

Esbozo de una poética para José Martí

Cualquier acercamiento a la producción poética de José Martí constituye una poderosa indagación en el proceso de renovación de la poesía hispánica contemporánea. De modo especial, nos sumerge de lleno en la gestación del modernismo, un fenómeno literario marcado por la conjunción de influencias muy diversas, que rebasan el territorio de habla castellana y que, por otra parte, muchas veces se sitúan más allá de lo propiamente literario. Martí, como iniciador del modernismo y, a la vez, como uno de sus máximos exponentes, arroja muchas claves a la hora de investigar en la génesis de esta revolución poética. De esta condición singular se hace eco Cintio Vitier, uno de los asiduos exégetas de su obra: «En realidad, la fuerza o virtud revolucionaria de Martí está vinculada por igual a la acción y a la palabra. No sólo hizo la revolución a través de la palabra, sino que revolucionó a la palabra misma, haciéndola girar en el sentido de América y abrirse a la fecundación de nuevos tiempos»¹. De esta doble vertiente de contemporaneización, sociopolítica y artística, trataré de exponer los principios generadores.

El objeto de estas páginas se centra en la formulación pretendidamente sistemática de sus ideas poéticas, las cuales evidenciarán las razones de ese papel fundacional de nuestro autor en el movimiento que marcará para la lírica hispánica el nuevo signo de los tiempos. Este campo de la poética martiana merece una amplitud de reflexiones que no pueden contenerse en este espacio. Aparte de algunos trabajos que inciden de un modo u otro en este aspecto, se hace necesaria una investigación minuciosa que trate de perfilar el alcance de las conclusiones aquí expuestas, tarea en la que me ocupo actualmente².

1. Vitier, C., prólogo a la obra de Ivan Schulmann y Manuel Pedro González, *Martí, Dario y el Modernismo*. Ed. Gredos. Madrid, 1969.

2. En este sentido encontramos algunos títulos de especial relevancia:

Dill, Hans-Otto, *El ideario estético y literario de José Martí*. Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1975. Se trata de un volumen de extensión muy limitada que pone de manifiesto

Para esta breve exposición, invocaré a dos fuentes fundamentales: de una parte, la inmensa producción periodística de Martí sobre cuestiones literarias, la cual sigue requiriendo un análisis más riguroso; de otra, la propia poesía de Martí, especialmente en su libro paradigmático *Versos libres*, donde encontramos composiciones dedicadas precisamente a la reflexión sobre la poesía³. En este vastísimo material podemos rastrear con acierto los elementos que configuran una teoría literaria, delineada hasta en los aspectos más concretos. Mi trabajo consiste, pues, en sistematizar los distintos principios de cara a una formulación científica de ese colosal pensamiento poético, uno de los más representativos de la modernidad contemporánea. Espero que estas páginas sean tan sólo un escueto anticipo de ese análisis más concienzudo que estoy realizando en el presente.

LA POESÍA COMO VOCACIÓN

Una de las composiciones más extensas de *Versos libres* lleva precisamente el título de «Mi poesía». En ella Martí expresa la intimidad de su relación con esa dama simbólica que representa precisamente a la Poesía. Se trata de un símbolo ya tradicional, forjado en el más puro humanismo renacentista, que nuestro autor revitaliza de nuevo con acentos mucho más modernos y personales. En una secuencia del poema leemos lo siguiente:

Yo ¡qué más! cual de un crimen ignorado
Sufro cuando no viene: yo no tengo
Otro amor en el mundo: ¡oh mi Poesía!⁴

El autor, ante tales exclamaciones sentimentales, manifiesta una honda toma de conciencia de su misión como poeta. A lo largo de la compo-

la familiaridad del autor con los textos martianos. No obstante, tal ideario estético se muestra desde una perspectiva muy general, de forma que constituye más bien una caracterización global de la teoría literaria de Martí, sin abordar como objeto propio los principios de tal teoría. De otra parte, el enfoque sociológico de la literatura se hace constante a lo largo de todo el estudio.

Roggiano, Alfredo A., «Poética y estilo de José Martí», en *Humanitas*, I, Argentina, 1953, págs. 351-378. Puede consultarse, asimismo, en Manuel Pedro González, *Antología crítica de José Martí*. Ed. Cultura. México, 1960. De gran interés, pese a la extensión propia de un artículo. Por otra parte, el objeto del trabajo no consiste en un análisis sistemático de la doctrina poética martiana.

3. Aparte de la referencia concreta, citaré los artículos según la edición de las *Obras completas* de José Martí. Editorial Nacional. La Habana, 1963-1965. 27 vols. Para las obras en verso, no obstante, acudiré a la edición más reciente de Ivan Schulman: MARTÍ, J., *Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos*. Ed. Cátedra, Col. Letras Hispánicas, número 165. Madrid, 1982. Para *Flores del destierro* me referiré sin más a la edición de las *Obras completas* ya citada.

4. Martí, J., *Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos*, ed. cit., p. 167.

sición observamos reiteradamente el reconocimiento de su consagración a la poesía, hecho que genera toda una relación vital entre ambos. A la luz de esta consideración inicial podemos concluir que la actividad literaria de carácter lírico determina como fin todo el comportamiento del poeta. Se trata, sí, de una actitud plenamente modernista, ya que precisamente en este período se consolida esta indistinción de poesía y vida. La primera se yergue, pues, como principio determinante de la segunda, y de este modo se inicia el capítulo de las vidas reales literaturizadas, de los comportamientos vitales que se ajustan a conductas estilizadas propias de personajes literarios. El modernismo y, como uno de sus fundamentos, José Martí, dan un paso más allá en la concepción romántica del poeta como un ser excepcional y de la poesía como un bien ontológico, que rebasa la propia inmanencia del creador. Desde esa trascendencia ontológica de la poesía que se fecunda en el más puro romanticismo hemos llegado a una consecuencia natural: la trascendencia vital, el imperio de la poesía, que ordena la propia existencia del individuo creador.

En otro pasaje interesante de la producción martiana hallamos una minuciosa enumeración de rasgos que caracterizan a ese individuo consagrado a la creación lírica. No se trata de una relación de aptitudes creativas, no es una preceptiva de la buena poesía; al margen de esas virtudes literarias, Martí reseña unos requisitos del poeta como individuo singular, poseedor de una fisonomía propia y de unos hábitos concretos exigidos por su condición dentro de la humanidad. Este es el pasaje, entresacado de un artículo periodístico de 1882:

¡Oh, los poetas, los caballeros de la paz, los heraldos de vestidura de armiño y de clarín de oro, de los tiempos nuevos!

Esos espíritus inquietos, que azotan y consumen con llamas los cuerpos que los ciñen; esos hombres insomnes y extraños, de brazo perezoso, color pálido y miradas profundas⁵.

La concisión de tales enunciados no impide percibir una poderosa descripción de este ser genial. Una alusión a sus prendas, la *vestidura de armiño* y el *clarín de oro*, nos sitúa ante un ropaje distinto, cualitativamente muy marcado, y selecto. El ropaje, sin duda, se presenta como símbolo de un semblante especial que Martí atribuye al verdadero poeta. En el aspecto moral se señala como virtud más destacada la inquietud de espíritu, concebida aquí como una potencia singular para la rebeldía, ante sí mismos —pues «azotan con llamas» sus propios cuerpos— y, suponemos, ante los demás. Por tanto, a este individuo de superior dignidad le corresponde la lucha frente a unos valores más altos. Intuyo aquí una expresión tácita del anticonformismo martiano ante la conducta burguesa y materialista que potenciaba el positivismo creciente de su entorno cultu-

5. «Meses alegres», en *La Opinión Nacional*, Caracas, 1882, recogido en *Obras Completas*, vol. 14, p. 447 y ss.

ral. Como manifestará abiertamente en otros episodios de su obra, al poeta le compete una lucha de alcance social, el compromiso de elevar las condiciones de vida de sus semejantes. Eso sí, con unas armas muy particulares. En los rasgos que se enumeran a continuación no se registra ninguna proclama innovadora: el carácter de *insomne* y *extraño*, con las notas que se añaden al final de la cita, no se apartan de la fisonomía romántica del visionario, tal como la entendieron Novalis y Hölderlin. No obstante, conviene advertir que el modernista se apropiará de esas notas de carácter que tanta fecundidad habían mostrado en la creación poética de sus predecesores. En todo caso, el nuevo movimiento intensificará esos mismos rasgos psicológicos, con una conciencia más honda de sus consecuencias.

