JOSE MARTI
FRENTA A LA MODERNIDAD HISPANOAMERICANA:
LOS VACIOS Y LAS RECONSTRUCCIONES
DE LA ESCRITURA MODERNISTA

P O R

IVAN A. SCHULMAN

University of Illinois

La relectura contemporánea de los textos del modernismo hispanoamericano revela el alto grado de percepción sociohistórica y subjetiva entre los poetas y prosistas decimonónicos de la «revolución del pensamiento»¹, enfrentados con el drama de inquietudes de las transformaciones finiseculares. Percibieron por entre las sombras y los misterios de la volátil atmósfera del período no sólo la calidad precaria y agónica de la existencia, sino el desasosiego del escritor coevo que se sentía «moderno», «antiguo» y a la vez muy «siglo dieciocho», como se caracterizó Rubén Darío en sus *Cantos de vida y esperanza* (1905). Multitemporalizar el ser y la existencia mediante la producción artística era una de las formas de constatar la naturaleza híbrida y el carácter inestable del hombre moderno, signos de un patrón que nace con el modernismo hispanoamericano, coincide con el alba de su modernidad cultural y crece al ritmo de la modernización sociopolítica de América². Esta modernización es para nosotros, como para Angel Rama,

... el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la *modernidad*, concepción sociocultural generada por la civilización industrial de la burguesía del XIX, a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América en el último tercio del siglo pasado, por la expansión económica y política de los imperios europeos, a la que se suman los Estados Unidos³.

¹ José Enrique Rodó, «Rumbos nuevos», en *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1967), p. 519.

² Véase Angel Rama, «La dialéctica de la modernidad en José Martí», en *Estudios martianos* (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1974), pp. 132-146.

³ Rama, «La dialéctica de la modernidad en José Martí», p. 129.

La violencia de la transformación moderna/modernista creó en muchos poetas y creadores el concepto de un sino funesto, el que Martí describió en «El poema del Niágara»: «... no hay ahora mendrugo más denteado que un alma de poeta: si se ven con los ojos del alma, sus puños mondados y los huecos de su alas arrancadas manan sangre»⁴.

La metáfora de la sangre pertenece a la voz «futura» de un escritor moderno en su lucha diaria con «las entrañas del vacío»⁵. Poeta en verso y prosa, revolucionario en el arte y la política, la futuridad de la visión martiana le permitió sondear espacios poéticos inexplorados y escrutar lejanos horizontes de una experiencia colectiva volcada hacia adentro y expresada como testimonio personal. Este poeta visionario, veedor que comparte la tradición iniciada entre Baudelaire y Rimbaud, logró captar la esencia de la crisis social de su tiempo —la de la renovación modernista— con una clarividencia y una intuición tan acertadas que todavía hoy nos asombran sus reflexiones. Entendió mejor que sus contemporáneos que la suya era una época de «elaboración y transformación espléndidas», caracterizada, sin embargo, por un «desmembramiento de la mente humana»⁶.

El aterrador sentido de derrumbe, agonía y apocalipsis que observó en su torno lo sintió como creador, lo metaforizó con la *sangre* y lo contrapesó con una fe —de raíz dieciochista y anticipo de las luchas redentoras de nuestro siglo— en la regeneración del hombre y su universo: las reconstrucciones de la *sangre nueva*. En Martí descubrimos elementos en apariencia antagónicos y hasta paradójicos —signos de la modernidad— que, sin embargo, constituyen la piedra angular de su escritura, el eje de su actuación política y la naturaleza simbiótica de su creatividad novadora. En su obra coexisten la liberación ideológica y estilística, la imagería onírica, la disgregación epistemológica, las rupturas lingüísticas, una soledad y angustia desgarradoras, la experimentación sobria, la autocontemplación creadora, el ritmo y la versificación renovadores, la fe en la humanidad, el idealismo aunado al materialismo y una insistencia sobre la revaloración y la conservación de los elementos tradicionales de la literatura hispánica.

⁴ José Martí, *Obras completas* (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973), vol. VII, p. 229. De aquí en adelante las referencias a esta edición serán al volumen y a la página.

⁵ Véase «Martí futuro», en Cintio Vitier y Fina García Marruz, *Temas martianos* (La Habana: Biblioteca Nacional, 1969), pp. 120-140.

⁶ Martí, *op. cit.*, vol. VII, p. 226.

EL ASEDIO A LO NUEVO

«Estrofa nueva», «Rosilla nueva» (Martí); «La vida nueva», «Rumbos nuevos» (Rodó), son títulos, espigados al azar, que simbolizan las tendencias estéticas e ideológicas de una (re)creación necesaria frente a un mundo que desaparece y otro que se gesta con todas las preocupaciones angustiadas que tal proceso implica.

No hay obra permanente —observó Martí en 1882—, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes, vislúmbrense apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques. De todas partes solicitan la mente ideas diversas —y las ideas son como lo pólipos, y como la luz de las estrellas, y como las olas de la mar... La elaboración del nuevo estado social hace insegura la batalla por la existencia personal y más recios de cumplir los deberes diarios, que, no hallando vías anchas, cambian a cada instante de forma y vía, agitados del susto que produce la probabilidad o vecindad de la miseria⁷.

