MARTÍ Y SU CONCEPTO DE POESÍA

POR

OSCAR RIVERA-RODAS

University of California, Davis

La imagen de Prometeo ha servido con frecuencia para representar al poeta en la lírica hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XIX. Se reconocían y se simbolizaban en ese ícón cualidades proféticas e índole sobrenatural. Y la figura del poeta adquiría fortaleza inusitada. El vigor de aquella imagen prometeica —no siempre venturosa— contrastaba con la figura débil del bardo hispanoamericano de los primeros años del romanticismo¹. El lánguido cantor elegíaco era sustituido por el ser arrogante, titán, profeta o sacerdote. Ambas efigies son típicas de la oscilación —entre extremos— en que se ha mantenido la cosmovisión romántica.

¹ Dentro del proceso de la lírica romántica hispanoamericana es posible advertir tres períodos (y generaciones), cuya representación del poeta muestra imágenes cambiantes y sucesivas. Durante la primera fase, el bardo es un cantor elegíaco (lo cual se observa en la obra de José Antonio Maitín, Esteban Echevarría, «Plácido», José Cortés, María Josefa Mujía, Gertrudis Gómez de Avellaneda, entre otros autores). Durante la segunda fase, se manifiesta una visión autocrítica que busca la superación de esa imagen (conforme a la intención de Julio Arboleda, Gregorio Gutiérrez Gonzales, Manuel Adolfo García, Guillermo Matta y otros). Durante la tercera fase se produce un cambio en la actitud poética (Julio Zaldumbide, Rafael Pombo, Clemente Althaus), que culmina con la representación sobrenatural del poeta (César Conto, Olegario Andrade). Esta imagen es cultivada todavía por la siguiente generación de transición romántico-modernista (uno de cuyos representantes principales es Martí, junto a Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Del Casal, Silva, González Prada, Adela Zamudio y algunos más).

La representación cósmica o sobrenatural del poeta no es ajena, por otra parte, a la tradición del romanticismo occidental. Prometeo como símbolo del poeta —para citar un solo emblema— ya había sido enunciado por Novalis, Byron, Shelley y, de interés especial para la lírica romántica hispanoamericana, Víctor Hugo. Esa tradición se conserva en la poesía de este continente hasta en algunos casos del modernismo: por ejemplo, Leopoldo Lugones, para quien el poeta es todavía un ser de naturaleza y dimensiones extraordinarias.

La segunda imagen —la del titán o profeta— era cultivada todavía en el período de transición al modernismo, lo cual no llama la atención, puesto que sólo entonces el romanticismo hispanoamericano se cristaliza y consigue su mejor expresión. Martí y sus nociones sobre la poesía permiten comprender la concepción poética de su tiempo. Tales nociones pueden ser estudiadas mediante tres enfoques: 1) La representación del poeta; 2) El significado y la función de la poesía, y 3) La expresión poética. La visión parcial de estos enfoques permitirán conocer mejor la concepción total al respecto.

1. *La representación del poeta.* José Martí (1853-1895) desarrolla ya en sus primeros versos una imagen entre cósmica y sacerdotal. En su relación como poeta con su «Musa traviesa» (*Ismaelillo*) afirma:

Me siento, cual si en magno
templo oficiase;
cual si mi alma por mirra
vertiese al aire;
cual si en mi hombro surgieran
fuerzas de Atlante

Tal es el estado que experimenta el bardo cuando asume su oficio. El temple anímico que demuestra carece generalmente de tensiones violentas, porque la poesía es para Martí morigerante de las aflicciones, como lo veremos más adelante. «Martí tiene un concepto evangélico del poeta, al que considera como un místico del deber y un mártir de su propio destino»², afirma Roggiano, y aclara esos conceptos de esta manera: «Martí no olvida que sólo el espíritu es absolutamente libre, como enseñaron los grandes románticos, sino —y sobre todo— que sólo los elegidos, los grandes hombres (un poeta, un verdadero poeta), son capaces de morir por la libertad. Entonces, ¿cómo no hacer del poeta un mártir o un santo, y de la poesía una religión, una mística o un estado de gracia y de divinidad?»³.

Esta representación del ungido con poderes sobrenaturales es también señalada por Florit, que trata de desentrañar el concepto de poesía en el prólogo que Martí escribió para sus *Versos libres*. Cuatro cualidades —dice Florit— confirman ese concepto: «su sinceridad con la poesía», «su sinceridad consigo mismo», «su conciencia de escritor» y «su don de vate,

² Alfredo A. Roggiano, «Poética y estilo de José Martí», en *Antología crítica de José Martí*. Recopilación, introducción y notas de Manuel Pedro González (México: Editorial Cultura, 1960), p. 41.

