LA POETICA DE LA ARTESANIA Y LAS CLASES SOCIALES EN LA OBRA DE MARTI Y GONZALEZ PRADA *

P O R

REX HAUSER

Central Michigan University

En una época cuando la artesanía en todo el mundo se halla amenazada por la industrialización, un materialismo creciente y el empobrecimiento del arte, José Martí y Manuel González Prada representan el arte y el trabajo del verso, respondiendo a esas amenazas con recursos prestados por las tradiciones, las técnicas y las materias de la poesía y otras artes. Comparten esta lucha con la modernidad literaria en general y el modernismo hispano en particular. Hoy, en otro fin de siglo en que la modernidad se diluye y se presentan los mismos problemas de identidad y definición temporal de hace más de un siglo, esa modernidad y ese «modernismo» exigen estudios realizados a base de métodos comparativos de distintas regiones, para que el llamado modernismo sea entendido en sus términos intertextuales e históricos, es decir, en términos de la internacionalidad hispana. Cada región tiene una historia particular durante el período; sus ideologías reinantes y producciones literarias necesitan estudio como tal y en conexión con las de otras regiones.

Los dos fueron escritores políticamente comprometidos, además de ser importantes poetas que alentaron la modernidad hispanoamericana. Escribieron durante un mismo período (aunque el apóstol cubano murió temprano), pero respondieron de diverso modo a distintas condiciones sociales y nacionales. González Prada tendía hacia un idealismo radical y aislado y a un anarquismo individualista a veces, siempre en combate con la sociedad. Martí tendía hacia un compromiso de contacto, punto por

* El título original de este artículo (leído el 4 de abril de 1987 en el congreso anual del South Eastern Council of Latin American Studies, en Mérida, Yucatán) es «The Poetics of Craft and Class in Manuel González Prada and José Martí». Las varias acepciones de *craft* no pueden traducirse fácil ni precisamente al español en toda su amplitud (Rex Hauser, 1988).

punto, con los asuntos que hostigaron a su pueblo. Aunque no creemos en esa «falacia intencional» que imputa motivos personales al discurso poético, el compromiso socio-literario de los poetas exige que no estudiemos sus obras únicamente en términos de su «poeticidad», como si fueran alejados de los contextos en que se escribieron. Paradójicamente, la enajenación personal misma de un escritor como González Prada puede exigir que no hagamos correlaciones muy directas entre obra y poeta. (Cuestiones, pues, cuyas resoluciones tal vez se buscarán en un psicoanálisis literario del futuro.) Entendemos por «poeta», entonces, la figura literaria que escribe en su tiempo sobre las cosas de ese tiempo, y que media entre la imaginación y la realidad.

Cada poeta representa estas presiones, además de una *Weltanschauung* suya de acuerdo con los métodos técnicos que escogió. El hecho del aislamiento artístico del poeta peruano se debe, en gran parte, a unas técnicas no relacionadas a la representación y metaforización de las cosas, sino al amor por la expresión de frustraciones e ideales (un himno futuro de amor y paz para la «Humanidad»). Mientras tanto, el poeta cubano buscó la integración y poetizó su escritura, expresándose, tras una artesanía involucrada en el amasar de las ideas, su *ebullición* y el proceso de cortar, sintetizar, juntar, contextualizar y curar los elementos de la poesía, para asumir una crítica social y una visión poética de una misma naturaleza. Esta visión es ideal y pragmática, y funde imágenes yuxtapuestas de raíz y ala, buey y estrella¹.