«Los raros» llamó Darío a los espíritus «nuevos» que vivían la existencia agónica del relativismo señalado por José Enrique Rodó en 1896:

El movimiento de las ideas tiende cada vez más al individualismo en la producción y aun en la doctrina, a la dispersión de voluntades y de fuerzas, a la variedad inarmónica, que es el signo característico de la transición. Ya no se profesa el culto de una misma Ley y la ambición de una gloria que ha de ser compartida, sino la fe del temperamento propio y la teoría de la propia genialidad... Los imanes de las escuelas han perdido su fuerza de atracción, y son hoy hierro vulgar que se trabaja en el laboratorio de la crítica. Los cenáculos, como legiones sin armas, se disuelven; los maestros, como los dioses, se van...⁸

La sensación de hecatombe y de crecimiento fatiga y da vértigo al hombre de la Edad Moderna:

Con un problema nos levantamos —observó Martí—; nos acostamos ya con otro problema. Las imágenes se devoran en la mente. No alcanza el tiempo para dar forma a lo que se piensa. Se pierden unas en otras las ideas en el mar mental... Antes las ideas se erguían en silencio en la mente como recias torres, por lo que, cuando surgían, se las veía de

⁷ *Ibíd.*, vol. VII, p. 225.

⁸ *Obras completas*, ed. cit., p. 153.

lejos; hoy se salen en tropel de los labios, como semillas de oro, que caen en suelo hirviente; se quiebran, se radifican, se evaporan, se malogran... se deshacen en chispas encendidas; se desmigajan⁹.

Tiempos nuevos, tiempos «desquiciados», «desequilibrio, casi universal»¹⁰, son las caracterizaciones que se le ocurren a Martí para describir este torbellino en *Amistad funesta* (Lucía Jerez, 1885), obra —desairada por su autor, tan original como moderna hoy— en la cual el narrador/autor alude al «derrumbe de las antiguas vallas sociales»¹¹ que en los países «azules» ha producido una clase «nueva y vastísima» de

... aristócratas de la inteligencia, con todas las necesidades de parecer y gustos ricos que de ella vienen, sin que haya habido tiempo aún, en lo rápido del vuelco, para que el cambio en la organización y repartimiento de las fortunas corresponda a la brusca alteración en las relaciones sociales, producidas por las libertades políticas y la vulgarización de los conocimientos¹².

¿No corresponde este análisis al que veinticinco años más tarde ofrecerá Rodó en relación con la transformación económica —la modernización— de las sociedades latinoamericanas?:

Comenzaba en estas sociedades el impulso de engrandecimiento material y económico, y como sugestión de él, la pasión de bienestar y riqueza, con su cortejo de frivolidad sensual y de cinismo epicúreo; la avidez de oro, que, llevando primero a la forzada aceleración del ritmo de trabajo, como hartado lento prometedor, y lo sustituía por la audacia de la especulación aventurada¹³.

Martí entendió la dinámica de las múltiples facetas de la modernización en sus contextos históricos —diacrónicos y sincrónicos: la experiencia prolongada de la Colonia y las disfunciones socioeconómicas creadas en países periféricos por las aspiraciones eurocéntricas referidas a los modelos culturales y las estructuras socioeconómicas vis a vis el distante centro de poder. En el XIX entendió Martí el concepto contemporáneo de las homologías¹⁴: «somos —apuntó— en nuestros propios países», «cabezas

⁹ *Ibíd.*, vol. VII, p. 227.

¹⁰ *Lucía Jerez* (Madrid: Gredos, 1969), p. 110.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² *Loc. cit.*

¹³ *Obras completas*, ed. cit., p. 520.

¹⁴ Véase Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo* (Barcelona: Montesinos, 1983), pp. 33-71.

hispanoamericanas, cargadas de ideas de Europa y Norteamérica»¹⁵. A lo cual agregó que con una educación «descosida e incompleta» el hispanoamericano «no halla luego natural empleo en nuestros países despoblados y rudimentarios», países que, por otra parte, el cubano desea ver progresar, «sacando provecho del suelo providísimo»¹⁶.

En el ideario martiano campean dos modernidades, distintas, antagónicas, y, sin embargo, relacionadas entre sí, las que M. Calinescu tilda *la burguesa y la estética*:

... en algún momento durante la primera mitad del XIX se produjo una escisión irreversible entre la modernidad vista como una etapa de la historia de la civilización occidental —un producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de las profundas transformaciones económicas y sociales creadas por el capitalismo— y la modernidad como un concepto estético. Desde entonces, las relaciones entre las dos modernidades han sido terminantemente hostiles, pero sin que esto impida que se estimulen y se influyan mientras que con encono han buscado destruirse una a la otra¹⁷.

En la obra martiana y en la de otros modernistas coevales descubrimos una defensa de la doctrina del progreso, los beneficios de la ciencia y la tecnología, el culto a la razón y el ideal de la libertad —la modernidad burguesa—. Pero la estética se transparenta, asimismo, de modo negativo, en su actitud crítica frente a los valores degradados de la sociedad burguesa, capitalista, cuyo desarrollo observó y comentó en sus crónicas norteamericanas durante unos quince años y, de modo positivo, en su exaltación del idealismo humanístico, la moral, el culto a la belleza, el sentido de la evolución histórica y la presencia de la tradición del pasado en la formación de los patrones del presente, o sea, las «vueltas» históricas —conscientes o semiconscientes— de las formulaciones estéticas e ideológicas del modernismo concebido como la primera etapa de la modernidad hispanoamericana.

