

EL COLEGIO DE MÉXICO

MARTÍ, POETA

(Proposición de otras bases para la revisión de su trayectoria)

Osmar Sánchez Aguilera

Asesor: Dr. Anthony Stanton

Tesis para optar por el grado de Doctor en Literatura Hispánica.

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, A.C.
México, D.F., noviembre de 2000.



ÍNDICE

Consideraciones preliminares.....	1
I. I. “Tiene el silencio batallas”	23
1. “¿Quién habla por mis labios...?”	35
2. Foco de tensiones.....	38
a) Dependencia de la escritura.....	46
b) Renuencia del escritor a confundir su propia imagen con la de escritor.....	52
3. De memoria y desmemoria: sitio de la poesía en el recuento (1895).....	71
II. La poesía desahuciada.....	79
1. “Polvo de alas de mariposa”/“La pena como un guardián”	82
2. ¿Martí: sonetista?.....	101
3. ¿Y los poemas de <u>La Edad de Oro</u> ?.....	109
4. Otros textos, otras consideraciones.....	113
III. La poesía reivindicada.....	125
1. <u>Ismaelillo</u>	133
a) De una dedicatoria: los énfasis y silencios.....	134
b) La “musa”: un niño.....	140
c) Un programa ético para la “musa” estética.....	144
d) Otros procedimientos magnificadores del hijo-“musa”.....	149
e) Desafíos métricos: singularidades expresivas.....	155
2. <u>Versos sencillos</u>	174
a) La elección del octosílabo y la memoria del público previsto.....	175
b) Autopresentación del otro.....	184
c) La naturaleza como templo.....	190
d) Las vidas paralelas.....	196
e) Lugar de la poesía.....	211
IV. Un “acontecimiento literario secreto”	223
1. Problemas e implicaciones del estatuto (macro)textual.....	232
2. Necesidad de otra perspectiva.....	241
a) Datación.....	242
b) Número de textos.....	260
c) Secuencia macrotextual.....	265
d) El prólogo/los prólogos.....	276
3. Proposición de un modelo para situar en un sistema todos los “Versos libres”.....	284
V. Hacia la reconstrucción de una poética implícita.....	299
1. Marcas textuales de algunas resistencias.....	305
2. “De sobra inútil de alma”	331
3. Defensa de la poesía.....	358
Consideraciones finales.....	386
Anexo.....	411
Bibliografía citada.....	412

AGRADECIMIENTOS

Como tantos otros, este trabajo no hubiera sido el que ahora es (o lo que ahora es) sin la mediación de algunos lectores: a diferencia de otros, las mediaciones así con las que pudo contar éste fueron más bien ralas. Por eso agradezco doblemente al Dr. Anthony Stanton su sostenida exigencia, sus minuciosas observaciones, su renovada disposición al intercambio y su perseverante confianza en las posibilidades del trabajo desde que éste era apenas un proyecto. Y a la Mtra. Mayuli Morales Faedo, por sus atinadas preguntas y sugerencias a partir de su generosa lectura de la versión previa.

A la Comisión lectora designada por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios [CELL], agradezco su contribución a ciertos afinamientos conceptuales, como el de la hipótesis cifrada bajo “política de la escritura”; y también la ampliación a que me indujo respecto del público lector (especializado en la obra martiana) que había centrado enteramente mis esfuerzos primeros;

A la dirección del CELL, las facilidades otorgadas -dinero incluido- para que pudiera dedicarme de tiempo completo a cursar su Programa de Doctorado, desde octubre de 1993 hasta julio de 1996, fecha ésta en que mi condición cubana -i.e., de cubano institucional- fue suficiente para que no se materializara la beca de tesis que había sido prevista inicialmente en virtud de consideraciones académicas;

A los profesores del Programa, por sus respectivas contribuciones a mi superación profesional; y a las doctoras Nadine Ly, Rose Corral, Tatiana Bubnova y el Dr. James Valender, además, por la oportunidad de su confianza y su estímulo solidario;

A la Srita Rosi y al Sr Macario, individualmente y en representación de sus colegas, por los esmerados servicios recibidos de ellos en la Biblioteca “Daniel Cosío Villegas”;

Al Mtro Miguel Ángel Nájera y a su equipo de colaboradores, por la hospitalidad brindada en el ITESM *campus* Ciudad de México.

Luego de seis años de residencia en esta región ya tan poco transparente, se hacía inevitable que acumulara también alguna deuda de gratitud con personas conocidas y tratadas fuera de la academia, cuya familiaridad o generosidad o calidez en el trato ayudó a que me sintiera en casa, fuera de la casa. Especial mención entre ellas merecen las Sras. Estela e Irene Bustos, el Ing. Rubén Robledo, la Lic. Ivette Núñez, el Dr. Max Figueroa Esteva, la Mtra Cecilia Robledo, el Sr. D. Carlos Robledo (q.e.p.d), la Lic. Rocío Maldonado y familia, la Mtra. Laura Cázares, la Dra. Aralia López, la Dra. Alicia Llarena, la pintora Berbel, la Mtra. Alma Leticia Mejía, el Lic. Enrique Pozos, la Mtra. Patricia Massé, el Lic. Juan Antonio Molina, la Dra. Luz Elena Zamudio y familia, la Mtra. Ana Luisa Fontes, el Dr. Alfonso Herrera Franyutti e Hilda, su esposa, el Mtro. Gregory Zambrano... Paradójicamente, entre esas personas estuvieron también, desde la Habana, la Dra. Teresa Delgado Molina, el Dr. Pedro Pablo Rodríguez, la Dra. Beatriz Maggi Bethencourt, la Dra. Maggie Mateo Palmer y el Mtro. Luis Enrique Rodríguez, con sus impulsos a mi trabajo y la confianza renovada de su comunicación. Con varios de éstos y de aquéllos mi deuda de gratitud se acrecienta por sus muy generosas facilidades bibliohemerográficas.

A Mayuli Morales Faedo y a Beatriz Sofía Sánchez Morales, mi más cordial agradecimiento por su compañía durante estos años de pruebas extra-académicas, una vez más. Y, asimismo, a mi María, por la serenidad y el cariño con que ha esperado, entre tanta fragmentación y errancia, el reencuentro de un hijo.

*A Beatriz Sofia, por todo su tiempo
sin mí, por todo mi tiempo
sin ella.*

A Sofia Aguilera Agüero, i.m.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Inmensa, como tal vez la de ningún otro contemporáneo suyo en Hispanoamérica, es la bibliografía que ha moldeado, regulado y amplificado durante poco más de un siglo la obra (*i.e.*, producción textual, biografía, imagen) de José Martí (Cuba, 1853-1895). Difícilmente haya otro escritor y/o héroe hispanoamericano del siglo XIX cuya obra haya dado lugar a tanto estudio, exégesis, reconstrucción, reedición, comentario. De ahí, las reacciones entre escépticas y sorprendidas que suele generar, sobre todo en lectores que saben de esa “selva” por lo que ven o intuyen desde afuera, el solo anuncio de un nuevo acercamiento a la misma.

Sin embargo, considerada desde cerca-o desde adentro, muy otra es la percepción del asunto, pues a poco de recorrerla salta a la vista que en esa tradición hay también territorios vírgenes, omisiones, acentos desplazados, puntos irresueltos. La amplitud del tejido discursivo que ha prosperado en torno a esa obra, ni la ha abarcado toda, ni ha agotado su capacidad de suscitar preguntas, si es que eso fuera posible. Y es que basta una buena pregunta -formulada a veces a otros propósitos-, un documento recién restituido, o un contexto de recepción apenas imprevisto, para que vuelva a hacerse necesaria la reconsideración de la obra -alguna porción de ella-, desde el nuevo horizonte de lectura así configurado.

