

## *Martí y la lírica de la modernidad: de la angustia de la influencia a la ética de la ruptura*

Para resolver el problema estético que, convencionalmente, le ha planteado la obra de José Martí, la crítica ha elucubrado, como sabemos, soluciones contradictorias. Así, se le ha tenido como precursor, iniciador, máximo exponente y negación misma del modernismo. No obstante, desde José M. Chacón y Calvo a Fina García Marruz, el discurso crítico, de unánime modo, siempre ha reiterado el carácter moderno de su obra, en particular, de su lírica. Sin embargo, este término —lo moderno o la modernidad—, se ha aplicado, por lo general, a la obra del poeta cubano de modo vago o significando cosas diversas. En algunos casos se ha definido lo moderno de Martí como el empleo que hace de los procedimientos estilísticos del impresionismo y simbolismo finiseculares; en otros, lo moderno del patriota cubano se ha identificado con la preocupación política y social, raigalmente humana, que se evidencia en sus textos. Correctas en sí, estas aseveraciones de la crítica no aclaran satisfactoriamente el problema. La primera estrategia señalada lo que hace es sincronizar los textos de Martí con un momento del devenir literario, restringiendo, de hecho, su modernidad a dicho momento; la segunda, recalcar la preocupación social de Martí, olvida que tal preocupación no es monopolio de ninguna época<sup>1</sup>. Por lo general estas estrategias críticas, con las cuales se trata de evadir el reduccionismo arbitrario inherente a un entendimiento de la historia literaria como lineal sucesión de ismos estancos, desatiende, o desconoce, el acto de constante reescritura que supone la lírica de la modernidad: la poesía vuelta sobre ella misma, la reflexión autocrítica que se hospeda en su seno de modo permanente. Tal espejeante narcisismo, junto al descontento por la experiencia de lo moderno que acusa, a la huida de los dioses de que se hace eco y al resquebrajamiento de las ideologías que atestigua, concede a la lírica europea, a partir del romanticismo alemán, una profunda unidad estructural, como ha demostrado Hugo Friedrich en indispensable estudio<sup>2</sup>. Y larga serie de dobles insatis-

<sup>1</sup> Uno de los primeros en señalar el carácter moderno de la poesía de José Martí fue José M. Chacón y Calvo en *Las cien mejores poesías cubanas* (Madrid: Editorial Reus, 1922), p. 278. Una excelente síntesis del pensamiento crítico en torno a la relación de Martí con el modernismo puede verse en el estudio de Fina García Marruz «Los versos de Martí» en *Temas martianos* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1981), pp. 247-251.

<sup>2</sup> Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna* (Barcelona: Seix Barral, 1974), pp. 21-27.

facciones (con la circunstancia y con la poesía misma), esta tradición de modernidad se inicia en las letras hispanoamericanas, como sabemos, con el elusivo y camaleónico modernismo (definido, ambiguamente, ya como escuela o como movimiento, mas casi siempre en secreto diálogo pautado por el universo poético de Rubén Darío). Lo que interesa ahora es esclarecer, con mayor precisión, la modernidad que aporta con su estética plural y contradictoria. Por lo tanto, partiendo de las ideas del citado Friedrich y de Octavio Paz, Harold Bloom, Rafael Gutiérrez Girardot y Hans Robert Jauss sobre los rasgos específicos de la literatura de la modernidad<sup>3</sup>, nos proponemos hacer una lectura de la poesía martiana, tratando de aislarlos en tal producción poética y aspirando a explicar la funcionalidad que cumplen en la misma. Este análisis podría ayudar a esclarecer la relación que guarda la lírica de Martí con el modernismo, al mismo tiempo que alumbrar, desde otra perspectiva, la íntima coherencia de la escritura poética del cubano y su radicalización estilística, homólogo textual de la completa liberación a que aspiraba su existencia.

Como todo poeta de personalidad poderosa, Martí, aspira a un imposible: crear una lírica exenta de influencia textual, sacada de sí propio, sin ser, al mismo tiempo, mera expresión de los azares de la persona. Negación del pasado, afirmación de algo distinto<sup>4</sup>, el proyecto poético de Martí no sólo es hijo de la edad crítica, sino que también es crítico de sí mismo. Al instruir en 1895 a Gonzalo de Quesada sobre el futuro destino de sus impresos y manuscritos, Martí establece el canon personal de su obra poética desde la perspectiva de la forma, lograda o no:

Y de versos podría hacer otro volumen: *Ismaelillo*, *Versos Sencillos* y lo más cuidado o significativo de unos *Versos Libres*, que tiene Cramita. No me los mezcle a otras formas borrosas, y menos características. (...) Versos míos, no publique ninguno antes del *Ismaelillo*: ninguno vale un ápice. Los de después, al fin, ya son unos y sinceros<sup>5</sup>.

Si para Martí sinceridad es sinónimo de honestidad y, ésta, en materia de poesía, lo es de originalidad, el ideal poético de Martí es alcanzar dicha originalidad mediante la forma de mayor nitidez y carácter posibles; ideal que revela, por otra parte, la supremacía de la voluntad de forma sobre la voluntad de mera expresión que caracteriza la poesía de la modernidad<sup>6</sup>. Por ello elimina de su canon todas las composiciones

<sup>3</sup> Ver Hugo Friedrich, obra citada, Octavio Paz, *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974), Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (New York, Oxford University Press, 1975), Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo* (Barcelona: Monteserros, 1983) y Hans Robert Jauss, «Tradicón literaria y conciencia actual de la modernidad», *La Literatura como provocación* (Barcelona: Ediciones Península, 1976), pp. 11-81.

<sup>4</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 19.

<sup>5</sup> José Martí, *Obras completas* (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964), 16, 26.