Observamos a los dos poetas fuera y dentro de la clase media que los producía, ocupando espacios y tiempos donde la interposición, mucho más que lo perimétrico, caracteriza sus vidas. En general, frecuentemente los artesanos encarnan o saben de las contradicciones entre las clases de encima y debajo de esa posición interpuesta que ocupan, entre los tiempos que los circundan; en la época moderna, los verdaderos poetas intervienen con las palabras para expresar, si no resolver, tales contradicciones. Estudia Arno Mayer la disminución de las clases obreras técnicamente adiestradas, la hegemonía del arte oficial y el mantenimiento de los *anciens régimes*, como fenómenos paralelos a fines del siglo pasado². Quizá González Prada y Martí identificaran su renacimiento y reforzamiento del artesanado con la lucha contra ese desarrollo, a través de un empeño anti-materialista que Litvak ha mostrado ser signo de la modernidad literaria

¹ Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos* (Madrid: Cátedra, 1982), p. 43.

² Arno Mayer, *The Persistence of the Old Regime. Europe to the Great War* (New York: Pantheon, 1981), y en particular el capítulo 4, «Official High Cultures and the Avant-Gardes».

española³. La interposición es expresada en nuevos lenguajes poéticos, que negocian también con los mares turbulentos que se agitan entre la región y la metrópoli; en ambos poetas, estas expresiones son el legado del auto-exilio del peruano en París y el exilio forzado del cubano a España.

González Prada articula su poética al hablar de Gustavo Bécquer en la conferencia de 1886, «En el Ateneo de Lima»⁴. Heine y el poeta español (menos monótono y sardónico) se comparan favorablemente, y algunas obras de éste se describen como «gráficas, parecen bultos de mármol o telas de colores», mientras en ellas aparecen reminiscencias de Lamartine y Gautier (p. 16). El crítico ve muy poco trabajo exigido por el esfuerzo de Bécquer (sólo «unos cuantos malletazos o pinceladas») para extraer la estatua de la piedra o dar relieve a la figura del lienzo (*ibid.*). Por su parentesco técnico, estas nociones deben vincularse con otras del mismo discurso, en donde el crítico insta a que la oscuridad, la retórica y las calidades «bizantinas» sean combatidas por la brevedad, la claridad y un espíritu helénico en la literatura.

Este discurso de 1886, tan importante para la literatura y la política peruanas, es una invitación a la independencia estética (entonces militante para todos los intelectuales latinoamericanos) y posiblemente un eco del llamado romántico en favor de un arte autónomo e independiente de la iglesia, el gobierno y la prensa, de Gautier (prefacio a *Mademoiselle de Maupin*, 1835). El ataque de González Prada contra la imitación ciega de los modelos («En el Ateneo», p. 4) tiene que ser visto a la luz de estos reclamos político-estéticos y la proposición subyacente de que el estancamiento resulta del rechazo de la innovación. Sus teorías sobre la métrica y la rima tienen que considerarse a la luz de su creencia en una fusión entre la expresión «semi-divina» y el contacto con la realidad: en la obra del poeta peruano la imaginación y la realidad se limitan muchas veces a través de la forma usada para su expresión.

Varios artículos, también incluidos en *Páginas libres* (París, 1894), donde hallamos la conferencia aquí glosada, también demuestran signos de una (con) fusión parecida, de dicotomías entre el compromiso social por un lado y, por otro, medios ineficaces, nada claros, de efectuarlo. A pesar de esto, en la poesía temprana del poeta peruano (de la última década de siglo o antes) hay «grandes esperanzas» visibles, y la Naturaleza es su gran dios, metaforizado como el firmamento cósmico donde univer-

³ Lily Litvak, *A Dream of Arcadia: Anti-Industrialism in Spanish Literature, 1895-1905* (Austin: University of Texas Press, 1975).

⁴ Manuel González Prada, «Conferencia. En el Ateneo de Lima», 1886, en *Páginas libres* (París: Tipografía Paul Dupont, 1894), pp. 3-34.

so y mente se unen, como en ese «Rondel» que comienza: «Naturaleza, aliento de mi aliento, / Inmarcesible flor de lo Infinito, / Eterna vida que respiro y siento»⁵.