En definitiva, Martí nos pone en contacto con la concepción del poeta como *iniciado*, como un individuo que, por don recibido, ha conseguido penetrar en un secreto. Perfilaré este concepto más adelante, sin apartarme nunca del discurso martiano.

DEFENSA DE LA INSPIRACIÓN

En el mismo poema al que atendía más arriba podemos leer otra solemne aseveración, en los versos iniciales:

Muy fiera y caprichosa es la Poesía
A decirselo vengo al pueblo honrado:
La denuncio por fiera. Yo la sirvo
Con toda honestidad: no la maltrato⁶.

Martí expresa su experiencia del capricho de la inspiración poética, lo cual presupone una afirmación de su existencia. Es la poderosa iniciativa de tal inspiración especialísima la que determina la totalidad del acto creador. De ese capricho y de esa arbitrariedad de la «Poesía» se deriva la variedad de temas que se registran en su producción. El autor, por tanto, se muestra incapaz de determinar los contenidos y la propia materia verbal de su creación. Así lo expresa más adelante:

¡Viene a veces terrible! Ase mi mano,
Encendido carbón me pone en ella
Y cual por sobre montes me la empuja!
Otras, muy pocas! viene amable y buena,
Y me amansa el cabello; y me conversa
Del dulce amor, y me convida a un baño!⁷.

El poeta necesita, pues, una delicadísima docilidad de instrumento, en aras a producir la forma perfecta, expresión del contenido idóneo, según

6. Ed. cit., p. 164.

7. Vv. 38-43, p. 165.

el capricho de la inspiración. Del mismo modo se señala en otra composición de los mismos *Versos libres*, cuyo título es una declaración programática. «La poesía es sagrada», muy eficaz al mismo tiempo, porque también proviene de la propia experiencia. En este caso se propone el símbolo de una doncella esclava, que es impelida por su dama para realizar su tarea. La doncella realiza su labor sin vibración, motivada solamente por la voluntad ajena de quien ejerce autoridad sobre ella. Mientras se entrega a su tarea como un autómata, su corazón está muy lejos, «en el pecho de su amante». El poema concluye:

Maldiga Dios a dueños y tiranos
Que hacen andar los cuerpos sin ventura
Por do no pueden ir los corazones!⁸

El acto creador originado en la iniciativa del poeta aparece condenado, como un agravio de carácter sagrado. Se trata de la mayor transgresión a la dignidad de la poesía, por cuanto se la priva de su imperio absoluto sobre el vate. A continuación Martí perfila las condiciones en que la inspiración ejerce su influjo eficaz. Tales palabras pertenecen a un artículo de crítica a un libro recién publicado, *Preludios*, de Rafael de Castro Palomino:

En América solían rimarse ideas, más que sentimientos, olvidando que la poesía y el arte todo está en la emoción inesperada y suprema, por donde en una hora propicia culmina una especie de emociones semejantes⁹.

Martí parece asumir como suya una tradición reciente, la del romanticismo. En este principio no advierto una concepción innovadora, si tenemos en cuenta, no la influencia de los románticos españoles de la primera época, sino la sublimación que supone el arte de Bécquer, con toda la aportación de los alemanes¹⁰. En efecto, Martí continúa introduciéndonos por los ámbitos emocionales del poeta, en un intento de liberar el acto creador de los dominios absolutos de lo racional. En este sentido, pese a los logros de sus predecesores románticos, nuestro autor consigue ganar nuevas posiciones en la batalla, dentro de la lírica hispánica, ya que su filiación simbolista, un fenómeno de su tiempo, supone un avance en los caminos hacia la irracionalidad poética. Retomando el discurso de Martí, podemos llegar a concretar la esencia de esa inspiración poderosa. Esta adviene al poeta como una emoción, que, a tenor de las palabras anteriores, genera al instante la conjunción de otras emociones muy diversas.

8. Ed. cit., p. 156.

9. «Preludios», en *Patria*, La Habana, 22-IV-1893, recogido en *Obras completas*, vol. 5.

10. Sobre este particular, contamos con el reciente trabajo de Angel Esteban del Campo: su tesis doctoral titulada *Bécquer y Martí: entre el romanticismo y la modernidad*, Universidad de Granada, 1989. He tenido acceso a este trabajo, que espero ver publicado en breve.

Nos acercamos ya a la superposición de emociones, a la síntesis de sentimientos heterogéneos en virtud del acto inspirador, concepto en el que me detendré más abajo.

Hasta aquí hemos contemplado a un creador inspirado que se manifiesta como elemento pasivo ante la operatividad de la inspiración. Pero reduciríamos la dimensión de la elaboración poética si no enriqueciéramos con nuevos perfiles la entera misión del poeta, tal como la ha diseñado Martí. Superando esa aparente pasividad, al autor lírico le corresponde una tarea genial, que exige, al menos, un espíritu selecto. El poeta, ante la recepción del contenido inspirado, ha de disponerse de un modo radical. Esa iluminación sublime que en él actúa requiere la total purificación de sus potencias superiores, a saber, el entendimiento y la voluntad. En concreto, deberá desasirse de todas aquellas ideas y deseos que perturben la eficacia del acto inspirador. Recorro una vez más al poema que nos viene sirviendo como pauta:

Yo en todo la obedezco: apenas siento
 Por cierta voz del aire que conozco
 Su próxima llegada, pongo en fiesta
 Cráneo y pecho; levántense en la mente.
 Alados, los corceles; por las venas
 La sangre ardiente al paso se dispone:
 El aire limpio, alejó los invitados,
 Muevo el olvido generoso, y barro
 De mí las impurezas de la tierra!

¡No es más pura que mi alma la paloma
 Virgen que llama a su primer amigo!¹¹

Son muy explícitas las reiteradas alusiones a la mente, simbolizada en el *cráneo*, y a la voluntad, expresada como *pecho*. Dentro del símbolo general de la dama, Martí elabora un ambiente idóneo para la relación amorosa: en esa soledad del poeta ante la exclusiva visita de la Poesía se representa la radical subordinación de aquel a ésta. Más allá de la purgación del intelecto y la voluntad, el poeta ha de disponer convenientemente toda su sensibilidad, precisamente porque se trata, ante todo, de una invasión en el ámbito de sus emociones. De ahí que se atienda a la *sangre*, a la higiene de la misma memoria y a la eliminación de «las impurezas de la tierra». El ideal es, por tanto, la purificación total, lo cual exige una intensa actividad por parte del sujeto receptor de la fuerza inspiradora.

Esto no desmiente la original iniciativa y el imperio de esa Poesía, trascendente al poeta y concebida como el primer principio de vitalidad creadora. La iluminación de esta, la inspiración, adquiere todas las características de un don gratuito, independiente de la voluntad y el mérito del bardo. Hasta tal punto alcanza esta gratuidad, que se manifiesta como un

11. Ed. cit., p. 167.

don transcúnte al poeta, de manera que este nunca conseguirá provocar su actuación. Martí recoge el hecho con un gozoso estupor:

Tal, una loca de pudor, apenas
Un minuto al artista el cuerpo ofrece
Para que esculpa en mármol su hermosura!—
¡Vuelan las flores que del cielo bajan,
Vuelan, como irritadas mariposas,
Para jamás volver, las crueles vuelan!...¹²

Saboreando tal asombro, concluye este poema fundamental de Martí, dejando traslucir con un lamentado final la adecuación entre la virtualidad temporal de la inspiración y la extensión de su texto lírico. No había continuación posible, porque no lo permitió la Poesía, que ya se había ausentado. El poeta, por tanto, no recibe ese don de modo permanente, sino en las circunstancias señaladas por la poderosa arbitrariedad de la Poesía, Martí ha conseguido su intento de sacralizar el acto creador, elevando a una categoría celestial la entidad de la inspiración. Debemos observar el paralelismo que late en esta concepción con las características de la inspiración propia del hagiógrafo, el autor humano, instrumental, de las Sagradas Escrituras. Es doctrina católica la gratuidad del don de la inspiración que adviene al hagiógrafo a la hora de poner por escrito los contenidos de la Revelación que Dios le proporciona y que aquel transmite fidelísimamente y sin mezcla de error. Efectivamente, estamos aquí ante otro tipo de inspiración, pero no es menos cierto que entre ambas existe una evidente analogía, que sirve muy bien al propósito de Martí. Bien podrá comprenderse que no se trata de una relación caprichosa.