En este caso, la necesidad de esa reconsideración se concentra sobre la producción poética martiana. Mi interés en el comportamiento de esa faceta de este autor me ha llevado a reparar en la ausencia, dentro de la bibliografía dedicada a ella, de un estudio que diera cuenta: a) de toda la trayectoria cubierta por esa producción, b) de esa producción como un sistema, c) de los criterios que guiaron el deslinde entre la poesía publicable y la impublishable en vida del autor, y d) de la situación específica de “Versos libres”. Puntos, los cuatro, de esclarecimiento impostergable, para la adecuada visualización del Martí poeta. A cubrir esos puntos omitidos o

deficitarios en el análisis de la producción poética martiana, que es también el de la relación del escritor con ese tipo de producciones suyas, se orienta el estudio aquí iniciado.

2

Más que el conocimiento de Ismaelillo o de Versos sencillos, fue el de “Versos libres”¹ el que resultó decisivo para mi percepción de esas insuficiencias bibliográficas. “Versos libres”, evidentemente, deparó un problema o un conjunto de problemas que su propio autor no logró resolver. Tal vez por eso, en la tradición de estudios dedicados a esta poesía, “Versos libres” ha solido ser minimizado -asordinados sus problemas- en relación con los únicos dos poemarios publicados en vida del escritor.

Toda nueva lectura de Martí lo es también de los modos de lectura que se han ejercido sobre su obra. Por lo que si no hubiera mediado ese interés particular por el único núcleo del canon poético martiano que no se publica en vida del poeta, a pesar de haber sido el más defendido por éste, quizá yo no habría pensado en la necesidad de replantear los modos en que ha solido leerse -cuando se ha leído- la relación entre los cuadernos publicados y “Versos libres”; ni entre las dos grandes porciones en que él subdividiera todo el *corpus* de su producción poética en 1895; ni entre los “Versos libres” y cada una de esas porciones². La

¹ Todas las citas de la poesía de José Martí, o referencias a ella, se basan en la edición crítica (Poesía completa [PC], 2 ts., 1985), mientras que las que corresponden a otras zonas genéricas de su escritura se atienen mayormente a Obras completas [OC], 1975, y a la edición crítica [OCc] que prepara el CEM. En cuanto a las cartas se ha preferido la edición del Epistolario [E], 1993, porque ella reúne todas las cartas dispersadas temáticamente a lo largo de 26 tomos en OC, añade otras y revisa fechas y destinatarios de algunas de ellas. En todos los casos, la numeración que aparece entre paréntesis en el cuerpo del trabajo a continuación de las siglas correspondientes remite al tomo y a la página, en este orden. Las citas de versos dentro de párrafos aparecen en cursivas; las de prosa siempre en redondas.

² Es muy significativo ese dato del replanteo o ampliación del punto de vista a que obliga el conocimiento de los “Versos libres”: la poesía martiana más abierta a las vicisitudes de su autor durante la época madura de éste parece no compaginar del todo con la imagen más extendida del escritor. Según Aníbal González, “las bases para la reconfiguración de la imagen de Martí comenzaron a echarse temprano, al darse a la luz sus Versos libres [...] y sus Flores del destierro [...]” (1995:57). Los comentarios de Rubén Darío (1960a), de Miguel de Unamuno (1947), de Jorge Mañach (1942), entre otros deslumbrados tempranamente por el conocimiento de esos versos, permiten confirmar tal aseveración. Conviene fijar ese dato: la zona de sus versos (e imagen) que el poeta y líder político se

peculiar situación de ese protocuatrno obliga a esa consideración sistémica de la producción poética martiana.

El solo hecho de que Martí no publicara sus “Versos libres”, a pesar de la gran esperanza depositada por él en el potencial renovador de esos versos, devela un problema (o un conjunto de problemas) suficiente, en tanto nudo irresuelto en la relación del poeta con sus producciones, para justificar esta relectura de toda esa trayectoria desde el horizonte insinuado por ese hecho capital: ¿por qué no publica un cuaderno con ese tipo de versos?, ¿cuáles son sus diferencias con respecto a los cuadernos publicados por él mismo?, ¿qué relación guarda el *corpus* total de los “libres” con títulos como “Versos cubanos” y “Flores del destierro”?, ¿designarían esos títulos otras tentativas editoriales del *corpus* de los “libres”?; y si así fuera, ¿por qué entonces la elaboración de esos otros títulos para cuadernos que habrían de integrarse a partir de un mismo fondo de poemas? ¿Son nada más del orden literario-artístico los factores principales que pudieron concurrir en la decisión de no publicar un cuaderno a partir de los “libres”? ¿Bastará la constatación de aquel potencial renovador con respecto a la poesía en lengua española de finales del siglo XIX, o la inexistencia de un público acorde con ese potencial, para explicar el hecho de que poemas tan meritorios no se publicaran en vida de Martí?

¿No convendría, a la luz de preguntas como éstas, considerar la relación de la poesía con otras prácticas desplegadas por el propio poeta, esto es, ver la poesía no sólo como una práctica discursiva que se nutre de la tradición con la que se identifica, sino también de otras que incluso pueden cuestionarla? Desde la perspectiva que propician los cuadernos del canon publicados en 1882 y 1891, la mirada hubiera sido otra, con tendencia -como ha sido la norma-

resistió a hacer pública durante su vida ha dado lugar a una “reconfiguración de la imagen de Martí”; luego, ella ha de haber sido algo distinta a la publicada. Se impone entonces preguntar sobre el motivo de esas diferenciaciones por parte del propio autor. Hacia preguntas como ésta se orienta esta relectura.

a simplificar o deformar la situación específica de “Versos libres” (problemas de edición, conflictos de diversa índole no resueltos, variaciones axiológicas) para que ella pudiera ser asimilada por el modo de lectura -eminentemente armonizador y aislante- a que ha dado lugar (o que ha favorecido) la jerarquización de los poemarios que Martí publicó. En cambio, estudiar la producción poética de José Martí desde ese centro sumergido que es “Versos libres” supone mirarla también por y desde su reverso, por y desde sus márgenes, por y desde sus zonas pospuestas o silenciadas.

Contra lo que ha establecido la doxa, esa vía de acceso es acaso la que más se corresponde con el lugar central a la vez que problemático de la poesía en el conjunto de la actividad martiana. Ni la poesía suya puede estudiarse sin una cala detenida en “Versos libres”, ni este conjunto puede ser considerado a espaldas del resto de ese sistema. Como ninguna otra del sistema, esa parte obliga a mirar el todo que a su vez ella misma representa mejor que ninguna otra. He ahí algunos de los supuestos que fundamentan esta revisión/reconstrucción de la trayectoria poética martiana.

Adentrarse en el estudio por ese lado de su obra equivale a poner de relieve las tensiones, los conflictos y dilemas que conllevó para este escritor el ejercicio de la poesía. Tensiones y conflictos de carácter literario-artístico unos, y otros resultantes de la situación de la poesía entre otras prácticas desarrolladas por el mismo autor: concepción del poema/concepción del poemario, sensibilidad ética/belleza estética, ánimo de servicio/afán de permanencia, expresión de sí/mediatización de la expresión.