No podemos examinar la obra del peruano sólo a través de las poesías halladas en sus libros, sin analizar primero *Minúsculas* (1901). Esta obra trata del amor y la naturaleza, no del arte popular o comprometido, a pesar de que su poema inicial, «Por la rosa», declara el compromiso del poeta con un arte antiburgués. En verdad, la preocupación con la medida del verso, que hemos notado como un signo clave de la artesanía de González Prada, no enlaza con su preocupación social para nada. «Ritmo soñado»⁶, por ejemplo, con su métrica de 11 hasta 17 sílabas, sueña con versos sedosos, «libres del rudo carcán de la rima», para calmar un cerebro agitado, y con ritmos para envolver a su amante, «cual lianas tupidas cubren de verdes cadenas al árbol».

En «El intelectual y el obrero» (1905)⁷, discurso pronunciado frente a la «Federación de Obreros Panaderos» de Lima, González Prada compara al intelectual con el obrero: siembra en los campos del corazón y nutre el alma del hombre. Como en la sociedad de los trabajadores, en el intelectual están vinculadas las labores manuales y mentales, dado que los obreros piensan y los pensadores gastan energía física. Las obras de los escritores contienen vida, tanto como el durmiente puesto debajo de los rieles por los obreros ferroviarios representa la vida de un hombre. En clara contradicción con esta solidaridad de clase, dos años después el escritor defenderá los orígenes altoburgueses del movimiento anarquista, al que se sentía aliado, como necesarios para el liderazgo de la revolución («Naturalezas de selección, árboles de copa muy elevada produjeron esa fruta de salvación», «La anarquía», 1907)⁸.

Exóticas (1911), el otro de los dos libros de poesía publicados en vida, demuestra aún más tendencias esteticistas que *Minúsculas*⁹. El pasado representa la única esperanza en «Ternarios» (p. 20): «Nada en lo futuro y lo presente, / Nada en los sueños de la mente, / Todo en lo pasado

⁵ González Prada, *Minúsculas*, en *Obras completas* (Lima: Editorial PTCM, 1947), II.

⁶ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁷ González Prada, «El intelectual y el obrero», en *Obras completas* (Lima: Editorial PTCM, 1948), VI, pp. 49-56. El editor Luis Alberto Sánchez nota que el discurso se pronunció el 1 de mayo de 1905 en Lima (p. 49).

⁸ González Prada, «La anarquía», en *Obras completas* (Lima: Editorial PTCM, 1948), VI, pp. 11-14. (Publicado originalmente en *Las Parias* [Lima], núm. 38, octubre 1907).

⁹ González Prada, *Exóticas*, en *Obras completas* (Lima: Editorial PTCM, 1947), III.

solamente.» ¿Significa esto una falta de imaginación y de conexión con el tiempo en que vive? En «Disyuntiva» (p. 28) parece desilusionado con las dicotomías más tempranas del poeta, ahora que «malos y buenos», víctimas y verdugos, no se distinguen entre sí. Notaciones epigráficas acompañan ciertos poemas, como instrucciones para una lectura apropiada; así hace de la lectura una didáctica poética de obvia artesanía en el momento en que el poeta lee y crea su obra simultáneamente. De manera parecida, como veremos en seguida al mirar la artesanía y sus relaciones con la visión de clase en la obra de Martí, una autolectura del poema ocurre primero en la mente, antes de su inscripción sobre el papel. (Recordemos que Leconte de Lisle insistía en reglas precisas para la lectura oral, bien enunciada y rítmica, de su obra parnasianamente épica. Como González Prada, sin embargo, el «Maestro» parnasiano tenía que imponer una lectura *a posteriori*, mientras que el poeta cubano instó a que su poesía se leyera por la fuerza del ritmo interior.) Para Martí, la plenitud del acto poético se logra en el cerebro¹⁰.