MARTÍ Y LA MODERNIDAD HISPANOAMERICANA

Modernismo, moderno, modernidad: tres términos de referencia para designar la revolución estética e ideológica que se manifiesta de modo

¹⁵ Lucía Jerez, p. 70.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), p. 41. La traducción es nuestra.

heterogéneo e inestable en una pléyade de escritores —modernos/modernistas— a partir de 1875, primero en la prosa y luego en el verso de la literatura hispanoamericana. El historiador del modernismo hispánico, Max Henríquez Ureña, observa que es difícil asignarle una fecha exacta al empleo de estos términos, pero afirma que «ya en 1880 el vocablo (modernismo) era empleado por Rubén Darío en un sentido general, equivalente a *modernidad*... al referirse al escritor mexicano Ricardo Contreras, en su artículo «La literatura en Centroamérica...»¹⁸. Los *raros* de Darío —figuras de la literatura occidental como Poe, Leconte de Lisle, Verlaine, Moréas, Lautréamont, Ibsen, Martí— cultivaban un arte reñido con las tradiciones, «porque —a su juicio— los cánones del arte moderno no... señalan más derroteros que el amor absoluto a la belleza... y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad»¹⁹. Esta exaltación del individuo y la consiguiente interiorización de la realidad eran de una supremacía tal entre los artistas de la época que, como decía Manuel Machado, «lejos de ser una escuela... [el modernismo era] el finiquito y acabamiento de todas ellas»²⁰.

La revolución modernista/moderna se instaura hacia el fin del siglo XIX como tradición, pero de carácter metamórfico, proteico. De modo Darío, en 1906 aludirá al modernismo como un *movimiento* de libertad. Y Martí, antes, en 1882, y con su acostumbrada clarividencia «futura», como una *época* no sólo de experiencia continental, sino universal:

Esta es *en todas partes* época de *reenquiciamiento* y de *remolde*. El siglo pasado aventó con ira siniestra y pujante los elementos de la vida vieja. Estorbado en su paso por las ruinas que a cada instante, con vida galvánica, amenazan y se animan, este siglo, que es de detalle y preparación, acumula los elementos durables de la vida nueva²¹.

La idea martiana de *reenquiciamiento* y *remolde* ofrece una visión anti-tética —el vacío, el impulso renovador— frente a la fragilidad de la fe y las dudas filosóficas que experimentaban la mayoría de los artistas —en América y en Europa— respecto a la viabilidad de las ideas heredadas del Renacimiento y del Siglo de las Luces. En Alemania, Nietzsche escribió sobre el rebalse de los valores cosmológicos (1888):

¹⁸ *Breve historia del modernismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954), p. 156.

¹⁹ «Los colores del estandarte», en *Escritos inéditos de Rubén Darío* (Nueva York: Instituto de las Españas, 1938), p. 123.

²⁰ En *La guerra literaria*, reproducido por Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas* (Barcelona: Guadarrama, 1980), p. 130.

²¹ Martí, *op. cit.*, vol. IX, p. 325. La cursiva es nuestra.

Una especie de unidad, alguna forma de «monismo»: esta fe basta para darle al hombre un sentimiento profundo de estar en el contexto de y depender de una totalidad superior a él; y se percibe como una parte de la deidad. —«El bienestar de lo universal requiere la devoción del individuo»—, pero, hay, ¿no hay tal concepto universal! En el fondo, el hombre ha perdido su fe en su propio valor, cuando no funciona por medio de su ser ninguna totalidad viable: i.e., concibió esta totalidad para *poder creer en su propio valer*²².

Este inquietante cuestionamiento de tradiciones y esencias, el que también descubrimos en las obras de pensadores como Martí o Rodó, intensifica los vientos de desorientación que habían empezado a soplar en el período anterior al advenimiento del modernismo: el de la construcción nacional, presidida de la filosofía positivista. En él son discernibles las raíces de lo moderno, sobre todo en la presencia de un espíritu crítico, pero sin la angustia, la ansiedad y el aislamiento que posteriormente sufrirán los artistas del modernismo americano. En esta época que antecede el desmembramiento del mundo hispanoamericano, la que Bradbury y McFarlane identifican en Alemania con el *Wendepunkt* de lo moderno, predominó

... la fe en el progreso social, la inclinación a creer que exponer los abusos constituía el primer paso hacia su aniquilación, y que repudiar el pasado tradicional era un modo de preparar el camino para el desarrollo sano y moral de los mejores ideales. El trabajo duro y parejo, la visión lúcida, la valentía y la resolución —éestas eran las llaves del futuro [en Alemania a principios de la década del 80]— de la evolución del hombre, de la sociedad y del arte futuros²³.

De modo similar, prohombres americanos como Andrés Bello, consternados ante el frenesí revolucionario, y «el estado de desasosiego y vacilación» que el caos político reinante causó en el período de reconstrucción nacional, consideraban como transitoria la anarquía del momento. Y, según el venezolano, «con el tiempo y la experiencia» se irían «rectificando los errores, ... descubriendo las inclinaciones, las costumbres y el carácter de nuestros pueblos»²⁴. La fe y confianza en el hombre y en el triunfo del raciocinio por parte de Bello pertenecen a un sentimiento mundial,

²² «The Will to Power», *The Complete Works*, ed. O. Levy (Nueva York: Macmillan, 1924), vol. XIV, p. 13. La traducción es nuestra.

²³ Malcom Bradbury y James McFarlane, «The Name and Nature of Modernism», en *Modernism* (Harmondsworth, Inglaterra: Penguin Books, 1976), p. 41. La traducción es nuestra.

²⁴ «Las repúblicas hispanoamericanas» (1836), reproducido en *Bello*, ed. G. Méndez Plancarte (México: Secretaría de Educación Pública, 1943), p. 83.

como lo demuestra la consanguinidad de sus ideas con las del señalado *Wendepunkt* de la premodernidad alemana.