³ Roggiano, en *Antología crítica de José Martí*, p. 62.

de veedor, de visionario de cosas extra y sobrenaturales»⁴. Esta última nota es particularmente desarrollada por Florit de la siguiente manera: «En estos *Versos libres* veo yo la última gran lumbrarada del mejor romanticismo de habla castellana. Aquí están, todavía, la actitud arrogante, el yo que domina, la frase en primera persona, firme y entre dos signos de exclamación»⁵. Florit, como se ve, no sólo señala la actitud titánica del poeta —vate, arrogante y dominador—, sino que se ocupa en indicar además los recursos estilísticos que informa dicha conducta: ésta emerge al relieve de la expresión merced al uso de la «primera persona, firme y entre dos signos de exclamación».

Esta imagen ha demostrado casi siempre estar ligada a un contexto muy propio de la concepción romántica: la soledad. En efecto, aunque poseedor de fuerzas sobrenaturales, el vate es habitante solitario y atormentado o, como se ha entendido en líneas anteriores —merced al concepto de Martí—, «un mártir de su propio destino». Ya los poetas de la anterior generación, particularmente Andrade, habían manifestado que el poeta es un «profeta, precursor, mártir, proscrito», un «gigante en el dolor», «en la noche lóbrega»⁶. También Martí concibe, concomitante a la imagen del vate —ser sobrenatural— el contexto de la dolorosa soledad, aunque fructífera, conforme lo señaló Ghiano: Martí, «en la certidumbre de la dolorosa y fructífera soledad, del ansia ardiente, incluye sus visiones más audaces: lo sobrenatural y lo gigantesco...»⁷.

⁴ Eugenio Florit, «Versos», en la citada *Antología crítica de José Martí*, p. 304.

⁵ Florit, en *Antología crítica de José Martí*, p. 305.

⁶ Olegario V. Andrade, «A Víctor Hugo». *Obras poéticas* (Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1919).

⁷ Juan Carlos Ghiano, «Martí poeta», en *Antología crítica* citada, p. 354. Puede verse además en este mismo volumen la página 345, en la que Ghiano señala la influencia en Martí de los primeros románticos hispanoamericanos. Al respecto dice: Martí «... aprendió el ejemplo del maestro Mendive, sensibilidad fina que había tamizado gran parte de los asuntos románticos. En los ecos que Martí muestra de los poetas cubanos, desde el exaltado Heredia hasta Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juan Clemente Zenea, Plácido, Ramón de Palma y algún versificador del momento, impera la moderación del mentor admirado; en las poesías de México se han sumado otras influencias: entre las españolas, Zorrilla y Campoamor, quizás Núñez de Arce; hay también alguna vibración de Lamartine más que de Hugo; Byron en la difusa influencia que ejerció en América; sobre ellas, la impresión de los poetas mejicanos, que representan en el primer momento cultural de Martí la nueva mostración de posibilidades americanas: Juan de Dios Peza, Justo Sierra, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, el mismo Manuel Acuña, dejaron en Martí sus huellas, sobre todo los renovadores en el intimismo recatado y la precisión del paisaje». Este estudio de Ghiano fue originalmente el prólogo al volumen *Poesía* de José Martí (Buenos Aires: Raigal, 1952).

Con Martí queda ratificada, pues, la tarea que había empezado la segunda generación romántica, a fin de lograr un cambio en la representación del bardo. Ahora sí se puede decir que aquella tarea no sólo halló la culminación, sino sustento conceptual. Porque hasta Martí, ningún otro poeta había demostrado como él estudio y reflexión respecto a la creación poética. La actitud crítica que se inicia en la segunda generación romántica alcanza también de ese modo su plenitud en Martí. De ahí que sólo con su obra se puede entender mejor y explicar el proceso de la lírica hispanoamericana del romanticismo. En otras palabras: la lírica romántica debe esperar la obra de Martí —especialmente sus ensayos— para ser explicada. Estudioso de la poesía escrita en Hispanoamérica, ha sabido aprehender la índole de la lírica de su tiempo y, sobre todo, examinarla en sus enfoques críticos. De ahí que pudo definirla en términos fundamentales tal como la había recibido en herencia romántica. La poesía es subjetiva, emocional e irracional. He ahí el concepto de la lírica romántica, por fin definida ahora. Esas ideas han sido expuestas por Martí en diversas ocasiones. Las reuniremos ahora en forma sintética⁸. Veámoslas:

2. *La poesía es emoción*. Es decir, no es posible alcanzar o realizar poesía sin emoción. Las frases que encierran ese principio son éstas: «Sin emoción se puede ser escultor en verso o pintor en verso, pero no poeta.» «La emoción en poesía es lo primero»⁹. Esta máxima ha sido expresada con mucha frecuencia y con algunas variantes que no alteran su significación esencial, como: «Sólo del sentimiento se hace poesía»¹⁰ o «poesía es un pedazo de nuestras entrañas»¹¹. Todas estas expresiones señalan a la emoción como origen de la poesía, idea básica de Martí. De ahí que en el prólogo que escribió para sus *Versos libres* dijo de éstos: «Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente; sino como las lágrimas salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida.» Hay en esta expresión una consciente contraposición entre pensamiento y sentimiento, entre razón y emoción. Sus versos no son productos mentales, sino emocionales. Los ojos con relación a las lágrimas y el corazón respecto a la sangre son símbolos de la emoción para Martí. Los utiliza en similar contraposición a las facultades psicológicas para referir dos clases de versos que él clasifica: los versos del cerebro, de la mente, de la razón; y los versos del corazón, del alma, de la emoción. Lo dice así:

⁸ Un estudio importante de la poética de Martí es la ya citada exégesis realizada por Roggiano.