El pensamiento produce nuevas formas, formas no prestadas por el pasado ni llevadas a través de una distancia. En el margen de un Prólogo a los *Versos libres*, escribió Martí: «... se ha de escribir viviendo, con la expresión libre del pensamiento libre, para renovar la forma poética»¹¹. Y en un artículo que data del 8 de julio de 1880 (*The Sun*, New York) elogió a Flaubert por el *pensamiento* demostrado en la escritura del pro-sista francés¹². En *Bouvard et Pécuchet*, de Flaubert, el crítico cubano observó una pluma que «talla, cincela y modela» y, como el escalpelo de un cirujano, «saja, azota y hiere para curar mejor» (p. 210). La cita no sólo sugiere el cliché antiguo de «cortar por lo sano», sino también las imágenes del cuchillo que aparecen en *Versos sencillos*, las que hacen cortes a una realidad moribunda.

Martí no copia (González Prada también rehusó «copiar») cuando nota, utilizando la artesanía textil: «No zurcí de éste y aquél, sino saqué en

¹⁰ José Martí, *Esquema ideológico*, Manuel Pedro González e Iván Schulman, eds. (México: Publicaciones de la Editorial Cultura, 1961), p. 151. Los editores explican en una nota al pie de la página 151 que los párrafos del prólogo (planeado para los *Versos libres*, escritos entre 1878 y 1883) «quedaron inéditos a la muerte de Martí, y se ignora la fecha exacta en que los escribió —probablemente en 1893».

¹¹ Véase Alfredo Roggiano, «Poética y estilo de José Martí», en Manuel Pedro González e Iván Schulman, *Antología crítica de José Martí* (Cuba: Universidad de Oriente, 1960), pp. 41-49. Publicado en 1953 en *Humanitas* (Tucumán, Argentina, año I, núm. 1, pp. 357-378).

¹² Martí, «La última obra de Flaubert», en *Obras completas* (Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964), XV: «Europa», pp. 209-213.

mí mismo. Van escritos no en tinta de academia, sino en mi propia sangre» (palabras del Prólogo inédito a *Versos libres*)¹³. Al elogiar la poesía de Pérez Bonalde, Martí comentó que el romántico venezolano no se sentía frente al verso con martillos, cinces u otros útiles «a mellar aquí un extremo, a fortificar allí una juntura, a abrillantar y redondear la joya, sin ver que si el diamante sufre talla, moriría la perla de ella»¹⁴. El verso martiano tiene que ser, como la perla o el jazmín de Malabar, ligero y perfumado, cocido y hervido en la mente y (así como en la poética de González Prada) claro, puro, sólido y breve (p. 146). Lo malsano tiene que quitarse, dejando sólo los «retoños sanos y robustos». La naturalidad entonces cabe dentro de esta poética, pero igualmente esencial le es el «podarse» de lo innecesario en el arte. El artesano trabaja con la naturaleza, así como el jardinero adiestrado mediará entre el cultivo copioso (la naturaleza abundante) y la estética de exigencias humanas (los límites del gusto). Para Martí, el pulir es bueno, pero ocurre en la mente antes de que el arte pulido sea trasladado a los labios o a la pluma.

Las implicaciones de esta teoría son que si el artesano trabaja *sobre y dentro de* su mente, hay cosas adentro que corresponden a las perlas del mundo exterior, cosas que brillan como las sensaciones y que estas cosas tienen que ser extraídas y trabajadas. El proceso de creación, de dar luz a ese mundo interior, es naturalmente parte de la estética artesanal. El poeta es cocinero, jardinero, joyero y artesano de metales; los medios de expresión artística, trabajada, son reflejo y medio de expresión de esa mente poética.

En cuanto al aspecto externo del arte de la prosa, uno de los escritos de Martí asevera: «El lenguaje ha de ser matemático, geométrico, escultórico. La idea ha de encajar exactamente en la frase, tan exactamente que no pueda quitarse nada de la frase sin quitar eso mismo de la idea»¹⁵. La plasticidad —cualidades esculturales y de color— se encuentran en el lenguaje, pero sólo a través del estudio detenido («sólo viendo en él mucho») sale este carácter, dice (Trópico, LXIV: 151). «El estilo tiene su plasticidad, y después de producirlo como poeta se le debe juzgar y retocar como pintor: componer las distancias y valores, agrupar con concierto, concentrar los colores esenciales, desvanecer los que dañan la energía central. El estilo tiene sus leyes de dibujo y perspectiva... Amo la forma, venero las letras, como oro donde se alberga el pensamiento hermoso, como para los católicos se alberga en el cáliz el cuerpo de Cristo» (Trópico, LXIII: 175).

