeuvre de Lautréamont nous apparaît comme une véritable phénoménologie de l’agression*”¹¹. Tal agresión genera cruel y profunda tortura hasta alcanzar la muerte del otro y es para Alain Paris “*l’expression directe, instantanée, naturelle, de l’élan vital de l’animal*”¹², atribuyendo su origen a un concepto darwiniano que alcanzó una enorme boga en el mundo desde su aparición en 1859: “*the struggle for life*”. Si así fuera, habría revertido a su origen; más de una vez se ha señalado que los principios económicos (Malthus) y los sociales de la era victoriana habrían servido para instrumentar la teoría darwiniana¹³, que diseñaría en el reino natural un homólogo del capitalismo salvaje que había alcanzado su máxima violencia y competitividad. La aparición entre los modernizadores poéticos de una constelación de imágenes que traducen esa energía animal, instintiva, sin freno, que tortura y mata, corresponde al período de ácida expansión del capitalismo en las sociedades occidentales, llevando a su ápice la ruptura entre individuo y mundo que había caracterizado al Romanticismo de comienzos del siglo XIX.

Dota al contorno social de una hostilidad máxima y, paralelamente, al individuo de una extremada tensión en que puede

11. Gaston Bachelard, *Lautréamont*, 3ª ed. aum., Paris, Librairie José Corti, 1974, p. 9.

12. Alain Paris, “Le bestiaire de Chants de Maldoror”, *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1972, pp. 138-139.

13. John D. Bernal, *Historia social de la ciencia*, Barcelona (España), Ediciones Península, 1979, t. 1, p. 497; el análisis de los marcos ideológicos de la ciencia del siglo XIX, con particular atención a la teoría evolucionista, en Pierre Thuillier, *Darwin & Co.*, Paris, Éditions Complexe, 1981.

acentuarse alternativamente la nota defensiva o la agresiva. Es esta la que prima en la vertiente europea de la modernización, ya en la ferocidad destructora de Lautréamont, ya en la asunción del mal de Baudelaire a Rimbaud y, contemporáneamente, en Swinburne, extendiéndose por un período que estuvo caracterizado por una violenta comprensión social movida por factores económicos, de la cual nace la emigración de millones de seres humanos que se trasladan a diversos puntos del planeta buscando modos de sobrevivencia, en especial a América, desde los Estados Unidos hasta la cuenca del Río de la Plata.

La vertiente americana no deja de registrar la misma energía animal, según es visible en el eje interno cuyos polos ocupan Whitman y Martí, respectivamente, pero la traduce a una frutiva materialidad, a un goce de los sentidos, a una vulgaridad y concupiscencia francamente reconocidas en el primero o la regimenta dentro de un orden ético tradicional y desde luego más convencional en el segundo. Martí percibe con inquieta admiración “ese lenguaje henchido de animalidad soberbia” que singulariza a Whitman, y agrega: “En ocasiones parece el lenguaje de Whitman el frente colgado de reses de una carnicería”¹⁴. Esta carnalidad brutal está, sin embargo, puesta al servicio del goce, y es solo su exceso, su impudor lo que Martí puede catalogar bajo el rubro demoníaco: “la enumeración de satánica fuerza en que describe, como un héroe hambriento que se relame los labios sanguinosos, las pertenencias del cuerpo femenino”. Pero no se equivoca al encontrar allí una de las dos fuentes de la originalidad whitmaniana: “Es la forma material, brutal, corpórea con que expresa sus más delicadas idealidades”¹⁵. De otro modo: esa

14. J. Martí, *Obra literaria*, pp. 273-275.

15. *Ibid.*, p. 272.

energía animal no solo traduce el capitalismo salvaje, sino también la democratización que dentro de él se formula. Un pueblo puesto dentro de implacables leyes agresivas las hace suyas al servicio de los campos en que puede realizarlas sin perder los ideales originarios en que se ha formado. Imita, pues, los principios materiales que desde la cúpula ordenan a la sociedad, hace suyos los métodos brutales de apropiación, trasladándolos preferentemente al campo sexual, en donde tiene posibilidades de acción libre, pero procura conservar los principios solidarios, de grupo, de clase, en los cuales se prolongan los ideales de sus orígenes y su educación.

La energía animal puebla asimismo el universo poético martiano, aunque delimitada y distribuida dentro de un orden intelectual explicativo que todavía debe mucho a los esquemas tradicionales con que la religión impregnó a la cultura hispanoamericana: lo alto y lo bajo, lo celestial y lo terrenal, lo legítimo y lo ilegítimo. La mayoría de sus imágenes o comparaciones animalizadas se refieren a la sociedad, para cuya hostilidad y salvajismo¹⁶ tiene un repertorio casi ducassiano: es el “tropol famélico de hirsutas fieras”¹⁷, es “una jauría” que se abalanza sobre el joven “cual comido de fieras”¹⁸, es el caballo que ve “garras y dientes de tremendo

16. Martí está bien lejos del populismo beato del siglo XX (“El hombre es bueno”), y en uno de los poemas de desahogo de *Versos libres*, “Yo sasearé lo que en el pecho tengo”, consignó su estado “de cólera y de horror” ante la experiencia del mal por parte de los hombres (“es que a los hombres / palpo, y conozco, y los encuentro malos”, o “conozco al hombre y lo he encontrado malo”, restableciendo la relación victimario / víctima: “¡ea!, clave / el tigre bien sus garras en mis hombros: / los viles a nutrirse: los honrados / a que se nutran los demás en ellos”. *Idem*, “Versos libres”, *Poesía* (Obras completas, 16), pp. 222-225.

17. *Ibid.*, p. 143.

18. *Idem*, “Fragmentos y poemas en elaboración”, *Poesía* (Obras completas, 17), p. 289.

lobo”¹⁹, el amor “comido de hienas”²⁰, el alma que se nutre “de dientes de fiera”²¹, son, en definitiva los “voraces Hombres”²², pues “jaulas de carne / son hoy los hombres”²³. Está ausente el fantástico despliegue de la imaginación ducassiana, pero está presente su *griffe* que en Martí se pone al servicio de una acción privilegiada: comer, devorar, alimentarse del otro, apropiárselo en su propio beneficio. Para la esfera superior y demoníaca, que corresponde al ejercicio pleno del mal, quedan reservados los insectos: “el mal, como un insecto, sus oscuros / anillos mueve y sus antenas clava”²⁴, y es comprensible que a ellos corresponda el deicidio: “un Dios que muere / remordido de hormigas”²⁵.

Las imágenes son frecuentemente convencionales, y su selección responde a una estructura de significaciones simple. Del mismo modo que los asuntos amorosos transponen las comparaciones al universo vegetal o, dentro del animal, a las aves, del mismo modo los animales se distribuyen a lo largo de un eje vertical cuyo polo inferior ocupa la materia (los gusanos, las sierpes) y el superior el espíritu libre (las aves, las mariposas, las águilas), hasta culminar, más allá de los espacios, en la estrella. Esta “águila blanca” a que incesantemente apela Martí pertenece a una cadena de símbolos que se extiende desde el “albatros” baudelaireano hasta el “cisne” mallarmeano-dariano en esos cincuenta años del capitalismo salvaje expandiéndose por el mundo: es el poeta, pero es, sustancialmente, la libertad humana en oposición a la

19. *Idem*, “Versos libres”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 183.

20. *Ibid.*, p. 179.

21. *Idem*, “Fragmentos y...”, *Poesía* (Obras completas, 17), p. 304.

22. *Idem*, “Versos libres”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 173.

23. *Ibid.*, p. 207.

24. *Ibid.*, p. 205.

25. *Idem*, “Fragmentos y...”, *Poesía* (Obras completas, 17), p. 317.

constricción social. Las “águilas alegres”²⁶, las “magníficas águilas”²⁷ solo aparecen como deseo para contrastarse con “el águila (que) se arrastra”²⁸, con “el águila rastrea”, que ofrecen la versión realista, lo que desde su prólogo a *El poema del Niágara* de Pérez Bonalde, en 1882, explicó claramente refiriéndose a los artistas: “Es su natural oficio sacarse del pecho las águilas que en él les nacen sin cesar –como brota perfumes una rosa y da conchas de mar y luz el sol– y sentarse, a par que con sonidos misteriosos acompañan en su lira a las viajeras, a ver volar las águilas: pero ahora el poeta ha mudado de labor y anda ahogando águilas”²⁹.

Los tres rasgos anotados de la estética martiana, el rigor cognoscitivo atribuido a la poesía, el nivel superior en que puede dar cuenta de la macroestructura del universo diseñando sus leyes y la utilización de repertorios de imágenes cargados de significación precisa que los reconvierten en signos, pueden explicarse –y, efectivamente, algunos de esos rasgos lo han sido– por una impostación realista de su arte.

No es así. El realismo aparecerá, al nivel del arte poética, como mero resultado de una fuerza mucho más amplia, mucho más intrépida y original, que es la *potencia visionaria*.

Martí es el mayor, más exactamente, el único gran poeta visionario de América Latina, y en ningún otro poeta de su tiempo, ni siquiera en aquellos que clausuran el Romanticismo, como Joaquim de Sousa Andrade, se podrá encontrar un abanico de visiones tan espléndidas y terribles, ni una operación visionaria tan minuciosamente registrada y elevada a la categoría fundacional de la poesía.

26. *Idem*, “Versos libres”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 184.

27. *Idem*, “Fragmentos y ...”, *Poesía* (Obras completas, 17), p. 287.

28. *Ibid.*

29. *Idem*, *Obra literaria*, p. 206.

También aquí, para encontrar un adecuado término comparativo sobre el cual medir semejanzas y diferencias, hay que recurrir al eje internacional de la modernidad. El punto de referencia está fuera del marco latinoamericano y lo define la lección de Rimbaud. La comparación resulta fructífera siempre y cuando se reconozca a ambos poetas colocados sobre ese mismo eje de transformación revolucionaria de la poesía en un momento de crucial palingenesis, aunque ocupando polos opuestos. A la drástica negatividad rimbaudiana (como a la ducassiana) responde una positividad martiana, de tal modo que si ambos coinciden en igual problemática y, lo que es más importante, en la misma experiencia abisal, resuelven el desafío dentro de los parámetros culturales propios, que son, obligadamente, los de sus sociedades específicas en diferentes posiciones ante una metamorfosis arrolladora. Tanto vale reconocer que el fenómeno transformador fue, con una fuerza nunca antes vista, universal, no dejando zona cultural del planeta sin tocar y alterar; pero las soluciones dadas por escritores mostraron sensibles diferencias según las circunstancias de cada región, sus herencias culturales propias, el grado de intensidad que mostraba el nuevo orden económico-social, la profundidad generadora que tenía en unas respecto a la dependiente y operativa aplicación que tuvo en otras, etc. El eje que vincula las invenciones estéticas europeas (del artepurismo al decadentismo) con las aportaciones americanas (de Poe y Whitman a Martí y a Darío) no impide reconocer la existencia de ese otro eje estrictamente americano definido por los nombres de los poetas de Estados Unidos y los de América Latina, desfasados en el tiempo, aunque igualmente apegados al gradual desarrollo del nuevo modelo social que iba contaminando al planeta. Este eje americano tuvo un punto de contacto privilegiado gracias al traslado de Martí a los Estados Unidos en 1880, que

le permitió llevar a cabo una conjugación máxima de experiencias sociales, culturales y artísticas, tal como tempranamente vio Federico de Onís (“La concepción de América de Martí, como la ruta de su vida, se mueve en el triángulo Hispanoamérica-España-Estados Unidos, la misma ruta y concepción que seguiría Rubén Darío poco después y más o menos fielmente la mayor parte de los modernistas”³⁰, aunque, con más precisión, debería leerse Europa en vez de España, dado el flagrante peso que cabe a las estéticas franco-inglesas, por encima de las españolas), y le permitió una experiencia cultural única por su casi década y media de convivencia con la modernización norteamericana, cuya importancia en la formación artística de Martí ya fue realizada por Enrique Espinoza, para oponerse explícitamente a la interpretación hispanizante en boga (“Apenas se ha estudiado basta hoy la influencia que tuvo en Martí el conocimiento directo de la gran literatura norteamericana del siglo XIX y su adhesión a la filosofía de Emerson. En cambio, se viene hablando cada vez más copiosamente de la españolidad, de lo teresiano y lo quevedesco en Martí”³¹). La mutación que a partir de esta incorporación a uno de los centros de modernización se produjo en la literatura martiana fue reconocida por el autor, sin mengua de su de sobra conocida oposición al imperialismo y al orden económico-social norteamericano, cuando en su carta-testamento a Gonzalo de Quesada (Montecristi, 1º de abril de 1895) le pide: “Versos míos no publiqué ninguno antes de *Ismaelillo*: ninguno vale un ápice. Los de después, al fin, ya son unos y sinceros”³².

30. Federico de Onís, *España en América*, San Juan, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1968, p. 626.

31. “Martí ahora”, *Archivo Martí* (La Habana), Nº 10 (julio-diciembre, 1945), pp. 323-327.