<sup>6</sup> Friedrich, *La estructura...*, p. 54.

anteriores a *Ismaelillo* y alerta a su albacea literario sobre la calidad desigual de *Versos Libres*. Y es verdad: los primeros poemas de Martí, particularmente los escritos en México y publicados en la *Revista Universal* en 1875 y 1876, están presididos por una necesidad de informar de las peripecias amorosas de la persona: poesía como confesión sentimental, sólo comunica los dolorcillos del corazón, jamás logra ser la expresión verbal de un yo que se inserta en el mundo y experimenta la opacidad de las cosas. Hoy únicamente interesan por lo que dejan entrever: es decir, el punto de partida de Martí poeta. Siguiendo muy de cerca las pautas temáticas de Bécquer<sup>7</sup> y de Campoamor<sup>8</sup>, gustoso del orientalismo de la época<sup>9</sup> y, en general, epígono de Pesa y Acuña en los motivos más sobados y en los esquemas métricos más anquilosados en el favor de los lectores de la época, no es poesía que, contestaría de sí misma o de la de otros poetas, logra alcanzar una forma característica y nítida. Aunque ingeniosa, no añade nada nuevo: poesía de prolongación, callejón sin salida, Martí la expulsa, con razón, de su obra lírica en 1895 cuando ha cuajado su especificidad artística.

Pero el reconocimiento de este hecho, en la práctica poética, ha tenido lugar antes: en *Ismaelillo*, texto donde emerge por primera vez, y de modo explícito, el sentimiento angustioso de ser influido por otro poeta. Tal angustia deriva de un espacio: la distancia que media entre Martí, lector de su propia poesía, y el texto que elicitaba dicha lectura. Y en este espacio, agónico, se instaura la perspectiva crítica. Pues si bien *Ismaelillo* supone una ruptura clara, un repudio en honor del hijo ausente, con un declamatorio romanticismo, por ello no puede expulsar de su seno la ansiedad que a Martí le provoca el que estas páginas puedan parecerse a las de otro poeta que queda innominado. De la lucha secreta con ese poeta anónimo o, mejor, que no necesita de nombre para ser mentado, surge la dimensión metapoética de *Ismaelillo*; es decir, uno de los aspectos de la modernidad que inicia en las letras hispanoamericanas. Martí necesita definir su musa, el proceso de la escritura poética propia, frente a la de Gustavo Adolfo Bécquer que, como sabemos, también habla de estas cosas en sus *Rimas*. Tematización de una forma transgresiva de componer poesía, «Musa traviesa»<sup>10</sup>, no sólo erige en principio estético la idea de ruptura, al mismo tiempo proclama la similitud entre esta escritura y el juego. Despojada de solemnidad, el poema accede a una dimensión donde el patetismo romántico no tiene cabida: a la mujer inasible se le opone la figura del niño —musa y compañero de travesuras. Pero esta musa hace que el poeta se exija una ofrenda terrible: la originalidad. Al pequeño dios de su poesía sólo cabe dicho sacrificio: la imitación consti-

<sup>7</sup> Ver, por ejemplo, «Con la primavera», en José Martí, *Obras completas*, 17, 125.

<sup>8</sup> Ver, por ejemplo, «Dolora griega», en José Martí, *Obras completas*, 17, 135.

<sup>9</sup> Ver, por ejemplo, «Hasdich», en José Martí, *Obras completas*, 17, 75-81.

<sup>10</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 26-31.

tuiría un acto de profanación, un sacrilegio. En otras palabras, Martí garantiza su integridad poética con sentimientos paternos: la ruptura estética se reviste de una dimensión ética. Poesía y vida son una y la misma cosa: mejor, como muchos poetas de la modernidad, vive en términos poéticos. Pero no nos entreguemos a consoladores engaños: no es el hijo quien le ahinca a dar con la expresión nítidamente característica, es el propio ego poético que necesita proclamar su espacio ante la presencia ineludible de Bécquerl.

La protesta de incontaminada originalidad poética que encabeza *Ismaelillo* se repite, como sabemos, en el prólogo a *Versos libres*. Con obsesiva compulsión reitera el posesivo, insistiendo en un hecho que quiere dejar bien establecido: a nadie pidió prestados estos versos<sup>11</sup>. Más allá de la veracidad de tal aseveración, lo que nos interesa subrayar es la dicotomía que estatuye Martí entre una poesía aprendida y elaborada partiendo de textos ajenos y ésta, la suya, derivada de la posibilidad de dar forma adecuada a visiones personalísimas: según Martí, la única que merece el calificativo de honrada<sup>12</sup>. Escritura que se entrega como inspirada, profética, viene a ocupar el lugar de la revelación religiosa, como toda la poesía de la modernidad, tanto en cuanto pretende estar exenta de escrituras anteriores: quiere ser prístina. Su unicidad es su pureza; su piedra de toque, la novedad que añade al canon. Para Martí el reto mayor que le plantea la escritura poética es, precisamente, el imponerse sobre sus con/textos creando un espacio textual único; pero esos con/textos son, por otra parte, fuente de profunda ansiedad habida cuenta que constituyen los puntos referenciales, las marcas, que su propia escritura, distinguiéndose, debe de sobrepasar. Porque Martí es muy consciente de la convencionalidad literaria de su época y siente la ansiedad de ser contaminado por la misma, perdiendo, así, no sólo esa forma suya que busca, nítida y característica, sino, también, su libertad verbal. Tal se observa, de modo claro, en el poema «La poesía es sagrada» de *Versos libres*: la sumisión a la forma ajena se identifica con una servidumbre estéril e infeliz<sup>13</sup>. Pero, como sazonado artista, reconoce que el ideal de absoluta libertad expresiva es harto difícil: por ejemplo, en «Arabe» de *Flores del destierro*, se percata de la casi imposibilidad que entraña el despojar al motivo orientalista de toda la mitificación que ha sufrido en las literaturas occidentales decimonónicas<sup>14</sup>. Sin embargo, en *Versos Sencillos*, llegado a la madurez de su expresión, no necesita curarse en salud ante sus lectores ni aquietar su intranquilidad. Tampoco, justificar su poética *vis à vis* otras prácticas líricas. Mansamente señala algunos de sus procedimientos y, con total seguridad en sí, lacónicamente, proclama la autoría de la colec-

<sup>11</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 131.

<sup>12</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 131-132.

<sup>13</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 212.

<sup>14</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 243-244.

ción y su propósito: «Echar mis versos del alma»<sup>15</sup>. Un posesivo le basta. Lograda, para Martí, su forma nítida y característica, sin desaparecer la reflexión sobre la propia poesía, ésta no necesita establecer un diálogo explícito de afirmación defensiva con formas textuales antagónicas. Evidentemente la ansiedad de la influencia ha sido reprimida en *Versos Sencillos* a un nivel más profundo.