Si la relativización social de la poesía (y del *status* de su productor) en medio de los proyectos modernizadores de las dos últimas décadas del siglo XIX constituyó una fuente de inestabilidad y tensiones bastante común a los escritores hispanoamericanos de esa época, en el

caso particular de Martí esas tensiones se cruzaron con otras derivadas de la participación del poeta en un empeño estrictamente político: la obtención de la independencia nacional de su país, propósito con el que él llegaría a identificar su realización personal. De modo que los conflictos estéticos y éticos asociados con la práctica de la poesía interactúan con los de la práctica política desarrollada por el mismo sujeto. Martí se adentra en la organización del movimiento independentista cubano ya constituido en un momento en que éste se halla disperso y retraído, luego de haber protagonizado una guerra durante 10 años.

Es en ese escenario donde él va a desplegar las actividades necesarias para la concreción de aquel propósito de carácter político. Por sí sola su condición de poeta no hubiera representado tal vez mayor problema para un sujeto interesado en sumarse al movimiento independentista como soldado³: sí para alguien que deseaba hacer valer un proyecto propio de organización de ese movimiento y también de nación⁴.

³ En su prólogo a Los poetas de la guerra (1893), Martí refiere una anécdota muy ilustrativa de los prejuicios con respecto al poeta, entre los que él mismo hubo de moverse. Sucedió que Tomás Estrada Palma, quien luego sería sucesor de Martí al frente del Partido Revolucionario Cubano y primer presidente de la República de Cuba, tuvo como secretarios suyos durante la guerra grande (1868-1878) a dos poetas. Un soldado mambí (de nombre Modesto), enterado de esta situación para él anómala, comentó a otro su malestar en los siguientes términos: “ ‘Ven acá, hombre: ¿cómo han consentido que Tomás haga eso?’ - ‘Pero, don Modesto, ¡si son dos magníficos patriotas!’ - ‘Mira, hombre, qué patriotas ni qué magníficos: pues a mí me han dicho que son dos sinvergüenzas.’ - ‘Don Modesto, ¿si no hay quien les ponga punto a esos dos mozos! ¿Qué malqueriente le dijo esa maldad?’ - ‘Hombre, mira: a mí no me dijeron que eran sinvergüenzas: a mí me dijeron no más que eran poetas’ ” (QC 5:233).

⁴ En la obra de Martí abundan los pasajes que documentan ese valor crediticio que él mismo concedió a la participación en la guerra. Varios de ellos son objeto de análisis en el cap. I. Un testimonio diferente de esa valoración es el que ofrece una carta del coronel Collazo, por ser esgrimida contra Martí. El costo adicional que le supuso a éste hacerse de autoridad en asuntos patrios con la desventaja de no haber participado en esa guerra queda muy bien ilustrado ahí: “Me pregunta qué juicio formo de los que no fueron a la guerra. Los que por falta o exceso de edad o por estar cargados de familia no fueron -no puedo culparlos. Pero a los que como U[sted] tuvieron edad y ardor patriótico que aún conserva; a los que pudieron venir tan pronto se hizo la paz, a los que crearon familia en el intervalo de tiempo de la guerra; a esos sí los culpo. *Con el que nada dice callo*. Pero con U[sted] que injustamente nos ataca en la prensa y en la tribuna tengo que decirle la verdad clara y desnuda; si amarga, lo siento.” Desunatorio José Martí, p. 215 (énfasis mío). He ahí un cuestionamiento explícito de la actuación de Martí a partir precisamente de la facultad que más lo distinguió. Un argumento inequívoco de la gravitación que tuvo sobre Martí el no haber participado en la guerra de 1868-1878 es que todavía en abril de 1895 aflore su conciencia de esa desventaja: “De un abrazo igualaban mi pobre vida a la de sus diez años” (E 5:162). Esos “diez años” remiten, precisamente, a la guerra en la que él no tomó parte.

Martí se postulaba como ideólogo y líder civil de un movimiento en el que por entonces gozaba de mucho prestigio otro tipo de líderes, mayormente militares que habían ganado esa autoridad en la ardua prueba de una larga guerra. Para poner en práctica su propósito él necesitaba de autoridad, de crédito. Él había padecido prisión y destierro por esos ideales, pero no disponía de un aval tan sólido como el de la participación en esa guerra desarrollada en su patria entre 1868 y 1878, lo cual disminuía sus posibilidades de hacer valer su proyecto de nación, distinto al de otros líderes.

Separado de Cuba desde 1871, y ya casi de por vida, el escritor, el orador, el publicista e incipiente líder civil, va a depender, para crear y/o consolidar una imagen de autoridad, principalmente, de su palabra, oral y escrita. La expresión es su medio. La expresión es su fuerte. A tal grado, que la conducta misma del sujeto así caracterizado intentará adecuarse cada vez más a la imagen de sí resultante de sus textos, de su oratoria. Como afirmaría él mismo en los años finales de su breve vida: “yo no vengo a ser más [...] que el símbolo pasajero de la esperanza de nuestro país” (E 3:336); y ya en 1895: “mi nombre [...] sólo vale hoy por ser el de mi patria” (E 5:118). “Símbolo”, “nombre”: fundaciones, las dos, de la palabra. El que empezó por ser vocero oficioso de su patria entre 1869 y 1878 siente haber logrado, en el umbral de su muerte, que su nombre propio es ya también el de su patria, que uno evoca el otro.

Sujeto deseoso de consolidarse y autorizarse como líder de una práctica política anticolonial ante sus compatriotas, Martí orientará crecientemente cada una de sus acciones, sobre todo en la esfera pública, al delineamiento de una imagen de sí acorde con aquel deseo: “yo no puedo decir ni hacer cosa que no sea para beneficio de mi patria” (E 1:305), afirma en 1885 y, como sería de esperar, “la patria requiere más actos que palabras” (E 2:319), según precisa seis años después. La independencia “patria” subordina todas las prácticas del sujeto: “decir” y “hacer”; “actos” y “palabras”. Este principio contribuye a esclarecer y a sostener otra

observación suya que funge como cifra de su relación con la escritura, sobre todo si poemática: “Antes de hacer colección de mis versos me gustaría hacer colección de mis acciones” (OC 21:159)⁵. Las “acciones” cumplen una función más necesaria a la “patria” que los “versos”; de ahí, la jerarquización de aquéllas, la posposición de éstos.

A esta luz cabe explicar el recurso frecuente al ámbito militar para la representación del correlato del autor en el texto (escritor: soldado) o de la expresión por que se identifica éste (escritura, palabra: lanza, espada). Muy aguda fue la conciencia que tuvo Martí de la activa participación del público en la configuración última de los textos y de la imagen del correspondiente autor. El público ante el que Martí busca acreditar su liderazgo es, en gran medida, el mismo que ha aceptado como héroes a los líderes sobrevivientes de la guerra de los 10 años. Por lo que, para lograr ese reconocimiento ante él, Martí ha de favorecer una imagen de sí, con su actuación personal y/o mediante sus textos, que sea asociable con la de esos héroes (capacidad de sacrificio, firmeza de carácter, valentía, desprendimiento, sencillez) entre ese público.

Cuando se conocen las reservas y desconfianzas que hubo de enfrentar Martí de una parte de su público integrada sobre todo por militares de liderazgo reconocido en el movimiento independentista (*cf. supra*, p.5n4), se comprenden mejor sus previsiones y prevenciones en relación con un público que habría de contribuir también a delinear la imagen de él; así como el impulso armonizador de su gestión dentro de aquel movimiento⁶.