32. J. Martí, “Cartas a Manuel Mercado”, *Epistolario* (Obras completas, 20), p. 447.

El tema del *poeta visionario* reclama, aún más que el eje interno americano (Whitman-Poe), el europeo-americano, porque la plena afirmación de esta perspectiva pertenece a Rimbaud y a Martí. La famosa carta que Arthur Rimbaud escribe a Paul Demeny desde Charleville el 15 de mayo de 1871, conocida en la historia literaria como la “*Lettre du voyant*”, puede leerse, alterando su signo, sobre el propósito artístico de Martí. Tal paralelismo revierte en una mejor comprensión de los propósitos artísticos de ambos y de la relación estrecha que esos propósitos guardan con las circunstancias profundas de la modernidad cultural. El texto de Rimbaud proclama flamígeramente la condición de “visionario”, a la cual se llega mediante un sistemático trastorno del psiquismo al asumir igualmente el bien y el mal:

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

*Le Poète se fait voyant par un long, immense, et raisonné dérèglement de de touz les sens. Toutes les forces d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, et le suprême Savant. Car il arrive à l'inconnu.*³³

A quienes cultivan la imagen estereotipada y sacralizada de Martí podrá repugnar la aproximación con un “poeta maldito”, así se trate del fundador del Arte Moderno, de quien Martí tuvo escasísimo conocimiento y a quien cita de segunda mano en sus *Cuadernos* hacia 1890 cuando descubre la existencia de

33. Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Rolland de Reneville y Jules Mouquet; éd., Paris, Gallimard, 1951, p. 254.

Paul Verlaine, cuya poesía sí creo contribuyó a la contemporánea redacción de los *Versos sencillos*. El cotejo no pretende nada a la innegable “eticidad” de Martí quien nunca hubiera podido asumir el *grand criminel*, pero que, en cambio, se percibió así mismo como el *grand malade* y el *grand maudit* y que, como los visionarios, los héroes individuales solitarios e incluso los santos, pudo percibir de modo repentino y fugurante que la aberración de la sociedad colocaba al iluminado en la categoría de monstruo y de criminal: “cual un monstruo cargado de crímenes cargado / todo lo que lleva la luz se queda solo”³⁴.

Aun los críticos reverenciales de la cualidad apostólica martiana, no han dejado de reconocer la abismal y persistente experiencia del dolor que llevó a cabo Martí a lo largo de casi toda su vida y la voluntaria inmersión en una experiencia casi alucinatoria del sufrimiento. Si para alcanzar el “*dérèglement de tous les sens*” Rimbaud prescinde de la ética aceptada, vigente en la sociedad, y hace suyos tanto el bien como el mal sobre un bajo continuo de sufrimiento, Martí no es menos sistemático, ni menos “*raisonné*”, ya que siendo inocente asume todo el mal que se produce en la sociedad. Igual que Rimbaud, Martí reconoce una imposición distorsionadora y constante de la sociedad, de la que reniega doctrinalmente, pero la que acepta, hace suya, vive integralmente. Ese “gozarse en la pena, en regodearse en la tortura interna que llega a la bendición del dolor” como ha dicho Juan Marinello, no es tarea inútil para Martí, quien ve en ella una obligada condición para alcanzar la plenitud expresiva, tal como lo entendió Rimbaud. Cuando dice “el dolor alimenta, el dolor purifica, el dolor nutre”³⁵ podría creerse que estamos en un resabio de su educación católica,

34. J. Martí, “Versos libres”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 161.

35. *Idem*, “El presidente Garfield”, *La Opinión Nacional* (Caracas), (19 de octubre de 1881).

pero cuando establece que “así de mi dolor se escapa el verso”³⁶ nos engañaríamos si lo leyéramos como un viejo esquema romántico, pues es el reconocimiento de una relación de producción, un canje en un mercado de oferta y demanda, un análisis de la singularidad de la máquina productiva que es el hombre-poeta de acuerdo a las pautas de una determinada sociedad y época. Así lo examinó con precisión en los años de *Versos sencillos*: “Para pensar altamente me hace falta sufrir. Primero, caigo, tambaleando y muriendo. Y me levanto, con el cerebro en hervor, y el alma ágil. Brotan mis pensamientos como chispas. Parece como que el puñal que me entra en el cerebro, echa hacia adelante las ideas. Suben en alto, como espumas rotas, al chocar de la ola con la roca, como mina volada de diamantes, llameando al sol”³⁷.

O en forma aforística: “El dolor da ideas poéticas”³⁸.

Rimbaud pone el trastorno psíquico al servicio exclusivo de una especialización: la formación del poeta. Para Martí es mucho más: se trata del prerrequisito obligado para construir al héroe y, aún más, al mártir, por lo cual el dolor tiene que alcanzar la máxima intensidad para que repercuta armónicamente en una máxima elevación espiritual, que alimenta esa trilogía que él buscó unificar dentro de sí: poeta-héroe-mártir. La tremenda frase: “¡Tengo miedo de morir antes de haber sufrido bastante!”³⁹, se complementa con otra opción, mucho más difícil. Martí parte de la misma comprobación que había hecho Baudelaire al reflexionar sobre el desequilibrado funcionamiento emocional de la sociedad, pues también él reconoce que los sistemas jerárquicos y opresivos de una sociedad, impregnan los comportamientos subjetivos, las

36. *Idem*, “Flores del destierro”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 247.

37. *Idem*, “Cuaderno N^o 8”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 234.

38. *Idem*, “24”, *Fragments* (Obras completas, 22), p. 323.

39. *Idem*, “Cuaderno N^o 6”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 191.

relaciones espirituales, las formas de la afectividad, aseverando entonces que “La cuestión en la vida está reducida a una simple frase: o hacer víctimas o serlo”⁴⁰. A partir de esa comprobación decide asumir, voluntariamente, el papel de víctima: “me place el sacrificio / más que el gozo común”⁴¹, dice en uno de sus apuntes para un borrador poético, y en sus *Cuadernos*, repentinamente, registra sin un solo comentario la conocida fórmula baudelairiana: “Heautontimoroúmenos (el verdugo de sí mismo)”.

Este “verdugo de sí mismo” que fue conscientemente José Martí, no puede explicarse por su heroico sacrificio a una causa patriótica, como hace la acuñada visión apostólica. De Bolívar en adelante, América dispone de una poblada galería de altos héroes que se sacrificaron por sus patrias sin que en ellos resonara este acento torturante. Puede buscarse su sentido refiriéndose a una peculiaridad de su naturaleza, según varias anotaciones de sus apuntes. “Hay naturalezas ferozmente dotadas. Los efectos tranquilos no les bastan. La guerra es su elemento. Son mares hirvientes. Parecen hechos de lava y de aire de tormenta. Enamorados de la calma no pueden vivir en ella. Inmensamente activos, necesitan una pasión que los devore. Buenos-yerran; puros-pecan; nobles-cometen villanías; es exceso de ardor: es accidente. La forma de pasión y su objeto importan poco: la pasión les es precisa”⁴².

Tal visión puede vincularse a las diversas anotaciones sobre el “yo” de sus cuadernos iniciales⁴³ donde también se registra esa mínima distancia entre el bien y el mal en la conciencia humana y ese repentino e involuntario desplazamiento de quien, al procurar el bien, encuentra el mal, asunto que resurge diez años después

40. *Ibid.*, “Cuaderno N^o 8”, p. 241.

41. *Ibid.*, “Cuaderno N^o 18”, p. 385.

42. *Ibid.*, “Cuaderno N^o 8”, p. 232.

43. *Ibid.*, “Cuaderno N^o 2”, pp. 68-69.

cuando recensa las conferencias del Congreso Antropológico en los Estados Unidos, interesado en el análisis que los científicos sociales hacen de estos comportamientos: “Todos los crímenes, todas las brutalidades, todas las vilezas, están en germen en el hombre más honrado. Lo más vil o bestial ha aparecido en algún instante posible o deseable al alma más limpia”⁴⁴.

También puede buscarse el sentido de estas vivencias en un plan razonado de “hacerse a sí mismo” de conformidad con un altísimo ideal, una suerte de *superego* que se sabe inalcanzable, hacia el cual se tiende con anhelo a pesar de que eso no hace sino patentizar las imperfecciones propias y las propias insuficientes fuerzas, las que adquieren entonces una cualidad vengativa. No dice otra cosa el poema “Pollice verso” de *Versos libres* que estutuye que “circo la tierra es, como el romano” donde los hombres luchan bajo miradas que los evalúan y pueden condenarlos:

Mas el pueblo y el rey, callados miran
de grada excelsa, en la desierta sombra.
¡Pero miran! Y a aquel que en la contienda
bajó el escudo, o lo dejó de lado,
o suplicó cobarde, o abrió el pecho
laxo y servil a la enconosa daga
del enemigo, las vestales rudas,
desde el sitial de la implacable piedra,
condenan a morir, *pollice verso*.⁴⁵

La ambición de altísima autorrealización, según modelos sociales que han sido internalizados, resulta bivalente: eleva y

44. J. Martí, “Un Congreso Antropológico en los Estados Unidos”, *La Nación* (Buenos Aires), (2 de agosto de 1888).

45. *Idem*, “Versos libres”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 137.

condena, justifica la existencia y prueba su imperfección, tal como la bien conocida experiencia de la hagiografía mostró durante siglos. La bivalencia de esa aventura espiritual también ha sido señalada por Rimbaud, tironeado entre el demonismo y la redención angélica. En el caso de Martí hay abundantísimos datos personales que muestran las fuentes biográficas de un complejo doctrinal que él definió con la relación heroica padre-hijo. Pero a ellas se suman otras fuentes sociales, que tanto proceden del sistema de imperativas exigencias, casi confiscatorias de la vida y la subjetividad humanas, que encontró en el régimen de trabajo de los Estados Unidos, como en un rasgo que él allí descubrió propio de los latinoamericanos, a quienes, dijo, “la nostalgia de un mundo espiritual superior los invade y aflije”⁴⁶. En el cruce de estas plurales tendencias, personales y sociales, se sitúa la experiencia del “Heautontimorómenos”.

Como en Rimbaud, esta experiencia psíquica sostiene la cualidad visionaria. La palabra “ver” quedará íntimamente ligada para él, a la elaboración poética. En el citado ensayo sobre Emerson, la exalta: “Dijo lo que vio; y donde no pudo ver, no dijo”; “Da cuenta de sí y de lo que ha visto”; “Donde ya no ven sus ojos, anuncia que no ve”. Son las mismas palabras de la carta a su hijo con la cual prologa el *Ismaelillo*: “Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en una forma, he cesado de pintarte”⁴⁷. Es la nota visionaria que registra en las cartas íntimas a los amigos a quienes remite un ejemplar del libro: “No sé si he acertado a dar forma artística al tropel de visiones aladas que cuando pienso en él me danzan en torno de la frente”⁴⁸, le dice a

46. *Idem*, “Coney Island”, *La Pluma* (Bogotá), (3 de diciembre de 1881).

47. *Idem*, “Ismaelillo”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 17.

48. *Idem*, “A Gabriel de Zéndegui”, *Epistolario* (Obras completas, 20), p. 298.

Gabriel de Zéndegui, y a Enrique José Varona: “Fue como una visita de rayos de sol”⁴⁹. En su privado *Cuadernos de apuntes*, consigna: “Ni una sola de las imágenes de este pequeño libro ha dejado de ser vista por mis ojos, con sus formas, proporciones, y esto antes de venir en forma de versos a los labios. Y cuando la imagen se ha desvanecido, allí he escrito el último verso donde se desvanecía, extinguido el fuego, la impresión”⁵⁰.

Obsesivamente, como luchando contra la eventual incredulidad de sus lectores, dice lo mismo en el prólogo a *Versos libres*: “Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo), y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos. De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebato de mis visiones, yo mismo tuve la culpa, que las he hecho surgir ante mí como las copio. De la copia yo soy el responsable”⁵¹.

Y en la citada carta-testamento, cuando ya está “con las ansias de la muerte”, le repite a su fiel Quesada: “¿Qué habré visto sin sangrar, ni pintado sin haberlo visto antes con mis ojos?”⁵². Se trataba de una norma de la creación: “Necesito ver antes lo que he de escribir”⁵³ anota en sus *Cuadernos*, reiterando esas dos palabras de quien busca persuadir de una experiencia verdadera poco creíble: *ver* y *antes* del verso, ver con los ojos, ver en la realidad, no soñar, sino ver, concretamente, lo que pasa a ser, literalmente una *visión*. Que en ello habla una proclividad casi sobrehumana de su naturaleza, y los textos parecen probarlo,

49. *Ibid.*, “A Enrique José Varona”, *Epistolario* (Obras completas, 20), p. 299.

50. *Idem*, “Cuaderno N^o 7”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 221.

51. *Idem*, “Versos libres”, *Poesía* (Obras completas, 16), pp. 131-132.

52. *Idem*, “A Carlos González Quesada”, *Epistolario* (Obras completas, 20), p. 477.