En esta caracterización de la Poesía, de la inspiración, nuestro autor incide reiteradamente en otro hecho que la acompaña. Se trata del marco preferido por la simbólica dama: la naturaleza. Uno de los testimonios más elocuentes podemos encontrarlo en el mismo texto, por larga que resulte la cita:

Cuando va a la ciudad, mi Poesía
Me vuelve herida toda, el ojo seco
Y como de enajenado, las mejillas
Como hundidas, de asombro: los dos labios
Gruesos, blandos, manchados: una que otra
Luta de cieno —en ambas manos puras
Y el corazón, por bajo el pecho roto
Como un cesto de ortigas encendido:
Así de la ciudad me vuelve siempre:
Mas con el aire de los campos cura
Bajo del cielo en la serena noche
Un bálsamo que cierra las heridas.
¡Arriba oh corazón!: ¿quién dijo muerte?¹³

12. Ed. cit., p. 168, vv. 115-120.

13. Ed. cit., p. 165, vv. 22-24.

La naturaleza se presenta como el ambiente óptimo para la poesía. No podemos pensar en aquella tan sólo como lugar de ejecución, noticia que más bien es anécdota, sino también como elemento temático; en suma, la naturaleza proporciona el aire en el que puede respirar sin temor la inspiración poética. Martí, sin embargo, también advierte la capacidad de situar su experiencia creativa en ambientes artificiales: en el mismo libro figura otro poema muy revelador, titulado «Poética», donde el autor admite esta posibilidad. En efecto, su poesía puede desenvolverse en el marco cortesano, discurrendo «por lujosas / Salas, de aroma vario y luces ricas»¹⁴. Sin embargo, su verso prefiere, según el mismo poema, los ámbitos exuberantes de la selva, donde transcurre «el silencio / Del verdadero amor».

A tenor de tales manifestaciones, no podemos enunciar un repudio a la urbe en José Martí. Esta también le proporciona diferentes objetos que pueden fecundar la inspiración. En todo caso, nuestro poeta retrotrae esos objetos al entorno natural. En este sentido podemos atender a otras aseveraciones del poeta, pertenecientes a un artículo donde Martí realiza la apología del gran poeta ejemplar para los autores modernistas: Walt Whitman.

Vive en el campo, donde el hombre natural labra al Sol que lo curte, junto a sus caballos plácidos, la tierra libre; mas no lejos de la ciudad amable y férvida, con sus ruidos de vida, su trabajo graneado, su múltiple epopeya, el polvo de los carros, el humo de las fábricas jadeantes, el Sol que lo ve todo, «los gañanes que charlan a la merienda sobre las pilas de ladrillos, la ambulancia que corre desalada con el héroe que acaba de caerse de un andamio, la mujer sorprendida en medio de la turba por la fatiga augusta de la maternidad»¹⁵.

Tal descripción del entorno vital de un poeta como Walt Whitman, del que Martí emite tan fervorosa apología, debe entenderse como el ideal al que aspira nuestro autor, con el anhelo de su vida real y de su vida literaria, que, como vimos, andan siempre confundidas. A la luz de estas palabras, podemos dilucidar con mayor concreción la cuestión naturaleza-urbe. No se trata de la exclusión de la segunda, pese a la ideoneidad de la primera como verdadero marco de la creación y del contenido de la poesía. Simultáneamente, un tanto a pesar de él, Martí reconoce su interés por los espacios urbanos, porque en ellos es testigo de historias humanas, dolorosas muchas veces, que no pueden permanecer ajenas a su misión de poeta y a su misión de hombre. La ciudad viene exigida por un voluntario e irrenunciable humanismo, como comprobaremos más adelante.

14. Ed. cit., p. 155.

15. «El poeta Walt Whitman», en *El Partido Liberal*, Nueva York, 19-IV-1887, recogido en *Obras completas*, ed. cit., vol. 13, p. 133.

LA LIBERTAD COMO PRIMER PRINCIPIO

Herederero de la conquista de sus predecesores, Martí, como otros representantes de la nueva poesía, asume los principios radicales de aquellos, en un intento de desarrollar todas sus virtualidades. El primer principio de la estética que se inaugura con el romanticismo es precisamente la libertad creadora, verdadera razón para emprender la búsqueda constante que se observa en la poesía contemporánea, en la que el modernismo ha dado unos pasos primordiales. La libertad es entendida, pues, como la primavera y gran conquista del hombre moderno. En este sentido se expresa Martí en el artículo antes citado de la defensa de Walt Whitman:

La libertad debe ser, fuera de otras razones, bendecida, porque su goce inspira al hombre moderno —privado a su aparición de la calma, estímulo y poesía de la existencia—, aquella paz suprema y bienestar religioso que produce el orden del mundo en los que viven en él con la arrogancia y serenidad de su albedrío. Ved sobre los montes, poetas que regáis con lágrimas pueriles los altares desiertos (...) ¹⁶.

Creiais la religión perdida, porque estaba mudando de forma sobre vuestras cabezas. Levantaos, porque vosotros sois los sacerdotes. Y la poesía de la libertad el nuevo culto ¹⁷.

De momento nos interesa la libertad como afirmación: posteriormente indagaré en las razones de su vinculación a lo sagrado, tal como aparece formulado en las palabras anteriores. Evidentemente, esa sacralización contribuye a enriquecer su sentido y a explorar otras dimensiones que escapaban al concepto romántico de la libertad. En esta ocasión, según el testimonio que acabo de citar, tal principio radical de la actuación humana apela a las exigencias del hombre moderno, que Martí siente condicionado por una presión ambiental coercitiva de sus más nobles posibilidades. Entreveamos aquí una voluntaria defensa contra el cientifismo naturalista-positivista que comienza a invadir los fueros de la conducta humana. Por lo demás, conviene no perder de vista el sentido de la libertad en el campo de la creación artística. El poeta nunca podrá abdicar de ella, porque en ella radica buena parte de su señorío como genio. Para la libertad no hay límites posibles en el ámbito de lo creatural; únicamente se halla subordinada al imperio de la inspiración, que trasciende las leyes de este mundo. Tal sometimiento no supone una merma en modo alguno, sino la máxima expansión de la libertad, de modo análogo al creyente, cuya adhesión a la verdad revelada le confiere la máxima libertad dentro de su condición de criatura. En la misma composición «Mi poesía» volvemos a percatarnos de esa conciencia martiana del poeta como ser libre y de la libertad de la inspiración ¹⁸.

16. Transcribo el texto según la peculiar puntuación del poeta, como podemos comprobar en los célebres guiones.

17. «El poeta Walt Whitman», art. cit., *Obras completas*, vol. 13, p. 135.

18. Vv. 8-16. Volveré sobre ellos en seguida.

Resultan muy previsibles las consecuencias de tal posición en el ámbito del proceso creador. Como primera medida lógica, advertimos un desprecio en Martí por la preceptiva de corte clasicista. Así se expresa en los mismos versos:

(...) no le estrujo
 En un talle de hierro el franco seno;
 Ni el cabello a la brisa desparcido,
 Con retóricos abalorios le cojo:
 No: no la pongo en lindas vasijas
 Que moriría; sino la vierto al mundo,
 A que cree y fecunde, y ruede y crezca
 Libre cual las semillas por el viento¹⁹.

Tal propuesta supone una defensa abierta de la naturalidad del verso, a la que dedica otro de los poemas de *Versos libres*, cuyo título, «Poeta», no parece original de Martí. Este es su comienzo:

Como nacen las palmas en la arena,
 Y la rosa en la orilla al mar salobre,
 Así de mi dolor de mis versos surgen
 Convulsos, encendidos, perfumados²⁰.