⁵ “Antes quiero yo hacer colección de mis obras que de mis versos” (E 1:233), reitera él en una carta de 1882, el mismo año en que propone una distinción entre “poeta en versos” y “poeta en actos”. Tantas referencias a ese contraste en un mismo año dejan entrever una situación de precariedad en lo concerniente a autoridad por parte del escritor.

⁶ Datos de interés sobre el tiempo que le llevó a Martí agenciarse la confianza de los líderes militares del movimiento, e incluso de las emigraciones, ofrecen Ibrahím Hidalgo (1992: 48, 70, 90, 172) y Ana M. Beaupied (1998). Otros recelos y tensiones provenientes de los forcejeos por la redistribución del poder

Escritor con esa (auto-)encomienda de carácter político, Martí fue, en particular, poeta. Importa resaltarlo. Y poeta, pudiera decirse, con “un destino”, como se ha afirmado de Julián del Casal, el otro gran poeta cubano de finales del siglo XIX (Vitier, 1958:253 y ss.). Intensa y omnipresente es la gravitación de ese destino sobre cuanto él hizo y concibió. Sin embargo, para un sujeto con una encomienda como la de Martí, la práctica de la poesía presenta dos grandes desventajas que la tornaron bastante incompatible, sobre todo durante la década de 1880, con la instrumentación de aquel propósito político, según lo entendió él mismo. Por una parte, la asociación raigal de la poesía con el placer: “*Nunca tal gozo como el verso dieron/ Eros úbero o Diana vigorosa*” (PC 1:192); placer que él desea escamotear por considerarlo inapropiado en la imagen de un sujeto que intenta confundir la suya con la de la patria esclavizada. Y, por otra parte, la limitación en que se halla la poesía de su madurez -coincidente con la década de 1880- para prestar servicios, como medio, en terreno estrictamente político, por concebirla con dignidad y centro propios: “la poesía, que es arte, no vale disculparla con que es patriótica o filosófica, sino que ha de resistir como el bronce y vibrar como la porcelana” (QC 5:137). Eso sostuvo él en 1888 al resumir las deficiencias básicas de la poesía de su “precursor” José María Heredia.

En conocimiento de esas dos grandes desventajas, se sigue de suyo que el poeta observara ciertas estrategias que le permitieran sobrellevar, si no solucionar, esos conflictos. Evidente es, por los casi 500 poemas suyos que se conservan (PC, 1985) y por los varios cuadernos que publicó o en los que estuvo trabajando, que él no abandonó la práctica de la poesía; pero tampoco descuidó la voluntad de autorizarse en aras de favorecer la independencia política de su patria. ¿Qué denota esa disolución aparente de los conflictos

suscitados por la convivencia de esas prácticas en el mismo sujeto? ¿Cómo logró conservar -y justificar- la práctica, entre esas dos, menos necesaria con respecto al propósito subordinante de toda su actividad? Es aquí donde entra la otra hipótesis que habrá de articular la revisión propuesta de toda la trayectoria poética martiana: la “política de la escritura”. El lugar central a la vez que problemático de “Versos libres” en el sistema poético de Martí configura una hipótesis; y esa “política”, la otra. Referida a la poesía, esa “política”, por supuesto, ha de entenderse en la acepción “blanda” o secundaria del término⁷.

Tal “política” presupone la existencia de las tensiones y los conflictos ya mencionados en el orden estético, ético y de la política usual. Esta hipótesis, lejos de escamotearlos o asordinarlos, cuenta con esa evidencia; y, a partir de esa constatación, indaga en las operaciones y estrategias que instrumentó el poeta y líder político para hacerlos compatibles o, cuando menos, sobrellevables en el conjunto de su actividad. “Política de la escritura” se enfoca hacia el lugar de la poesía en el total de la actividad martiana y hacia el comportamiento de la misma, sin desconocer esas otras prácticas en interacción con las cuales ella se fue constituyendo. Esa hipótesis supone entonces consideraciones sobre el proceso de formalización artística, sobre la interacción de los públicos previstos en cada hito de su trayectoria con ese proceso, sobre la dimensión comunicativa intratextual, y sobre otros factores de similar carácter que también van a marcar la práctica poética martiana e influir en la disposición manifestada por el poeta hacia esas producciones. El diseño de esta “política”, reitero, no se da con la poesía como una práctica aislada, como si ella se produjera en un laboratorio hermético a cualquier resonancia

⁷ Como lo definen, *v.gr.*, Debbasch y Daudet en su Lexique de politique: “definition et mise en oeuvre de moyens pour réaliser certains objectifs déterminés dans des domaines précis [...]” (1992:338, *s.v.*). Prueba del uso de esa acepción de “política” en idioma español ofrece el Diccionario de María Moliner (1990:795b, *s.v.*), y también el Diccionario manual e ilustrado de la lengua española: “orientaciones o directrices que rigen la actuación de una persona o entidad en un asunto o campo determinado” (1989:1253, *s.v.*). Para una consideración histórica de “política” *ad usum*, v. el Diccionario de política dirigido por Norberto Bobbio, Nicola Matteucci y Gianfranco Pasquino (1991, t. L-Z, pp.1215-1225).

de las otras prácticas del autor. En Martí el poeta no puede entenderse del todo al margen del sujeto que actúa y busca consolidarse simultáneamente en el terreno político, como tampoco éste al margen de aquél.

El horizonte bosquejado por esa hipótesis permite integrar las dos principales dimensiones de la actividad martiana, a la vez que ofrece un eje para la revisión e integración analítica de los principales hitos de su trayectoria como poeta. El objetivo central del presente estudio -releer como un sistema toda esa trayectoria- véase favorecida por esa hipótesis. A su trasluz se articularán las escalas más y menos conocidas del itinerario cubierto por este poeta entre 1869 y c.1894, acorde con el propósito de conocer cómo funciona ese sistema en particular.

5

Las muestras de que el propio poeta fue consciente de esas operaciones y estrategias se concentran en la sección inicial del estudio, la cual se dedica a reconstruir y a reflexionar sobre algunos de esos primeros atisbos hallados en la obra de este autor, y sobre otros rastreables en la “selva” bibliográfica que se ha dedicado a estudiarla. Consideraciones ceñidas a la dimensión literario-artística conviven ahí con otras más relacionadas con el cuidado y construcción de una imagen pública por parte del poeta, como vías para explicar el funcionamiento de esas zonas de su producción textual. La datación del período inicial de producción de “Versos libres” (1878-1882) induce a asociar el surgimiento de ese *corpus* con la cristalización de la conciencia de esas estrategias; a la vez que su disposición de defensa y de reserva ante esos “versos” hace pensar en la puesta a prueba de tales estrategias.

Si la intuición que subyace a esta hipótesis es apropiada, en el análisis de cada hito habrá de confirmarse, no sólo por la ampliación de la perspectiva de lectura que ella aseguraría con respecto a ellos, sino también por la iluminación que propiciarían cada uno de ellos sobre los

restantes. En cualquier caso, no ha de esperarse que una hipótesis, sea cual sea, baste a explicar enteramente una obra tan compleja de suyo, pero si es válida ella ayudará cuando menos a esclarecer problemas básicos que la tradición crítica ha reconocido en torno a esa obra, y acaso también a proponer otras preguntas.