53. *Idem*, “Cuaderno N^o 6”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 186.

pero que en ello también puso una voluntariedad para, rimbau-
dianamente, “*se faire voyant*”, se lee en la citada anotación de sus
Cuadernos, que continúa en estos términos: “Me creo, estudio,
reconstruyo en mí los colores y el aspecto de lo que tengo que
pintar”⁵⁴. Este comportamiento se cristaliza en 1881-1882 (años
de extraordinarios padecimientos) cuando escribe *Ismaelillo*. Es
comprensible que en su carta a Vidal Morales, le haya dicho que
“fue como la visita de una musa nueva”⁵⁵. Ciertamente la de la
musa visionaria, la misma que hizo decir a Whitman: “*Speech is
the twin of my vision*”.

54. *Ibid.*

55. *Idem*, “A Vidal Moral”, *Epistolario* (Obras completas, 20), p. 297.

JOSÉ MARTÍ EN EL EJE DE LA MODERNIZACIÓN POÉTICA: WHITMAN, LAUTRÉAMONT, RIMBAUD* Respuestas al internacionalismo modernizador

LA MODERNIZACIÓN de Occidente, aunque venía de antigua data, alcanza su expresión universal en la segunda mitad del XIX, cuando los imperios centrales europeos cumplen la conquista, militar, o económica, del planeta. Ciudades como Londres, Amsterdam, Berlín rigieron ese proceso, pero cupo a París duplicarlo con una omnímoda irradiación cultural.

No solo América Latina se arrojó al regazo de la cultura parisina. El *francesismo*, como gustó decir Justo Sierra, el *galicismo mental*, como prefirió Juan Valera, fue la marca universal en la segunda del XIX, cuando París se constituyó en la “capital cultural del Siglo”, tal como la definió Walter Benjamin. Las demás capitales, incluso Londres que se había expandido culturalmente antes, mostraron atención máxima por los productos *made in France*, no desdeñando algunas la franca imitación. Si eso ocurría en las metrópolis, puede inferirse con cuánta más fuerza se ejecutaría en las colonias o en los países recientemente independizados.

Ese fue el descubrimiento que hizo el *very fresh Spaniard* José Martí, cuando desembarcó en Nueva York en 1880, sorprendido

* *Nueva Revista de Filología Hispánica*, N^o XXXII, México, 1983, pp. 96-135.

de que una libre y pujante urbe viviera en estrecha dependencia del gusto francés y aun de las atracciones exóticas que tanto París como Londres habían puesto en circulación dentro de Occidente:

Libertad en la política, en las costumbres, en las empresas; humilde servilismo en los gustos. Los franceses dicen la palabra sagrada; se buscan grandes nombres y no grandes obras. Como no hay un entendimiento fijo sobre el arte, lo más detonante es lo que más gusta. No hay placer en la dulce belleza de Helena o Galatea —el gusto está enteramente dedicado a viejas e imperfectas obras de China y Japón. Si les hubiera guiado una finalidad científica a los poseedores de tales *bibelots*, sería objeto de alabanza. Pero es únicamente por el censurable placer de poseer inmoderadamente objetos exóticos comprados a alto precio.¹

Está ya aquí la crítica al “rey burgués”, que ocho años después ejercitaría Darío en *Azul*, aunque en estas observaciones y otras de la crítica de arte que en ese mismo año escribe para *The Hour*, se demuestra cuánto faltaba a su educación estética, a pesar de que fuera capaz de una apreciación (más bien literaria) de la *Galatea* de Gustave Moreau a la que dedicaría Julián del Casal uno de los sonetos de su “museo ideal” en *Nieve* (1892). Pero solo dos años después, bajo el imperio fascinador del esteticismo de Oscar Wilde, alababa “versos, vibrantes y transparentes como porcelana japonesa”.

Por ese entonces Martí comprende que el imperialismo de la cultura francesa no puede combatirse encerrándose en las estrechas y arcaicas fronteras nacionales, como reclamaban los rezagados románticos o los conservadores, y mucho menos prolongando

1. José Martí, “Impresiones de América”, *Viajes-diarios y crónicas* (Obras completas, 19), La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991, pp. 108-109.

la dependencia de la cultura española, sino avanzando aún más en el internacionalismo de la hora mediante una audaz ampliación del horizonte universal de la cultura. Cuando el 9 de enero de 1882 oye en Chickering Hall la conferencia de Oscar Wilde sobre “El renacimiento inglés del arte”, espléndida exposición de un espíritu libre sobre un tema del que Martí no parecía tener entonces demasiada información, reconoce la ventaja de esta apertura literaria y la extiende a una apertura filosófica:

Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas; así como no hay manera de salvarse del riesgo de obedecer ciegamente a un sistema filosófico, sino nutrirse en todos, y ver cómo en todos palpita un mismo espíritu, sujeto a semejantes accidentes, cualesquiera que sean las formas de que la imaginación humana, vehemente o menguada, según los climas, haya revestido esa fe en lo inmenso y esa ansia de salir de sí, y esa noble inconformidad con ser lo que es, que generan todas las escuelas filosóficas.²

La internacionalización, como vía adecuada para alcanzar la libertad y un más alto grado de soberanía intelectual, se constituiría en adelante en el principio rector de la cultura latinoamericana, sería predicada por sus más serios e informados intelectuales y obligaría a una constante lucha con los espíritus retrógrados que desde entonces desarrollarían un hipócrita discurso sobre “lo foráneo” con el cual mal encubrían la defensa de su dominación tradicionalista. Partiendo de la lección francesa, los renovadores procurarían compensarla con un amplio conocimiento de otras culturas, sobre todo de la inglesa y la alemana, tal como hicieron

2. *Idem, Obra literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho (Col. Clásica, 40), 1978, p. 287.

Eugenio de Hostos, Manuel González Prada o Baldomero Sanín Cano. González Prada afirmó que “no hay mejor higiene para el cerebro que emigrar a tierra extranjera o embeberse en literaturas de otras lenguas”³ y Sanín Cano, quien fue el más agudo ensayista literario de la época, dijo categóricamente: “Es miseria intelectual esta a que nos condenan los que suponen que los suramericanos tenemos que vivir exclusivamente de España en materia de filosofía y letras. Las gentes nuevas del Nuevo Mundo tienen derecho a toda la vida del pensamiento. No hay falta de patriotismo, ni apostasía de raza en tratar de comprender lo ruso, verbigracia, y de asimilarse uno lo escandinavo. Lo que resulta no precisamente reprehensible, sino lastimoso con plenitud, es llegar a Francia y no pasar de ahí”⁴.

Para Sanín Cano se cometían dos errores sucesivos en la apropiación de la cultura universal, ambos debidos a escasa información y a menor discernimiento crítico: por una parte reducirse al foco francés al sustituir el español tradicional, lo que impedía el conocimiento de los ya numerosos centros culturales que poseía el mundo, y por la otra elegir dentro del francés, y los restantes, a los artistas menores que eran por lo común los más divulgados por los medios periodísticos y desconocer a los mayores y más originales (leer a Catulle Mendès y no a Baudelaire,

3. Manuel González Prada, *Páginas libres. Horas de lucha*, Caracas, Biblioteca Ayacucho (Col. Clásica, 14), 1976, p. 178. En su primera conferencia pública en el Ateneo de Lima (1886) ya había establecido González Prada el principio de independencia cultural respecto a España: “Basados, pues, en la tradición de independencia literaria, que puede remontarse hasta los poetas ibérico-latinos como Séneca y Luciano, dejemos las andaderas de la infancia y busquemos en otras literaturas nuevos elementos y nuevas impulsiones. Al espíritu de naciones ultramontanas y monárquicas, prefirmos el espíritu libre y democrático del siglo”. *Ibid.*, p. 17.

4. Baldomero Sanín Cano, *El oficio de lector*, Caracas, Biblioteca Ayacucho (Col. Clásica, 48), s.f., pp. 92-93.

es el ejemplo que utiliza). Su libertaria defensa del derecho americano a la cultura universal, habría de ser la vía fructífera por la cual se trazaría el perfil cultural de la región: al colombiano se debería la incorporación de las literaturas nórdicas y el conocimiento de la crítica renovada de Georges Brandes, como a José Juan Tablada el conocimiento de la cultura japonesa y la introducción del haikú en la poesía de la lengua española. Ya antes, fue gracias a José Martí que se difundió la literatura norteamericana, hacia la cual se tenía en el medio intelectual latinoamericano la mayor reticencia por razones políticas, y la primera visión panorámica de la cultura vietnamita, junto a una curiosidad por la evolución del arte y el pensamiento rusos que puede seguirse en artículos y mejor aún en las anotaciones de sus *Cuadernos de apuntes*.

Los escritores hispanoamericanos fundaron su desvío de la producción intelectual española, no en una improbable decadencia del equipo peninsular⁵, sino en lo que Justo Sierra llamó “el acueducto español” y Manuel González Prada “la aduana española”, es decir, el reconocimiento de que España estaba llevando a cabo –y eso desde los afrancesados del XVIII– un trasvasamiento de la cultura francesa, adaptándola a los particulares de la tradición cultural hispana. Aceptar pasivamente esa adaptación peninsular, continuando la dependencia respecto a la cultura madre que ya no era rectora mundial, resultaba perjudicial para el espíritu independiente a que aspiraba América Latina y contradictorio con la ya adquirida capacidad de los americanos para hacer ellos mismos ese trasvasamiento, adaptando la cultura universal a las que, en la época, se podían reconocer como formas peculiares de una cultura continental, emparentadas aunque distintas de las peninsulares.

5. Ya refutada por Manuel Pedro González en sus *Notas en torno al modernismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1958, pp. 27-35.

Los hispanoamericanos leyeron los originales franceses y las adaptaciones españolas simultáneamente y concluyeron, correctamente, que era mejor remitirse a los primeros que eran los modelos. Así evitaban, además, las distorsiones que, en las segundas, imponía el conservadurismo oficialista de España. La precisa y ácida valoración de Juan Valera traductor que hizo Manuel González Prada, registrando las pintorescas acomodaciones a que sometía las *Pastorales de Longo* (cambiando el sexo a un personaje para no chocar a la moral de la época) y la divertida apreciación que hace de la relación amor-odio que mantenían algunos autores españoles con sus modelos franceses, fueron compartidas por la mayoría de los intelectuales modernistas: “Atacar todo lo francés achaque de todo buen español. Algunos escritores castellanos copian, imitan o traducen a Victor Hugo, y apenas acaban de hacerlo, le embisten y le denigran. Cosa muy natural: cuando un amigo nos convida la sopa, nos hartamos bien, y en seguida hablamos mal de la sopa del amigo”⁶.

Esta curiosidad alerta, que signaría tantos libros de letras, de sociología, de criminología, de historia, de filosofía, de religión, de ciencia (*Los raros* de Darío son su paradigma literario) y la forma indiscriminada, asistemática, en que se ejercería, mezclando épocas diferentes, estéticas opuestas, movimientos discordes, las más variadas culturas del planeta en un bazar disparatado, habrían de explicar el curioso sincretismo que caracteriza al modernismo hispanoamericano, donde los contrarios se codean amistosamente como en un salón mundano. Tal curiosidad también habría de orientar al pensamiento hispanoamericano hacia una interpretación conjunta de las diversas aportaciones internacionales, descubriendo lo que en ellas había de concurrente bajo su

6. *Ibid.*, p. 138.

aparencial divergencia, que es lo que ya señalaba Martí al referirse a los distintos sistemas filosóficos existentes. En ese texto, en sus apuntaciones para sus clases de filosofía, es notorio el sincretismo que busca unificar a los opuestos sistemas filosóficos de la época, aun a costa de forzarlos, aunque quizás haya aquí una huella de la mediocre fuente krausista en que se había educado en España.