El poeta tiene como objeto evidenciar la adecuación entre los acontecimientos que configuran el tema poético, la conmoción que provocan tales sucesos en el ánimo del poeta y la conformación de los mismos versos. Los tres momentos de la creación, incluidos los que podríamos denominar «extraliterarios», se hallan unidos por una íntima relación de causalidad. De esta manera podemos entender la espontaneidad del verso, que desde su raíz aparece determinado a adoptar una peculiar estructura, dependiente de motivos vitales y no precisamente de una preceptiva literaria. Este que he puesto es un ejemplo poderosamente significativo: el tema de la tormenta universal en mar y tierra, con el consiguiente estremecimiento espiritual del poeta, da lugar a una estructura versal determinada. Basta comprobar para este objeto la diferente configuración de los versos correspondientes a la descripción de la tormenta y sus efectos, donde el encabalgamiento abrupto casi se impone como ley. De repente, la bonanza presenta un discurso mucho más equilibrado de la palabra y de la frase poética:

Rió luego el Sol: en tierra y mar lucía
 una tranquila claridad de boda.

El artículo que vengo citando sobre la personalidad de Walt Whitman constituye a la vez, como vemos, un texto programático de carácter poéti-

19. Vv. 9-16.

20. Ed. cit., p. 141.

co, donde Martí llega a detenerse en cuestiones muy concretas que atañen a la más última producción de los versos, a los momentos más terminales del acto creador. Sin descender a todos los detalles que merecen la atención de nuestro autor en dicho texto, conviene señalar unos pocos que resulten ilustrativos. Por ejemplo, Martí proclama su defensa del ritmo, siempre que este derive espontáneamente de la emoción:

En ocasiones parece el lenguaje de Whitman el frente colgado de reses de una carnicería; otras parece un canto de patriarcas, sentados en coro, con la suave tristeza del mundo a la hora en que el humo se pierde en las nubes; suena otras veces como un beso brusco, como un forzamiento, como el chasquido del cuero reseco que revienta al Sol; *pero jamás pierde la frase su movimiento rítmico de ola. El mismo dice cómo habla: en «alaridos proféticos»: estas son, dice, «unas pocas palabras indicadoras de lo futuro»*²¹.

Prosigue enriqueciendo la misma idea con imágenes cada vez más sugerentes. Pero con lo transcrito me basta para mi propósito. El ritmo se entiende, por tanto, como una manifestación natural del asunto y de la propia emoción del autor. En este sentido debemos comprender la defensa del versolibrismo en Walt Whitman, puntualizada, eso sí, con una consideración que nos sitúa ante un Martí que presiente ya la evolución posterior de este tipo de poética, como así nos ha confirmado la historia literaria: es, sí, un Martí que ya anuncia el advenimiento de la estética de vanguardia, especialmente de los presupuestos surrealistas. Citaré esta puntualización: «Si desvaría, no disuena, porque así vaga la mente sin orden ni esclavitud de un asunto a sus análogos»²². Como el objeto de tales palabras se centra en la caracterización del estilo de Whitman, necesita añadir que, no obstante, el poeta consigue dominar finalmente las riendas del verso. Pero no pierde vigor la intuición que acabo de anotar.

En este contexto, y dentro del mismo artículo, nuestro autor realiza una observación muy pertinente. Inmediatamente después de la cita anterior proclama que la poesía de Walt Whitman es, ante todo, *índice*: «sus frases desligadas, flagelantes, incompletas, sueltas, más que expresan, emiten»²³. En efecto, el concepto de *poesía como índice* reviste aquí una significación muy relevante. Por una parte, el *índice* remite necesariamente a una expresión exhaustiva, pero sin abordarla de lleno, Martí se mueve, en este sentido, dentro de la concepción de poesía como insinuación, como sugerencia, ideas muy asentadas en la teoría del simbolismo, pero que poseen su arraigo en la lírica inmediatamente anterior. En España, ya lo encontramos en Bécquer, que necesita una expresión poética de este tipo para materializar verbalmente unos contenidos de naturaleza inefable. Por otra parte, *índice* revela una referencia a una realidad posterior dentro de la secuencia temporal, una alusión a lo que necesariamente ha

21. Art. cit., O.C., p. 141. El subrayado es mío.

22. Ibid.

23. Ibid.

de acontecer. Este sentido presenta para Martí otro apoyo fundamental a la hora de definir la poesía como misión profética, como anuncio de un evento inminente, en un nuevo intento de configurar el carácter sagrado del poeta-profeta, al que ya he dedicado unas consideraciones más arriba.

De esta manera estamos en condiciones de entender una nueva consecuencia de esa espontaneidad del verso. Me refiero en este caso a la recreación mimética de la naturaleza que este representa. Se trata de una reproducción del mundo natural con el mismo desorden con que este es percibido por el poeta: «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»²⁴. La única ley que condiciona esta reproducción mimética tan individual es la fidelidad del creador a la impresión de conjunto, como manifiestan las palabras transcritas. Martí se adhiere, pues, con todas las consecuencias, a la estética impresionista que comenzaba a invadir las grandes renovaciones artísticas de su tiempo. Como bien sabemos, tal requisito de fidelidad a la impresión global del cuadro natural va a ser abolido en el trasunto del modernismo hacia la vanguardia.

Dentro de las mismas páginas dedicadas a Walt Whitman, nuestro autor se detiene en enumerar los recursos expresivos de elocución que admira en la obra del poeta homenajeado. No es esta la ocasión más oportuna para atender a la relación de tales recursos. Sólo los enumeraré sumariamente, en la medida que contribuyan a ilustrar las ideas que expongo. De una parte, se advierte un menosprecio por la comparación de tipo racional que desvirtúa el protagonismo de los símbolos con referencia a una realidad ajena al acto inspirador: «El no fuerza la comparación, y en verdad no compara, sino que dice lo que ve o recuerda con un complemento gráfico e incisivo»²⁵. Una actitud semejante puede rastrearse en otros idearios literarios de la época o, de un modo generalizado, en las críticas de años posteriores. Recordemos otro correlato de gran valor: el propio Azorín, en *La voluntad*, también reprueba este recurso del símil cuando comenta la narrativa decimonónica de Blasco Ibáñez. Por otro lado, no es necesario insistir en la defensa de la polimetría verbal, que puede intuirse por las consideraciones precedentes. Sí que conviene anotar su preferencia por las cesuras inesperadas, como una muestra más de la fuerza arrolladora con que emerge el verso: «Su cesura, inesperada y cabalgante, cambia sin cesar, y sin conformidad a regla alguna, aunque se percibe un orden sabio en sus evoluciones, paradas y quiebros»²⁶. Tal afirmación aparece corroborada por los versos más representativos de Martí. Basta recordar a este efecto la composición «Poética», en la que se registra la misma tendencia de modo evidente. El epíteto yuxtapuesto sin más a una realidad sustantiva también le merece cierta desconfianza; por

24. Ibid.

25. Ibid.

26. Ibid.

cuanto muchas veces carece de la capacidad evocadora del sonido brillante o de otras palabras que por su materialidad fonética amplifican mejor las resonancias sensibles de los objetos.

Con todo lo dicho hasta ahora, que lógicamente precisa un tratamiento más exhaustivo, podemos intuir la minusvaloración que profesa Martí con respecto al ornato pretendido, síntoma de la vejez de la antigua retórica. Así lo manifiesta en el poema que aún sigue sirviéndome de guía insustituible:

Digo que no la fuerzo, y jamás la adorno,
y sé adornar (...).
Viome un día infausto, rebuscando necio-
Peras, zafiros, ónices, cruces
para ornarle la túnica a su vuelta.
Ya de un lado, piedras tenía.
Cruces y esmeraldas en hilera,
octavas de claveles, cuartetines
de flores campesinas; tríos, dúos
de ardiente licor y pálida azucena.
¡Qué guirnaldas de décimas! qué flecos
de sonoras quintillas! qué ribetes
de pálido romance! qué lujosos
broches de rima rara! qué repuesto
de mil consonantes serviciales
para ocultar con juicio las junturas:
obra, en fin, de suprema joyería!—
Mas de pronto una lumbre silenciosa
brilla; las piedras todas palidecen,
como muertas, las flores caen en tierra
lídas, sin colores: es que bajaba
de ver nacer los astros mi Poesía!²⁷

La transcripción del extenso fragmento no requiere excesivo comentario. Sólo basta emitir una certera conclusión: la insuficiencia del adorno retórico como recurso ajeno al acto determinante de la inspiración. En este sentido cabe referirse a otro de los artículos más paradigmáticos de la teoría estética martiana. Versa sobre Oscar Wilde y reconstruye algunas de las palabras de este en su discurso en el Chickering Hall de Nueva York, donde disertó sobre los nuevos poetas: «No ahogaban la inspiración, sino le ponían ropaje bello»²⁸. Tales aseveraciones miran, en su conjunto, a reflejar la realidad de la inspiración como acto fundante y determinante de todo el proceso creativo, hasta en sus momentos más terminales.