Elementos de ambos períodos permean la ideología y el arte de Martí, cuya obra se caracteriza por la creencia en la reconstrucción del espíritu escindido frente a «las entrañas del vacío» que observa entre el artista y la creciente sociedad burguesa y sus ideales materialistas. En el dintel (el *Wendepunkt*) del desmoronamiento de un mundo y otro en trance de nacer, Martí, consciente de la ruptura definitiva del antiguo sistema socio-cultural, mira hacia el futuro con la esperanza de armonizar lo salvable de la tradición con las novedades pertinentes y a la vez crear un nuevo orden social en Cuba, Puerto Rico y América. La brecha que se produce entre el artista y la sociedad, la que Martí describe en varios ensayos y crónicas, da origen a la crisis cultural y a un descentramiento general, característicos de las transformaciones profundas de la historia humana, las que se manifiestan periódicamente en los estilos de pensar y de crear como el renacentista, el barroco o el romántico²⁵. Y en América, entre 1875 y 1885, aparecen los primeros síntomas de otra disgregación socio-cultural, la del modernismo y de la modernidad.

Si conceptualizamos el término *modernismo* a la luz de sus infraestructuras filosóficas y socioeconómicas y lo consideramos como una etapa de la modernidad, el período de su génesis y florecimiento primigenio es uno en que priman los conceptos de *re-volución*²⁶, *experimentación* e *innovación* constantes, sin conformidad estética o ideológica²⁷. Concebido de esta manera, el arte modernista marca el comienzo de una progresión continua hacia la madurez y el autodescubrimiento culturales con una estética de facetas múltiples y hasta contradictorias.

Un arte cuyas dimensiones se miden en términos de una «progresión continua» —el del modernismo o el de la modernidad— entraña la idea de una periodización que rebasa los límites estrechos y tradiciones de generaciones, escuelas o movimientos en favor de un concepto epocal, la misma que vislumbrara Martí en el siglo pasado. De modo análogo, Juan

²⁵ Federico de Onís, *España en América* (Madrid: Universidad de Puerto Rico, 1955), pp. 175-181.

²⁶ Nuestra adaptación del concepto de O. Paz expresado en «El caracol y la sirena»: «la acción revolucionaria ... es asimismo una restauración: la de un pasado inmemorial, origen de los tiempos» (*Cuadrivio* [México: Mortiz, 1965], p. 22).

²⁷ Según Manuel Machado, la anarquía era la característica fundamental del modernismo: «No hay que asustarse de esta palabra pronunciada en su único sentido posible ... para éste el modernismo es la cabellera de Valle-Inclán, para aquél los cuplés del Salón Rouge, para el otro los cigarrillos turcos, y para el de más allá los muebles de Lissárraga» (*La guerra literaria*, reproducido por Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, p. 129).

Ramón Jiménez, sin aludir a la ecuación *arte modernista - arte de la modernidad*, estableció parentescos heterodoxos entre el modernismo, el arte renacentista, el romanticismo, la literatura del siglo XX, o sea, mucho anterior al modernismo, y posterior a él²⁸. Rechazó, además, la idea generacional aplicada al período moderno²⁹ y sentó en su lugar el concepto de «generaciones por épocas»³⁰, pues le pareció que, con el tiempo, íbamos a fijarnos más en las semejanzas que en las *diferencias* de la literatura moderna.

Esta forma de periodizar, refinada en tres perspectivas historiográficas, es la que presentan Bradbury y McFarlane en defensa del carácter fundamentalmente disgregador y «devolucionario» de la literatura modernista/moderna:

La sismología cultural... suele distinguir entre tres órdenes de magnitud. En un punto del escalafón se registran aquellos temblores de la moda que aparecen y desaparecen con el ritmo de las generaciones sucesivas... A una segunda orden de magnitud pertenecen esos desplazamientos mayores cuyos esfuerzos penetran y duran más, formando los extensos períodos de estilo y sensibilidad que con más frecuencia se miden por siglos. Y hay una tercera categoría para esas dislocaciones sobrecogedoras, aquellas sacudidas cataclísmicas de la cultura, aquellas convulsiones fundamentales del espíritu humano creador que parecen derribar hasta las más establecidas y sustanciosas de nuestras creencias y suposiciones, dejando áreas inmensas del pasado en ruinas, cuestionando una civilización o cultura entera y estimulando reconstrucciones afiebradas³¹.

La segunda y tercera de las alternativas —rupturas, rechazos, desconstrucciones, tentativas reconstructivas— caracterizan la iniciación de la edad del modernismo y de la modernidad hispanoamericana³². En ella, a partir del modernismo hay un reflejo de «esa crisis de conciencia que generará la visión contemporánea del mundo. Todos los continuos se fracturan. Las seguridades de la concepción renacentista³³ que originó la moderna ciencia experimental se relativizan o se invalidan»³⁴.

²⁸ *El modernismo: notas de un curso (1953)* (México: Aguilar, 1962), p. 102.

²⁹ *Ibid.*, p. 237.

³⁰ *Ibid.*, pp. 49 y 238.

³¹ «The Name and Nature of Modernism», p. 19. La traducción es nuestra.

³² Saúl Yurkievich identifica la modernidad con Darío, en especial sus *Cantos de vida y esperanza*. Véase *Celebración del modernismo* (Barcelona: Tusquets, 1976), p. 25.

³³ Sobre esta cuestión véase Evelyn Picon Garfield e Iván A. Schulman, «Las entrañas del vacío»: *ensayos sobre la modernidad hispanoamericana* (México: Cuadernos Americanos, 1984), pp. 32-55.

³⁴ *Celebración del modernismo*, p. 18.

La literatura del modernismo, que en Hispanoamérica inicia las etapas sucesivas de la modernidad, es

un género especial de literatura. La consideramos moderna y distinguimos entre ella y la que es meramente contemporánea; mientras que lo contemporáneo se refiere al tiempo, lo moderno se refiere a la sensibilidad y al estilo, y mientras que lo contemporáneo es un término de referencia neutra, lo moderno es un término de clasificación y juicio críticos³⁵.