Pero el feliz hallazgo expresivo que supone *Versos Sencillos* también está íntimamente relacionado con esta angustia. Porque a ese rasgo de la personalidad autorial de Martí, nota distintiva de los líricos de la modernidad, responden las estrategias de producción textual que adopta la práctica del cubano. Queremos decir, la búsqueda de modelos poéticos que den pautas, pero que no amenacen, el espacio textual que precisa para su expresión ideal —nítida y característica.

Cualquier novicio lector de la lírica martiana rápidamente se percata de la disparidad formal que manifiesta lo mejor de dicha lírica: por una parte, la que se ajusta a los patrones métricos y al libre desarrollo sintáctico de la poesía tradicional castellana (*Ismaelillo*, algunas composiciones de *La Edad de Oro*, *Versos Sencillos*); por otra, la que prefiere el endecasílabo blanco, de agolpadas imágenes oníricas, con una sintaxis de notable violencia perorativa (*Versos libres*, *Flores del destierro*). Tal elemental taxonomía queda propuesta por el mismo Martí en el prólogo a *Versos Sencillos* al contraponer la llaneza, escrita como jugando, de esta colección al «encrespamiento», los «endecasílabos hirsutos», de *Versos libres*<sup>16</sup>. También en el poema «Mis versos van revueltos», de la última colección citada, contrapone la poesía como arroyo manso que «entre céspedes frescos se desliza», con aquella otra, sus versos aquí, metaforizada en la imagen del torrente, cuya agua, «arreatada», «destrozada», «tropieza» y «salta en quebrados borbotones despedazada» al igual que los rápidos del río Niágara en el poema de José María Heredia<sup>17</sup>. En la consciencia del poeta, y en la superficie del texto, la escisión no puede ser más clara. Sin embargo, el reto verbal que supone la lírica era, para Martí, indiscutiblemente agobiante, como se echa de ver en «Cuentan que antaño» de *Versos libres*<sup>18</sup>. En este poema se identifica la rima con un virtuosismo técnico cuyas exigencias constriñen la libertad expresiva: quien siga la tiranía de esta ley corre el riesgo de que se le escape la poesía de entre las manos. Esta se define en el poema que nos ocupa como un efecto verbal que nada tiene que ver con un esquema sonoro de obligado cumplimiento, fuente de innecesaria tensión. Porque para Martí la poesía debe ser un homólogo del descanso, como puede leerse en el prólogo de *Versos*

<sup>15</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 63.

<sup>16</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 61.

<sup>17</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 209-210.

<sup>18</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 214-215.

*Sencillos* y en «Estrofa nueva» de *Versos libres*<sup>19</sup>. En esa nueva estrofa (es decir, en la que rompe con la tradición escolástica) al poeta le es dado el reposo: no ha de cantar sus penas, de las cuales es autor, sino la hermosura y grandeza de vida. Para ello tiene capacidad pues es el alto punto de la evolución de la naturaleza (sutura de materia y espíritu); en los brazos del poeta se vislumbran alas. Han de moverlo seres aparentemente comunes, pero superiores a los mejores héroes de la tradición literaria. La naturaleza, la sed de luz y los demitificadores de periclitados dioses, son poesía y estrofa alada que no caben ni en tercetos, ni en estrechas octavas, ni en serventesios remilgados. El modelo para la nueva estrofa ha de ser el sol, el seno del mar, el monte: es decir, la naturaleza. Para Martí los viejos metros se asientan sobre ciriales rotos y los huecos de oxidadas diademas. En el seno de la nueva estrofa, homólogo de la naturaleza, al poeta le es dado el reposo. Obvia declaración de principios poéticos, el poema no sólo deja entrever la repercusión filosófica del krausismo español y del trascendentalismo del norteamericano Ralph Waldo Emerson, al igual que el tutelaje poético de Walt Whitman en Martí; también, «Estrofa nueva», al rechazar la propiedad de los esquemas métricos propuestos por el buen gusto académico, lo hace connotando, tanto en el nivel conceptual como en el estilístico, los dos modelos poéticos (además del citado Whitman) que no provocan sentimiento opresivo de angustia en José Martí: me refiero, de nuevo, a la poesía de José María Heredia y a la poética implícita en la poesía tradicional castellana. Con otras palabras: en «Estrofa nueva» los modelos poéticos que Martí tácitamente confiesa lo son tanto en cuanto le permiten «reposar» por propiciadores de la necesidad creativa de su yo lírico. Este no se siente amenazado en su libertad expresiva por los modelos que selecciona o con los que se identifica. Así, el aparente carácter jánico que reviste la escritura lírica de José Martí no es más que la doble cara de un mismo sentimiento. Raigal a los poetas de la modernidad, la angustia de la influencia es, en la práctica, un percatarse que toda escritura es una reescritura. Por ello, como ha indicado Fina García Marruz, el carácter selectivo de la incorporación poética martiana<sup>20</sup>.

El impacto de la poesía tradicional castellana en la lírica de Martí ya ha sido estudiado, con notable acierto, primero por José María Chacón y Calvo, luego por José Arrom y Juan Marinello<sup>21</sup>. Sin embargo, con nuestra perspectiva nos queremos detener en el poema IX de *Versos Sencillos* a manera de ilustración de lo que decimos. Para recontar elegíacamente sus escauceos eróticos con María García Granados (tan emblemáticos de nuestro XIX) Martí disponía de dos modelos poéticos bien

<sup>19</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 175-177.

<sup>20</sup> García Marruz, *Los versos de Martí*, obra citada, p. 243.