27. Ed. cit., pp. 165-166, vv. 47-48, 56-75.

28. «Oscar Wilde», en *El Almendares*. La Habana, 1882, recogido en *O.C.*, vol. 15, pp. 361 y ss.

LA VITALIDAD Y EL SENTIMIENTO

Dice José Martí en una carta al poeta Enrique Nattes, fechada en Nueva York el 28 de diciembre de 1891: «Suelo yo buscar en los versos que leo, más que la forma y melodía de que sin embargo vivo muy prendado, el espíritu del que los escribe, y como no halle en ellos espíritu propio, no me parece que haya música y artificio poético que los rediman». No es este, como veremos, el único pasaje de su obra donde se cifra el valor poético en la transparencia de la esfera vital e individual del poeta, por encima de esos recursos de «forma y melodía», que, por su puesto, no son deleznable, pero que adquieren carta de naturaleza en su conjunción con el componente intransferible de la personal individualidad. En otro momento de la citada carta añade que su interés, al leer los versos, se dirige al descubrimiento del «poeta apasionado, vehemente, modesto, instruido y honrado». Se trata, por tanto, de una atención primordial, no sólo al individuo en sí, sino también a su personalidad como ser cambiante, según la influencia de sus circunstancias vitales y, de modo especial, de los efectos soberanos de la inspiración. En el mismo texto epistolar encontramos una significativa valoración del chiste de Enrique Nattes, precisamente porque es tan genuino como el sentimiento. A partir de ahora hemos de rechazar toda concepción sentimentalista en esta sólida poética, porque Martí nunca dejará de invocar a esos artificios literarios connaturales a todo acto creativo, pero siempre que surjan en el poema determinados por el principio inspirador y confundidos con él, como antes he tratado de precisar.

Contamos con un artículo relativo también a la producción poética del mismo Enrique Nattes, donde encontramos nuevas concreciones a esta afirmación de lo vital:

Alegatos en verso, o resúmenes históricos, o zambumbia erótica, hecha de la melaza de todas las literaturas, no es poesía; sino la flor de nuestro dolor, la chispa de la cólera pública, y el choque vivido del alma vibrante y la beldad de la naturaleza²⁹.

Con tales palabras Martí ha ampliado el espectro de motivos poéticos, por cuanto trasciende al intimismo de los propios dramas personales para situar también como tema poetizable aquellas circunstancias de la vida pública, de las que nunca podrá desentenderse. Eso sí: siempre que estas invadan la esfera emocional del poeta; de lo contrario, no pasarán de ser esos deplorables «alegatos en verso», «resúmenes históricos», etc. Al mismo tiempo advertimos en esta proclamación una radicación de los motivos poéticos, no en las ideas cristalizadas en el entendimiento, sino en el sentimiento del poeta ante los diversos acontecimientos vitales. Vale

29. «Los versos de Nattes», en *Patria*, La Habana, 21-XI-1893, recogido en *O.C.*, ed. cit., vol. 5, pp. 224 y ss. En el mismo volumen podemos leer la carta citada anteriormente.

la pena seguir leyendo otros párrafos de este último artículo, como el que transcribo a continuación, referido al mismo Enrique Nattes:

Ya no tiene más palmas que las que crecen, desafiando la nieve, en la verdad de su lugar. Todavía hay Lisbes y Cupidos en sus versos, y adónicos, muy bien hechos por cierto, y refranes que vienen dando vueltas desde la antología griega, y «rica miel», y «pálida luna» y «Laura bella»: pero cuando recuerda a su madre y a Cuba, el verso es puro y digno, sin calces aparatosos ni palabras de pompón: y se estima al sincero poeta³⁰.

Es necesario puntualizar tales manifestaciones en la armonía de todo el *corpus* crítico y poético de Martí. La repulsa de los motivos literarios clásicos, en cuanto transferibles de un poeta a otro sin la menor actualización, es bien nítida. En efecto, los mitos, los refranes, los personajes retóricos de la poesía, casi siempre van en detrimento de la vitalidad del verso y presuponen una pobreza de inspiración. Hemos de entender que cuando se elaboran con las directrices que dicta la propia emoción personal, tales recursos pueden resultar dignificados. En este aspecto hemos de hablar de un Martí romántico que trata de llevar a plenitud los principios de esta nueva estética, purificándola de sus contaminaciones iniciales. Sus preferencias, no obstante, se decantan hacia la utilización de motivos personales, generados en la realidad intransferible del poeta-individuo, tales como la madre y la patria. Aquí enlazamos con el concepto de americanización de la cultura y de la actividad literaria, desarrollado por Hans-Oto Dill en la obra ya citada³¹. Aquí estriba precisamente uno de los rasgos diferenciales de Martí dentro del modernismo y que podemos entender como producto de su honda filiación romántica y de su condición de iniciador del nuevo movimiento.

De esta radicación vital de los motivos poéticos también nos habla otro artículo de crítica literaria, sobre la narrativa de Louisa May Alcott, que aparece enaltecida por la virtud de enunciar los grandes contenidos basándose en la experiencia de su vida cotidiana. Leemos lo siguiente:

Disponiendo los incidentes alrededor de un argumento propicio y urdiendo en una acción imaginada y siempre sencilla los caracteres reales, creó, con toda la fuerza de quien había vivido una niñez típica y original, la novela nueva del niño americano³².

En la misma línea se sitúa otro texto, muy revelador para la historia de la literatura y de las ideas estéticas en el mundo hispánico, que versa

30. Ibid.

31. cfr. DIII, Hans-Otto, op. cit. Sobre esta cuestión interesa especialmente su segundo apartado, titulado «El concepto de una literatura latinoamericana auténtica».

32. «Louisa May Alcott», en *El Partido Liberal*, México, 1887, recogido en O.C., ed. cit., vol. 13, pp. 193 y ss.

sobre la poesía española coetánea a nuestro autor³³. Observa Martí que en España el Antiguo Régimen no ha ocasionado tantos estragos como en el resto de Europa: el absolutismo no ha revestido formas tan avasalladoras, no se han padecido con igual virulencia los efectos de la Reforma, entre otras razones. En consecuencia, argumenta, se podría decir que el Antiguo Régimen ha dejado en España un cierto buen sabor de boca, de manera que el poeta no ha debido sentir con la misma intensidad la frustración de los líricos europeos. El sentimiento de desazón romántica, según Martí, ha sido mucho menos consistente en nuestro país. Por otra parte, España se halla en una época de transición en varios niveles, político, económico y social, de tal modo que los problemas individuales merecen menor atención, en favor de las cuestiones de índole social. De todo ello asimila nuestro autor una explicación muy válida —al menos por la hondura de su argumentación— para entender el carácter diferencial del romanticismo español, que se ha encontrado en la necesidad de calcar sus ideas de los poetas extranjeros. Por ello se ha cultivado un romanticismo más frío y libresco. Conviene leer este punto de sus razonamientos:

Como siempre han creído mucho y trabajado muy poco, la poesía de la duda y de la industria es en ellos producto sólo del cerebro: no tiene corazón: es importada e imitada; aunque alumbrada por fugaces rayos de sol, carece de calor. La majestad de la inteligencia es en ella imponente, pero échanse de menos la voz de la naturaleza y el hechizo de la espontaneidad. No cautiva porque no exhibe los brotes del sentimiento. Esos cantos a la humanidad moderna no pueden entusiasmar a los que suministran tanto las ideas como las formas con que aparecen revestidas. Un árabe reconocerá su corcel aunque le cambien de silla y le cubran con paramentos de oro³⁴.