Pero el modernismo no establece su propio estilo; «si esto hiciera, se negaría a sí mismo, dejando por eso mismo de ser moderno»³⁶. No se trata de una escuela ni de un estilo en el sentido tradicional, sino de una sensibilidad, una actitud crítica, un desafío a lo normativo; las estructuras de la modernidad son abiertas, poliédricas. Y, en conformidad con su multiperspectividad, se califica este estilo de modo diferente en distintas literaturas.

La nota inconfundible de la escritura moderna es, para Lodge, el predominio de la metáfora; es un arte que «experimenta con la forma, con dislocaciones de la sintaxis tradicional, violaciones radicales de decoro, ambigüedad, polisemia, obscurantismo, alusión mitopoeica, primitivismo, irracionalismo»³⁷. De la escritura martiana, comienzo de este proceso, piénsese, a modo de ejemplo, en la prosa de filiación expresionista:

... tocó aquella noche en el piano Keleffy... ¿Adónde íbamos? Nadie lo sabía. Ya era un rayo que daba sobre un monte, como el acero de un gigante sobre el castillo donde supone a su dama encantada; ya un león con alas, que iba de nube en nube; ya un sol virgen que de un bosque temido, como de un nido de serpientes, se levanta; ya un recodo de selva nunca vista, donde los árboles no tenían hojas, sino flores; ya un pino colosal que con estruendo de gemidos se quebrara; era una grande alma que se abría³⁸.

Las raíces ideológicas y artísticas de esta modernidad literaria se remontan al Renacimiento y a la iniciación de la subjetivización de la vida, proceso que culmina en la exploración de horizontes, los mismos que señalamos al principio de este ensayo, más allá de los límites experienciales,

³⁵ Irving Howe, *Literary Modernism* (Nueva York: Faucett, 1967), pp. 12-13. La traducción es nuestra.

³⁶ *Loc. cit.*

³⁷ David Lodge, «Historicism and Literary History: Mapping the Modern Period», *New Literary History*, vol. 10 (1979), p. 550. La traducción es nuestra.

³⁸ Lucía Jerez, p. 136.

fácticos. Sus semillas pertenecen asimismo a la cultura del Romanticismo, o al menos, a sus manifestaciones auténticas, los románticos, cuyos escritores «se liberan de las tradiciones clásico-cristianas, pero no abandonan el deseo de descubrir una estructurada significación espiritual, la que, pese a su precariedad, sería capaz de encerrar su ser»³⁹. En el caso de Martí, la busca de estructuras filosóficas o ideológicas se centra en el quehacer redentor, la revolución política y social y el mejoramiento de la existencia humana. En otros escritores —en el Rodó de «El que vendrá», por ejemplo—, la reestructuración se define en términos de un vago «renacer del Ideal»⁴⁰, que coincidiría con la aparición de un «dios desconocido»⁴¹. Pero, en general, los escritores primigenios de la modernidad

anticipan la preocupación con la interiorización psíquica, por medio de la cual el ser se convierte en el centro y el motor de un cosmos, puesto que esto más tarde será lo característico de ciertos escritores modernistas; pero todavía tratan de relacionar sus preocupaciones a valores trascendentes, si no las fuentes del mundo eterno. Para ellos, el universo es todavía activo, despierto, una transmisora de signos espirituales⁴².

Es en la segunda mitad del siglo XIX cuando aparece en Hispanoamérica una expresión artística moderna con la consistencia y la intensidad suficientes para establecer el hito cronológico de la iniciación de un descentramiento y de una agonía que van en aumento, a medida que se desarrollan las economías del capitalismo occidental. Martí, hacia fines del siglo XIX, exclamará: «crece en mi cuerpo el mundo». Y, sin embargo, a principios del siglo XX, escritores revolucionarios en muchos sentidos, como Azuela en *Los de abajo*, seguirán moldes más tradicionales, metonímicos: «Y [Camila] rompió a llorar... Meciéndose en una rama seca, una torcaza lloró también»⁴³. Es obvio que el proceso de interiorizar el universo sigue un patrón de evolución despareja. Se prolongan las percepciones premodernas y éstas alternan en América con los signos de la modernidad.

Y ¿cómo conceptualizar el otro polo cronológico de la modernidad: la modernidad con/inconclusa? Howe, a este respecto, declara que la modernidad quizá representa una manifestación nueva, sin concluir y sin término de comparación en el mundo occidental:

El modernismo no necesita llegar a su fin... La historia de los períodos literarios previos es pertinente, pero no decisivo en relación con el

³⁹ Howe, *Literary Modernism*, p. 21. La traducción es nuestra.

⁴⁰ *Obras completas*, ed. cit., p. 154.

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² Howe, *Literary Modernism*, p. 21. La traducción es nuestra.

⁴³ *Los de abajo* (La Habana: Casa de las Américas, 1971), p. 68.

modernismo, pese a sus precursores que pueden hallarse en el pasado, es una novedad en el desarrollo de la cultura moderna ⁴⁴.

En cambio, Bell, desde la perspectiva de las ciencias sociales, formula una teoría de la modernidad, basándose en el estudio de las economías altamente industrializadas (los Estados Unidos, la Unión Soviética). Comparando éstas con las americanas, distingue entre lo moderno y lo posmoderno, planteamiento teórico según el cual lo posmoderno involucra «un cambio en el tipo de trabajo que los hombres desempeñan, de servicios manufactureros (especialmente, servicios humanos y profesionales) y una nueva centralidad de los conocimientos teóricos alusivos a las innovaciones políticas y económicas» ⁴⁵. Huelga decir que en Hispanoamérica las estructuras económicas no han alcanzado el nivel de desarrollo previsto por Bello para que en ellas se evidencien las manifestaciones de la cultura posmodernista, en especial, las formas apocalípticas y hedonistas que él asocia con la libertad moral y antiburguesa del posmodernismo.