⁹ *Obras completas de José Martí* (La Habana: Lex, 1946), I, p. 802.

¹⁰ Martí, *Obras completas* (1946), II, p. 355.

¹¹ Martí, *Obras completas* (1946), II, p. 396.

«Hay versos que se hacen en el cerebro; éstos se quiebran sobre el alma: la hieren pero no la penetran. Hay otros que se hacen en el corazón. De él salen, a él van. Sólo lo que del alma brota en guerra, en elocuencia, en poesía, llega al alma»¹². Resalta, pues, la emoción como fuente de la poesía. Parece aludir aquí a las dos actitudes que han informado las dos expresiones básicas conocidas hasta el momento en la poesía hispanoamericana: la clásica (los «versos que se hacen en el cerebro») y la romántica (los «versos que se hacen en el corazón»). Y, naturalmente, se inclina por la segunda.

La oposición entre razón y emoción se concreta en el segundo principio básico que he señalado, la irracionalidad, y que no puede ser sino derivación del primero, el emocionalismo. «La belleza luce más —dice— cuando no pretende enfrentarse con la razón»¹³. La actitud racional, lejos de lograr la perfección del arte, por tanto, desnaturaliza la índole afectiva de su origen. No puede sorprender la atención la apostura irracionalista de Martí en la poesía, desde el momento en que identifica a ésta con la emoción¹⁴.

En consecuencia, la emoción y la irracionalidad conforman la índole de la poesía subjetiva, que es la que Martí ensalza y practica. Afirma que el poeta de su tiempo debe ser subjetivo y escribir la poesía tomando en sí mismo el motivo de su composición y no permitiendo que venga del medio exterior a su yo. Esta definición y exaltación está contenida en el texto «La poesía»: «Se llama ahora poeta subjetivo —dice—, y hay sobrada razón para llamarle así al que pinta su propio ser, toma en sí mismo el motivo —subjeto— de sus inspiraciones y no procura que del exterior —objeto— vengan las inspiraciones a su alma»¹⁵.

El procedimiento que sigue la creación poética de la época ha sido definido certeramente: es subjetiva, puesto que toma sus motivos de la realidad interior del bardo, lo cual fortalece el emocionalismo y la irracionalidad.

Martí realiza plenamente su postulado e identifica al dolor como fuente absoluta de su poesía: «la poesía es un dolor»¹⁶, y «lo que escribe el dolor es lo único que queda grabado en la memoria de los hombres»¹⁷.

¹² Martí, *Obras completas* (1946), I, p. 735.

¹³ Martí, *Obras completas* (1946), I, p. 998.

¹⁴ Martí «llega hasta la etapa final de su estética con un decidido anti-racionalismo», es también la conclusión de Roggiano. Agrega que «llega a negar hasta todo ornato en la expresión» (*Antología crítica*, p. 51).

¹⁵ Martí, *Obras completas* (1946), II, p. 627.

¹⁶ Martí, *Obras completas* (1946), II, p. 119.

¹⁷ Martí, *Obras completas* (1946), II, p. 53.

Esta idea es expresada repetidamente¹⁸. Más aún, para Martí, el poeta es una manifestación plena de dolor, es la presencia del dolor, concebido como un sentimiento cósmico que brinda la posibilidad del perfeccionamiento para lograr una identificación total con el universo¹⁹. Asimismo, el dolor debe ser origen de la conducta poética que dé motivos personales para poesía. Es decir, fuente de la poesía. Pero ésta no puede ser origen de penas. Aquí se puede señalar la diferencia entre Martí y el romanticismo hispanoamericano más tradicional. Si bien Martí y los románticos afirman que la poesía morigera el dolor y es consuelo, Martí añade que el dolor no debe trascender el consuelo, debe concluir en el acto creativo. ¿Es este acto purificación, catarsis? Ciertamente. En los románticos, el resultado morigerante de la poesía no es efectivo, pues aun después de haber sometido los sentimientos al proceso poético, el dolor subsiste y la poesía se convierte en manifestación del dolor: en canto elegíaco. Para la nueva generación —como lo veremos—, el dolor no debe trascender hacia la expresión.