6

La hipótesis de que “Versos libres” ocupa el centro del sistema poético martiano está muy relacionada con la hipótesis que he designado “política de la escritura”. Aquella conlleva ésta, a la vez que contribuye a perfilarla mejor. ¿Cómo es que el centro de ese sistema no se publica y -lo que es más- ni siquiera llega a constituirse como cuaderno? ¿Por qué, en cambio, sí editó la “sencillez escrita como jugando” de sus Versos sencillos? ¿No habrán sido las “Flores del destierro” y los “Versos cubanos” otros intentos del poeta -más allá del documentado en el proyecto de índice- por dar a conocer porciones de ese *corpus* en el que cifró sus mayores ambiciones renovadoras en el terreno de la poesía? Nuevamente aquí se entrecruzan las consideraciones de carácter estético y ético con otras que apuntan hacia la dinámica política en cuyo seno el poeta está tratando de autorizarse.

Como es evidente, en esta perspectiva no podría operar con propiedad si no considerara también el resto del sistema que esos “Versos” integran. Ellos ocupan un lugar como de bisagra en el total de la producción poética martiana, entre la zona visible(/publicada) y la zona invisible(/no publicada), y entre el adentro y el afuera. Por lo que su estudio exige metodológicamente esa ampliación del foco de la lectura. En ese sentido, lejos de ser una excepción o una anomalía, esos “Versos” facilitan un indicador del comportamiento más característico del sistema que integran junto con Ismaelillo, Versos sencillos, “Polvo de alas de mariposa” y tantos otros textos que ni siquiera llegaron a organizarse en proyectos macrotextuales.

Especial, a no dudarlo, es el lugar de los “Versos libres” en el conjunto de la poesía martiana, y el de éste en el total de la actividad autoral. De ahí que su estudio presuponga, además, el bosquejo y la explicación del sistema de tensiones que se activa, concentradamente, en torno a la poesía. El propósito de analizar los miembros de ese núcleo macrotextual, las principales tentativas de edición realizadas, así como los más relevantes factores contextuales que condicionan su polémica situación en el conjunto de la poesía martiana, ha aconsejado esa exploración en una dirección más amplia condensada bajo el sintagma “política de la escritura”: la poesía en su propia tradición, y también como una práctica discursiva entre otras que ejerce el mismo agente.

7

Se imponía entonces una reflexión sobre el cúmulo de tensiones que activa y articula esa práctica en el total de la actividad de su autor. Otros textos de Martí, puestos en resonancia con el trasfondo epocal, facilitan esa tarea. Y, asimismo, la consideración de otros lectores de esos textos (Mañach, Lizaso, Aveleyra, Blanca Rivera, Ottmar Ette, *et al.*). Esto, como paso previo a la delimitación del *corpus* poemático que él habría desechado de su “obra” poética en abril de 1895 y, por consiguiente, del canon de ésta. Con ese rastreo por la obra de Martí y la cauda bibliográfica generada por ella comienza el estudio (cap. I). Textos suyos extraídos de la correspondencia epistolar, de los cuadernos de apuntes y de la poesía permiten reconstruir las huellas de la aguda conciencia que tuvo Martí de los públicos, de la mediación activa de los públicos en la actualización semántica de los textos y, por consiguiente, de su influencia sobre el proceso de producción de éstos. Tales huellas fundamentan la pertinencia de la elección de esa hipótesis como punto de vista favorecido en el seguimiento de la trayectoria y de la relación de Martí con la poesía.

Una vez conseguida esa meta preliminar y básica para la realización del estudio emprendido, el foco de éste se concentra sobre la poesía. Delineado el horizonte se comienza a detallar el paisaje. Como la carta destinada por Martí a Gonzalo de Quesada y Aróstegui el 1º de abril de 1895 ha sido considerada su “testamento literario”, la concentración del foco de lectura sobre la poesía se inicia con la revisión de ese documento clave. Sintomática de la disposición ambivalente que signó la relación de Martí con sus producciones poéticas, esa carta pone de manifiesto la memoria del poeta, a la vez que cierta reticencia a la publicidad de esas producciones. Los sintagmas “poesía desahuciada” y “poesía reivindicada”, que empleo para designar las dos grandes porciones en que se subdivide todo el *corpus* de la poesía martiana, brotan de la revisión de esa carta, en la cual, además, tienen su origen varios de los problemas enfrentados por los sucesivos editores de esa poesía.

8

El análisis a que se someten algunos de los miembros más sobresalientes de la “poesía desahuciada” (cap. II) se orienta a hacer notar cómo la “calidad” literario-artística no es el único criterio tenido en cuenta por el poeta para “desahuciar” en cada uno de los casos. Por otra parte, en ese *corpus* abundan modelos compositivos inimaginables en el canon martiano como el soneto, la décima o los dísticos pareados, los cuales, sin embargo, no suelen figurar en los estudios dedicados a la producción martiana, a pesar del número de ellos, o del interés que representan respecto del cúmulo de opciones poéticas considerado en uno u otro instante por el autor.

Al estudiar la poesía que el escritor rescató para su canon (cap. III) se ha intentado remarcar los rasgos macrotextuales de Ismaelillo y Versos sencillos que podrían, en su carácter potencialmente modélico, facilitar una mejor caracterización del conjunto que editorialmente no pasó de proyecto(s). ¿Qué hacía publicables a esos dos, en detrimento de este otro? Y,

asimismo, los aspectos de unos y otros que harían pertinente la proposición de una “política de la escritura” como hipótesis para entender el comportamiento -no sólo editorial- de la poesía en el sistema del que forma parte.

A pequeña escala esos dos cuadernos manifiestan algunas de las tensiones que resultan protagónicas en los “Versos libres”. Sin embargo, mientras que el poeta pudo manejar las discretas o larvarias resonancias de esas tensiones y armar -incluso con ellas- esos cuadernos, en el caso de “Versos libres” él no pudo controlar o asordinar las resonancias de aquéllas con vistas a la organización macrotextual de esos textos, lo que ha de haber pesado en la cancelación del proyecto de editarlos en un cuaderno. La imagen agónica y debatida del correlato textual del autor ofrecida por los “Versos libres”, con sus pulsiones autodestructivas o la subordinación de sus actos al deseo de abandonar el ámbito fragmentado de la historia (cap. V), cuenta mucho en la irresolución editorial del conjunto (cap. IV). Si a este elemento se suman otros como, por ejemplo, el estado inconcluso de algunos poemas de ese *corpus*, o la inexistencia de un índice definitivo, o el muy frecuente carácter metapoético impugnador de criterios normativos tradicionales y develador de una crisis y de una conciencia de soledad respecto de su público ideal, se tendrán otras razones para entender la suerte corrida por ese núcleo de poemas.

El hecho de que el poeta propusiera en la referida carta de 1895 la edición de “lo más cuidado o significativo de unos Versos libres” (E 5:139) argumenta en favor de la posición fronteriza de esa colección, una de cuyas partes pasaría a la “obra” y la otra al olvido, según su voluntad. Si bien ese conjunto correspondería a la poesía reivindicada, su análisis se sitúa en lugar aparte (caps. IV y V) por su misma condición fronteriza: el límite que debió de separar la poesía reivindicada de la “poesía desahuciada” pasa de lleno por el *corpus* total de los “Versos libres”. Inédito en vida del autor y sin preparación definitiva para ese propósito a la muerte de

éste, “Versos libres” no puede ser tratado como un libro, según se acostumbra todavía. (De ahí el empleo de comillas, y no de subrayado, para resaltar aquí ese título.) Acorde con los problemas textuales y de otro tipo que conlleva su análisis es el número de capítulos dedicados a ese núcleo de poemas.