En una instancia superior, esa misma ampliación del panorama internacional de la cultura dejaría de aplicarse a los diversos sistemas buscando una solución sincrética, para trasladarse al examen de los mecanismos psicológicos utilizados en los razonamientos que servían de base a esos sistemas. Se trataba del mismo traspaso que se registró en la literatura, pasando del nivel concreto y referencial al nivel diagramático abstracto (mediante uso de signos-símbolos), reconstruyendo por lo tanto las operaciones intelectuales que diseñan un conjunto en vez de acantonarse en la mención de los particulares mediante esquemas asociativos convencionales. Quien realizó magistralmente esa tarea fue Carlos Vaz Ferreira en su *Lógica viva* (1910), libro que, para Manuel Claps, “nace de la síntesis original que realiza nuestro autor entre la nueva concepción de la vida psíquica de William James y Henri Bergson y el pensamiento lógico de Stuart Mill”⁷. El reconocimiento de tales variadas fuentes, que representan las aportaciones filosóficas de Estados Unidos, Francia e Inglaterra, nada resta a una originalidad que se alcanza mediante el cotejo crítico de los modos de pensar, más que del estudio de los discursos sistemáticos, observando sus imperfecciones por carencia de jerarquización entre sus diversos términos o por enlaces ilógicamente fundados de sus articulaciones. La primera lección del

7. Manuel Claps, “Prólogo”, *Lógica viva, Moral para intelectuales*, Carlos Vaz Ferreira, Caracas, Biblioteca Ayacucho (Col. Clásica, 61), 1979, p. XXI.

libro, sobre los “Errores de falsa oposición”, comienza por una observación que sin duda hubiera complacido a Martí:

Una de las mayores adquisiciones del pensamiento se realizaría cuando los hombres comprendieran –no solo comprendieran sino *sintieran*– *que una gran parte de las teorías, opiniones, observaciones, etc, que se tratan como opuestas, no lo son*. Es una de las falacias más comunes, y por lo cual se gasta en pura pérdida la mayor parte del trabajo pensante de la humanidad, la que consiste en *tomar por contradictorio lo que no es contradictorio*; en crear falsos dilemas, falsas oposiciones. Dentro de esa falacia, la muy común que consiste en *tomar lo complementario por contradictorio*, no es más que un caso particular de ella, pero un caso prácticamente muy importante.⁸

Tanto en la *Lógica viva*, como en la *Moral para intelectuales* del mismo Vaz Ferreira, alcanza maduración esta operación crítica sobre el internacionalismo cultural, la que también puede seguirse en la obra de Enrique José Varona como en la de Alejandro Korn, ya que en todos los casos sirvió de plataforma para diseñar una percepción original (no solo por el talento de quienes la formularon, sino también por el punto excéntrico desde donde la concibieron) que sometía a examen crítico las diversas proposiciones y, sobre todo, las ponía en la perspectiva de una problemática propia, la de una cultura hispanoamericana suficientemente robusta como para responder a la múltiple incitación exterior con lucidez.

Que en la psicológica de Vaz Ferreira está actuando este sincretismo peculiar de América Latina y aún más, el eclecticismo que marcó al mundo en 1900, claramente lo revela uno de sus psicogramas: “Fórmula para saludar cualquier novedad artística,

8. C. Vaz Ferreira, “Errores de falsa oposición”, *ibid.*, p. 7.

escuela, tendencia o procedimiento: Bienvenido; entendiéndose que no es en lugar de nada, sino además de todo”⁹. Es, asimismo, revelador de la respuesta intelectual de América a la apropiación internacional que vivía, la atención que Vaz Ferreira dirige al estudio de la lengua y al análisis de la significación, pues si, para él, el pensamiento lógico no es sino un esquema superpuesto a la fluidez del psiquismo, a su vez el lenguaje es un segundo esquema aferrado al esquema de la lógica, con lo cual se habría desvirtuado en dos niveles sucesivos a la realidad mental, siendo esta –la verdadera, la auténtica–, la que debería recogerse en el discurso intelectual. Esta pesquisa de las formas reales de pensar (pensar americano que es, obviamente, un pensar universal) reclama el máximo rigor en el uso del instrumental con el cual se habría de traducirlo: las palabras y sus enlaces sintácticos y lógicos. Era, en la escritura filosófica, el problema que los poetas enfrentaron en la escritura artística: se vieron forzados a reexaminar el lenguaje, a reconsiderar sus articulaciones y a alcanzar la mayor precisión lingüística del mensaje.

No es mayor sorpresa, dado el tiempo de triunfal expansión de la ciencia y la técnica que se vivía, que las metáforas con que definir la búsqueda de precisión para traducir con el mayor rigor (y el mayor realismo) el pensar o el sentir de los hombres americanos, se extrajeran de la terminología científica. Vaz Ferreira dice, con referencia al razonamiento filosófico: “Del mismo modo que los cirujanos no emprenden una operación sin desinfectar previamente todos los útiles que se proponen usar, nadie debería empezar un raciocinio sin haber dejado de antemano todas las palabras que va a emplear completamente asépticas de equívocos”¹⁰.

9. “Psicogramas”, *ibid.*, p. 190.

10. *Ibid.*, p. 189.

Martí había hecho un razonamiento similar, partiendo de que “todo el arte de escribir es concretar”, lo que vale por una lección de rigor y precisión, pero extrajo la metáfora definitoria de la obra literaria, de la mecánica. No de cualquiera en cualquier tiempo, sino la última, más reciente y perfeccionada, con la cual se habían construido las máquinas aparentemente perfectas que había visto a su alrededor:

Debe ser cada párrafo dispuesto como excelente máquina, y cada una de sus partes ajustar, encajar con tal perfección entre las otras, que si se saca de entre ellas, éstas quedan como pájaros sin ala, y no funcionan, o como edificio al cual se saca una pared de las paredes. Lo complicado de la máquina indica lo perfecto del trabajo. No es el dynamo de ahora la pila de Volta. Ni la máquina de Watt la marmita de Papin. Ni la locomotora de retranca de madera, la locomotora de Brooks o de Baldwin.¹¹

Es la funcionalidad de todos los componentes de la máquina, lo que aquí se alaba; su estricta adaptación a la tarea que deben realizar en conjunto para llevar a buen fin el cometido para el cual fue creada esa máquina, sin pérdida de esfuerzo ni ornamento innecesario; pero es también su complejidad lo que se celebra, equivalencia de “todo estilo bien trabado y cargado de ideas trascendentes y nuevas”, como agrega, reclamando que de él se aparten los mal preparados como asimismo se apartan de las complicadas maquinarias modernas. La modernidad exige más alta preparación, más rigurosa elaboración, mayor eficiencia del producto, nítida percepción de la estructura general a la que supeditar disciplinadamente las partes.

11. J. Martí, “258”, *Fragmentos* (Obras completas, 22), p. 156.

CIENCIA Y POESÍA

Coincidiendo con un pensamiento que expresó beligerantemente González Prada (“Empiece ya en nuestra literatura el reinado de la Ciencia”)¹² también Martí propondrá “fundar la literatura en la ciencia”.

Al margen de la convergencia entre estos dos fundadores de la modernidad hispanoamericana, más aún que del restringido movimiento literario modernista, esta coincidencia reclama atención sobre una primera configuración cultural producida en el continente, la cual se extendió desde 1870 hasta mediada la siguiente década, deparándonos la poesía realista y la parnasiana (e incluso esa poesía científica que tan poco ha atendido la crítica), las que encontraron en los maestros del artepurismo francés guías oportunos para una inicial tecnificación modernizadora del verso.

Martí no pretende, obviamente, “introducir el estilo y el lenguaje científicos en la literatura, que es *una forma de la verdad* distinta de la ciencia, sino comparar, imaginar, aludir y deducir de modo que lo que se escriba permanezca, por estar en acuerdo con los hechos constantes y reales”¹³. Tal idea debe menos a los grandes modelos románticos (*Prometheus* de Shelley o *Le satyre* de Victor Hugo) que a la más cercana influencia del trascendentalismo de Emerson o del panteísmo de Whitman, ejemplos de un ambicioso esfuerzo unificante de la multiplicidad aparential.

Si se coordinan diversos textos martianos, puede redondearse este concepto de científicidad, que los posteriores modernistas aceptaron solo en lo referente a sus manifestaciones formales o técnicas, aunque no respecto al central propósito cognoscitivo que

12. M. González Prada, *Páginas libres...*, p. 32.

13. J. Martí, “231”, *Fragmentos* (Obras completas), p. 141.

lo inspiraba al estatuir que la poesía es *una forma de la verdad*¹⁴. Radica básicamente en el convencimiento de que la literatura es una vía epistemológica que permite el hallazgo de la verdad, tal como paralelamente a ella lo realizaba la ciencia, aunque con la ventaja sobre esta de su superior capacidad abarcadora y sintetizadora de lo real, lo que le estaría rehusado a la ciencia dado que esta operaría por múltiples vías separadas y apelando a métodos analíticos para trabajar sobre sectores siempre parciales o fragmentarios de la realidad empírica. Es bastante evidente que tal percepción aspira a conferir a la poesía el puesto de heredera de las religiones, según había anunciado Carlyle (*Heroes and Hero-Worship*) e hicieron suyo Emerson y Whitman, antes de que se diluyera en la simbolista “religión del arte”. Sin embargo, en Martí no hay sustitución: son reconocidos los campos autónomos de la ciencia y de la religión, esta transmutada en religión natural, y a ellos se agrega el de la poesía a la cual se le reconoce (y no así a la novela que compartiría la disgregación analítica de la ciencia, amén de servir al entretenimiento inocuo) una capacidad única para traducir el funcionamiento de lo real. Más precisamente: capacidad para descubrir las leyes que lo rigen, las que, a falta de fundamentación en la divinidad, habrían de encontrarse en el seno de la naturaleza que era también adonde iba la ciencia para descubrirlas. Que ya sobre esa naturaleza, visualizada como término absoluto, él hubiera transpuesto subrepticamente a la sociedad civil de su época, tal como habían hecho los trascendentalistas, invirtiendo sobre ese espejo las imágenes de la sociedad de tal modo que allí pudiera corregírsela, es otro problema que no afecta a su principal concepción del arte.

14. Es otra coincidencia con la doctrina de Manuel González Prada, quien afirmaba que “hay tres cosas que no podemos olvidar: la honradez en el escritor, la verdad en el estilo y la verdad en las ideas”. *Páginas libres...*, *op. cit.*, p. 30.

Esta tiene que ver con el “vate”, el “profeta”, el “inspirado” de la época romántica aunque ya según la adaptación a que fueron sometidos tales mitos bajo el impacto deslumbrador de la ciencia mediado el XIX, abriendo campo al realismo. En el período que va de 1882 a 1890, es decir, desde *Ismaelillo* hasta los *Versos sencillos*, Martí escudriñará con sumo interés las interpretaciones de esta nueva línea crítica, evocando las referencias de Tyndall a Emerson, como las de Moleschott a Victor Hugo, bajo el acápite de “Ciencia y Poesía”. Por dos veces registra en sus *Cuadernos* una frase de Thomas Huxley acerca de la singularidad del espíritu científico cuando se aplica a zonas humanísticas: “En el hombre de genio, el espíritu científico toma la forma de sistemas filosófico o teológico, o poesía, que sugiere más que afirma”¹⁵.

Su mención del físico inglés John Tyndall sirve de guía para situar su acuciosa meditación sobre una orientación de la lírica que pareciendo extraordinariamente moderna, acorde al cientificismo del XIX, al tiempo recuperaba una antigua tradición que venía desde los presocráticos y hacía de los poetas intérpretes cabales del mundo y transmisores de la verdad. Las obras del discípulo y continuador de Michael Faraday, a quien sustituyó en el Royal Institute en 1867, alcanzaron en la época una gran difusión: todas sus lecciones se publicaron en Estados Unidos y sus libros se reeditaron año con año. Quien era profesor de “filosofía natural” trabajaba aún en un marco intelectual anterior a la divergencia de ciencias y humanidades que en nuestro siglo registraría Snow, de modo que sus lecciones públicas engarzaban los estudios de física, de matemáticas, de biología, con las corrientes filosóficas derivadas del idealismo alemán y, sobre todo, con

15. Thomas Huxley citado por J. Martí, “Cuaderno N^o 9”, “Cuaderno N^o 18”, *Cuadernos de apuntes* (Obras completas, 21), pp. 255-386.

las letras, representadas en sus escritos por una trilogía magna: Goethe, Carlyle, Emerson. De sus trabajos, ninguno más difundido que los *Fragments of Science. A Series of Detached Essays, Lectures and Reviews*¹⁶ que recogían sus lecciones magistrales en el Royal Institute, sus artículos divulgativos, sus apacibles y cortesés polémicas sobre religión, evolucionismo, espiritismo, asuntos que William James tampoco dejó de examinar con atención en ese tiempo. Su discurso en la British Association de Liverpool (1870) sobre *Scientific Use of Imagination*, va precedido de dos largas citas de poemas de Emerson y de Goethe y, luego de dar ejemplos sobre cómo la imaginación enriquece la investigación científica, diseña una armonía entre las contribuciones de esta y las concepciones espiritualistas y religiosas que en la época habían entablado ruda batalla contra la ciencia que las amenazaba. Testimonio de este equilibrio integrador que hizo suyo Martí, es el siguiente extenso pasaje de su discurso:

Spirit and matter have ever been presented to us in the rudest contrast, the one as all-noble, the other as all-vile. But is this correct? Upon the answer to this question all depends. Supposing that, instead of having the foregoing antithesis of spirit and matter presented to our youthful minds, we had been taught to regard them as equally worthy, and equally wonderful; to consider them, in fact, as two opposite faces of the selfsame mystery. Supposing that in youth we had been impregnated with the notion of the poet Goethe, instead of the notion of the poet Young, and taught to look upon matter, not as "brute matter", but as the "living garment of God"; do you not think that under these altered circumstances the law of Relativity might have had an outcome different from its present

16. John Tyndall, *Fragments of Science. A Series of Detached Essays, Lectures and Reviews*, 6^a, New York, s.e., s.f.

one? It is not probable that our repugnance to the idea of primeval union between spirit and matter might be considerably abated? Without this total revolution of the notions now prevalent, the Evolution hypothesis must stand condemned; but in many profoundly thoughtful minds such a revolution has already taken place. They degrade neither member of the mysterious duality referred to; but they exalt one of them from its abasement, and repeal the divorce hitherto existing between them. In substance, if not in words, their position as regards the relation of spirit and matter is: "What God hath joined together, let not man put asunder".¹⁷

En la medida en que Martí fue un hombre para quien no solo los países, sino todos los asuntos, debíanse ver “de raíz” en su formulación doctrinal primera, rectora por lo tanto de las posteriores consecuencias, ideas secundarias o aplicaciones prácticas, solo a partir de la asunción de una estética científica se diseñarán las operaciones pertinentes a la composición artística, haciendo que estas se adecúen al propósito central, epistemológico, de la literatura. Su obra incluye numerosas referencias al arte poética y de ellas ninguna más reveladora que la que se encuentra en su Cuaderno de apuntes N^o 9, inmediatamente después de sus observaciones sobre “ciencia y poesía”, sugiriendo que se trata de la aplicación de sus principios normativos a la composición: “El lenguaje ha de ser matemático, geométrico, escultórico. La idea ha de encajar exactamente en la frase, tan exactamente que no pueda quitarse nada de la frase sin quitar eso mismo de la idea”¹⁸.