Este período, de esa manera, mantiene continuidad respecto a los anteriores, porque es sostén y modificación de la herencia histórica recibida y, sobre todo, gradual apertura a la objetividad y a la crítica de la concepción poética. Aunque persiste en la irracionalidad, no se le puede negar su paulatino alejamiento de ella. Su actitud crítica, si bien se expande lentamente, invade zonas irracionales para debilitarlas. Este es el papel fundamental que cumple la lírica de esta generación: incrementar la actitud autocrítica y alejar a la poesía de la irracionalidad. Vamos a ver los pasos de este nuevo giro en la lírica de Martí.

a) En marzo de 1875 escribe su composición «Haschisch»²⁰, que describe al espíritu del poeta en su grandeza cósmica y universal, pero al mismo tiempo como dolor; más concretamente: como fuente del dolor en la naturaleza:

No es estatua de lánguida figura
el alma de un poeta:
es un sol de dolor: alma sin cura
de universal enfermedad secreta

¹⁸ Roggiano ha ordenado una lista de este motivo expresado por Martí en sus versos y prosas. (Véase *Antología crítica de José Martí*, p. 50.)

¹⁹ J. Martí, *Obras completas* (La Habana: Editorial Nacional, 1965), vol. V, p. 168.

²⁰ Vivía entonces el poeta en México, donde escribió esta composición y la publicó en la *Revista Universal*, 1 de junio de 1875.

Adviértase la diferencia que establece entre la «lánguida figura», que muy bien puede representar a los bardos de las anteriores generaciones, y el «sol de dolor» con que ahora define al vate de su tiempo. De ahí que empiece otra composición («Por Dios que cansa»), escrita aproximadamente diez años después (julio 27/85), con estos versos: «Por Dios que cansa / tanto poétin que su dolor de hormiga / al Universo incalculable cuenta.»

La imagen del poeta como víctima del dolor inacabable también está en otra composición —que, como las dos anteriores, no forma parte de ninguna de las colecciones conocidas de sus versos—: «La pena como un guardián y otros fragmentos.» Ahí, el alma del poeta se identifica con el hígado de Prometeo. El Prometeo cuya agonía nunca acaba, cuyo dolor es eterno y, por tanto, sin fin: dolor absoluto:

Y como el hígado de Prometeo,
mi alma no acaba.
Es que de dientes de fiera acaso
mi alma se nutre:
Y crece el hígado con las mordidas,
¡Y crece el buitre!

Los siguientes versos sugieren que este dolor se prolonga hasta la muerte: «¡Dadme pronto la cama / donde no se despierta!» Para Martí, el dolor es permanente y esencial porque es connatural a la existencia: el dolor es existencia y la existencia es dolor. Expone claramente esta idea en «Canto de Otoño» (*Versos libres*), uno de los poemas en que más ampliamente desarrolla su concepción sobre la existencia.

De esta concepción no está alejado el concepto de poesía. La poesía es parte de la existencia. Por tanto, está inmersa en el dolor. Existencia-dolor-poesía forman cierta unidad. Veremos estos aspectos en las colecciones conocidas de este autor, especialmente en los ya citados *Versos libres*.

En *Versos sencillos* comienza el desarrollo de tales ideas. La composición XXXV plantea cierta diferencia entre lo que he llamado dolor esencial, connatural a la existencia y al universo, y el dolor circunstancial, procedente de algún acto de las relaciones humanas: desafecto, deslealtad, traición. El dolor circunstancial tiene, pues, poca monta respecto al dolor esencial, del cual brota la poesía. La breve composición dice, en sus dos estrofas:

¿Qué importa que tu puñal
se me clave en el riñón?
¡Tengo mis versos, que son
más fuertes que tu puñal!

¿Qué importa que este dolor
seque el mar, y nuble el cielo?
El verso, dulce consuelo,
nace alado del dolor.

La poesía como creación es consuelo para el bardo —aunque refiera cualquier dolor circunstancial— porque la poesía nace de la certidumbre de que la existencia implica al dolor esencial. Esta convicción se hace patente en el momento creativo y atenúa cualquier dolor circunstancial: más aún, limpia de toda pena y serena. La última composición (XLVI) de *Versos sencillos* puede ser considerada el primer arte poética de Martí. Las ideas que destacan allí son las siguientes: la poesía es consuelo, porque cuando más cargada de penas está el alma del poeta, éste acude a la creación poética. Sin embargo, esto no implica que a través de la poesía deba mostrar abierta y claramente su dolor. Por el contrario, no debe ser advertido por dos razones: por soberbia y para que no se convierta en motivo de pena ajena.