Mientras que para el estudio de Ismaelillo y de Versos sencillos basta con ceñirse a sus respectivos prólogos y cuerpos poemáticos, el de “Versos libres” no puede ser llevado a cabo sin antes detenerse a delimitar qué va a entenderse bajo ese título, o precisar qué versiones de ciertos versos o incluso de poemas se han preferido. Los problemas textuales son parte de “Versos libres”: inconcebible es cualquier acercamiento analítico a ese conjunto sin dedicar atención a aquéllos. La hipótesis aquí propuesta sobre la instrumentación de una “política de la escritura” tiene mucha relación con esos problemas: “Versos libres” debe gran parte de su suerte editorial a la presencia de ellos, a la vez que ellos deben parte considerable de su existencia a la convivencia de la poesía con otras prácticas que centralizan los esfuerzos de Martí.

Debido a estas irregularidades del *corpus* medular en el presente estudio, se hizo necesario delimitar, antes del capítulo homologable en su caso al III.1 (Ismaelillo) y al III.2 (Versos sencillos), otro en el que se revisan los principales problemas textuales y macrotextuales de ese tercer núcleo del canon poético martiano (el IV). Este otro rasgo del estudio se halla muy relacionado con el lugar pospuesto de la mención de “Versos libres” en el documento testamentario: mientras que las menciones de Ismaelillo y Versos sencillos bastan para designar dos cuerpos ya delimitados de poemas, la mención del otro núcleo requiere de una selección previa de ese *corpus* con vistas a conformar un cuaderno homónimo. Carente de una referencia fija, a la manera de los títulos de 1882 y 1891, el título de ese otro conjunto impone la necesidad de un esclarecimiento previo a la lectura interpretativa de los textos que él abarcaría.

Históricamente, varios han sido los conjuntos de poemas reunidos bajo ese título: “Versos libres” hay casi tantos como editores ha tenido ese núcleo. Por eso se impuso como una necesidad perentoria, en su caso, la revisión de las principales propuestas editoriales para ese grupo de poemas, cuyo número ha fluctuado entre 28 y 74. Atendiendo a cuatro variables se organiza aquí la inevitable revisión de esas propuestas: problemas textuales observados por ellas (y en ellas), datación, número de textos, y secuencia de los mismos en el cuaderno que habrían de integrar entre todos. El cuadro sinóptico sobre las principales propuestas de edición de “Versos libres”, que se incluye en un apéndice al final, pretende facilitar la percepción conjunta de tales datos.

A la luz de la sugerente propuesta de la primera edición crítica (PC, t.1), la cual constituye nuestro principal punto de referencia, replanteamos también la relación de “Versos libres” con “Flores del destierro” y con “Versos cubanos”, los dos proyectos vinculados tradicionalmente con el tercer título del canon poético martiano. Y, asimismo, nos preguntamos acerca de la validez del texto introductorio “Mis versos” para desempeñarse como *el* prólogo de “Versos libres”. Si existe otro texto de similares características, ¿qué ha llevado entonces, más allá de la inercia, a favorecer a “Mis versos” para esa función? Cuestionado el carácter definitivo del índice, ¿qué podría sostener con entera certidumbre ese mismo carácter en el caso del prólogo más asociado tradicionalmente con el proyecto editorial de “Versos libres” que ese índice documenta? ¿Cómo han asumido sus principales editores la tarea encargada inicialmente a Gonzalo de Quesada y Aróstegui? ¿Cuáles han sido los criterios seguidos por ellos? ¿Qué representa ese tercer núcleo en la imagen de Martí como poeta? ¿Por qué no se publicó, si el poeta cifró tantas esperanzas en él? He ahí otras preguntas que orientan la información manejada en ese capítulo.

En el siguiente, el V, sin desechar del todo la mediación de esos problemas, trato de reconstruir lo que he llamado “una poética implícita” en atención precisamente a la inestabilidad distintiva de ese conjunto de poemas. Ya desde su título “Versos libres” porta una fuerte resonancia metapoética que sus textos, en cualquiera de las versiones editoriales del *corpus*, luego confirman. Esa resonancia es proporcional, en este caso, a las resistencias que enfrentan la poesía y el poeta para constituirse/realizarse como tales. Metapoesía: resistencias, conflictos, crisis. Las marcas textuales de algunas de esas resistencias y la consiguiente reflexión sobre la suerte de la poesía y del poeta en circunstancias desfavorecedoras son los puntos en torno a los cuales reconstruyo aquella poética.

La ordenación de los capítulos, así como el número de los que se refieren a ese tercer núcleo de poemas, algo adelantan acerca de la situación de éste: antes de llegar a él ha habido varios requisitos o problemas a salvar; para llegar a él ha sido necesario esclarecer otros problemas. Tanto la posición fronteriza de esos poemas (entre la poesía reivindicada y la “poesía desahuciada”) como la imprecisión de su período de producción quedan así puestas de relieve. Y la apertura distintiva de los mismos se manifiesta en la frecuencia de referencias a géneros del periodismo, a apuntes y a crónicas con los que esos poemas guardan más estrecha relación que cualquier otro núcleo del canon.

Toda lectura de Martí, sostuve antes, lo es también de los modos de lectura que han prevalecido sobre la obra de éste. Imposible leerlo sin revisar las otras lecturas que se han incrustado sobre su obra como si se tratara de un palimpsesto: a la “política de la escritura” han correspondido “políticas” de lectura. Entre la revisión de esas otras propuestas de lectura de la poesía de Martí y el análisis de cada una de las estaciones de esa trayectoria se va

desplegando el objeto del presente estudio. Mi revisión de la trayectoria poética suya y de las lecturas previas comporta igualmente la proposición de otro modo de leer esa trayectoria.

La pertinencia de la revisión de los modos en que ha solido leerse la obra de este escritor, a tono con las circunstancias comunicativas en que él(/ella) ha estado inserto, ha sido mostrada por otros lectores, entre los que sobresale el investigador alemán Ottmar Ette (1995) con su monumental reconstrucción de la historia de la recepción de la obra martiana durante su primer siglo de vida. La particularidad de mi propuesta reside en que se enfoca principalmente a la relación de Martí con su poesía, y desde ese centro intenta mostrar cómo el propio escritor instrumentó varias estrategias en aras de favorecer o delinear una imagen de sí acorde con el propósito de hacerse de una autoridad como sujeto de una práctica política, sin desentenderse de su condición de poeta, de su relación con la poesía.

Como otros apoyos metodológicos del estudio, se han considerado propuestas que permiten estudiar el funcionamiento de los textos poemáticos en sus diferentes niveles constitutivos (tropológico, métrico, comunicacional) y algunas aportaciones de otras interesadas en integrar datos provenientes del contexto sociohistórico al análisis de los textos. En una reconstrucción de estrategias y de las huellas de las mismas sobre el proceso de producción-circulación de los textos poemáticos, me ha parecido de especial utilidad la consideración de la dimensión comunicacional, hacia el interior de los textos y hacia sus contextos. Esa dimensión deviene puente expedito entre el texto y su umbral, o entre la práctica poética y la política: punto de confluencia interdiscursiva. Meritorias al respecto son las aportaciones teóricas de Juan Villegas (1984), de Slawinski (1986) y de Lotman (1994).