¹³ *Ibid.*, nota 10.

¹⁴ José Martí, *Esquema ideológico*, Manuel Pedro González e Iván Schulman, eds. (México: Publicaciones de la Editorial Cultura, 1961), p. 146.

¹⁵ Martí, *Obras completas* (Habana: Editorial Trópico, 1936-1953), LXIII, 43.

La poesía tiene que ser grande en su momento, tiene que ser gran pintura; cada palabra tiene su espíritu y trae su caudal al verso, que, como el café, «no ha de ser rehervido». El poeta-artesano cuida sus materiales para que el alma de un verso no se queje, «como maltratada, de estos golpes de cincel» (XX: 67).

Versos sencillos (1891) reúne de manera brillante los mundos naturales y artísticos como muy pocos poetas lo han hecho («Mi verso es un monte y es / Un abanico de plumas»). El vigor y la efusión dan a un mismo poema delicadeza y fuerza. En su Prólogo (New York, 1891), el poeta pide que no se le exija «un curso de mi poética» ni las razones por las que sus versos salen de tal o cual manera, «y decir por qué repito un consonante de propósito, o los gradúo y agrupo de modo que vayan por la vista y el oído al sentimiento, o salto por ellos, cuando no pide rimas ni soporta repujos la idea tumultuosa?»¹⁶. Pero debe de ser claro que esta negativa —en el mismo acto de afirmar la naturaleza del artifice escrito o la cuidada técnica del lenguaje— anuncia la estética martiana.

El conflicto poético en Martí tiene su paralelo en el de la lucha con lo corrompido en la sociedad; el binarismo tan notable de *Versos sencillos* puede mostrarse como el más notable ejemplo. El conflicto interior entre el «yo» y la Poesía fue expresado en «Mi poesía» (*Versos libres*, ca. 1882-1884)¹⁷. La voz poética declara las lealtades conflictivas y la dificultad de ser poeta: «Digo al pueblo / Que me tiene oprimido mi Poesía: / Yo en todo la obedezco...» (p. 167). Buscaba joyas para decorarla y halló «broches de rima rara» y consonantes que escondían las junturas, pero creó una poesía con una «lumbre» fulgurante adentro; aclara este efecto de la Poesía sobre las piedras y flores, que palidecen, lívidas: «es que bajaba / De ver nacer los astros mi Poesía!» (p. 166). Pero la poesía surge desde dentro de la forma. Es como si la sociedad fuera fertilizada por la poesía, por las flores del cielo que ella ofrece. «Brilla, y quiere / que con el limpio brillo del acero / Ya el verso al mundo cabalgando salga» (p. 168).

En la obra total de González Prada, un conflicto interior parecido al martiano, un conflicto sobre la participación social, se manifiesta brillantemente. Sin embargo, en el *corpus* poético hay misantropía, solidaridad e individualismo al mismo tiempo, rasgos que se alternan uno con otro. El artista rehúye una definición o categorización sucinta. Sobre todo, intenta crear un mundo propio, expresando a este mundo su desengaño, lo celestial, lo fantástico y el futuro, como en la lucha cósmica pintada en el ron-

¹⁶ Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos* (Madrid: Cátedra, 1982), 178.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 164-168.

del «Oh porvenir, oh sol sin occidente...»¹⁸. El poema relata cómo un joven, «átomo» nacido de la nada, se levantará de la tumba subyugando el tiempo y la muerte —un comienzo utópico con el cual Martí no hubiera tenido dificultades—. Pero a pesar de esta lucha utópica, el anhelo es por un «porvenir» vago y sin conexión con las realidades circundantes. El poema nos deja con la pregunta: ¿dónde están las esperanzas de una resolución por la lucha humana, en la Tierra o en la obra poética de González Prada?