Estas últimas ideas constituyen la preocupación creciente ya iniciada en la segunda generación romántica: sustituir la figura lánguida del poeta elegíaco por la imagen del titán soberbio y orgulloso, aunque deba desarrollar el papel de Prometeo. Son, pues, ratificación del giro que empezó a dar la representación del poeta en el romanticismo. Señalan a la poesía como consuelo y morigerante del dolor. Lo que importa para este tiempo es la ratificación de la actitud crítica que había sido iniciada y que llegará a su culminación, sin duda, en el período presente. A partir de estas ideas planteadas por la autocrítica romántica, la nueva generación dará nuevos pasos. Por ahora quedan subrayadas aquellas ideas, que en la referida composición XLVI están de la siguiente manera:

Vierte, corazón, tu pena
donde no se llegue a ver,
por soberbia, y por no ser
motivo de pena ajena.

Yo te quiero, verso amigo,
porque cuando siento el pecho
ya muy cargado y deshecho,
parto la carga contigo.

(...)
Mi vida así se encamina
al cielo limpia y serena

La poesía es consuelo, solidaridad y purificación para el dolor del poeta.

b) En *Versos libres*²¹ adquiere nuevo sentido el concepto del arte poético. La actitud crítica se enriquece y entrega nuevos aportes cuya intención es apartar la poesía del individualismo y de la absoluta irracionalidad. Claro está que sobre todo es sólo intención, porque el alejamiento práctico y efectivo todavía no se registra. Sin embargo, permite vislumbrar los nuevos cauces para el género. Martí, que identifica el dolor con la existencia, afirma de pronto —en «Estrofa nueva»—: «Ancha es y hermosa y fúlgida la vida». Así establece una separación entre la experiencia dolorosa que puede vivir el poeta y la índole de su poesía que no debe referir esa experiencia dolorosa. Una realidad es la vida —ancha, hermosa y fúlgida— y otra es que el ser humano viva triste. Al verso citado siguen estos dos: «¡Que éste o aquél y yo vivamos tristes, / culpa de éste o aquél será, o mi culpa!» Señala indirectamente una de las características del primer romanticismo hispanoamericano, que convirtió la lírica en recurso propicio para la apertura de la intimidad y la confidencia, que originaron a su vez el confesionalismo. Confesionalismo quejumbroso, constante y monótono. La «Estrofa nueva» que ahora propone Martí es ciertamente un nuevo tono acorde con la actitud crítica que se desarrolla:

De nuestro bien o mal autores somos,
y cada cual autor de sí; la queja
a la torpeza y la deshonra añade
de nuestro error. ¡Cantemos, sí, cantemos,
aunque las hidras nuestro pecho roan,
la hermosura y grandeza de la vida,
el Universo colosal y hermoso!

Esta actitud, presentada como un principio teórico todavía, tiene una ejemplificación con el caso personal del vate en «Yo sacaré lo que en el pecho tengo», que expone, con fuerza patética, la sensibilidad de Martí. Este afirma que encierra en el pecho cólera y horror por la vida y por el ser humano. El origen de semejante sentimiento no está en causa circunstancial: «no es que mujer me engañe» o la «fortuna me esquite su favor»

²¹ Véase en «Sed de belleza» la idea de solidaridad: «Solo, estoy solo: viene el verso amigo, / como el esposo diligente acude / de la erizada tórtola al reclamo.» En «Poeta», el dolor como origen de la poesía: «Como nacen las palmas en la arena / y la rosa en la orilla al mar salobre, / así de mi dolor mis versos surgen / convulsos, encendidos, perfumados.» Asimismo, la identificación de la poesía con la existencia (ésta entendida como dolor) está en la composición que empieza así: «Mis versos van revueltos y encendidos / como mi corazón...»

o «el magnate... me querelle», dice. Luego indica el origen de su conflicto: «es que a los hombres / palpo, y conozco, y los encuentro malos». Por esa razón, así como «padece mucho un cirio que ilumina», los hombres buenos se consumen en el fuego del dolor por los malos: «Conozco al hombre, y lo he encontrado malo. / ¡Así, para nutrir el fuego eterno / perecen en la hoguera los mejores! / ¡Los menos por los más!»

La imagen del Prometeo (titán en desventura) evoluciona en un grado: es ahora el titán-mártir que renuncia a su dolor para sufrir por los demás. La idea del martirio se repite a través de diversas imágenes y alegorías. La última estrofa relata cómo el alma buena y sufriente oculta su dolor en el día y «luce brava», cómo en la noche «se echa a llorar en sus propios brazos» y cómo en la aurora observa «su horrenda lividez», y por no dar miedo a la gente, tiñe su «miserable rostro» con la «sangre de sus mismas heridas». La composición concluye con estos dos versos: «¡Y emprende a andar, como una calavera / cubierta, por piedad, de hojas de rosa!»

No se puede soslayar aquí la índole de «romanticismo tétrico» contra el cual reaccionaron los propios románticos de la segunda generación. Y no son excepcionales estos versos en Martí. Este es un carácter propio de sus mejores poemas: «Canto de otoño», «Homagno», «He vivido: me he muerto», «Arbol de mi alma», «Flor de hielo», entre otros.