Son estas reflexiones las que podrían haber compartido los mejores modernistas, aun cuando no acompañaran su concepción raigal de la poesía; tal duplicidad de perspectivas divergentes,

17. *Ibid.*, p. 441.

18. J. Martí, “Cuaderno N^o 9”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 255.

establece su cercanía y su alejamiento con respecto a la obra de Julián del Casal, aunque mucho menos respecto a la obra de Rubén Darío, quien también predicó el estricto encaje de idea y poesía y podría haber hecho suyo este dictamen martiano, “La poesía ha de estar en el pensamiento y en la forma”¹⁹, salvo que mientras Martí llegaba a él yendo por la vía del pensamiento, Darío lo hacía suyo yendo por la vía de la forma para llegar a la misma comprobación: “El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad”²⁰.

En la visualización martiana de la poesía, resulta robustecida su capacidad referencial: nombra lo real, descubre sus leyes, deviene un instrumento eficaz de la acción, identifica espíritu y naturaleza, conduce un mensaje de rigurosa validez como el de la ciencia. Es la suya una percepción que corresponde a la plenitud de la visión idealista-realista de mediados de siglo en la vertiente democrática que caracterizó a las letras americanas (y definió *Leaves of Grass* en 1855) a diferencia de la vertiente artepurista de las letras francesas (*Madame Bovary* y *Les fleurs du mal* en 1857), lo que llevó a Martí a reconocer, como “cosa extraña”, que “donde más idealismo hay, es en la literatura americana. A la francesa, apenas le queda”²¹. De ahí que la mayor devoción de Martí, en materia de cultura francesa, fuera la pintura de Millet o la poesía de François Coppée, aunque este último le resultara un “idealista

19. *Ibid.*, “Cuaderno N^o 19”, p. 411.

20. Rubén Darío, “Dilucidaciones”, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho (Col. Clásica, 9), 1977, p. 302.

21. J. Martí, “153”, *Fragmentos* (Obras completas, 22), p. 94. La diferencia de ambas vertientes la observó nítidamente Martí. En su ensayo sobre Whitman (de 1887) anota: “Los criados a leche latina, académica o francesa, no podrían, acaso, entender aquella gracia heroica. La vida libre y decorosa del hombre en un continente nuevo ha creado una filosofía sana y robusta que está saliendo al mundo en épicos atléticos”, *idem*, *Obra literaria*, p. 269.

tímido” y además reconociera sus limitaciones artísticas (“Sólo en manos de Teodoro de Banville y de Catulle Mendès es el verso más flexible que en manos de Coppée”²² y las limitaciones de su cosmovisión (“No alcanza la universalidad de sentimiento, grado esencial de cristalización para la viabilidad de una poesía. Lo de uno solo no interesa, sino es lo de todos”²³). Ambos eran *les poètes de humbles*, prolongando el populismo romántico con una visión subjetiva, piadosa y conmisericordiosa, que no podía compararse al ímpetu jubilosamente democrático de Whitman, pero que tendría ancha descendencia en las letras hispanoamericanas entre 1855 y 1885 debido a la contextura paternalista de su tradicionalismo y a la escasa renovación democrática del período en que comenzó a emerger la modernización: buena parte de la pintura y la poesía realistas de ese período se ejercitaron en los temas piadosos, en una suerte de “arte del folletín”. Su retraso, tanto respecto a las formas del satanismo y del feísmo que cultivó el arte francés hasta llegar al sensualismo mórbido de los decadentes, como respecto al ímpetu democrático y panteísta de Whitman que al tiempo era capaz de captar el entusiasmo de un Swinburne, quizás el mejor representante de ese decadentismo, definen el retraso de la sociedad hispanoamericana respecto a las más dinámicas sociedades de la revolución industrial y las soluciones intermedias y graduales que iba encontrando, en letras y en artes.

Aunque Martí desarrolló, como ningún otro, una sociología de la literatura, llegado a su propia época descubría una contradicción entre su doctrina y la línea tendencial de las, para los hispanoamericanos, magistrales letras francesas. Como a muchos otros compatriotas, no solo tradicionalistas sino también innovadores,

22. *Idem*, “424”, *Fragmentos* (Obras completas, 22), p. 290.

23. *Ibid.*, “6”, p. 298.

le llevó a atribuirlo a la “decadencia europea”, lugar común de la crítica en la década de los setenta acerca de la novela naturalista y la poesía parnasiana. Este lugar común ha funcionado ayer y también hoy por la dificultad para ver los diferentes procesos de los distintos focos capitalistas mundiales, sus variados tiempos de desarrollo, y para registrar, concomitantemente, el peso de las propias tradiciones culturales aun en los momentos de mayor esfuerzo modernizador²⁴. Se daban juntas en las letras norteamericanas la modernización formal y la idealización democrática, con tal vigor que Martí se desentendió de las acusaciones morales respecto a Whitman, concediendo prioridad a su concepción de la poesía, lo que sin embargo, perspicazmente, no lo llevó a imitarlo. Veía en él una conjunción que con felicidad ha expresado el último biógrafo de Whitman: “*Whitman intended Leaves of grass to be the trinitarian gospel of natural religion, democracy and science, ‘a modern Image-Making creatio’ supplying the vision which, the Scriptural Proverbialist said, ‘the people perish’*”²⁵.

En el desembarazado manejo de la ciencia por parte de Whitman, Martí encontró su propia expectativa de un orden poético

24. Estas distancias pueden medirse mejor respecto a un punto clave de la cosmovisión científica que crecía en el XIX: la asunción del materialismo. Los poetas de la modernización posromántica de la segunda mitad del XIX asumirán con ímpetu el materialismo, mientras que Martí seguirá procurando una vía sincrética que rescate la precisión, el rigor, el conocimiento científico y al tiempo resguarde el espiritualismo que visualiza asociado a los altos ideales redentores de la humanidad. En el Whitman de *Leaves of Grass*, Martí podía encontrar no solo la aceptación del universo corporal, sensual y hedónico, sino también la filosofía que lo amparaba: “*I accept Reality and dare not question it / Materialism first and last, imbuing. / Hurrah for positive science! long live exact demonstration!*”. “*Song of Myself*”, *Leaves of Grass*, New York, 1891, p. 42. La misma convicción se encontrará en Rimbaud: “*Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez*”, “*Carta a Paul Demeny*”, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951, p. 256.

25. Justin Kaplan, *Walt Whitman. A Life*, New York, Simon and Schuster, 1980, p. 228.

riguroso, superior aun al mismo conocimiento científico: “Ni las dudas ni la ciencia le mortifican. ‘Vosotros sois los primeros, dice a los científicos; pero la ciencia no es más que un departamento de mi morada, no es toda mi morada; ¡qué pobres parecen las argucias ante un hecho heroico! A la ciencia, salve, y salve al alma, que está por sobre toda la ciencia’”²⁶.

Debido a esta concepción alta de la poesía, Martí reprobó mucha producción literaria de sus compatriotas: “poetillos jere-mías”, “literatos femeniles”, “poetas de aguamiel”, “figurines filosóficos o literarios”, condenando no solo la imitación torpe que le exasperaba, sino sobre todo la pequeñez, la falta de grandes ambiciones, el subjetivismo autosatisfecho, la complacencia en la pequeña historia, el convencionalismo y el atraso. Oponiéndose a esta función inferior de la poesía, llegó a establecer una clasificación de los poetas en dos grupos tajantemente separados, según quienes tenían o no tenía capacidad visionaria: entre los primeros se encontraban Emerson, Whitman, el propio Martí, pues manejaban una poesía del conocimiento global y eran capaces de percibir la macroestructura de la realidad, ahorrándose los detalles e incluso las articulaciones lógicas del discurso.

La visión global se le aparece como el imperativo de su época cultural: “No se deben citar hechos aislados –contentamiento fácil de una erudición ligera e infructífera– sino hechos seriales, de conjunto sólido, ligados y macizos”²⁷. No se trata solo de una desmedida ambición, sino de una imposición de la historia: al extraordinario desperdigamiento de los hechos, a su incesante

26. J. Martí, *Obra literaria*, p. 243. Es referencia a los versos del “Song of Myself”: “Gentlemen, to you the first honors always! / Your facts are useful, and yet they are not my dwelling, / I but enter by them to an area of my dwelling”. Sobre la concepción de la ciencia por Whitman, véase Joseph Beaver, *Walt Whitman Poet of Science*, New York, King’s Crown Press, 1951.

27. J. Martí, “Cuaderno N^o 5”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 168.

proliferación bajo el impulso de la nueva sociedad, era forzoso oponer una visión de la totalidad que apresara la estructura en vivo funcionamiento. En uno de sus apuntes sobre arte poética, justifica la nueva e imprescindible levedad del lenguaje artístico que alcanza en él su alquitarada forma cuando escribe los *Versos sencillos*, en la enormidad del conjunto del que la poesía debe dar cuenta: “Cuando se estudia con afán el mundo; –cuando se pone la mano sin miedo en sus corrientes para sentirlo palpitar; –cuando se siente interés fraternal por todo lo vivo; –cuando se vive en uno como vórtice del mundo, donde se pintan ante los ojos, en horno colosal, lo primitivo y lo heredado, lo burdo y lo culto, es fuerza que el lenguaje se resienta de sobra de peso”²⁸.

JE EST UN AUTRE

La nota visionaria irá acompañada de otra, mucho más inquietante, que solo pudo interpretarse como pervivencia del concepto romántico de inspiración debido a que el mismo Martí aun le aplicó la terminología del Romanticismo, hablando frecuentemente de *musa*. Se trata de la *producción automática* de la poesía, sin aparente participación de la conciencia del escritor, en una singular operación que no puede confundirse con la escritura automática de los surrealistas del XX porque tal como se da en el grupo de los poetas de la modernización de mediados del XIX tiene curiosas notas que la diferencian. Estos distingos, respecto a los anteriores románticos como a los posteriores surrealistas, no dejan de reconocer que lo que tratamos de caracterizar es un momento particular de un proceso muy amplio que abarca sucesivos estadios desde la Revolución burguesa triunfante que puede abrirse con el *Fausto*

²⁸. *Idem*, “163”, *Fragmentos* (Obras completas, 22), p. 100.

goetheano que testimonia la existencia en su pecho de dos almas. En el momento correspondiente a los modernizadores, se percibe la génesis espontánea de la poesía en el psiquismo bajo la mirada atenta de un yo; este, merced a un subrepticio desdoblamiento, deviene un testigo, en el mejor de los casos un colaborador experto, de una operación creadora que realiza dentro del psiquismo un extraño, *un autre* cuya denominación es difícil y escurridiza, porque ya puede ser un paralelo del “yo” consciente y entonces es posible de ser encajado en una dicotomía tradicional, mediante reacomodación de sus términos, designándolo con el nombre de “alma”, ya puede percibirse que es el “yo” terrenal, no metafísico, que se ha enajenado en un otro. Esta es la comprobación de Rimbaud, en tanto la primera es la de Whitman, aunque en ambos la diferencia entre esas dos miradas cognoscitivas radica en que a la pequeñez, subjetividad, escaso conocimiento y poder de una, se opone la fuerza, omnisciencia, originalidad y penetración lúcida de la otra, que además es religadora, ya con el vasto mundo real, ya con la sociedad íntegra. En todos los casos, el fenómeno es autocontemplado por el escritor, con inquietud y perplejidad, sin lograr despejar su significación pero comprobando su existencia. Así en el Whitman de *Leaves of Grass*: “*I cannot understand the mystery, but I am always conscious of myself as two –as My Soul and I; and I reckon it is the same with all men and women*”²⁹.