<sup>21</sup> José María Chacón y Calvo, «La poesía de Martí y lo popular hispánico» y José J. Arrom, «Raíz popular de los *Versos sencillos* de José Martí» en *Antología crítica de José Martí* (México: Editorial Cultura, 1960), pp. 25-61.

establecidos: la rima LXXIII de Bécquer y el romance «Fidelia» de Juan Clemente Zenea (1832-1871). Como sabemos, en el poema del sevillano se narran los ritos mortuorios y los funerales de una niña; en el de Zenea, las peripecias de un amor sometido al tiempo y a la muerte. En ambos, la narración se hace respetando un rígido causalismo temporal que marcha, de modo inexorable, a un presente —lugar de la interjección dolorosa o desesperada. En el caso de Martí también se narra una escena funeral, pero de modo fragmentario, rompiéndose la progresión lógica hacia el presente, supuesto que constantemente se intercala la rememoración del pasado y un ahora, el registro afectivo en el yo lírico de dicho pasado; es decir, un pendular, en el presente del poema, de memoria y de conciencia. Por eso se elimina, por tautológico, el patetismo de la exclamación final. Arrom ha señalado el influjo del romance popular a la muerte de la reina María de las Mercedes en la composición de Martí que nos ocupa<sup>22</sup>. Lo que nos interesa subrayar es que en ese romance se halla la estructura sintáctica que usa Martí en su poema. Es decir, la técnica, de la fragmentación que intercala pasado y presente omitiendo todo elemento conectivo estéticamente neutro. Es bien sabido que la poesía de la modernidad, notablemente en el ámbito hispánico, gusta de inspirarse en la poesía tradicional castellana por no respetar la lógica escolástica de academia: el poeta se siente más libre. Así, el poema IX de *Versos Sencillos* debe mucho más, técnicamente hablando, al romance popular que a las elegías de Bécquer o de Zenea. Sin embargo, marca su diferencia con el romance popular por el vocabulario, por la raíz culta de las imágenes y por la misma estructura métrica: cuartetas bien delineadas de rica rima consonante. De hecho, en el aspecto métrico, Bécquer y Zenea están más cerca de lo popular que Martí; en este último lo que se percibe es una distancia crítica con respecto al modelo popular. Tal es el espacio de su propia reescritura poética, la que siempre presupone una incorporación crítica. De este modo la modernidad del poema IX de *Versos Sencillos* es doble: por una parte, ilustra cómo Martí, en la angustia de la influencia que sufre, busca modelos poéticos que no supongan una amenaza a la propia expresión (en este caso la poesía popular); por otra, por la fragmentación que acusa, ejemplifica el proceso de desfamiliarización que sufre la lírica en el siglo XIX: de lo referencial genérico al singular plano de la sensibilidad y la fantasía.

Pero si el modelo popular le brinda una estrategia con la cual reescribir, exitosamente, tópicos de autores consagrados sin que por ello sufra la integridad de su yo poético (la poesía tradicional es de todos), no ocurre lo mismo ante los textos de esos poetas reconocidos. Ha de encontrar el mentor, o los mentores, que le permita desarrollar, dándole una base textual de la que partir, su proyecto poético. Este hallazgo tiene lugar en México y lo registra un poema, compuesto en agosto de 1876, dedicado

<sup>22</sup> Arrom, «Raíz popular...», en obra citada, pp. 420-421.

a la dramaturga Rosario Acuña<sup>23</sup>. El texto desarrolla una larga meditación sobre las relaciones que guardan la actividad poética y la actividad revolucionaria a favor de la independencia de Cuba. Para Martí, el destino de ciertos poetas cubanos, como Orgaz y Avellaneda, ha sido funesto. Según Martí, el genuino poeta cubano, nominado con el término herediano de «cantor», debe crear de tal manera que su poesía sea gloria de la Patria y que su canto sea hermano de la heroica hazaña: debe morir con el laúd sobre la espalda. Es decir, crige a José M. Heredia como modelo de la poesía cubana y ya se reconoce su afecto. El impacto de la poesía herediana en esta composición de Martí es bien evidente (vocabulario y sintaxis): supone un cambio en la temática que prefiere abordar en México e inicia un movimiento hacia la lírica de su antecesor. Martí se descubre en Heredia y se siente su continuador, pero, al mismo tiempo, obligado a completar, llevando hasta sus últimas consecuencias, el sentido de la naturaleza y la pasión cívica que les y exalta en este poeta. Verdadera epifanía para Martí, le abre un camino: supuesto que la lectura que hace de su modelo saca a relucir lo que de modernidad observa en el mismo. Y en Heredia destaca Martí la fusión de vida y poesía (llevar una vida poética), la conjunción de filosofía natural y sentido político, y la flexible estructura étrica y sintáctica de las grandes piezas heredianas, que ya influye en las de esta composición de 1876. Es el llamado «desorden» de Heredia, el cual va a intensificar Martí con la proliferación de las imágenes visionarias que caracterizan *Versos libres* y *Flores del destierro*. Pero hay un cambio fundamental entre ambos: si Heredia encontraba el reposo (el trance lírico) en el seno de una naturaleza reinterpretada poéticamente (es decir, analógicamente) y en su homólogo textual, la «estrofa nueva». De la naturaleza como paisaje para admirar y escenario de la fugacidad de las cosas humanas, hemos pasado a una naturaleza como ámbito de la sensibilidad imaginativa. Tal es la diferencia que media entre «En el Teocalli de Cholula» de Heredia y «La noche es la propicia» de Martí<sup>24</sup>. Ambos poemas son de crepúsculo, pero, en el primero, con el advenimiento de la noche «relata» Heredia la insania de la historia; mientras que en el segundo, con su llegada, Martí «oye», en sus sombras, la majestad del hombre. La noche es propicia para escribir el poema pues revela, para Martí, una sonora ley de analogía, oculta por el estrepitoso fragmentarismo diurno, cuya expresión textual es la imagen irreal.

El reconocido magisterio de Heredia por Martí parte de la noción de la poesía como experiencia total: verbal y espiritual. La palabra herediana, para Martí, no sólo dice: también funda la Patria<sup>25</sup>. Esta idea, central en la poética de la modernidad, es bien obvia en el poema «Orillas de palmeras»<sup>26</sup>. Revisión del siglo XIX cubano desde la perspectiva de su

<sup>23</sup> Martí, *Obras completas*, 17, 119-124.

<sup>24</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 245.

<sup>25</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio* (México: Joaquín Mortiz, 1972), p. 15.