Ha cundido en América una literatura de liberación antiburguesa, pero ella ha surgido frente a inquietantes desnivelaciones socioeconómicas inconfundibles con las estructuras posindustriales señaladas por Bell. Piénsese, a modo de ejemplo, en las formas antimodernas de algunas comunidades indígenas y negras cuya presencia nos obliga a meditar sobre las opresiones y represiones pertenecientes a la *otredad americana* ⁴⁶. Y, a este respecto, Fernández Retamar nos remite a reflexionar sobre la aleccionadora clarividencia del pensamiento bolivariano: «nuestro pueblo no es el europeo, ni el americano del norte... más bien es un compuesto de Africa y de América que una emanación de la Europa... Es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos» ⁴⁷. De ahí que tanto en la época de reconstrucción nacional como hoy, urge cuestionar la idoneidad de aplicar *grosso modo* fórmulas socioeconómicas —eurocéntricas— como las de Bell y sus seguidores, basadas en una experiencia ajena a la problemática americana.

Es evidente que en la literatura del modernismo, y especialmente en la de Martí, están las semillas de la modernidad hispanoamericana sin la necesidad de recurrir a modelos o a ideales foráneos.

⁴⁴ *Literary Modernism*, p. 13. La traducción es nuestra.

⁴⁵ Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (New York: Basic Books, 1976), p. 14. La traducción es nuestra.

⁴⁶ Véase Roberto Fernández Retamar, «Nuestra América y Occidente», *Casa de las Américas*, núm. 98 (1976), p. 40.

⁴⁷ «Nuestra América y Occidente», p. 43.

LAS PRIMICIAS DE LA MODERNIDAD POÉTICA:
EL CASO DEL «ISMAELILLO»

Innovar/conservar; «debasar»/«rebasar»⁴⁸ son los dos conceptos cardinales de la estética moderna, y éstos orientan la doctrina poética martiana: repudiar las existentes formas de expresión anquilosadas —el vacío— y superarlas mediante una renovación del arte. Pero modernizar no implicaba enterrar el pasado, sino actualizarlo de modo original, individual y creador. En confirmación de este proceso de doble alcance —vuelta al pasado/percepción de un presente y futuro renovados—, entre sus abundantes escritos teóricos leemos que su «objeto es desembarazar del lenguaje inútil la poesía: hacerla duradera, haciéndola sincera, haciéndola vigorosa, haciéndola sobria; no dejando más hojas que las necesarias...»⁴⁹. Al contrastar dos tipos de literatura, Martí señala la persistencia, en uno, de elementos manoseados (*lenguaje inútil, hojas*), y propone la *necesidad* (expresada mediante el iterado verbo *hacer*) de reemplazarlos hasta producir una poesía *duradera, sincera, vigorosa, sobria*. Este proceso revisionista y autoimpuesto se construye sobre una base acrática, la cual define la modernidad del arte martiano y su ingénita calidad «futura». En «Estrofa nueva» (*Versos libres*), el poeta le responsabiliza al hombre: «De nuestro bien o mal autores somos / y cada cual autor de sí...», concepto que, en sus tangencias estéticas, contribuye a la desacralización y la desidealización (de normas, preceptos o códigos) del arte: arte de la modernidad. «Ni líricos ni épicos pueden ser hoy con naturalidad y sosiego los poetas —observó—; *ni cabe más lírica que la que saca cada uno de sí propio*, como si fuera su propio ser el asunto único de cuya existencia no tuviera dudas...»⁵⁰ (la cursiva es nuestra). Subjetivo y proteico, no lírico o épico, debía ser el arte de los poetas de la *sangre nueva*.

En él descubre el lector de hoy una fantasía intensa que «se emancipa, cuando es preciso, de su comunidad lingüística: pasa por encima o por debajo de las palabras, mediante notas, melodías, ritmos, colores, líneas, imágenes, gestos, danzas...»⁵¹. De estas transgresiones estaba consciente

⁴⁸ *Debasar* y *rebasar* son dos neologismos utilizados por Martí para describir la naturaleza de los cambios revolucionarios, y, en este caso, en relación a la expresión poética.

⁴⁹ Martí, *o. c.*, vol. XXI, p. 168.

⁵⁰ *Ibíd.*, vol. VII, p. 225. La cursiva es nuestra.

⁵¹ Karl Vossler, «Formas gramaticales y psicológicas», en *Introducción a la estilística moderna* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1932), pp. 84-85.

Martí, quien en el Prólogo a las *Flores del destierro* se refirió a sus poemas, «... escritos en ritmo desusado, que, por esto, o por serlo de veras, va a parecer a muchos duro. ¿Mas con qué derecho puede quebrar la mera voluntad artística, [palabras ininteligibles] la forma natural y sagrada en que, como la carne de la idea, envía el alma los versos a los labios». Y, en un cuaderno de apuntes, escribió:

Por lo menos, hacen falta dos signos:

Coma menor,

por ejemplo:

«Juntos de noche, Hafed, juntos de día»

Así indico que la pausa en *Hafed* ha de ser más larga que *noche*: si no ¿cómo lo indico? ¿Cómo estorbo que otro pueda leer: «Juntos de noche, — Hafed, juntos de días», desluciendo el verso, y poniendo a Hafed en el segundo inciso, cuando quiero yo que esté en el primero? ⁵²