29. Walt Whitman, *The Uncollected Poetry and Prose of Walt Whitman*, Emory Holloway; ed., New York, Garden City, 1921, t. 2, p. 66. El fragmento corresponde a una fecha de fines de los años cincuenta (1848 o 1849), lo que lo vincula a la “revelación” de la cual arranca *Leaves of Grass* y que tantas especulaciones motivara en la crítica. Véase Richard Maurice Bucke, *Cosmic consciousness*, New York, Dutton, 1923 y Gay Wilson Allen, *The New Walt Whitman Handbook*, New York, New York University Press, 1975, p. 9. Este observa, sobre la primera biografía de Bucke, “*The double nature of poet, a profound spirituality mingled with an exuberant animality, remains a paradox in the biography –though it is not treated as such*”.

Posiblemente es esta singularidad la que le autoriza a decir que “*I dream in my dream all the dreams of the other dreamers / and I become the other dreamers*”, lo que Martí comprueba al hacer su lectura: “Padece, sí, padece; pero mira como un ser menor y acabadizo al que en él sufre, y siente por sobre las fatigas y miserias a otro ser que no puede sufrir, porque conoce la universal grandeza”³⁰.

A lo largo de su poesía, Martí insiste en esta involuntariedad del fenómeno: la poesía se produce dentro de él, no es que él la produzca, o la busque y todavía más, estatuye que no es correcto buscarla porque entonces se rehusaría, lo que vale por reconocimiento de su autonomía. El automatismo psíquico poético se traduce con formas de la cortesía que evocan las explicaciones románticas (“Jamás en sus vagares la interrumpo / ni de su ausencia larga me impaciento”) y reitera la humilde aceptación de sus imposiciones, así sean las más duras: “¡Viene a veces terrible! ¡Ase mi mano, / encendido carbón me pone en ella / y cual por sobre montes me la empuja!”³¹.

Tal entendimiento de la operación poética, varias veces reiterado por Martí, no debe, sin embargo, ser reducido a este único campo, sino que hay que reconocerlo como una parte, importante sin duda, de un descubrimiento mayor: los múltiples automatismos que funcionan en el ser humano sin cruzar por su conciencia ni ser movidos por su voluntad. Así, por ejemplo, habló de “la inteligencia del cuerpo”, al reconocer que este era capaz de actuar, maquinalmente, por sí mismo: “Los movimientos *inteligentes* de los músculos. Otra especie de inteligencia, que dirige los actos que se llaman ‘maquinales’”³². Más sutil aún es

30. J. Martí, *Obra literaria*, p. 274.

31. *Idem*, “Versos libres”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 227.

32. *Idem*, “Cuaderno N° 18”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 404.

su descubrimiento de lo que llamó “la inteligencia de la mano”, por cuanto se refiere a un automatismo vinculado con la escritura. Lo registró, observando que era capaz de actuar dentro de un sistema estructurado, al percibir un primer error ortográfico de la mano, que luego habría de ser enmendado compensatoriamente: “se equivoca, al escribir *pan*, y escribe *han*. En vez de una letra labial, pone otra labial. Aun en su abandono, la inteligencia obra Composición, por partes y elementos, de la inteligencia. Y en dos palabras seguidas, al equivocar una letra (*ban* bueno), dirá luego la letra que cambió: *ban* (pan), *pueno* (bueno)”³³.

En el citado artículo sobre el Congreso de Antropología, su estima por el reverendo Turlug, responde a que este reconoce la “mente automática” y llega a decir de él que ha entonado un cántico al alma: “Él cree en la obra involuntaria de la mente, en la atracción, unidad y fuerza de los espíritus”.

Pero la manifestación más amplia de este automatismo, capaz de abarcar la existencia personal entera, es también la percepción más extraña que Martí hizo de sí mismo en una fórmula muchas veces repetida: “Yo que vivo aunque me he muerto”; “He vivido; me he muerto: y en mi andante fosa sigo viviendo”; “Que yo voy muerto, es claro”³⁴; o en una cuarteta de sus apuntes: “La ciudad es grande, cierto, / y rica, y brillante, y bella, / y yo soy un hombre muerto, / y mi sarcófago es ella”. Un verso de *Flores del destierro* restablece la ecuación productiva sufrimiento / poesía (“Muerto como hombre y como sol sereno”) guiado hacia el oxímoron con que conjugará ambos términos en una cuarteta de sus borradores:

33. *Idem*, “Cuaderno N^o 18”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21) p. 398.

34. *Idem*, “Versos libres”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 192.

Solo, como la llama desprendida
de un cadáver que, en el desierto,
como un sol funeral cruza la vida,
como un rey, como un mármol, como un muerto.

Este “sol funeral”, que responde armónicamente al “*soleil noir*” nervaliano y que es “sereno” y grave como es el ritmo pausado de la cuarteta (a poner entre sus más pulcras y misteriosas poesías), traduce íntegro este clima onírico que curiosamente no es producto de una despersonalización, pues el “yo” está presente, en una sobrecogedora transparencia, como un testigo atento que ha alcanzado la calma y deja hablar en él al mundo.

No encuentro mejor equivalencia de esta emergencia automática de la poesía, contemplada más que elaborada por el poeta, sino en el famosísimo pasaje de la carta de Paul Demeny: “*Car Je est un autre. Si le cuivre s’éveille clairon, il n’y a rien de sa faute. Cela m’est évident: j’assiste à l’éclosion de ma pensée: je la regarde, je l’écoute: je lance un coup d’archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d’un bond sur la scène*”³⁵.

En la paralela carta a Georges Izambard, del 13 de mayo de 1871, Rimbaud se explica: “*C’est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense*”³⁶. Esa misma comprobación la hizo Martí en uno de los poemas que mejor certifican la transición de su poesía, “Cual de incensario roto...” perteneciente a *Flores del destierro*:

¿Quién piensa en mí? ¿Quién habla por mis labios
cosas que en vano detener intento?

35. Arthur Rimbaud, “Carta a Paul Demeny”, *Oeuvres Complètes*, p. 254. [Ver nota 24].

36. *Ibid.*, p. 252.

¿De dónde vienen los consejos sabios?
¿Adónde va sin rienda el pensamiento?³⁷

Tratando de comprenderlo en el arte de Emerson, así lo definió: “Él se veía como pupila transparente que lo veía todo, lo reflejaba todo, y solo era pupila”³⁸.

La potencia visionaria se articula con esta suerte de impasibilidad creativa, a la que llega en su madurez, y la que de ningún modo puede confundirse con la frialdad parnasiana que reprobó, no porque pecara contra la belleza, sino porque, dice, “le quita lo que el estilo debe tener, el salto del arroyo, el color de las hojas, la majestad de la palma, la lava del volcán”³⁹. Es la serenidad de una visión que surge tras la muerte; entiéndase, desprendida de las contingencias mezquinas del vivir que tantas veces erizan los *Versos libres* y libre para reconocer la real estructura del universo y sus altas leyes. Del mismo modo que la visión no es producida sino que sobreviene en el imaginario, del mismo modo la poesía irrumpe con fuerza como cosa ajena. El poeta se constituye en el servidor de dos sistemas expresivos que se producen, ambos, fuera del marco de la conciencia, sin que el “yo” parezca rozarlos, reduciéndose a testigo y humilde colaborador.

De ahí se origina la precisión realista, el dibujo nítido y sintético, la tenue melodía, el ritmo elusivo (“desusado” dijo él), los primeros ejercicios del “verso natural”, que componen un libro irregular que no ha obtenido la atención que han conquistado otros de Martí, aunque en sus mejores piezas no sea en nada inferior a los *Versos sencillos*: el libro de las *Flores del destierro*. “Notas de imágenes tomadas al vuelo” fue la definición del autor en el prólogo que preparó para su edición, que no llegó a hacer, a pesar

37. J. Martí, “Flores del destierro”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 248.

38. *Idem*, *Obra literaria*, p. 241.

39. *Idem*, “164”, *Fragmentos* (Obras completas, 22), p. 100.

de reconocer cuánto amaba esos versos. En sus momentos de plenitud (“Cual de incensario roto”, “Dos patrias”, “Tonos de orquesta”, “Señor, aún no ha caído”, “Marzo”, “Bien: yo respeto”, “Siempre que hundo la mente”, “Como fiera enjaulada”) alcanza esa nota de modernidad que, como señalara de la obra martiana Federico de Onís, va mucho más allá de la inmediata posteridad “modernista”: su entonación puede asociarse proféticamente a varios poetas del siglo XX, tal como lo ha hecho Cintio Vitier para los antecedentes vallejanos que surgen repentinamente en Martí, pero percibo que su mayor vínculo es con un poeta estrictamente contemporáneo suyo y que no sé si llegó a conocer: Emily Dickinson. Había muerto en 1896 y aunque algunos de sus poemas llegaron a aparecer en revistas, la revelación de su obra comenzó con la publicación de *Poems*, en 1890, y *Poems: Second series* en 1891, cuando ya Martí está en *Versos sencillos*, en la inminencia de abandonar la poesía por la acción. Tenían comunes devociones emersonianas, comunes impregnaciones de religiosidad natural, comunes atenciones para la vida cotidiana y, desde las *Flores del destierro* martianas, comunes tendencias a la precisión enunciativa y a la elipsis para dibujar velozmente sus visiones. “*Nature, the gentlest mother*” es una más sucinta poesía martiana; “*The Chariot*” una visión metafísica trazada sobre el filo de lo cotidiano que evoca versos sueltos de sus borradores. Ambos coinciden en el deslumbramiento del mes de marzo, que a pesar de sus toques ampulosos, ya obtiene en Martí ese tono de extrañeza: “Marzo fatal sobre la tierra cruza, / marzo envidioso: corta la erizada / ala la nube que al encuentro boga / de Abril, su rival”, concluyendo con lírico remate: “Hoy es Marzo, dolor, y Abril mañana”⁴⁰. Emily Dickinson trabaja como los pintores iluministas de la época, sobre el estilo que llamamos sublime:

40. *Idem*, “Flores del destierro”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 292.

*Dear March, come in!
How glad I am!
I looked for you before.
Put down your hat—
You must have walked—
How out of breath you are!
Dear March, how are you?
And the rest?
Did you leave Nature well?
Oh March, come right upstairs with me,
I have so much to tell!*⁴¹

Tal como dijimos del sufrimiento, que en Martí no está dirigido exclusivamente a la formación del Poeta, tal podemos decir de esta disociación de un yo y un otro, que no solo sirve al trabajo poético. Es un caso parcial de un comportamiento general del espíritu. Martí reconoce un funcionamiento intelectual que está fuera de la fiscalización de la conciencia. Observa así, que “las mejores ideas” no proceden del empeinado trabajo meditativo, sino que surgen “en la conversación de una manera imprevista y espontánea, involuntariamente, pujantemente”, lo que provoca la perplejidad del mismo que las formula: “No vienen a remolque de nuestra voluntad, sino que brillan de súbito a nuestros ojos asombrados”. En este pasaje, anota que tal comportamiento abarca la órbita completa de la vida espiritual, por lo cual considera que existe en ella una disociación: habría dos fuentes separadas del actuar y del conocer, un “yo” y un “otro”. Este último no solo sabe más sino que registra la existencia de las “leyes” rectoras, muy por encima de lo que puede percibir la subjetividad

41. Emily Dickinson, *Poems*, Martha Dickinson Bianchi y Alfred Leete Hampson; eds., Boston, Little Brown, 1937, p. 111.

personal, vista como reducida y escasamente poderosa. “Y esto no es verdad solamente en ideas de orden poético, sino en esfera positiva y experimental. O será que en nuestro interior se está sentado, como guardián, un consejero íntimo, que por nuestros labios revela a nuestra mente las leyes que han de guiarlo”⁴².

La capacidad para reconocer la macroestructura del universo y las leyes que rigen su funcionamiento, competiría a ese “otro” que está compenetrado genética, misteriosamente, de ellas, que es afín al universo. Cuando en su poema de “Flores del destierro” proclama “De donde vine, ahí voy: al Universo”⁴³ se está refiriendo al “otro” que dentro de él es capaz de esa convergencia de los iguales⁴⁴.

En apoyo de este entendimiento del aparato psíquico, puede recurrirse a una experiencia personal que consignó en sus papeles privados. Más de una vez Martí se refirió a los pocos momentos de éxtasis que parecieron breves oasis en una vida de sufrimiento, pero este episodio es quizás el más singular porque enlaza con una significación procedente de Emerson: “Ya he andado

42. J. Martí, “5”, *Fragmentos* (Obras completas, 22), p. 247.

43. *Idem*, “Flores del destierro”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 247.

44. De esta suerte de lenguaje del inconsciente, capaz sin embargo de formularse en estructuras perfectamente organizadas, como son las de la poesía versificada, hay numerosos testimonios en sus anotaciones: “Los versos vienen como empujados desde adentro, y amoldados, dispuestos, encaramados en un taller interior”; “La pluma, como llevada por un duende, rasguea líneas informes, volcánicas, inquietas. Más parece Dios que tiembla que pluma que escribe”. *Idem* “25”, *Fragmentos* (Obras completas, 22), p. 235. Contrariamente a una divulgada creencia, poca ayuda presta el freudismo canónico del XX a una interpretación de estos procesos. Véase “El poeta y la fantasía”, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948. Siendo más útiles los estudios literarios sobre “la imaginación”. Véase Jean Starobinski, “Jalons pour une histoire du concept d’imagination”, *L’œil vivant II: La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970; o la percepción de su entronque social. Véase Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1980.

bastante por la vida, probado sus varios manjares. Pues el placer más grande, el único placer absolutamente puro que hasta hoy he gozado fue el de aquella tarde en que desde mi cuarto medio desnudo vi a la ciudad postrada, y entreví lo futuro pensando en Emerson. Vida de astros. Por lo menos, claridad de astros”⁴⁵.