<sup>26</sup> Martí, *Obras completas*, 17, 282-285.



poesía, la palabra de Heredia es invocada como la salvaguardia de los destinos de la nación ya que es la semilla de la patria cuabana. Es una palabra dinámica: fuente de actos futuros. Para Martí su acción política y su escritura poética están contenidas en germen en la vida y obra de José María Heredia: su deber es completar esa vida y esa obra. Como hemos sabido hace poco, Martí anotó, de su puño y letra, un ejemplar de las poesías de Heredia: su deber es completar esa vida y esa obra. Como hemos sabido hace poco, Martí anotó, de su puño y letra, un ejemplar de las poesías de Heredia: al margen de cuatro versos de la oda «Niágara» señaló que eran los mejores que ningún poeta hubiera escrito jamás. Y, precisamente, esos cuatro versos son el hipograma que sirve de base para la metaforización de su propia poesía en «Mis versos van revueltos»<sup>27</sup>. La admiración, pública y secreta, de Martí hacia Heredia no puede ser mayor<sup>28</sup>. Aunque comparta con Walt Whitman, cuyo tutelaje en Martí ya se indicó, una similar cosmovisión y una estética literaria, es Heredia el modelo que da pauta a los *Versos libres*<sup>29</sup>. Podríamos añadir que la citada colección y algunos poemas cardinales de *Versos Sencillos* son una expansión de «La epístola a Emilia» de Heredia. En breve, desarrollando temas y adaptando procecimientos de Heredia, de Whitman y de la poesía tradicional castellana, supuesto que en tales modelos no halla amenaza expresiva, es que Martí se enfrenta al reto que les suponía la ineludible presencia de Bécquer. También, al que constituía, como en todo poeta de la modernidad, componer un texto humano que viniera a suplantarse la revelación de dioses definitivamente. enmudecidos.

Como sabemos, teniendo que vivir el hombre entre dos mundos que se contradicen, el de la opresiva pragmática cotidiana y el del pensamiento y la libertad, el entendimiento moderno convierte al ser humano en un anfibio imposible. El arte de esta época ya no puede expresar el máximo menester del espíritu: el hombre con su mundo social, político y religioso concebido como totalidad sustancial<sup>30</sup>. No podría ser de otro modo que Martí experimentara la modernidad: tematizada en *Versos libres*, *Flores del destierro* y *Versos Sencillos* como civilización técnica e industrial que impacta en el ser humano deshumanizándolo y alienándolo; también, como migración de masas desenraizadas. Es decir: desgarramiento, soledad e incomunicación, al mismo tiempo que la búsqueda de una trascendencia que no se puede perfilar nítidamente. Pero Martí posee ese talento que, según Baudelaire, caracteriza al artista moderno: la facultad de ver

---

<sup>27</sup> Martí, *Obras completas*, 17, 204-210.

<sup>28</sup> García Marruz, «Martí y los críticos de Heredia del XIX», en *Temas martianos*, pp. 330-351.

<sup>29</sup> Sobre la influencia de Whitman en Martí consultar García Marruz, «Los versos de Martí» en *Temas martianos*, p. 246 y Miguel de Unamuno, «Sobre el estilo de Martí» en *Antología crítica...*, p. 188.

<sup>30</sup> Ideas de la estética de Hegel citadas por Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, pp. 36-37 y 39.

en el desierto de la gran ciudad no sólo la decadencia del hombre, sino, también, una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta<sup>31</sup>. En la poesía de Martí, la incorporación del espacio ciudadano, de sus vicios y derelictos, ya se observa, de incipiente modo, en *Ismaelillo*,<sup>32</sup> alcanzando su mayor ejemplaridad en *Versos libres*. La experiencia opresiva del vivir urbano contemporáneo, ámbito por excelencia de la modernidad — aceleración de la vida, sinsentido de este movimiento constante, quiebra de valores trascendentes—, son los motivos primordiales de «Amor de ciudad grande»<sup>33</sup>. Martí observa, como sabemos, que el centro de tal vivir es la violencia, física y psicológica, derivada de un entendimiento económico del tiempo. Violencia degradante, reduce la necesidad humana de amar a una rápida y torpe satisfacción de los sentidos: «ahora se ama de pie, en las calles, entre el polvo». A esta experiencia de la vida corresponde una nueva forma poética, que es la que ensaya en esta colección; forma similar a la galvanizada poética que proclama Baudelaire como necesaria expresión del caótico vivir en la gran urbe contemporánea<sup>34</sup>. La esencial correspondencia entre dicho vivir y la poesía, son las ideas centrales que Martí desarrolla en el prólogo a *Flores del destierro*<sup>35</sup>. Con plena consciencia de que escribe en el seno de la modernidad, justifica sus versos aduciendo que la proliferación de sus imágenes caóticas vienen al vuelo provocadas por el estrépito antiestético del vivir moderno: vivir de humo industrial, sin dioses, deshumanizado y revuelto. De esta experiencia, por fuerza, tienen que emerger versos atormentados y rebeldes, sombríos y querrellosos, de ritmo desusado que, teme Martí, a muchos vayan a parecer duros. Con pleno percatamiento de la secularización que entraña la vida moderna, observa cómo la literatura, en este caso sus versos, viene a ocupar el sitio que antes estaba reservado a la revelación religiosa: es decir, la sacralización de la poesía<sup>36</sup>. Nuevo tipo de texto sagrado, proclama su poética verdad subjetiva, producto del ensueño, de la fantasía y del deseo, con la cual puede enfrentarse, como dice en el poema III de *Versos Sencillos*, a «la máscara y vivio/del corredor de mi hotel»<sup>37</sup>.

El acto de la escritura es, por lo tanto, sagrado; su ejecución, un rito; su resultado, el texto espejo de una consciencia con el cual el poeta se mira y dialoga: pero acto dramáticamente agónico, supuesto que ya no hay dioses ni musas que inspiren la escritura; tampoco, un lenguaje capaz de expresar cabalmente tal ausencia de revelación. En Martí, la escena de la escritura, que los líricos de la modernidad gustan tanto de representar

<sup>31</sup> Hugo Friedrich, *La estructura...*, p. 47.

<sup>32</sup> Ver, por ejemplo, los poemas «Amor errante» y «Tábanos fieros» en *Obras completas*, 16, 39 y 43.

<sup>33</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 172-173.