Martí dibujó los contrastes sociales de una manera que les permitió reunirse a las clases sociales, como en el bello «Zapaticos de rosa»¹⁹, tan cuidadosa y artificiosamente alcanzado, con sus paisajes de playa y descripciones de objetos que simbolizan las diferencias sociales. La obra ejemplifica la poética martiana del verso «hervido», mientras simultáneamente la conversación humana es un modo de expresión que refleja la fluidez del español hablado, en sus contextos íntimos dialogados y en ese mismo *compartir* que lleva y es el mensaje del poema.

Es por el ritmo que los pensamientos son trasladados desde (y a través de) una mente a otra. Las modas femeninas, dibujadas con mucho detalle, revelan un mundo de riqueza material: *espejuelos, lazos, cintas*, «señoras, como flores, debajo de sombrillas», mientras en el mundo de los pobres y los viejos en la barranca, y el de las niñas solas en la playa, se oyen mejor las olas y la arena es más blanca —donde, en fin, habrá una mayor felicidad—. Del encuentro de una muchacha rica y otra pobre nace la generosidad de aquélla, que le da a ésta (con sus pobres «piececitos desnudos» [p. 163]) un par de zapatillas.

Pañuelos, espejuelos y un traje las acompañan, ofrecidos por las damas acomodadas de la playa. Cuando las dos madres se encuentran para contar lo que había pasado entre las hijas, la más rica (aunque «¡No quiere saber que llora / De pobreza una mujer!» [p. 164]) propone que su hija le dé a la pobre un rebozo y un anillo, así como ella misma ofrece una bolsa, un clavel y un beso. Al final del poema, los zapaticos rosados se convierten en objeto casi sagrado, al verse metidos en un vidrio, espiaados por una mariposa del jardín. La magia, humana u otra, ha vencido las diferencias de clase. De modo parecido, en su reseña del drama republicano de Paul Delair, «Garin», Martí alaba los usos del arte aristocrático para influir al *beau monde*, planteando un arte que sirve la libertad²⁰.

¹⁸ González Prada, *Minúsculas*, en *Obras completas* (Lima: Editorial PTCM, 1947), II, 17-18.

¹⁹ Martí, «Zapaticos de rosa», de *La edad de oro*, en *Obras completas* (Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964), vol. 17, pp. 159-164.

²⁰ *Ibid.*, vol. 15, pp. 231-235.

El poema inicial de la primera colección poética de González Prada, *Minúsculas*, es «Por la rosa»²¹, y en él se delimitan los problemas del papel social del poeta. Frente a la perspectiva utilitaria de la sociedad representada por el *burgués (sacripante)*, quien valoriza a los jueces, los trabajadores y los banqueros no es el poeta desafiado a probar su valor. Este artista sirve para expresar sólo la belleza inútil (la rosa que embriaga, inútil para los caldos) y el amor no sancionado por la sociedad. Las flores se yuxtaponen a las verduras más pragmáticas, hecho frente al cual el poeta pregunta a sus acusadores, esos «barones de la berza y la lechuga» (p. 15):

Si sois brutal mayoría
¿Qué haremos hoy los amantes
De la hermosa poesía?

Termina el poema con una traducción de los versos de Belloy, que postulan que la resignación es el papel de la prosa, mientras que el verso es la forma para combatir «por la azucena y la rosa», con los matices clásicos españoles y franceses, sugeridos a través de estas imágenes (p. 16):

Pues conviene resignarse,
Resignémonos en prosa;
Mas, en verso combatamos,
Por la azucena y la rosa.

Paradójicamente, y en contraste con esta conclusión, se observan dos fenómenos en la obra del poeta peruano: 1) como acabamos de ver, fue más *en prosa* que en poesía que el poeta mostró el lado comprometido de su personalidad político-estética, y 2) la poesía (por ejemplo, «Por la rosa») se hace prosaica (y no queremos decir que sea el equivalente de «prosa poética»), al hablar del compromiso «poético».