En otro apunte aclaró la significación: “Lo imperfecto de esta existencia se conoce en que en toda ella apenas hay unos cuantos momentos de dicha absoluta, dicha pura, que son los de pleno desinterés, los de confusión del hombre con la naturaleza. (Emerson. La tarde de Emerson: Cuando pierde el hombre el sentido de sí y se trasfunde en el mundo)”⁴⁶.

En esos relámpagos extáticos se desprendía del “yo” personal y toda la conciencia era ocupada por el “otro” que en él hablaba y en ella traducía las leyes fijas del Universo, ya no vistas como verdad emanada de Dios sino como visión objetiva de su funcionamiento.

REALISMO Y OBJETIVIDAD

En estas operaciones, a consecuencia de sus nuevos imperativos, se esfuma la predicación sobre la realidad, su valoración o enjuiciamiento subjetivos. La sustituye una puntual anotación de los elementos que componen la visión, acentuando los lazos que los relacionan y su energía, estructurante del sentido.

Los *Versos sencillos* surgen en Catskill Hill como encendidas visiones, después de la compresión espiritual sufrida por el poeta en el Congreso Panamericano de Washington, y en ellos se apaciguan los mecanismos analógicos que en retórica traducen los “como”, los “tal parece” e incluso las metáforas, aunque

45. J. Martí., “23”, *Fragmentos* (Obras completas, 22), p. 323.

46. *Idem*, “Cuaderno N^o 18”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 387.

estas sobreviven tenazmente en las de uso. La descripción del arte poética de Whitman que en este aspecto central hace Martí, puede trasladarse a su propia arte poética en el momento de los *Versos sencillos*: “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 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”⁴⁷.

Un principio realista rige este arte, fuertemente apoyado en la “reproducción” de elementos naturales, aunque a ellos se llegue verdaderamente a través de la “visión” del “otro” interior e impasible, capaz de percibir la legalidad del universo. En la inminencia de los *Versos sencillos* Martí alababa el realismo, tratando de desligarlo de su más notorio rasgo en la vertiente europea de la modernización, que fue el cultivo del feísmo, la mostración del mal, no tanto por considerar que esto no caía dentro de su campo expresivo, sino porque la atención exclusiva para esos aspectos cuestionaba el mismo término literario: “el realismo pleno y verdadero –dice– que es útil y encanta, no como el que solo pinta el mal, que es falso”⁴⁸.

Todavía cabía otra inculpación al realismo, en la acepción corriente con que se manejaba, en cuanto refería a los métodos estrictamente analíticos que caracterizaron la novela tanto realista como naturalista y que por lo tanto para Martí se emparentaban con las operaciones de la ciencia aplicada a la disgregación de los elementos componentes de una parcela de realidad. La posición equilibradora de Martí y su puesto en el centro del proceso de cambio universal, también se traduce en este campo

47. *Idem*, “El poeta...”, *En los Estados Unidos...* (Obras completas, 13), p. 141.

48. *Ibid.*, “Clubs y libros”, p. 459.

metodológico, pues intenta abrazar las dos tendencias filosóficas opuestas, reintegrar las normas científicas y las aspiraciones de una religión natural, engarzar el idealismo con la precisión que deriva del análisis. En uno de sus apuntes así lo expresa: “No hay más que diferenciar entre los talentos de análisis y los de síntesis. De aquellos, lo que se llama realismo; de estos, lo que se llama idealismo. La exageración natural e imponente de una u otra condición es el genio imperfecto: el genio perfecto es el que con el poder supremo de la moderación, co-explica el análisis y la síntesis, sin que ésta prescinda de aquélla, ni niegue aquélla a ésta, y suba a la síntesis por el análisis”⁴⁹.

Como veremos, este mismo problema fue considerado en México por Justo Sierra y por Manuel Gutiérrez Nájera, quienes tropezaron, para su aceptación de la tendencia realista que en prosa o verso literario venía prestigiada desde Europa, con el escollo que les ofrecía su tesonero desdén por los valores morales, por las grandes aspiraciones ideales. Sagazmente Sierra observó que “todos los grandes idealistas han sido realistas, y cuando los realistas no han sido idealistas o estos no han obtenido el sentimiento de la realidad, no han producido obras de arte, éstas han sido incompletas”⁵⁰, superando ya en 1882 la rígida dicotomía que seis años antes había forzado a Gutiérrez Nájera a enarbolar la bandera idealista y proclamar que en México “jamás podrá imperar la escuela realista, hija enfermiza de la prostituida Europa, nacida entre la embriaguez y locura de la orgía”⁵¹.

49. *Idem*, “350” *Fragmentos* (Obras completas, 22), p. 236.

50. Justo Sierra, “Literatura francesa”, *Obras completas: crítica y artículos literarios*, José Luis Martínez; ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, t. III, pp. 338, 339.

51. Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, *Obras: crítica literaria I*, Ernesto Mejía Sánchez; ed., México, Universidad Autónoma de México, 1959, p. 63.

La solución equilibradora de Martí le permitía, como a Sierra, recuperar la positividad realista dentro de un arte impregnado de eticidad.

El reconocimiento de la legitimidad de este realismo muestra el largo camino recorrido por Martí desde su tremolante subjetivismo inicial, que aún contamina buena parte de sus *Versos libres*, pero muestra además el progresivo adentramiento en una lección del arte occidental, desprendiéndose del confesionalismo romántico y ambicionando un registro más preciso y objetivo de las fuerzas que operaban en la realidad, de acuerdo con la pauta proporcionada por la ciencia. Heredero, en este aspecto, de Baudelaire y de Gautier, Rimbaud había estigmatizado el subjetivismo en su carta a Georges Izambard, proclamando la nueva era de la “poesía objetiva”: “*Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j’espère, –bien d’autres espèrent la même chose– je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez!*”⁵².

La poesía objetiva, que había hecho la catarsis de la estética romántica, al precio de un esteticismo cultista en los parnasianos, comienza a ser capaz de rendir cuentas del mundo circundante del poeta, de la vida y los personajes tenidos por no-poéticos, de la materialidad que impulsaba a la nueva sociedad triunfante, desprendiéndose al mismo tiempo del sentimentalismo, no menos “*fadasse*”, de Coppée.

Ha sido Fina García Marruz quien ha detectado los acentos rimbaudianos en la poesía martiana, y lo ha hecho con relación a los fragmentos de poesía enunciativa y objetiva que sobrevienen en los papeles del cubano como brascas anotaciones (¿podría decirse iluminaciones?) del tipo de “Versos para los pobres /

52. A. Rimbaud, “Carta a...”, p. 252.

versos de pobres / fábulas nuevas”⁵³ o las límpidas imágenes que saltan en su prosa, destacándose por la nitidez del dibujo, por la objetividad del registro poético que prescinde de la contaminación subjetivante, por la concentración elíptica que las resuelve en mínimos trazos. En la medida en que imágenes emparentables también se recuperan en los versos de la Dickinson, resulta aún más legítima la observación del crítico acerca de la fuente de donde proceden: “del Norte toma la poesía de lo cotidiano, del hecho desnudo, de la humilde vida diaria”⁵⁴.

Desde *Flores del destierro* la precisión realista y más aún la objetividad, rigen a las imágenes: “la infeliz mujer de Italia / pura como su cielo, que en la esquina / de la casa sin sol donde devoro / mis ansias de belleza vende humilde / piñas dulces y pálidas manzanas”⁵⁵. O en sus anotaciones, la sequedad con que se hace la evocación de vida pasada: “Mi llegada a México / de puerta en puerta / mi chaqué, / la palangana de madera”⁵⁶. O los dísticos enigmáticos de sus *Versos sencillos*.

Esta vía del arte había sido la discutida por Justo Sierra al reseñar las dos conferencias dadas en México por el Señor Lejeune sobre la reciente literatura francesa. El orador había opuesto la escuela idealista (romántica) y la realista (Flaubert y sus descendientes), lo que agudamente Sierra prefirió traducir por las palabras subjetivo y objetivo, reconociendo que “la tendencia exclusivamente objetivista domina en la literatura contemporánea”:

La necesidad de buscar el vocablo que represente con mayor exactitud el objeto; de causar con la disposición de la frase, hasta con

53. J. Martí, “38”, *Fragmentos* (Obras completas, 22), p. 30.

54. Cintio Vitier y Fina García Marruz, “La prosa poemática en Martí”, *Temas martianos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1969, p. 228.

55. J. Martí, “Flores del destierro”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 300.

56. *Idem*, “20”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 462.

el sonido de las palabras a veces, una sensación idéntica a la producida por la realidad; el sistema de huir de todo epíteto que acuse una intervención del sentimiento del autor en lo que relata; de suprimir en lo posible, los adjetivos, las ideas generales, todo lo que signifique, lo repetimos, una sustitución del espíritu del escritor a la realidad(...).⁵⁷

A pesar de la sutil reconversión del problema, y de su reconocimiento de que no había oposición entre idealismo y realismo, Sierra no dejó de reprobear el objetivismo, que percibía como el impersonalismo de la poética de Leconte de Lisle, por considerarlo inadecuado al temperamento imaginativo, ardiente, fuertemente subjetivizado de los hispanoamericanos. Esta discusión habría de reproducirse tal cual ochenta años después con la aparición de la escuela objetalista de la narrativa francesa (Robbe-Grillet) y motivaría nuevamente la alarma de los narradores hispanoamericanos que la habrían de ver, por su presunta frialdad, como una valla a la expresión personal.

Justo Sierra procuró tasar equilibradamente las virtudes de ambas tendencias, con tendencia favorable a la segunda: “Las obras subjetivas arrebatan, producen el entusiasmo, que es la forma sensual de la aspiración del hombre a lo desconocido, mientras las obras objetivas hieren las fibras íntimas del corazón, conmueven en el más profundo (sentido) de la palabra”⁵⁸.

Viviendo las mismas oscilaciones, también Martí reprobó la “frialdad” parnasiana que le parecía inadecuada al temperamento hispanoamericano, pero aunque era arrastrado por el impulso confesionalista, fue asimilando las virtudes del objetivismo que implicaba un más esforzado trabajo artístico y un mayor respeto

57. J. Sierra, “Literatura francesa”, p. 337.

58. *Ibid.*, p. 339.

hacia el lector, reconocido como entidad adulta capaz de hacer por sí solo la elección del significado, sin que le fuera impuesto explícita y emocionalmente. Como en otros aspectos de lo que ya era para él una antropología latinoamericana, procuró una solución evolutiva en que sin perder elementos constitutivos del ser americano los enriqueciera con la incorporación progresiva de las tendencias internacionales científicas y técnicas con su organización racional de la vida y trabajo sistemático. En un nivel superior la dicotomía subjetivismo / objetivismo se expresaba por otra: imaginación / razón. En un artículo de *La América* propugnó la misma solución transculturadora y moderadora: “No hay que rebajar las condiciones que se tienen: sino equilibrarlas por el realce o adquisición de las que no se tienen. Para dar a los pueblos de la América del Sur lo que les falta, no hay que rebanarles la hermosa imaginación, sino levantarla, dotarlos de razón en igual grado”⁵⁹.