Continúa puntualizando que el más auténtico, a su juicio, es Zorrilla, porque capta el romanticismo tradicional del pueblo español. Pero lo que nos interesa en cualquier caso es ese reproche al carácter cerebral de nuestro romanticismo histórico, aun cuando venga refrendado por el más compacto aparato intelectual. Todo ello equivale a afirmar que nuestros poetas del XIX, al menos los contemporáneos —en concreto, Núñez de Arce y Campoamor—, practican un romanticismo pretendido pero, en definitiva, imperfecto. Y es que no han dado con la verdadera esencia de la poesía, porque no se han conformado a los dictados de la inspiración, que opera sobre las emociones, sobre el influjo de los acontecimientos vitales en la sensibilidad del poeta. Para Martí las raíces de la poesía están en el sentimiento más que en las ideas. Por ello, como hemos comprobado más arriba, los diversos estados anímicos poseen una particular representación formal en el resultado poético.

33. «Modern Spanish Poets», en *The Sun*, Nueva York, 26-XI-1880, recogido en su versión original, seguida de su traducción española, en las *O.C.*, cd. cit., vol. 15, pp. 15 y 6 ss.

34. *Ibid.*, p. 25.

Como elocuente corolario a todas las consideraciones precedentes, ofrezco el breve fragmento de un artículo dedicado a retratar la personalidad literaria de un compatriota, también encuadrado en el movimiento modernista: Julián del Casal.

Es como una familia en América esta generación literaria, que principió por el rebusco imitado, y ya está en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo (...). El verso, hijo de la emoción, ha de ser fino y profundo como una nota de arpa. No se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble y graciosa³⁵.

En Casal nuestro autor percibe la madurez de la nueva poesía americana, vinculada al sentimiento criollo, como acabamos de leer, sentencia esta que puede resultar muy discutible, pero que en un sentido muy concreto no carece de sensatez.

Acudiendo una vez más a las páginas sobre Walt Whitman, viene muy bien aquí expresar con tres palabras el perfil humano del poeta que idea Martí. Son estas las tres notas que atribuye al norteamericano, como cifra de su perfección: «hombre veraz, sonoro y amoroso»³⁶. Tres notas que aluden a la inteligencia —*veraz*—, a la sensibilidad —*sonoro*— y a la voluntad —*amoroso*—. La conjunción de ellas define el modelo del nuevo poeta martiano, con una referencia muy marcada, eso sí, a la segunda.

LA CONCEPCIÓN ANALÓGICA DEL UNIVERSO: EL SÍMBOLO

La nueva estética que se origina en este último tercio del XIX, en la que Martí también posee un papel fundacional, aparece fecundada por una base filosófica que contribuye a consolidar sus principios. Me refiero a la revolución romántica dentro del campo de la teoría del ser y del conocimiento, cuyos presupuestos marcan un nuevo rumbo con respecto al racionalismo hegeliano. Evidentemente, no es esta la ocasión de juzgar sobre el carácter estrictamente filosófico de este pensamiento ya que mi atención se dirige a señalar sus repercusiones en el arte poética martiana.

En este sentido debo referirme a la concepción analógica del universo, que aparece sistematizada a la exposición filosófica de Schopenhauer³⁷. Extrayendo del modo más sintético las ideas que interesan para mi propósito, la aportación más definitiva de esta teoría radica en la postulación de la inanidad de las esencias individuales, en favor de una esencia única: la Voluntad, la exclusiva realidad ontológica que sustenta

35. «Julián de Casal», en *Patria*, La Habana, 31-X-1893, recogido en las *O.C.*, ed. cit., vol. 5, pp. 221 y ss.

36. Art. cit., *O.C.*, p. 143.

37. Cfr. Schopenhauer, A., *El mundo como representación el mundo como voluntad*.

lo que conocemos como *mundo*. De esta manera los distintos seres que percibimos en su apariencia no vienen a resultar más que diversas manifestaciones de la vitalidad del único ente real: la Voluntad. De aquí podemos intuir, como razona Schopenhauer, una identidad total entre las esencias aparentes, derivada de esa única realidad ontológica, de ese único ser determinante. Los objetos conocidos constituyen, por tanto, una representación sensible de la esencia única, merced a la cual se produce en ellos una analogía entre todos los seres, una correspondencia universal entre ellos.

Sin recurrir más a la exhaustiva exposición del filósofo alemán, que da origen asimismo a toda una teoría moderna de la contemplación, me sitúo directamente en la productividad de tales ideas en el ámbito de la estética. Ya Schopenhauer se había percatado de la iluminación que estos postulados podrían arrojar en el campo de la creación artística. En poesía, con necesarias influencias en otras manifestaciones literarias, generó un concepto y una práctica, que se halla en la base de la gran revolución de las letras contemporáneas: el *símbolo*. Este consiste en un objeto de la naturaleza o del arte, pues no hay distinción ontológica entre ambos, que, en virtud de esa universal correspondencia entre todas las realidades, representa la esencia de todos los seres. El símbolo, pues, emerge como una trascendencia de las metáforas tradicionales, caracterizadas por su referencia unívoca: el símbolo viene a ser, en definitiva, la metáfora universal, al menos en el ámbito conceptual. De ahí proviene la insondable capacidad de sugerencia connatural al símbolo, la potencialidad connotativa que posee. La poesía, a partir de este momento, centrará su atención en los objetivos simbólicos, silenciando en su discurso la realidad subjetiva del poeta, que no desaparece, pero que se mimetiza en la vitalidad del símbolo.

De esta nueva mentalidad estética se hace solidario José Martí. A ella hace referencia explícita en sus textos teóricos y críticos. Para comprobarlo nos basta con volver a ese artículo paradigmático sobre Walt Whitman:

(...) Lo que ya no es, lo que no se ve, se prueba por lo que es y se está viendo: porque todo está en todo, y lo uno explica lo otro; y cuando lo que es ahora no sea, se probará a su vez por lo que esté siendo entonces. Lo infinitésimo colabora para lo infinito y todo está en su puesto, la tortuga, el buey, los pájaros, «propósitos alados»³⁸.

De la reflexión de orden cosmológico y metafísico que acabamos de leer, Martí procede a situar al poeta dentro de ese universo. Así concibe a Walt Whitman:

En su persona se contiene todo: todo él está en todo; donde uno se degrada, él se degrada: él es la marea, el flujo y el reflujo: ¿cómo no ha de tener orgu-

38. Art. cit., p. 136.

llo en sí, si se siente parte viva e inteligente de la Naturaleza? ¿Qué le importa a él volver al seno de donde partió, y convertirse, al amor de la tierra húmeda, en vegetal útil, en flor bella? Nutrirá a los hombres, después de haberlos amado. Su deber es crear; el átomo que crea es de esencia divina; el acto en que se crea es exquisito y sagrado. Convencido de la identidad del universo, entona el «Canto de sí mismo». De todo teje del canto de sí: de los credos que contienden y pasan, del hombre que procrea y labora, de los animales que le ayudan, ¡ah! de los animales, entre quienes «ninguno se arrodilla ante otro, ni es superior al otro, ni se queja». El se ve como heredero del mundo³⁹.

No es fácil encontrar una exposición tan sintética y exquisita de la doctrina sobre la analogía del universo. Resulta de capital trascendencia la ubicación del poeta dentro de la misma realidad analógica. Como expresa en las líneas iniciales de esta última cita, también el poeta participa de esa correspondencia universal de las esencias. Pero lo realiza de un modo especial, porque en él la naturaleza se hace consciente, en virtud de su potencia intelectual, de manera que él puede crear y marcar el rumbo de la naturaleza misma. Con tales consideraciones Martí evidencia haber asimilado la teoría vitalista del genio, formulada filosóficamente por Nietzsche, como complemento al desarrollo conceptual de Schopenhauer. Simplificando al extremo la argumentación de aquel, el genio es el sujeto en quien la Voluntad universal es participada en grado superior y consciente, de modo que el genio alberga en sí una mayor potencialidad operativa y, de otra parte, un conocimiento extraordinario del universo, como fruto de una contemplación eminente. En el entramado de tales planteamientos, ya en la concepción de Nietzsche, se accede a la sacralización del genio, como afirmación de una divinidad nueva. Martí se hace eco de tales propuestas, al menos en el ámbito de su pensamiento estético. No me detengo en señalar su adhesión a estas ideas en los aspectos cosmológico y psicológico, y menos aún en lo religioso, donde muy bien pueden operar los postulados ateos de Nietzsche. Lo que nos interesa, en cualquier caso, es la adaptación de estos presupuestos a la teoría estética de Martí, que da lugar a un nuevo concepto de poeta, como ocurre paralelamente en el simbolismo francés y —en buena parte, por influencia de Martí— en el modernismo hispánico.