Tales aportaciones aparecerán o, sencillamente, gravitarán aquí en la medida en que han ayudado a lubricar y a fundamentar el despliegue del pensamiento sobre el tema tratado. No será difícil notar, incluso cuando no las cite, la huella de tales apariciones y gravitaciones. El

comportamiento de la poesía lírica me interesa tanto en lo que se refiere a sus modos de actualizar las redes de funcionamiento dentro del texto, como en lo que respecta a las relaciones que entabla, desde su constitución, con los contextos/textos que le sirven de resonancia. Por lo que pueden resultarme igualmente valiosas, en principio, una propuesta de carácter más bien inmanentista, como la cifrada bajo el nombre de “función poética” por Roman Jakobson, y una como la identificada por el nombre de Bajtín, focalizada sobre las porosidades o aperturas del texto, siempre social, siempre entre otros⁸. La idea, todavía algo extendida, de que la lírica (y en consecuencia su estudio) es incompatible con la observación de los contextos en cuya interacción ella se constituye, o que los contextos son sólo aprovechables como “marco histórico”, pone de relieve su insuficiencia, una vez más, en un caso como éste.⁹ El carácter inconcluso, no cerrado y finalmente inédito (en vida del poeta) del *corpus* de los “libres” ilumina de modo ejemplar esa interacción.

11

La relativa amplitud de esta investigación, centrada en el estudio de las producciones poéticas martianas vistas desde la perspectiva que propician los “Versos libres”, no excluye la presencia de límites en ella. El más importante viene dado por una deficiencia de tipo bibliográfico: para el análisis del estado en que Martí dejó los originales de los poemas de “Versos libres” no he contado sino con la descripción de los mismos realizada por otros lectores que sí han tenido acceso a esos originales, principalmente los de PC (1985). En ausencia de una edición facsimilar de ese conjunto, como se ha hecho con los poemarios

⁸ Sobre las potencialidades y limitaciones de cada una de esas propuestas para el estudio de textos correspondientes a la poesía lírica he reflexionado en otros lugares. V. Sánchez Aguilera, 1995 y 1997-1998.

⁹ Para Theodor Adorno (1962), por el contrario, lo difícil sería mostrar que el discurso lírico puede prescindir de sus nexos raigales con su contexto de producción: “el contenido de un poema no es meramente la expresión de emociones y experiencias individuales” (54). De modo que, según sostiene él ahí mismo, “los conceptos sociales no deben añadirse desde afuera a las formaciones artísticas, sino

martianos de 1882 y 1891, he tenido que basar mi análisis en esa edición crítica, meritoria obra del CEM que, sin embargo, presenta algunas deficiencias percibidas en la revisión personal de otras áreas de la misma, además de varias erratas no advertidas por sus autores.

Por consiguiente, el factor tiempo (fecha de producción de cada uno de los textos que podrían integrarlo, fecha del proyecto de índice, fecha de los prólogos) no ha podido ser establecido con la seguridad que amerita su gran importancia. 1882 ha solido manejarse como el año central, cuando no único, en la producción de esos versos, pero lo cierto es que todavía en 1890 y en 1893 el poeta se refiere a ellos como si se tratara de una obra en marcha. Sin embargo, como la sola mención de (/alusión a) “Versos libres” no basta para precisar la porción de ese *corpus* de poemas al que se estaría refiriendo en cada caso, esa valiosa información no es todo lo aprovechable que uno quisiera.

Por otra parte, quizá no esté de más precisar que no ha figurado entre los objetivos del presente estudio una reconstrucción medianamente detallada del tramado de relaciones en cuya interacción se fue configurando el proyecto creador de José Martí. Por consiguiente, no ha de esperarse la explicitación de sus vínculos con escritores contemporáneos o de otras épocas (“influencias”, lecturas recíprocas, amistades, etc.), si bien la relevancia concedida a los textos provenientes de su correspondencia, de sus cuadernos de apuntes y de su poesía menos explorada permite reconstruir puntos claves de la red de relaciones en la que interactuó este poeta.¹⁰ Tal propósito, por demás, ha sido cubierto con acierto y diversidad notables por estudiosos como Cintio Vitier (1958, 1969, 1982), Angel Augier (1942), Max Henríquez Ureña (1963), Fina García Marruz (1969, 1982), Angel Rama (1983, 1984), Osvaldo Bazil (AC 1960),

que deben ser conseguidos mediante la consideración exacta de éstas” (55).

¹⁰ Muestras adicionales de la conciencia que tuvo Martí de las operaciones distintivas y de las posibilidades del ámbito de actuación de los intelectuales en esos años finales del siglo XIX pueden localizarse entre sus notas, artículos y reseñas para la “Sección Constante” de La Opinión Nacional (OC,23).

José Ballón (1986), Óscar Rivera-Rodas (1988), Alberto Rocasolano (1984) y Carlos Javier Morales (1994), entre otros¹¹. Cuento con el manejo de esa información para poder ceñirme al objetivo declarado en este estudio.

La preferencia otorgada, en el cuerpo todo de la escritura de Martí, a la zona de la correspondencia privada, responde al propósito de reconstruir/desmontar la mencionada “política”, de la cual es ya un indicio el procesamiento mismo que se hace allí de la información en comparación con otras zonas de ese cuerpo. Conclusión no muy distinta puede ser formulada a propósito de los cuadernos de apuntes (QC 21 y 22), porción también privilegiada en esta lectura.

12

En cuanto a la bibliografía existente sobre el tema, pecaría de inexactitud si, llevado por su aparente cantidad, escribiera que abunda. Recientemente el estudioso Ottmar Ette, interesado en conocer las operaciones y los modos que habían presidido la(s) lectura(s) de la obra martiana, observaba algo que es una conclusión casi inevitable entre quienes deciden adentrarse en esa “selva” bibliográfica: la superabundancia de documentos de la recepción martiana contrasta con la limitación de la calidad y originalidad de gran parte de esos documentos; “la vastedad, con su monotonía interpretativa y su transcurrir anecdótico”(1995:21,23)¹². Tal observación, reitero, tiene un carácter general.

En efecto, la imagen establecida de Martí, moldeada primero por él mismo, ha solido sobreponerse a la lectura de sus textos, dando como resultado la reducción de éstos a

¹¹ Por ejemplo, el Perfil histórico de las letras cubanas desde los orígenes hasta 1898, preparado por el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba (1983:384-409, 430-472), condensa las principales hebras del contexto sociocultural cubano durante las etapas de formación y de madurez de Martí: figuras más destacadas, publicaciones rectoras, ideas predominantes.

¹² En una fecha tan cercana a los orígenes del tejido bibliográfico en torno a la obra de Martí como 1931, ya alguien lamentaba “la ligereza, el bluff, la vaciedad y la palabrería” que como “malas yerbas” habían prosperado en toda esa trama. (Reseña anónima del Epistolario de José Martí, en 3 ts., arreglada

confirmación ilustradora de aquella imagen. Aprovechando una metáfora de origen astronómico, ese fenómeno podría representarse como un planeta (la referida imagen) con tanta fuerza gravitacional que termina por integrar a su propia órbita (o hacer una extensión suya) a cuanto cuerpo textual se le aproxime. La lectura aquí ensayada difiere de este modelo generalizado por cuanto se enfoca a la exploración de los desajustes y tensiones que acompañaron la construcción de esa imagen desde el lado de la poesía.