<sup>34</sup> Hugo Friedrich, *La estructura...*, p. 58.

<sup>35</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 237-238.

<sup>36</sup> Estudiado por Gutiérrez Girardot en *Modernismo*, p. 76.

<sup>37</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 67.

en sus poemas, responde al claro percatamiento que tiene de la nueva poesía como algo completamente distinto (temática y formalmente hablando) de la poética escolástica heredada de épocas anteriores<sup>38</sup>. Por lo tanto, se ofrece al lector como clave hermeneútica imprescindible para interpretar las dificultades que supone la enunciación de tal escritura y, por supuesto, su lectura. Es una tematización de la distancia crítica que media entre poeta y texto: la ironía que supone escribir lírica valiéndose de un lenguaje incompetente para representar la interioridad del poeta. Martí desea, por ejemplo, librarse de la palabra pues ésta es un medio burdo para reproducir la belleza que el poeta testimonia en su mente: espejo opaco, disfraz de bufón, entre ella y las imágenes cerebrales media una sima insalvable<sup>39</sup>. No existiendo un lenguaje transparente para tales imágenes, el acto de la escritura se convierte en una actividad crítica que exige la violencia de un esfuerzo para su consecución feliz<sup>40</sup>. El efecto poético es, por ello, producto de sensibilidad y cálculo operando sobre las posibilidades de la lengua y los recursos que le ofrece la convencionalidad del género, como asevera en las breves palabras que inician *Versos Sencillos*<sup>41</sup>. Hijo del trabajo, el poema es como joya que el poeta coloca en el mundo; su texto reluce y, si ha logrado encarnar verbalmente la imagen interior, le llena de orgullo y gozo, gozo aún mejor que el placer genésico. Poeta y poema se contemplan recíprocamente luego de concluida la escritura: sobre la mesa, la página ya no blanca deviene la especular superficie del reconocimiento narcisista<sup>42</sup>.

Pero esta superficie, y la imagen que apresa, ha de ser, por supuesto, a la semejanza. Es por ello una de las especulaciones recurrentes, de modo obsesivo, en la poética en verso de Martí sea la compulsión de definir una poesía natural y propia, antítesis de la imitación ingeniosa, pero inerte, de la convencionalidad establecida por la lírica anterior. El contenido metapoético de los versos de Martí, no cumple, entonces, una función pedagógica; por el contrario, es producto, como en todo poeta de la edad moderna, del entendimiento de la tarea lírica como aventura del espíritu operante que, al mismo tiempo, se observa a sí mismo en su operar<sup>43</sup>. Y tiene que observarse, y cuestionar su labor y el producto de ella, habida cuenta la inexistencia de principios trascendentales a la productividad textual. Hija del desamparo retórico y metafísico, la reflexión metapoética surge de la incertidumbre que provoca la pluralidad y quiebra de las ideologías. En «Flores del cielo» de *Versos libres*, el rechazo de los motivos de la lírica de Ronsard resulta de la ineficacia de los mismos para alcanzar una elusiva trascendencia: sólo depurando a la propia lírica de

<sup>38</sup> Estudiado por Hugo Friedrich en *La estructura...*, p. 213.

<sup>39</sup> Ver el poema «Oh, quién me diera...» en *Obras completas*, 17, 286.

<sup>40</sup> Ver el poema «Yo sacaré le que...» en *Obras completas*, 16, 222-225.

<sup>41</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 61-62.

<sup>42</sup> Ver el poema «Aparece: reluce...» en *Obras completas*, 17, 244.

<sup>43</sup> Hugo Friedrich, *La estructura...*, p. 190.

esos motivos, es que se podría acceder imaginativamente, en libertad, al plano trascendente; éste, sin embargo, siempre de hecho, escaparía del poeta<sup>44</sup>. Aquí es muy clara la consciencia que tiene Martí de su expresión poética en lucha ineludible con los convencionalismos estilísticos de la poesía anterior. Podar, deshojar, adornar, aherrojar, triturar, pisar el verso le es imposible: éste le reclama libertad y naturalidad; es decir, fidelidad a los procesos mentales que experimenta y a la manera cómo las imágenes se concatenan como expresión sensible de su pensamiento enfrentado a la modernidad<sup>45</sup>. La fidelidad verbal al propio pensamiento es la única posibilidad de sentido. En «Académica» de *Versos libres* denuncia Martí toda poética escolástica —retórica, pautada y débil— que se oponga y trate de embridar inútilmente lo natural. El pasado, en este caso la tradición lírica, convertido en lastre por el historicismo decimonónico y sus colecciones museísticas, rota, por ello, la consciencia de verdadera continuidad, suscita en Martí, como en los grandes artistas del XIX, una reacción que le lleva a rechazarlo en bloque. La regla que impera es la voluntad de ruptura con la tradición; ruptura que se complementa, por otra parte, con una gran receptibilidad para todas las literaturas y religiones<sup>46</sup>. Para Martí el repudio de la convencionalidad lírica es el fundamento de su poética; ese cambio, el principio de su modernidad literaria; la apertura estética e ideológica, la marca de la trascendencia ausente que su época busca con enloquecido desespere. El poema moderno, para Martí, no es más que un testimonio de todo ello.

Supuesto que la fidelidad a la videncia interior es la única posibilidad de dar sentido, aunque precario, a la experiencia de la modernidad, el poeta, nuevo profeta, ha de proferir el texto que homologue dicha vivencia. Establécese así una relación dialéctica entre tal texto y cualquier otra forma lírica. Ya en el poema «María», publicado en 1877, aparecen estas reflexiones cardinales del pensamiento poético de Martí; a saber, por una parte, la oposición entre el verso hueco, frívolo y vacío del poema pseudo-clásico de la tradición académica y el verso de bello desorden («libre como la cebra, no domado como el caballo») que aprende de Heredia; por otra, la percepción de la armonía que preside al universo: la ley, colosal e inmensa, de la analogía cósmica<sup>47</sup>. En una palabra: la necesidad de fractura formal y el aserto de una cosmovisión con la cual sustituir ideologías en quiebra. Para Martí, el verso escolar es pandereta y zampoña: cromo recubierto de artificio, su falta de libertad le ha convertido en torpe lisiado. Y lo es por ser ajeno a la emoción profunda de la naturaleza, ya que el verdadero verso ha de ser como ella: ola, azul sano y roble<sup>48</sup>. Esta estética es la que presidirá, siendo comentada explícitamente, sus

<sup>44</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 151.