Describir una poesía de coordenadas tan heterodoxas requiere una emancipación equivalente en el lenguaje del crítico, pues en la obra del cubano, «por encima o por debajo de las palabras», encontramos alucinaciones visionarias, congojas sobrecogedoras, espacios ígneos, vislumbres sombrías, saltos témporo-espaciales cuyos rasgos nos sorprenden, pues se trata de un poeta en el dintel de la era moderna que fue «el primero en dotar al verso de novedosos y artísticos paramentos verbales, infinitamente más bellos y variados que nada de lo que Bécquer le añadió» ⁵³. El mismo Martí, cuando intentó describir su inquietante, volátil expresión poética de dobles vertientes, se vio obligado a transgredir las convenciones lingüísticas de su época hasta dar en el terreno del lenguaje expresionista:

Hay una clase de poesía que sale, como un río de sangre, del alma atormentada, y rompe por entre peñascos en su espantada fuga, y no abre sus ondas sino para dejar paso a clamores, y flamea al sol, que la acaricia imperturbable, con viva llama roja, y se mueve lentamente —como un agonizante—. Y hay otra que parece lira blanda de cuerdas sonantísimas, —en cuyos flexibles alambres hallan acordes fuertes todos los vientos —los nivosos, como los alisios, —de la vida. ¡Vaso de perfume; —no, para abrasante agua, cauce de piedra!— ⁵⁴.

Fina García Marruz, en relación con los *Versos libres*, descubre «agrupamientos silábicos dolorosos» ⁵⁵ en la poesía martiana, y Cintio Vitier

⁵² Martí, o. c., vol. XXI, p. 388.

⁵³ Manuel Pedro González, en su prólogo a *Lucía Jerez*, p. 24.

⁵⁴ Martí, o. c., vol. XXI, p. 225.

⁵⁵ «Los versos de Martí», *La Revista de la Biblioteca Nacional «José Martí»*, número 59 (1968), p. 20.

percibe la voz de un poeta de luz y movimiento que crea un mundo «barroco», «oscuro», «espumoso», «volcánico», «abrupto» y «extraño»⁵⁶.

Este carácter inusitado de su poética —libre, iluminada, fúlgida⁵⁷— define su primer volumen de poemas, escritos en Caracas y publicados en Nueva York en 1882. Consciente de la singularidad de las imágenes del libro —muchas de ellas oníricas—, Martí sintió la necesidad de aclarar el proceso de su génesis a su amigo Diego Jugo Ramírez:

He visto esas alas, esos chacales, esas copas vacías, esos ejércitos. Mi mente ha sido escenario, y en él han sido actores todas esas visiones. Mi trabajo ha sido copiar, Jugo. No hay ahí una sola línea mental. Pues ¿cómo he de ser responsable de las imágenes que vienen a mí sin que yo las solicite? *Yo no he hecho más que poner en versos mis visiones*. Tan vivamente me hirieron esas escenas, que aún voy a todas partes rodeado de ellas, y como si tuviera delante de mí un gran espacio oscuro, en que volaran grandes aves blancas⁵⁸ (la cursiva es nuestra).

Las visiones de este libro, engendradas por el hijo ausente, irrumpen en las dislocaciones espaciales donde flota o vuela, disgregada en aquel «espacio oscuro», la imaginería original y abundante del volumen: «¡Tú flotas sobre todo, / Hijo del alma!» («Hijo del alma»); «¡Un niño que me llama / Flotando siempre veo!» («Sueño despierto»). El poeta, de modo (in)consciente, aúna el onirismo y la realidad, trastrocando ambas formas de percepción —el vuelo constante del hijo y sus repentinas y periódicas apariciones salvadoras, y al mismo tiempo, la insistencia del poeta/hablante sobre la *realidad* de la figura del hijo: «Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras páginas, diles que te amo demasiado para profanarte así. *Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido*. Cuando he cesado de verte en una forma, he cesado de pintarte» (Prólogo y dedicatoria; la cursiva es nuestra).

El poeta, atento a las imágenes cuya visita espera como la inspiración de la Poesía, sueña con los ojos abiertos de día y de noche e insiste sobre la «extrañeza» de sus versos —reflejo de una realidad no sólo deforme, sino hostil—. El hijo constituye el centro de las preocupaciones del padre: «Espantado de todo, me refugio en ti»; «Esos riachuelos han pasado por mi corazón. ¡Lleguen al tuyo!» De ahí que el hijo sea la «almohada», el solar interior, la «cueva»/depositario de un mundo cuyo ritmo y carácter espantan y ofenden al padre en su soledad. El hijo es asimismo Ismael, y en la evocación y el acercamiento del padre a la figura simbólica de

⁵⁶ *Los versos de Martí* (La Habana: Universidad de La Habana, 1969), p. 34.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁸ Martí, o. c., vol. VII, p. 271. La cursiva es nuestra.

«El Génesis», padre e hijo se funden en un desdoblamiento de fondo emotivo y de testimonio personal. El padre desea que «los riachuelos» que han pasado por su corazón lleguen al del hijo y que éstos sirvan para protegerle al vástago contra un mundo material corrupto y hostil.

Por un proceso de inversión —metamorfosis que nace del amor filial—, el padre, al conjurar la visión de su hijo, renace en él: «¡Hijo soy de mi hijo! / ¡El me rehace!» Esta identificación padre-hijo, orquesta y unifica las irrupciones metafóricas del *Ismaelillo*, concierto musical de tres motivos con saltos caóticos, tiernos y afligidos: poeta/hijo/mundo. En forma de *viajes*, el poeta-hijo transita los espacios emotivos y noéticos, sueltas las amarras del *logos* tradicional.