Los principios teóricos de la analogía, asimilados por nuestro autor y formulados con precisión en sus textos de doctrina poética, cristalizan en la concepción del símbolo, como su necesaria consecuencia. No es mi intención analizar en este esbozo de su ideario estético las distintas posibilidades que reviste el simbolismo en la teoría y la praxis poética de Martí, una vez que hemos observado sus fundamentos de modo tal clarividente. Es oportuno, sin embargo, corroborar tales planteamientos generales en algún texto lírico. En este sentido ofrezco un ejemplo de indudable significación, perteneciente al último poemario de Martí, *Flores del destierro*.

39. Ibid.

La composición lleva por título «Dos patrias» y en ella el poeta utiliza la correlación de varios símbolos para referirse a una misma realidad. Así se inicia el texto:

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche⁴⁰.

Después de la expresión de esta dualidad, una como término real y otra como objeto simbólico, la mención de Cuba permanecerá latente en el poema, en favor de la delectación en el símbolo. Vale la pena transcribir algunos de los versos posteriores:

(...) Ya es hora
de empezar a morir. La noche es buena
para decir adiós. La luz estorba
y la palabra humana. El universo
habla mejor que el hombre⁴¹.

Martí percibe una desintegración de la entidad que corresponde a la palabra, si esta se desvincula de los objetos de la naturaleza, que son precisamente los que le confieren su razón de ser. El valor de la palabra, tal como lo entiende Martí, será objeto de un desarrollo posterior por parte de otro gran poeta hispánico coetáneo a nuestro autor: Joan Maragall, que formula su teoría de la *paraula viva*⁴². La palabra, como imagen de las cosas y del universo, no puede más que remitir a este; de ahí que «el universo hable mejor que el hombre», porque de él emana toda comunicación, en perfecta coherencia con el pensamiento expuesto más arriba.

Mi intención al citar esta composición se dirigía a corroborar la superposición de símbolos que expresan una misma realidad, en íntima correlación. Saltemos al final del poema:

(...) Muda, rompiendo
las hojas del clavel, como una nube
que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...⁴³

De manera que un mismo objeto real, Cuba, aparece contenido en tres símbolos: la noche, la viuda y la nube, que se dan cita en ese dramático final donde el paso inseguro de la patria se transparenta en la articulación de las pausas del verso.

Por tanto, si el universo es un conjunto de signos que expresan el pensamiento y el sentimiento humanos, es necesario concluir que en esta

40. O.C., ed. cit., vol. 26, p. 252.

41. Ibid.

42. Cfr. Maragall, Joan, *Elogi de la paraula*, Ediciones del Mall, Colección Marca Hispánica, Barcelona, 1986, edición bilingüe.

43. Ibid.

analogía cosmológica el hombre se entiende como síntesis del universo y como imagen consciente del mismo.

LA FINALIDAD ETICA Y LA CONQUISTA DE LA BELLEZA

Después de este somero recorrido por los principios que configuran el origen del acto creador y el proceso de su elaboración, se hace indispensable establecer el orden teleológico de tales postulados martianos, caracterizado por una doble finalidad, como figura en el epígrafe de este capítulo: la armonización entre ética y belleza. Procederé exponiendo las implicaciones que afectan a esta última.

A lo largo de sus escritos teóricos y críticos, Martí manifiesta su categorización de la belleza como un *don*, como una gracia «*gratis data*», por apoyarme en un símil de raíz teológica. El don de la belleza reviste unas singularidades que vale la pena enumerar. En primer lugar, se trata de una gracia poseída en secreto, como fruto de una relación íntima con el principio de la inspiración. La dávida de esta, ese grado de participación en la belleza esencial, que es precisamente lo que define tal don, actúa como fuente de la que el vate se nutre, tanto en su actividad poética como en su entera operatividad humana. A este propósito conviene volver sobre el comentario martiano a la personalidad de Oscar Wilde. En la boca de este se ponen las siguientes palabras, en las que Wilde se refiere a los poetas de la estirpe de William Morris: «La hermosura era el único freno de la libertad. Les guiaba el profundo amor de lo perfecto»⁴⁴. Tales enunciados se complementan con este otro, atribuidos al mismo personaje homenajado en el artículo: «Pero el poeta debe, con la calma de quien se siente en posesión del secreto de la belleza, aceptar lo que en los tiempos halle de irreprochablemente hermoso, y rechazar lo que no se ajuste a su cabal idea de la hermosura»⁴⁵. Hemos asistido ya al reconocimiento de esa recepción singular y secreta del don de la belleza, lo cual nos basta por el momento.

Pero a la recepción de un don que rebasa la potencialidad de la naturaleza humana corresponde un deber de transmitirlo, como se intuye necesariamente de la breve cita anterior. De esta manera ha quedado perfectamente delineado el paralelismo entre la misión del poeta y la del sacerdote, a la que tanto recurre Martí. En efecto, el poeta que entiende Martí se configura como el *sacerdote de la belleza*. Advierto sobre la atención que merecen estas ideas por la consabida vigencia que adquieren en el conjunto de la tradición modernista y por el carácter fundacional de las mismas que, dentro de la poesía hispánica debemos atribuir a Martí.

En este punto conviene acudir de nuevo al artículo anterior, donde

44. «Oscar Wilde», art. cit.

45. *Ibid.*

nuestro autor sigue reconstruyendo las palabras de Oscar Wilde: «La devoción a la belleza y a la creación de cosas bellas es la mejor de todas las civilizaciones: ella hace de la vida de cada hombre un sacramento, no un número en los libros de comercio»⁴⁶. Ante tal valoración de la belleza, observamos una necesaria distribución de la misma entre todos los miembros de la comunidad humana, por la calificación de sacramento que se le confiere. Es propia del sacramento la administración del mismo a la totalidad del pueblo fiel, por medio del ministerio de aquellas personas, los sacerdotes, que, sin dejar de pertenecer al mismo pueblo, han recibido un don que los capacita para distribuir ese y todos los restantes dones sobrenaturales. Martí, partiendo de este paralelismo, realiza una total sacralización del poeta, de su misión y de su efecto, como necesaria consecuencia de la naturaleza sagrada de la belleza.

Simultáneamente, reconocemos en las mismas palabras una latente identificación entre la misma belleza y el bien, pues aquella se manifiesta como objeto cuya consecución y disfrute dignifica por completo la vida humana. La belleza, en efecto, hace bueno al hombre.

De tales consideraciones se derivan unas posibilidades muy precisas. Retomando un párrafo del artículo citado en las páginas iniciales, en el que Martí comenta la actualidad literaria parisina de los últimos meses, podemos entender una de esas posibilidades:

Hay en la armonía de las obras bellas algo de sagrado. Quebrar (...) alterar su forma, disimularla, privar a los ojos del beneficioso espectáculo de la hermosura, que ennoblece, es como culpa de sacrilegio, que no ha de ser perdonada a sastre, ni a modista, ni a damas caprichosas que consienten en hacer mostrador de sastre su belleza⁴⁷.

Adulterar, por tanto, esa belleza sagrada conlleva la misma pena del sacrilegio. No es necesario añadir, después de lo expresado por Martí, que la belleza posee una entidad trascendente al poeta: la belleza *está* en la naturaleza, sacralizándola, aunque remita a un origen divino que, en este momento, tal vez no sería oportuno indagar, ya que Martí en sus escritos estéticos tampoco hace referencia a ese origen metafísico de la belleza. En cualquier caso, de esta primaria ubicación de la belleza en el mundo natural Martí le concede su sublimación en la obra de arte. Recurramos un instante a otro poema de los *Versos libres*, titulado «Sed de belleza»:

(...)

Así por mis entrañas oprimidas

un balsámico amor y una avaricia

celeste, de hermosura se derraman.

46. Ibid.

47. «Meses alegres», art. cit.