<sup>45</sup> Ver el poema «Quieren ¡oh mi dolor!» de *Flores del destierro* en *Obras completas*, 16, 299.

<sup>46</sup> Ver Hugo Friedrich, *La estructura...*, pp. 86, 216-217.

<sup>47</sup> Martí, *Obras completas*, 17, 127-128.

<sup>48</sup> Martí, *Obras completas*, 17, 151-279.

grandes colecciones poemáticas. Así, en *Versos libres*, la figura de su poesía ha de ser el emblemático pino; la oposición binaria entre verso natural y verso artificial, continuación de las ideas expresadas en el prólogo de este libro, el eje estructurador de «Académica», con el cual se inicia<sup>49</sup>. Núcleo de la poética martiana, dicho binarismo deviene compulsión de su pensamiento, supuesto que el verso artificial, pautado, es sinónimo de opresión y de hueca autoridad irracional; mientras que el verso natural, que por ello es fuerte, lo es de la realización libre del espíritu. De esta manera, su verso, adjetivado como montaraz, prefiere el silencio del verdadero amor y la espesura de la selva a los temas artificiales propuestos por una tradición anquilosada<sup>50</sup>. Para Martí, escribir lírica ha de ser una forma de honradez: desnudamiento de una poesía inflada y deshonesto por inauténtica. Es menester despojarse de la «pompa del rimador» para dar con el verso «breve y sincero», hilo suturador de las contradicciones existenciales<sup>51</sup>.

Al expresar esta dicotomía que observa en la práctica lírica, siempre Martí lo hace con imágenes que no sólo connotan valores retóricos, sino que también conllevan aseveraciones éticas: frente a la cosmetología del trapo, la piedra seca y el reptil, el torrente, el pájaro, la estrella en un cielo de acero<sup>52</sup>. El verso natural viene de adentro, es propio, ruge y aborta, irrumpe como el hombre: de hecho, para Martí, homologa al ser humano que subsume fuego y ala. La verdadera poesía ha de ser como la vida —«estrella y gozque»; es decir, atravesada de tensiones, un *axis mundi*, que comunica el plano de lo terrestre con el ideal a que el ser humano aspira. La lucha para alcanzar tal poema, que es su problema estético, no es más que la manifestación textual de su comportamiento ético. Así, exaltando la necesidad de la ruptura y la naturaleza, como maestra de la armonía cósmica que los hombres deben realizar, la poesía de Martí entraña no sólo una crítica moral y política de la civilización contemporánea, también, como en todo lírico de la modernidad, la afirmación de un tiempo anterior a la historia: el tiempo del cual hemos sido expulsados. En otras palabras, busca fundarse en un principio anterior a la modernidad y antagónico de ella<sup>53</sup>.

La poesía de Martí constituye el intento, testarudo, de realizar dicho principio: la lírica como búsqueda de algo que haga vivible el mundo. Y lo que hace vivible la fragmentación irónica del mundo es la analogía. «Verdadera religión de la poesía moderna», entiende al universo como «sistema de correspondencias, regido por el ritmo; todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en

<sup>49</sup> Ver los poemas «Oh Margarita» y «Académica» en Martí, *Obras completas*, 16, 167, 133.

<sup>50</sup> Ver el poema «Poética» de *Versos libres* en Martí, *Obras completas*, 16, 211.

<sup>51</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 65.

<sup>52</sup> Ver el poema «Contra el verso retórico» de *Flores del destierro* en Martí, *Obras completas*, 16, 239.

<sup>53</sup> Octavio Paz, *Los hijos*, pp. 58-60.

cada uno de sus cambios<sup>54</sup>. Al concebir Martí la naturaleza como morada del espíritu y el poema, homólogo verbal de la misma, como la articulación de su presencia, se convierte en el primer poeta de lengua castellana que afirma algo que nuestra literatura nunca se había atrevido a sostener: la poesía no es la vía de acceso a la salvación, la poesía es la posibilidad de la reconciliación entre el hombre y el cosmos<sup>55</sup>. El poema, atravesado de tensiones, es el campo de batalla entre la experiencia de la fragmentación y la unidad analógica que el poeta aspira alcanzar mediante el lenguaje. Por ello, si el verso retórico es, para Martí, el escamoteo deshonesto de dicha tensión, el poema auténtico es el repositorio de las contradicciones existenciales que se experimentan; al mismo tiempo, ya que búsqueda de una trascendencia, se convierte en una aventura del espíritu, fusión de vida y poesía. Hallar sentido, salvarse para Martí, es impensable independientemente de su quehacer lírico<sup>56</sup>.

El poema, por ello, busca ser la síntesis de contradicciones y, especulando sobre tal condición moderna: por eso se interroga sobre su proceso operativo de acceder a la unidad. La primera enunciación, todavía borrosa, de esta visión unitiva del universo aparece en unos breves poemitas publicados bajo el título de «Síntesis», pero es en *Flores del desierto* donde ya queda articulada con total claridad<sup>57</sup>. Su enunciación supone una relación entre poeta y cosmos: éste dice, aquél tiene la capacidad de interpretar las voces que pueblan su silencio. Por lo tanto lo que define al poeta es la competencia de percibir el ritmo con que el cosmos proclama su unidad suprema: su lenguaje. Para Martí, «el universo/habla mejor que el hombre»<sup>58</sup>. Frase ésta que, como ha señalado Octavio Paz, «ningún otro poeta de nuestra lengua podía haber escrito antes porque todos ellos estaban poseídos por el fantasma del dios cristiano»<sup>59</sup>. De esta facultad de entender tal lenguaje, aserto capital de la poética martiana, se deriva la nueva poesía, verdaderamente inmortal, supuesto que ha dado con el principio ahistórico del universo. Al percibir su «juntura», su «flor», puede pronunciar una poesía no de dioses de altar, no de libros viejos, no de flores de Grecia repintadas con menjurjes de moda, no de rastros de rastros. Sin embargo, es una poesía en trance aún de nacimiento de la cual, siente Martí, que pronuncia las primeras frases<sup>60</sup>. Revelación primicia, buena nueva, esta poesía tiene que romper, forzosamente con la convencionalidad de la lírica tradicional. Según la concibe Martí en sus poe-

<sup>54</sup> Octavio Paz, *Los hijos*, p. 83 y *Cuadrivio*, p. 28.