El traslado a una objetiva enunciación de la realidad no solo respondía a la lección científica que producía un conocimiento verdadero, sino que además permitía reencontrar esa subjetividad y esa imaginación que los hispanoamericanos temían perder en la hora internacional que vivían, gracias a una identificación entre operaciones intelectivas y funcionamiento de la naturaleza. Si se diseñaba objetivamente el funcionamiento del mundo se reproducía la conciencia humana, ya que ambas eran la misma cosa, el mismo orbe natural. Y al cabo de este diseño se conquistaban dos cosas nuevas: se alcanzaba la precisión y la rigurosidad predicadas por la ciencia, y la subjetividad que se reencontraba en esa enunciación objetiva ya no era simplemente la privada, individual, restricta del autor, sino, como pensaba Whitman, la

59. J. Martí, “Serie de artículos para *La América*”, *Periodismos diversos* (Obras completas, 23), p. 43.

de todos los seres humanos, con prescindencia de su mayor o menor educación, su situación en las jerarquías sociales, sus ideas o creencias. En uno de sus apuntes Martí proclama la universalidad de las leyes naturales:

Aplicad sin miedo a cada acto de la vida las leyes generales de la Naturaleza: en medicina, en desarrollo de pueblos, en la creación del carácter, en medicina de alma. Las leyes de una locomotora son las del cuerpo humano. Las leyes de las mareas son las de los pensamientos. Y las leyes que rigen la existencia de un pueblo, son las mismas que rigen la vida de una flor. Pues, ¿de dónde viene su admirada sabiduría a las gentes de campo y de mar?⁶⁰

El objetivismo concluía siendo consecuencia de una estética que se había fundado respondiendo al desafío de la ciencia, en el ápice de la modernización. La preocupación de Martí, de Sierra, la reencontramos en Manuel González Prada. Gracias a su maticada cultura universal, el peruano buscó su fuente en las letras alemanas. Como Martí, admiró la revolución poética aportada por los “suspirillos germánicos” becquerianos y como Martí, detestó a los blandos y quejumbrosos imitadores, preguntándose: “¿Por qué los germanistas castellanos no aclimatan en su idioma el objetivismo alemán?”. Y aunque no le complacía la “frialdad marmórea” de Goethe reconocía que “en sus versos parece realizar

60. J. Martí, “24”, *Fragments* (Obras completas, 22), p. 324. Este razonamiento llevó a Martí a afirmar la existencia de “hechos del espíritu”, equivalentes a los “hechos científicos” y por lo tanto a concluir: “Asombran las correspondencias y relaciones entre el mundo meramente natural y extra-humano y las cosas del espíritu del hombre, tanto que un axioma científico viene a ser una forma eminentemente gráfica y poética de un axioma de la vida humana”. *Ibid.*, “231”, p. 141. El ejemplo que proporciona como prueba, tomado de una conferencia de Charles Dana, está lejos de corroborar su aserto y más bien revela la libertad del asociacionismo analógico martiano.

lo imposible: como una arquitectura en movimiento, como una música petrificada, como una pintura con palabras”⁶¹.

En la inminencia de los *Versos sencillos* Martí hace suya la eventualidad de una “poesía objetiva” tal como la que Rimbaud aconsejaba a Izambard, la cual, como Rimbaud en su carta a Demeny insiste, reclamaba una estricta investigación de los mecanismos expresivos, en primer término la lengua de la poesía: “*Trouver une langue; du reste, toute parole étant idée, le temps d’un langage universel viendra. (...) Cette langue sera l’âme pour l’âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant*”⁶². La misma obsesión, en casi los mismos términos, la reencontramos en González Prada y en Martí, pues para ambos la clave está en esta reconstrucción de una lengua adaptada a la poesía, en estrecha asociación con el pensamiento, pues para ellos palabra es idea. Una selección de apuntes de Martí, entre sus papeles sueltos, expresa la misma concepción rimbaudiana:

Sin una sola palabra más de las que necesita, ni dos imágenes por una, ni una imagen donde no concurra a la claridad de la idea.⁶³

Adoro la sencillez, pero no la que proviene de limitar mis ideas a este o aquel círculo o escuela, sino la de decir lo que veo, siento o medito, con el menor número de palabras posibles, de palabras poderosas, gráficas, enérgicas y armoniosas.⁶⁴

Hacer llorar, sollozar, increpar, castigar, cruzir la lengua, domada por el pensamiento, como la silla cuando la monta el jinete; eso entiendo yo por escribir.⁶⁵

61. M. Prada, *Páginas libres...*, p. 12.

62. A. Rimbaud, “Carta a...” , pp. 255-256.

63. J. Martí, “165”, *Fragmentos* (Obras completas, 22), p. 100.

64. *Ibid.*, “169”, p. 101.

65. *Ibid.*, “173”, p. 102.

Para mí las palabras han de tener a la vez, en saludable, sin exceso de ninguna de las tres, sentido, música y color.⁶⁶

Que se trataba de una adquisición de su estética, a la que había llegado por un ingente esfuerzo de asepsia, separando las voces de los ecos a la manera machadiana y buscando el ajuste entre su concepción del mundo y la escritura poética, queda patentizado en el comentario que en sus fragmentos sigue a la última anotación reproducida más arriba, el cual dice:

En el esfuerzo por obtener este estilo, que unos dicen que he logrado, me aparté sin duda mucho de lo corriente, como el que toma impulso para saltar, y estas cualidades, que con la edad y el cultivo han llegado, a juicio de algunos, al reposo, fueron, al aparecer, excesivas y violentas tanto que no escribiría hoy, por cierto, con la que escribía, con menos literatura, menos vida, hace cinco años.⁶⁷

Efectivamente, largo tiempo y larga meditación dedicó Martí a la lengua, revisando diversos tópicos: los arcaísmos, los neologismos, los extranjerismos, los regionalismos y dialectalismos americanos que fue coleccionando en sus libretas, los significados múltiples, etc. El centro de esta investigación fue la búsqueda de valores fijos e inamovibles, especialmente difíciles en época de transición y abrupta renovación. El propósito, el mismo que orientó a Darío: la fundación de una lengua americana de la poesía que se ajustara al coloquialismo del habla y a la elegancia culta. Martí y Darío vieron facilitada esta tarea por sus desplazamientos entre las diversas áreas lingüísticas americanas; si Martí no convivió con la zona sureña platense donde se había producido la más drástica renovación, suplió esta carencia con

⁶⁶. *Ibid.*, “170”, p. 102.

⁶⁷. *Ibid.*

un persistente escudriñamiento de las invenciones lexicales de la zona, los desplazamientos semánticos, las articulaciones sintácticas, la invasión de galicismos que en ocasiones reprobó, la incorporación de indigenismos, materiales de que están plagados algunos de sus *Cuadernos de apuntes* y sobre los cuales se manifestó positivamente comentando un libro de Juan A. Piaggio⁶⁸. Fuera de su conocimiento personal de Centroamérica, México y Venezuela, amén de su Cuba natal, desde su mirador neoyorquino dispuso de una información amplísima sobre la totalidad hispanoamericana, la que puso al servicio de esa nueva lengua limpia, flexible y vivaz, huyendo tanto de la “jerga arcaica” como de la “jerga científica”.

Como en el título lezamiano, “la fijeza” motiva su búsqueda, puesta a su vez al servicio del rigor y de la precisión, pues el ajuste lexical de la poesía implicaba el mismo ajuste exacto de la idea. Su pesquisa de lo permanente lo acercó a una estimación etimológica, semejante a la que practicó Unamuno, que veía como la única capaz de resistir el desgaste del uso: “Han de usarse las palabras como se ven en lo hondo, en su significación real, etimológica y primitiva, que es la única robusta, que asegura duración a la idea expresándola en ella”⁶⁹. Y en la medida en que un léxico solo funciona dentro de una sintaxis, afirmó el raigal sistema lingüístico español aunque desembarazándolo de arcaísmos y aceptando las incorporaciones de otras lenguas: “Lenguaje que del propio materno reciba el molde, y de las lenguas que hoy influyen en la América soporte el necesario influjo, con antejudio suficiente para grabar lo que ha de quedar fijo en esta época de génesis, y desdeñar lo que en ella se anda usando, lo que no tiene condiciones de fijeza, ni se acomoda a la índole esencial de nuestra lengua madre”⁷⁰.

68. *Idem*, “Tipos y costumbres bonaerenses”, *Obra literaria*, pp. 225-229.

69. *Idem*, “Cuaderno N^o 5”, *Cuadernos de...* (Obras completas, 21), p. 164.

70. *Ibid.*, p. 163.

Coincidió con González Prada en la oposición frontal al arcaísmo, a la restauración de formas caídas en desuso, abogando por la nitidez de una lengua firme y diestra que transpusiera el habla de su tiempo. Esa lengua era condición previa de la obtención de una objetividad que acreditaba la vía epistemológica de la poesía, aunque Martí no podía menos de ser consciente de que la austeridad que exigía de la poesía reducía notoriamente su campo expresivo. Se trataba de una higiene de las letras, lograda por el camino del laconismo, la precisión, el rigor cognoscitivo, el retaceo de la efusión subjetivista, la prescindencia del discurso doctrinal, aunque ese camino también debía evitar la frialdad negadora de la emoción y el mero cientificismo que la hubiera apartado de su propósito último: ser el canto de todos.

Creo que fue la conciencia de esta reducción de posibilidades expresivas, cuando estaba abogando por un férreo ajuste de palabra e idea, lo que motivó su apelación a las matrices métricas tradicionales, a los sistemas rítmicos y a las estructuras melódicas, a los que había sido anteriormente esquivo. No solo restauraban ese equilibrio moderador entre una larga tradición recibida y un presente cargado de futuridad, sino que proporcionaban un enorme campo complementario a las necesidades expresivas, permitiendo que la emoción, el subjetivismo, corrieran por las pautas sonoras, reforzando, prolongando, contradiciendo a veces, lo que las precisas palabras decían. Estas palabras se desdoblaron en sus significantes y significados construyendo dos tejidos paralelos, acordes o discordes, que desplegaban lo que Darío habría de llamar dos melodías: “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal”. Esa función de los sonidos carecía del código escrito que en los significados permitía apelar a los rigores etimológicos para alcanzar la fijeza, pero no por eso dejaba de existir tal código,

que se reencontraba viviente en el habla de los hombres americanos. Constituía un misterioso depósito que aunque no pasara por la conciencia, no dejaba de herir agudamente la sensibilidad. A esta altura de su evolución intelectual, Martí, que había descubierto el “otro” que hablaba imperiosamente dentro de sí con más profunda verdad que su yo subjetivo, también había registrado la distinción entre *oír* y *escuchar* (la que va entre *ver* y *mirar*) que permitía que el receptor del mensaje podía oírlo aunque no lo escuchara, lo que dice, en “Cual de incensario roto”, el poema en que había percibido al “otro” que hablaba dentro de él: “Que todos oyen cuando nadie escucha”. Esta era la vía sensible y no intelectual, la que por lo tanto respondía a los componentes sensibles, sonoros, de la poesía y no a los intelectuales, significativos. A ella aludió con precisión en el prólogo de *Versos sencillos* al señalar que repetía “un consonante de propósito, o los gradúo y agrupo de modo que vayan por la vista y el oído al sentimiento”⁷¹. El ojo que lee, el oído que registra el sonido, son las vías para recibir, en el sentimiento, el efecto de los consonantes dentro del gran tejido fónico.

Llegados a este entendimiento maduro de la poesía, tanto Rimbaud como Martí, antes de abandonarla por la acción tal como quedaba previsto en esta vía revolucionaria, entonaron una poesía armónica y reconciliada. A la plenitud de “*Ô saisons, ô châteaux, / quelle âme est sans défauts?*” responde el saber austero, objetivo, de la pura melodía:

Yo he puesto la mano osada,
de horror y júbilo yerta,
sobre la estrella apagada que cayó frente a mi puerta

71. *Idem*, “Versos sencillos”, *Poesía* (Obras completas, 16), p. 22.

ÍNDICE

ENSAYOS MARTIANOS.

MODERNIDAD Y LATINOAMERICANISMO

Presentación. Modernidad y latinoamericanismo: Los ensayos martianos de Ángel Rama	VII
Nota a la presente edición	XXXI

ENSAYOS MARTIANOS.

MODERNIDAD Y LATINOAMERICANISMO

La dialéctica de la modernidad en José Martí	3
Indagación de la ideología en la poesía. (Los dípticos seriados de <i>Versos sencillos</i>)	105
Martí, poeta visionario	172
José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud	192

Este volumen de la Fundación Biblioteca Ayacucho,
se terminó de imprimir el mes de marzo de 2015,
en los talleres de Fundación Imprenta de la Cultura, Guarenas, Venezuela.

En su diseño se utilizaron caracteres roman, negra y cursiva
de la familia tipográfica Times, en cuerpos 8, 9, 10, 11 y 12 puntos.

La edición consta de 3.000 ejemplares.



Ministerio del Poder Popular
para la Cultura



ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

Roberto Fernández Retamar

Con las mismas manos.

Ensayo y poesía (vol. 34)

Mario Briceño Iragorry

Ideario político (vol. 35)

Alfonso Rumazo González

Comprensión de Miranda (vol. 36)

Sara Beatriz Guardia (Comp.)

Mujeres de Amauta (vol. 37)



Portada: Detalle de *Composición* (1930)
de Joaquín Torres-García (Uruguay, 1874-1949).

Óleo sobre tela, 63,5 x 53,6 cm.

Col. Fundación Museos Nacionales,
Museo de Bellas Artes, Caracas,
República Bolivariana de Venezuela.

República Bolivariana de Venezuela

Fundación



Biblioteca Ayacucho

Colección Claves de América

Ángel Rama (Uruguay, 1926-España, 1983), ha sido uno de los pocos ensayistas dedicado al estudio de la literatura de casi todos los países del continente americano y del contexto social e histórico que la enmarca, dejándonos un legado académico imprescindible y de gran lucidez, así como proyectos editoriales acordes a la realidad y esencia latinoamericana. El presente volumen reúne un conjunto de ensayos martianos, los cuales constituyen una parte fundamental de la bibliografía sobre el escritor y prócer cubano. En estos textos, Ángel Rama analiza el papel de los modernistas en la conformación de las literaturas nacionales y establece que son aquellos quienes determinan y fortalecen la autonomía literaria en Hispanoamérica, viendo en Martí el “arranque de la ola de la que será padre”.

ISBN: 978-980-276-518-8



9 789802 765188