Martí «ha encontrado malo al hombre», y ése es el origen de su dolor y desavenencia con el mundo. Está dispuesto a perecer en la hoguera con los mejores para redimir al hombre. Ejecutar un voluntario martirio.

Este ideal sin duda deriva de una concepción utópica de que la poesía tiene un poder sobrenatural para controlar al mundo y la existencia. Martí está convencido de que la poesía puede reunir o dispersar a los hombres, puede darles aliento, fe o angustia. «La poesía —afirma—, que congrega y disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida»²². El idealismo romántico que encarna esta aseveración ha causado sin duda la incompatibilidad entre la postura subjetiva del bardo y la realidad objetiva. No es difícil prever que esa cosmovisión deriva fácilmente en un desajuste con el mundo. Se comprende que con semejantes ideas no se pueda sentir sino hostilidad del medio. La poesía, como sistema que rige al mundo, sólo podía convencer a los poetas de esta época romántica. Al fin y al cabo esa función sobrenatural estaba de acuerdo con la imagen del poeta: ser

²² J. Martí, *Obras completas* (1946), vol. I, p. 1138.

extraordinario, titán o profeta. Pero los poetas son muy pocos, ciertamente —en cualquier tiempo—, con relación al resto de los seres humanos. Esta inmensa mayoría no participa de las concepciones ideales de aquéllos. Y nace el desajuste entre los vates y el mundo: la incompatibilidad tantas veces referida en esta época. Se aísla al bardo porque siente adverso al resto de los hombres. Su visión divide así al género humano: entre los «mejores», que son los menos, y los «malos», que son los más. Los primeros acuden a la hoguera para redimir a los segundos. Los primeros son los ungidos por la naturaleza: veedores del futuro, vaticinadores, vates: poetas, en fin. Estas ideas no son expuestas sólo a través de la cosmovisión poética, que es fundamentalmente irracional, sino en un ensayo consciente de lúcida convicción. Martí ratifica sus ideas poéticas así:

Los mejores, los que unge la Naturaleza con el sacro deseo de lo futuro, perderán, en un aniquilamiento doloroso y sordo, todo el estímulo para sobrellevar las fealdades humanas; y la masa, lo vulgar, la gente de apetitos, los comunes, procrearán, sin santidad, hijos vacíos, elevarán a facultades esenciales las que deben servirles de meros instrumentos, y aturdirán con el bullicio de una prosperidad siempre incompleta la aflicción irremediable del alma, que sólo se complace en lo bello y grandioso»²³.

Este párrafo es parte de una respuesta a una pregunta que se había hecho el propio Martí: «¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos?» En este texto, así como en los versos citados, no se puede dejar de ver concepciones utópicas sobre el poeta y la poesía en general.

En la actitud de Martí, así como en la de los anteriores románticos, hay empeño por combatir el mal que sufría la lírica de la época. Empero, aunque consciente —sobre todo acusador— de ese mal, Martí tampoco pudo librarse del mismo: osciló entre la conciencia crítica y la emoción irracionalista. Tal es el temple que sella su poesía, de manera especial el volumen denominado *Flores del destierro*. Allí ingresa tanto a momentos de reflexión serena como a momentos de desesperación inconsciente. Por una parte están los versos de «Cual de incensario roto...», por ejemplo, con los que ejemplifica la actitud que postula; por otro lado, tampoco deja de referir su dolor personal, tema principal de su poesía en general. La primera estrofa dice: «Cual de incensario roto huye el perfume / así de mi dolor se escapa el verso: / me nutro del dolor que me consume, / de donde vine, ahí voy: al Universo.» Aparece con claridad el circuito cerra-

²³ Martí, *Obras completas* (1946), vol. I, p. 1138.