Tal desde el vasto azul, sobre la tierra,
cual si de alma de virgen la sombría
humanidad sangrienta perfumasen,
su luz benigna las estrellas vierten
esposas del silencio! —y de las flores
tal el aroma vago se levanta.⁴⁸

La transmisión de la belleza al hombre aparece trazada espacialmente en todas las direcciones y sentidos posibles: según una trayectoria descendente, desde las estrellas; y ascendente, desde las flores. Pero, a continuación, una vez descrita esa donación primaria de la belleza al recipiente humano, comienza la segunda parte del poema —las únicas dos partes de que consta—, donde Martí se expresa en unos términos alternativos y sorprendentes:

Dadme lo sumo y lo perfecto: dadme
un dibujo de Angelo: una espada
con puño de Cellini, más hermosa
que las techumbres de marfil calado
que se place en labrar Naturaleza⁴⁹.

Sin transición alguna irrumpe este reclamo que estalla como aparente contradicción a la belleza natural antes celebrada. «Lo sumo y lo perfecto», la perfección que conseguirá saciar esta esencial sed de belleza que sufre el poeta, se encuentra precisamente en la hermosura de la obra de arte, superior «a las techumbres de marfil calado / que se place en labrar Naturaleza»; sublimación, en suma, de la belleza natural en virtud del acto creador necesario a toda producción artística. De manera que Martí establece una armonía perfecta entre naturaleza y arte, como síntesis de contrarios necesaria a la ley de las analogías. Confirmación de la misma idea son los versos finales del poema:

La inefable, la plácida, la eterna
alma de mármol que al soberbio Louvre
dio, cual su pluma y flor, Milo famosa⁵⁰.

Y entroncamos ahora con la consecución martiana de la síntesis entre palabra poética y acción, mencionada al comienzo de estas páginas. Esto es posible porque la búsqueda de la belleza posee un fin ético, derivado de esa identificación esencial entre belleza y bien. La adquisición de aquella supondrá la posesión de éste. En tal contexto debemos entender el carácter ético que siempre se ha registrado en la producción poética martiana. Dentro de los mismos *Versos libres* encontramos otra composición

48. *Versos libres*, ed. cit., p. 122.

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*

donde el simbolismo da pie a una necesaria interpretación reivindicativa, para cuya solución se invoca al imperio de la belleza. Su título es «Aguila blanca» y en ella el poeta expone el ataque pertinaz de las fuerzas del mal —el «verdugo»—, que acosan al poeta en el ámbito de lo diurno y que se obstinan en frustrar sus grandes ideales —el «águila blanca»—, forjados durante la serenidad de la noche. El poeta anhela la redención que ha de venir necesariamente por la vía de la nocturnidad, mediante el logro de una noche continua:

Oh noche, sol del triste, amable seno
 donde su fuerza el corazón revive
 perdura, apaga el sol, toma la forma
 de mujer, libre y pura, a que yo pueda
 ungir tus pies, y con mis besos locos
 ceñir tu frente y calentar tus manos.
 Librame, eterna noche, del verdugo,
 o dale, a que me dé con la primera
 alba, una limpia y redentora espada (...) ⁵¹.

En el siguiente verso, el último de la composición, dentro de una objetivación simbólica de la noche, se invoca a la solución concreta:

¿Que con qué las has de hacer? Con luz de estrellas!⁵².

Por consiguiente, el poderío redentor de la noche queda cifrado en la belleza de la luz estelar, capaz de ahogar con su fulgor a las mismas fuerzas del mal. Esta vinculación de la belleza del lado del bien, como arma de reforma moral, tanto en la dimensión individual como social, se presenta como una solución plenamente contemporánea. Dentro del modernismo y de las revoluciones artísticas posteriores, los problemas de índole moral, que revierten inevitablemente en las condiciones de vida en una sociedad entera, se entienden como consecuencias de una carencia de sensibilidad estética. Esto es, en definitiva, lo que proclaman las vanguardias, que conciben la transmutación de los valores del arte inseparablemente unida a la implantación de unos nuevos valores humanos. La moderna generalización del arte *lúdico* y deleitable no puede explicarse con razones diversas. Sin embargo, la indisolubilidad entre ética y estética se pondrá en entredicho a mediados de siglo, por motivos comprensibles más allá del ámbito del arte, con la consiguiente emergencia de lo que se ha dado en denominar «arte impuro».

Pero, volviendo al núcleo de lo que aquí nos ocupa, trataré de perfilar una consecuencia directa de esta doble finalidad del arte en la teoría de Martí. A esa búsqueda de la belleza, sustancialmente unida a lo ético, corresponde una irrevocable conquista de la justicia. A este efecto viene

⁵¹. *Versos libres*, ed. cit., p. 124.

⁵². *Ibid.*

muy bien situarnos en la tensión de otro de los poemas de este libro, cuyo primer verso reza: «Yo sacaré lo que en el pecho tengo». Martí nos ofrece en esta ocasión una reflexión desesperada, que concluye con la incapacidad de hallar la solución posible. La desconfianza ante un final halagüeño en esta contienda vital frustra cualquier desenlace positivo. De forma reiterativa se expone esta profunda impresión del poeta:

Es ¿quién quiere mi vida? es que a los hombres
palpo, y conozco, y los encuentro malos.—⁵³

En el simbolismo de la composición el poeta se identifica con su imagen familiar de las *alas*, que se ven devoradas de continuo por el *tigre*, representante de la humanidad que le rodea. Martí emprende toda una indagación en los motivos de esta dramática realidad. Acude a los ejemplos de los distintos martirios de la historia y se convence de la valía humana y de la belleza de esas víctimas

¡Así, para nutrir el fuego eterno
Perecen en la hoguera los mejores!⁵⁴

De manera que la bondad de las víctimas aparece destinada al robustecimiento de la maldad, en favor de una fatal victoria del elemento destructor. Es para él la única explicación válida de su infortunio y la autojustificación de una conducta honrada. El poema concluye en idéntico tono:

Duele mucho en la tierra un alma buena!
de día luce brava: por la noche
se echa a llorar sobre sus propios brazos:
luego se ve en el aire de la aurora
su horrenda lividez, por no dar miedo
a la gente, con sangre de sus mismas
heridas, tiñe el miserable rostro,
y emprende a andar, como una calavera
cubierta, por piedad, de hojas de rosa!⁵⁵

Hasta el martirio, hasta la muerte por la defensa de la justicia en ese *tigral* devorador, debe revestir formas bellas. No es gratuita la mención final de las «hojas de rosa»: es otra manifestación del convencimiento de que a la bondad ha de alinearse necesaria y sustancialmente la belleza. En los ejemplos del martirio que ha aducido Martí a lo largo del poema se destaca precisamente la hermosura de las víctimas, como en el caso de

53. *Versos libres*, ed. cit., p. 161-162.

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*

las «vírgenes lindas» que los sabios de Chichén despeñaban «con altos ritos y canciones bellas/al hondo de cisternas olorosas».

Y en este punto me veo obligado a retomar las consideraciones de Cintio Vitier con que iniciaba yo estas páginas, donde el crítico cubano percibía la virtud revolucionaria de Martí unida por igual a la acción y a la palabra.

En suma, a lo largo de este acelerado recorrido por las ideas poéticas de José Martí, espero que hayamos podido percatarnos de la primordial significación de nuestro poeta en el intenso proceso de revolución y contemporaneización de la lírica hispánica. Desde unos presupuestos románticos asumidos en sus más hondas virtualidades, José Martí interpreta el nuevo signo de los tiempos y acomete una profunda renovación de la teoría y praxis poética, en la que podemos sintetizar, como fenómenos fundamentales, entre otros: la conciencia de la poesía como vocación, la concepción del poeta como un ser iniciado, receptor de un don trascendente y gratuito; la búsqueda de la belleza como fin último de la poesía y de la vida, con el encanto de la «belleza embellecida» de la obra de arte, en la que alcanza su sublimación la belleza de la naturaleza; la indisolubilidad entre belleza y bien, entre ética y estética. Y, animando estos principios desde el fondo, la preocupación sistemática por la forma expresiva, que encuentra unos cauces insospechables con el hallazgo del símbolo.

CARLOS J. MORALES ALONSO
Univ. Complutense (Madrid).