Probablemente no sería equivocado decir que, para González Prada, la lucha de las clases en poesía no existiera sino en el sentido del individuo contra el gusto filisteo materialista. Esta es una posición romántica de oposición a la vileza ético-estética o, sin más, una expresión de ansiedad personal. Es más que probable que esta dicotomía entre compromiso y estética que hemos delineado fuera una fuente de enajenación y asimismo una fuente de producción literaria. Las poesías de *Libertarias* (publi-

²¹ González Prada, *Minúsculas*, en *Obras completas* (Lima: Editorial, PTCM, 1947), II, pp. 13-16.

cadadas seudónimamente, durante los años 1904-1909, en periódicos limeños) ejemplifican el hecho; «El himno a las mujeres»²² es un arte para las barracadas: «—¡No más servidumbre, no más ignorancia! / Tal grito a los aires los hombres arrojan. / —¡No más ignorancia, no más servidumbre! / Así respondamos en coro nosotras» (p. 81). El poema postula «libres amores», que servirán para la reproducción de seres humanos, los que se necesitarán después de la muerte y la venganza («la roja cucarda prendida en las sienes») de esa lucha sangrienta prevista por el poeta. Estos ejemplos demuestran cuán difícil le era al poeta mediar dos mundos poéticos, uno de la estética y otro del compromiso; en todo caso, no se funden para producir arte revolucionario, si aceptamos en el sentido amplio los términos de *arte* y *revolución*.

El importante poema «Determinismo» es fatalmente pesimista en su tratamiento relativista del mal y el bien en el escenario humano. «Nos hace bien o males / Quien nos ama o quien nos odia.» Como la naturaleza destruye, asimismo destruyen todas las fuerzas naturales, incluso las humanas. «No hay malos dignos de mengua / Ni buenos dignos de gloria: / Existen sólo instrumentos / De las fuerzas creadoras»²³. El poeta-filósofo parece perdonar la injusticia irresponsable de las cosas y los seres. Frente a este cosmos y sus instrumentos «ciegos», de fuerzas primordiales, los elementos del arte poético caen al suelo, inútiles. Es así, entonces, se halla resignación en la poesía. Este artífice (sí, inútil) no puede ofrecer una visión nueva, más allá de la desesperanza. En la poesía de González Prada parece que unos limitados temas románticos de la naturaleza, el amor, la muerte y el *angst* individuales prohíben la realización plena del arte. Sin embargo, si valoramos las *intenciones* de mucha de su poesía, y aún más de su crítica escrita, aceptamos que dan la pauta para el compromiso ideológico del arte hispanoamericano moderno.

Para González Prada, las apariencias de una militancia vitriólica en prosa y poesía tal vez hubieran compensado o justificado el hecho de que el poeta fuera muy distinto de todo esto en poesía, es decir, un buen poeta fundamentalmente burgués, con sus momentos de desahogo anímico. Hay en su poesía una enajenación problemática y forzada, de posiciones sociales contradictorias, de formas y lenguajes poéticos antinómicos y de una especie de apostasía en cuanto al deseo de juntar la forma poética al contenido de sus creencias.

²² González Prada, *Libertarias* (París: Tip. de Louis Bellenand et fils, 1938), prólogo de Alfredo González Prada, pp. 81-83.

²³ González Prada, *Exóticas*, en *Obras completas* (Lima: Editorial PTCM, 1947), III, p. 32.

En la obra de Martí, una poética de conexión y fusión de imágenes (locales, universales) representa la respuesta al problema de las contradicciones entre diversos elementos y fuerzas como, por ejemplo, las clases divergentes del ambiente social, Cuba y España, la región y el mundo y el pasado y el futuro. Una estética revolucionaria, por tanto, crece en el espacio hallado entre estos términos contradictorios. Y los trasciende, mientras otros poetas se quedan limitados, si no definidos, por ellos.