do al que integra con su existencia y el dolor, concepto esencial en su cosmovisión: su existencia se nutre del dolor que al mismo tiempo lo consume. (De ahí que en una composición ya citada diga: «He vivido: me he muerto: y en mi andante fosa sigo viviendo».) Acaso debido a ese convencimiento, su expresión es escéptica: concluye con un «ya no me importa...». En la sexta estrofa explica su estado de ánimo: «Ya no me quejo, no como solía, / de mi dolor callado e infecundo: / cumplo con el deber de cada día / y miro herir y mejorarse el mundo.» Vislumbra cierta reconciliación con el mundo, sólo porque éste empieza a «herirse», a sufrir, a dolerse: a mejorar. De acuerdo a su cosmovisión, la incompatibilidad de su espíritu con respecto al mundo nace porque este mundo no sufre. Es decir, no puede haber reconciliación entre el mundo, que no padece el dolor, con su espíritu personal, cuya existencia se origina y se consume en el dolor. Pues bien: a estos momentos pueden seguir otros de angustia y desesperación, como los de «Marzo», cuyos primeros versos son una variante de los primeros versos de la composición anteriormente citada. Dicen: «Vuelvo a ti, pluma fiel. De la desdicha / más que de la ventura nace el verso. / Marzo fatal sobre la tierra cruza, / marzo envidioso...» Y en versos siguientes repite esta idea: «De la fealdad del hombre a la belleza / del Universo asciendo: bien castiga / el hombre a quien lo busca; bien consuela / del hombre ingrato y de su influjo pasajero / la tristeza sublime.» He ahí una muestra de la oscilación entre la permanencia en un mundo que mejora porque empieza a sufrir y el escape del mundo donde sólo se halla la fealdad y la ingratitud del hombre. El romanticismo se ha originado de una franca incompatibilidad con el mundo. El tono elegíaco de los primeros románticos hispanoamericanos ha sido consecuencia de una falta de conciliación con el mundo. Así también, la actitud crítica —que ha conllevado autocrítica y revisión de los sistemas poéticos personales— ha surgido del reconocimiento de esa deficiente relación, y especialmente el deseo de superarla ha provocado otro conflicto: la búsqueda de la solución. Paradójicamente, la búsqueda de la solución se ha convertido en una crisis. Lo cual tampoco debe llamar la atención, puesto que es la crisis de una etapa que adquiere cada vez más conciencia de su realidad. La crítica ha devenido en crisis. Esta generación representa una etapa crítica de la lírica hispanoamericana. Pero no es la crisis la causa de la introspección romántica, es decir, del encierro en el individualismo y cultivo de la intimidad; es, por el contrario, la *crisis de la extraversión*, de la apertura de la conciencia hacia la realidad objetiva: la superación del individualismo y del intimismo emocional. Este conflicto es el esfuerzo de conciliar la introversión y la extraversión. En el mundo objetivo exige su requisito: la convicción de la compatibilidad

individuo vs. mundo. Superación del antagonismo instituido por el romanticismo. Adviértase que la falta de la relación externa con el yo es característica de toda esta época occidental. El Romanticismo «no reconocía ningún vehículo externo, era incapaz de obligarse a sí mismo, y se sentía expuesto indefenso a la prepotente realidad; de aquí su desprecio y su deificación simultánea de la realidad. La violaba o se entregaba a ella ciegamente y sin resistencia, pero nunca se sentía igual a ella»²⁴. La presente generación de la lírica hispanoamericana no logra equilibrar su posición respecto a la realidad natural. Esto se ve en cada caso. En Martí ya se ha visto su búsqueda personal de perfeccionamiento para alcanzar la armonía con el universo. Reconoce la inferioridad del ser humano respecto a éste: el perfeccionamiento del hombre depende de su comunión con el universo²⁵. En el mejor de los casos, en su armonía con el universo, el ser carece de autonomía. Prevalece el reconocimiento a fuerzas sobrehumanas: ya naturales, ya religiosas. De todas maneras, reconoce una necesidad de elevación: de la fealdad del hombre asciende a la belleza del Universo.

La incompatibilidad que surge entre el yo y el mundo se destaca en «Mi poesía» (de *Versos libres*), entre otras composiciones. Transcribo un fragmento en el que Martí describe cómo vuelve su poesía de la ciudad, después de enfrentarse con la sociedad. Dice que mientras él cuida el lecho puro y limpio de su poesía:

Y limpios y aromados sus vestidos.
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

Además de lo dicho, no puede dejarse de ver la personificación mitológica de la poesía en estos versos. Esta cuestión la señalaré más adelante. Bajo la luz de esta crisis debe verse su concepto de poesía. Ya hemos

²⁴ Arnold Hauser, *Historia social*, II, p. 360.

²⁵ Este aspecto en Martí lo estudia con lucidez Allen W. Phillips, *Temas del modernismo hispánico y otros estudios* (Madrid: Gredos, 1974). Véase especialmente p. 274.

visto dos aspectos: la representación del poeta y el significado de la poesía. Este segundo punto se puede completar aún con el estudio del concepto que cultiva Martí respecto a la expresión. De esa manera abarcaremos la concepción del poeta y de la poesía (y dentro de ésta: del significado y de la expresión).

3. Las referencias a la simplicidad de la expresión tienen desarrollo en «Poética» (de *Versos libres*), en la que afirma que su verso bien puede ir, cual paje amable, por «lujosas salas, de aroma vario y luces ricas», pero, como es montaraz, prefiere el silencio y la espesura de la selva. Hay en esta composición una alusión al lenguaje simple. Rechaza al paje amable, lujoso, cortesano, por el sencillo montaraz. Esta idea está también en «Mi poesía». Aquí su actitud se concreta y su referencia se define. Rechaza tanto el tono fúnebre de los románticos como las frías y hermosas vasijas del parnasianismo: «no la pinto de gualda y amaranto / como aquesos poetas», dice por una parte, y «no la pongo en lindas vasijas / que morirían», afirma por otra. Y toma su propio camino: «la vierte al mundo / a que cree y fecunde, y rueda y crezca / libre cual las semillas por el viento». Con esta definición ratifica la simplicidad de sus versos. Sin embargo, no deja de cultivar la tradicional personificación mitológica de la poesía y de sus versos. Ambos tienen constante animación a través de variadas representaciones. Por eso prefiere la luz y el brillo natural —dice más adelante— al brillo y luz artificiales con que pueden ornar «la túnica de su poesía» las piedras preciosas, las guirnaldas, los flecos sonoros, los broches lujosos, la suprema joyería en fin.