<sup>55</sup> Octavio Paz, *Los hijos*, p. 29.

<sup>56</sup> Ver los poemas «Contra el verso retórico» de *Flores del destierro* y XLVI de *Versos sencillos* en Martí, *Obras completas*, 16, 239 y 125-126.

<sup>57</sup> Martí, *Obras completas*, p. 17, 73. Fina García Marruz, señala el año 1873 como el de la aparición de esta interpretación en Martí en *Temas martianos*, p. 256.

<sup>58</sup> Ver el poema «Dos patrias», en Martí, *Obras completas*, 16, 252.

<sup>59</sup> Octavio Paz, *Los hijos*, p. 141.

<sup>60</sup> Ver el poema «Siempre que hundo la mente», en Martí, *Obras completas*, 16, 302.

mas, la poesía no puede ser más una mera expresión de los dolorcillos y de los azares de la persona; tiene que constituirse en alumbramiento metafísico de los principios del universo y de la conciencia humana. Como en todos los grandes líricos de la modernidad, en Martí, este proyecto de dar con principios trascendentes, implícita, supuesto la incertidumbre provocada por el pluralismo ideológico de la época, el curioso y narcisista cuestionarse sobre el proceso de alcanzar tal objetivo. La dimensión metapoética en Martí surge, y es inherente, de la búsqueda metafísica y estética que supone su escritura lírica.

Poeta y poema han de sufrir un proceso ascético. En el largo soliloquio que cierra *Versos libres* tematiza este ejercicio de purgación retórica como imprescindible expulsión de los recursos tradicionales de vocabulario y métrica: caretas rotas son los versos obtenidos con tal recetario convencional<sup>61</sup>. La poesía es una lucha, terrible y nada complaciente, con la misma poesía: su enemiga; es decir, con la propia exigencia creadora enfrentada a los textos y a la lengua. Solamente la fidelidad a esta exigencia es venero de auténtica poeticidad: dolorosa percepción interna de la belleza armónica y angustiosa necesidad de darle expresión lingüística. Pero, también, la poesía es sagrada para Martí: testimonio participante de la hermosura, razón y ritmo, que da sentido al universo<sup>62</sup>.

La razón estética que involucra el repudio de la tradición asume en Martí carácter de imperativo ético; es decir, la angustia que le provoca el ser influido por la poesía ajena y, por ello, no lograr ni la afirmación ni la definición nítida de su yo lírico, se trastoca en una consagración ética de la ruptura. En comentario de su puño y letra al manuscrito de *Versos libres* anotó que «se ha de escribir viviendo, con la expresión sincera del pensamiento libre, para renovar la forma poética»<sup>63</sup>. En breve, para Martí la renovación formal era una consecuencia de su pensamiento crítico. De nuevo vida y poesía juntas; de nuevo justificaciones éticas para necesidades estéticas. Pero, en verdad, son estas necesidades de orden eminentemente expresivo, crear su espacio literario, lo que da íntima coherencia a la escritura poética de José Martí y explica su radicalización estilística.

Es así que en la poesía de José Martí se dan todos los rasgos que caracterizan el romanticismo europeo, inicio de la modernidad. Lo que el lírico cubano lleva a cabo es romper con el romanticismo de lengua castellana: escuela de rebeldía declamatoria que no tuvo consciencia del cambio que implicaba la nueva estética y su revolucionaria visión del mundo<sup>64</sup>. Frente a la desmiraculización decimonónica de la vida, frente a la convivencia de egoismos de la hipócrita sociedad burguesa, frente a la marginalización del artista por esa misma sociedad, Martí, como todo

---

<sup>61</sup> Ver el poema «Mi poesía», en Martí, *Obras completas*, 16, 226-229

<sup>62</sup> Ver el poema I de *Versos sencillos* en Martí, *Obras completas*, 16, 65.

<sup>63</sup> Martí, *Obras completas*, 16, 127.

<sup>64</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 14.

escritor finisecular, buscaba su verdad: por ello, adviene a una sacralización de la Patria, de la Naturaleza y de la Poesía<sup>65</sup>. Ejemplar manifestación de esa crisis que, como ya definiera Federico de Onís el modernismo, acompaña la transición del siglo XIX al XX<sup>66</sup>, quizá fuera Martí quien la experimentara de modo más angustiado y cierto; de forma menos teatral o retórica. En el «Prólogo al poema “Al Niágara”» de Juan Antonio Pérez Bonalde escribió que el único asunto legítimo de la poesía moderna era la vida personal dudadora y la naturaleza, entendida ésta del modo sacralizado con que la contemplaba<sup>67</sup>.

Por esa angustiosa dubitación que se insere en la lírica de José Martí, esta lírica, como se ha visto, no puede encubrir que sea literatura que entra en diálogo crítico con la literatura anterior o contemporánea, develando, al mismo tiempo, su propia crítica: en una palabra, literatura narcisista. Extremadamente narcisista fue también el plural y contradictorio modernismo hispanoamericano. Como la poesía de José A. Silva, la poesía de Martí forma parte de dicha contradicción —contradicción que sería insensato resolver: sólo podemos describirla. Pero en este punto compartido —la propia conciencia crítica— es que radica la nota de mayor modernidad de Martí y del modernismo, del cual el poeta cubano forma parte principalísima.

Pedro Barreda  
University of Massachusetts  
at AMHERST (EE.UU.)

---

<sup>65</sup> Ver Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, pp. 108 y 82.

<sup>66</sup> Federico de Onís, «Sobre el concepto del modernismo», en *Estudios críticos sobre el modernismo*, Homero Castillo ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1968) p. 37.

<sup>67</sup> Martí, «Prólogo al poema “Al Niágara”», en *El modernismo visto por los modernistas*, Ricardo Gullón ed. (Madrid: Guadarrama: 1980), pp. 35-36.