Los viajes del veedor que cabalga: «horas luengas / Sobre los aires...» («Musa traviesa»), son múltiples —a regiones empíreas, a campos de batalla, de martirio, a cuevas, bailes y escenas lúbricas. Con el hijo, interiorizado a fuerza de nombrarlo con insistencia—: «... el blanco / Pálido ángel / Que aquí en mi pecho / Las alas abre» («Amor errante») —sobrevive tormentas y experiencias hoscas: el «mundo confuso» con «ejércitos pujantes», «tentaciones sordas», «vírgenes voraces», «brazos robustos, blandos, fragantes», el «rey amarillo»—. El mundo de las «transformaciones espléndidas», evocadas en «El poema del Niágara», gratas al revolucionario, hierve y cruje; asorda, muerte, contemplado por el agonista. En consonancia con esta visión escindida del universo, el hijo es Ismael, Jacob, el objeto de placer, amor y ternura, el hijo ausente evocado con dolor/alegría y, a la vez, el refugio del padre, criatura convertida en entraña, corazón, alma del padre y, por lo tanto, no sólo *reflejo*, sino su mismo ser. De ahí que más que un «devocionario lírico, un Arte de ser Padre, llenos de gracias sentimentales y de juegos poéticos» —la idea de Darío⁵⁹—, el *Ismaelillo* representa un viaje en su sentido raigal de experiencia, vivencia: hacia el mundo lúgubre de la vida moderna: «las entrañas del vacío» / «el impulso renovador».

Al lado de las níveas alas del hijo y de todos los símbolos del amor puro e ideal surge la visión del hijo/padre, convertido por la hostilidad de la «vida nueva» en «desnudo guerrero de alas de ave». En virtud de esta doble visión, el *Ismaelillo* y los *Versos sencillos*, tradicionalmente considerados libros representativos de la modalidad apacible y sosegada de los versos martianos, deben con toda justicia juzgarse asimismo como expresiones de lucha, de conflicto y de reconstrucción. En el *Ismaelillo*, por otra parte, no es la visión solar la que preside, sino el terror del padre

⁵⁹ «José Martí, poeta, I, II, III, IV», en *Antología crítica de José Martí*, ed. M. P. González (México: Cultura, 1960), p. 272.

ante la vida moderna. En su Prólogo-dedicatoria, las primeras palabras del poeta están dedicadas al hijo, y en ellas emplea el padre el adjetivo espantado: «Hijo: Espantado de todo, me refugio en ti.» Y si luego habla de la «fiesta» que prepara para el hijo, sabe que tendrá que «viajar» por la «senda» de la vida que es «cueva», «lóbrego antro», «sombra» y «quiere el príncipe enano / Que a luchar vuelva» («Príncipe enano»). Y la vida («la fiesta») es la pelea, la cual, en momentos críticos, cobra visos apocalípticos:

Clamor óigase, como
Si en un instante
Mismo, las almas todas
Volando ex-cárceres,
Rodar a sus pies vieran
Su hopa de carnes:
Cíñame recia veste
De amenazantes
Astas agudas: hilos
Tenues de sangre
Por mi piel rueden leves
Cual rojas áspides:
Su diente en lodo afilen
Pardos chacales:

..... («Tábanos fieros»)

La destrucción del mundo —su «de-basamiento»— *le* asedia al poeta. Por un lado, evoca escenas de hecatombe con un ritmo transido de vibraciones *staccato*, portadoras de la catástrofe inminente:

Detona, chispea,
Espuma, se vacía
Y expira dichosa
La rubia champaña
.....
Y lirios se quiebran
Y violas se manchan,

..... («Tórtola blanca»)

Y por otro, la dicha de la irrupción constante del hijo (el contratema de la reconstrucción), cuya presencia es acompañada de una cadencia serena, cristalina:

Suavemente la puerta
Del cuarto se abre,
Y éntanse a él gozosos
Luz, risas, aire.

(«Musa traviesa»)

Estos son dos universos que Martí reúne mediante un proceso transformista; de lo bajo —*antros*— ascendemos —*nido de ángeles*:

Y con ella [la luz madre] es la oscura
Vida, radiante,
¡Y a mis ojos los antros
Son nidos de ángeles!

En otros versos describe a los habitantes de la tierra con metáforas ordenadas con una espacialidad descendente: testimonio de un observador esperanzado y desengañado al mismo tiempo, pragmático e idealista:

Seres hay de montaña
Seres de valle,
Y seres de pantanos
Y lodazales.

(«Musa traviesa»)

El poeta vidente que abarca estos dos mundos, el terrenal y el empíreo, concibe la experiencia humana como el producto de la imaginación y la razón armonizadas. Para sí, sin embargo, se reserva el papel del mártir, simbolizado por la sangre vertida, pues el encargo del hombre es: «¡Rasgarse el bravo pecho, / Vaciar su sangre.»

«Hay que llevar sangre nueva a la literatura»⁶⁰, exclamó en otro lugar. «La literatura de nuestros tiempos —señaló— es ineficaz porque no es la expresión de nuestros tiempos. ¡Ya no es Valleda, que guía a las batallas; sino especie de Aspasia!»⁶¹ El motivo de *las 'entrañas vacías'*. En cambio,

La literatura que anuncie y propague el concierto final y dichoso de las contradicciones aparentes... no sólo revelará un estado social más cercano a la perfección, sino que, hermanando felizmente la razón y la gracia, proveerá a la Humanidad, ansiosa de maravilla y de poesía, con la religión que confusamente aguarda desde que conoció la oquedad e insuficiencia de sus antiguos credos⁶².

El '*impulso renovador*'. Dos modernidades presentes en la obra de un escritor moderno del XIX que en vida supo anticipar el futuro y cuya producción en nuestro incierto y caótico presente es una lectura necesaria.

⁶⁰ Martí, *o. c.*, vol. VIII, p. 282.

⁶¹ *Ibíd.*, vol. VIII, p. 282.

⁶² *Ibíd.*, vol. XIII, p. 135.