La colección reunida en *Flores del destierro* tiene como primera idea precisamente la expuesta hasta aquí. Los dos primeros versos de la primera composición dicen: «Contra el verso retórico y ornado / el verso natural.» Martí sostiene resistencia a la expresión parnasiana, lo cual es coherente con su modo de pensar. Ha sido señalada la característica esencial: la poesía es emoción. Ya lo había dicho: «La emoción en poesía es lo primero.» De ahí que ahora se resista al estilo ornado. La expresión parnasiana no podría contener la emoción poética, más aún: el dolor poético y la poesía —ya se ha visto— se origina en el dolor. De ahí que «Tienes el don...» reconoce los dones extraordinarios del poeta. Tienes —dice— «todo el valor de ti», «el habla viva / de quien cruza la tierra cielo arriba...». Y responde el poeta:

—¡Pero no tengo el impudor odioso
de enseñar mis entrañas derretidas
en estuche de verso recamado!

Llegamos, pues, a otra fase de este estudio: señalar la crisis de la expresión en Martí. ¿Cómo decir la emoción poética sin caer ni en la intimidad, ni en el confesionalismo, ni en la melancolía en que degeneró la lírica romántica? O, de otro modo y para plantear la crisis del lenguaje con más rigor: ¿Cómo renovar la expresión romántica cuando no se puede modificar el contenido romántico? El contenido emocional tendrá todavía en esta generación su apoyo en la expresión de los sentimientos a los que está ligada la emoción. Y, en efecto, eso es lo que sucede con Martí, aunque a veces se rebela en contra de esa expresión acuñada por el romanticismo. Claro está que lo que diferencia a Martí de las generaciones anteriores —ya he dicho— es su conciencia crítica más desarrollada. La poesía de Martí, como producto del dolor, halla naturalmente una expresión dolorosa, aunque a veces él no lo quiera. Es menos quejumbrosa y fúnebre que la de los románticos elegíacos, aunque cultiva cosmovisión y temple anímico similares a los de éstos. Ha definido siempre su concepto de que el dolor es esencia de la existencia y de la poesía. En «Quieren, ¡oh mi dolor!...» (de *Flores del destierro*) exclama: «Quieren que el verso arrebatado en dura / cárcel sonante y apretada aherroje.» Y añade su negativa a tal deseo: «El gran dolor, el alma desolada, / ni con carmín su lividez esconde, / ni se trenza el cabello cuando llora.» Martí no halla la expresión para la emoción de su dolor. O mejor dicho, la halla: son los «versos sencillos», «flores libres», «flores del destierro». Es decir, formas de un romanticismo depurado, consciente de que debe superar el individualismo y el irracionalismo, aunque al cabo no lo supere plenamente. Y acaso estas formas no le satisfacen. Es cierto que Martí no es el bardo lánguido que confiesa sus penas, pero llama la atención constantemente sobre ellas. En el mismo volumen que comentamos está la composición «Yo puedo hacer»:

Yo puedo hacer, puedo hacer
de esta desdicha una joya;
¡Pero me la habrán de ver!
No, vive Dios: ¡paso atrás!
Mi pena es mi hija: ¡mi hija
no me la han de ver jamás!
Son cómicos del dolor,
son llorones de su entierro,
son mercaderes de amor,
son indignos del placer
de sufrir y de querer
los que enseñan y venden
en libros y salas
su goce o dolor.

Estos versos representan claramente la actitud general que conserva Martí respecto al tema principal de su poesía: el dolor. Ni «cómicamente del dolor» ni «llorón de su entierro» refiere —cuando no insinúa monótonamente— sus desventuras y dolencias afectivas; no declara la intimidad de sus penas, pero la menciona constantemente. No en vano ha definido al dolor como origen de su existencia. No puede dejar de nombrarlo. No puede impedir que en su poesía permanezca el lamento. No puede despojar su expresión de la queja.

Martí al cabo no logra resolver el conflicto que implica la busca del lenguaje poético capaz de expresar sus postulados. Su cosmovisión es básicamente romántica y el estilo de sus versos consecuente de esa actitud. En todo caso consigue el retorno a la sencillez. «En el verso, Martí, más que un revolucionario de la forma, fue un reivindicador de la sencillez»²⁶. Pero representa, con los bardos de su generación, el esfuerzo por hallar nuevas formas de expresión para la lírica, hallazgo que sólo se efectuará en el siguiente período.

²⁶ Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954), p. 56.