En el caso de los textos dedicados a la poesía de José Martí, el saldo es poco menos desfavorable: impresiona por su volumen (lo cual no impide que haya territorios casi vírgenes), abunda la tendencia confirmadora de la referida imagen a partir de ciertos poemas canonizados ("*Yo soy un hombre sincero*"; "*Cuando nació, sin sol, mi madre dijo*", etc.), prevalece bastante impresionismo, prefiere como objetos suyos los cuadernos de 1882 y -sobre todo- 1891... En particular, sobre "Versos libres", una vez superada la espesa franja de esa "selva" constituida por glosas y paráfrasis más o menos ocasionales, aparecen varios estudios o reflexiones sueltas de ineludible consulta (*v.gr.*, Darío, Unamuno, Marinello, García-Marruz, Vitier, Schulman, De Armas, J.O. Jiménez, González Echeverría, Ramos, entre otros pocos). En casi todos ellos el sistema de tensiones que tanto importa en mi lectura cuenta apenas con observaciones dispersas, y más intuitivas que fundamentadas, en la medida en que dicho sistema articulado en torno a (y por) la poesía no ha solido estar entre los objetivos centrales de los estudios correspondientes. En consecuencia, el principal aporte de esta bibliografía, para mi propósito, radica en el establecimiento de textos -*v.gr.*, Schulman (1970, 1985), H. González (1970), De Armas (1978), Vitier-García Marruz-De Armas (1985)-, y en comentarios exegéticos sobre textos, macrotextos, concepciones poéticas o etapas de esa trayectoria, por separado. Lo que no es poco, desde luego.

I. - "TIENE EL SILENCIO BATALLAS"

Para reconstruir los hitos principales de la trayectoria poética de José Martí y propiciar una plataforma adecuada en la explicación de la relación de este poeta con sus producciones correspondientes quizá pueda resultar novedosa la hipótesis de "una política de la escritura"; sin embargo, la intuición nuclear de esa hipótesis no es en sí nueva en la bibliografía martiana. En efecto, ella cuenta -referida al conjunto más que a una zona de éste en particular- con varios atisbos y anotaciones de interés en ese voluminoso *corpus*, sólo que dispersos, en la medida en que no ha sido ése el aspecto medularmente estudiado en sus correspondientes textos de procedencia; como tampoco en el conjunto de ese *corpus*.

Más importante aún que esos atisbos o anotaciones realizados por lectores de José Martí, resulta la constatación de las "pistas" que pueden rastrearse al respecto en los textos del propio Martí. Las dispersas pero insistentes instrucciones suyas acerca de cómo debía ser leída su obra (e imagen), o sus cautelas con respecto a lo que debería informar de sí mismo a sus diferentes públicos, no dejan lugar a dudas sobre su instrumentación de estrategias de presentación y representación (editorial, textual) que favorecieran la adquisición y conservación del crédito necesario para hacerse escuchar y seguir en asuntos relacionados con la independencia patria. Aunque sobre esto estaré volviendo una vez y otra a lo largo del estudio, no quisiera dejar de señalar aquí algunas de esas huellas. Así, por ejemplo, ésta que aparece en uno de sus cuadernos de apuntes, la cual vale como una cifra de su conciencia de la activa participación de los otros (lectores) en el proceso de vida del texto y, por consiguiente, también en la configuración de la imagen de su autor:

Ha de pensarse s[iem]pre en que no se nos ha de leer con la exaltación con que escribimos.
(OC 21:185)

Algo que se diría tan exclusivamente personal como la imagen del autor derivable de sus textos pasa por la mediación de esos otros que son los lectores posibles de tales textos: la imagen del autor

¹ José Martí, PC 2:264.

no depende sólo del autor. De modo que, ante la imposibilidad de conocer a todos esos sujetos interactuantes en la configuración de tal imagen, el autor ha de contar con la certidumbre de ese principio básico ya en la fase de producción textual, si no desea ser objeto de una lectura indeseada. Según eso, cae de suyo, en cuanto al sujeto observador de aquel principio, que si la comentada “política” termina por hacerse más notable en lo concerniente a las publicaciones, ella habrá de interesar también el proceso de construcción del texto. La presentación tiene mucho que ver con los modos de representación: “Martí ya supone que el efecto debe ser preparado en la obra”, porque “el público es co-productor” suyo (Dill, 1975:198, 196).

Semejante conciencia del público/los públicos por parte de Martí ha de verse no sólo por el lado artístico-estético, sino como parte de un proyecto más amplio que abarca también otras dimensiones. Como ha observado el propio Dill, “tanto en lo político-social como en lo estético-literario, Martí tiene que tomar en cuenta al público, la comunicación con el público y la comprensión de la obra literaria por el público” (1975:166). Para la transformación social a que aspira -eminentemente independentista, a nivel de nación (Cuba) y de región supranacional (“Nuestra América”), tanto en el terreno sociopolítico como en el intelectual- él cuenta con su escritura y con su oratoria como sus principales medios de llegar a los sectores que habrán de promover y/o protagonizar esa transformación, una vez convencidos de su necesidad. Pero los mismos problemas sociales que él desea contribuir a superar afectan de lleno la realización plena de las funciones de aquellos medios: analfabetismo en unos sectores, dependencia excesiva de modelos extranjeros en otros, inexistencia de una red consolidada a modo de mercado que propicie la circulación de esas producciones entre los más de los sectores y comunidades que constituyen aquella región supranacional... Por eso, la escritura (y la oratoria) tiene que dedicarse a crear, de manera simultánea, los públicos que desea. Martí no sólo constata una situación deficitaria en ese terreno, como lo hará, por ejemplo, Rubén Darío en 1896, sino que emprende acciones concretas

para superarla. A esta luz se articulan las varias revistas fundadas por él: Revista Venezolana (1881), La Edad de Oro (1889), etc.

La desigual formación intelectual de su hogar primero y la constatación de esa desigualdad en el interior de los diversos países a que lo llevó su propia errancia, con su establecimiento final en Nueva York, son elementos que han de haber favorecido también la aguda conciencia martiana de la presencia activa del público/los públicos. Particularmente, la residencia neoyorquina de este pensador de una periferia todavía colonizada va a agudizar esa conciencia, a la vez que a singularizar todo su proyecto creador. Dividido entre coordenadas espaciotemporales, él va a estarlo asimismo entre públicos correspondientes a diferentes culturas e idiomas. A distinciones como lector *savant*/lector común, o lector creado/lector por crear, indisociables de todo ejercicio profesional de la escritura, hay que añadir en su caso otras variables, como la concerniente a las nacionalidades dentro de Hispanoamérica (lector cubano/lector de otras naciones), o la de los intereses prioritarios de esos mismos lectores (política/literatura).

Esa aguda conciencia del público/los públicos devela a su vez una conciencia fuerte de la propia imagen, la cual, más allá de las posibles interpretaciones de tipo psicológico, tiene que ver con las especificidades de este escritor. Su dependencia de la escritura (más que de la oratoria) para cubrir aquellos propósitos transformadores va a condicionar un cuidado especial por parte de él en su presentación y representación, sobre todo al trasluz de las circunstancias cubanas. El heroísmo requerido por éstas, máxime para un escritor que aspira a ser aceptado como líder de los sectores que promueven la independencia nacional, sin tener el aval de la participación en la guerra, pasa por el delineamiento y cuidado de una imagen de sí, acorde con esos propósitos centralizadores de toda su actividad.

En el mapa total de la escritura martiana, su correspondencia privada resulta particularmente fértil en cuanto a “pistas” que avalen la consideración de una “política de la escritura” como

hipótesis desde cuyo horizonte sea factible un entendimiento más amplio y cabal de las relaciones de Martí con su propia poesía. En esa zona se localizan varias claves explícitas de la comentada “política”:

En lo que escribo tengo por regla [decir] lo que la prudencia permite decir donde se haya de leer, y el callar al público lo que sólo llega a mí en privado. (E 2:73)

Esto afirma en 1888; idea sobre la que vuelve en otra carta de 1891 cuando sostiene, muy próximo al axioma: “Al público, sólo lo que le interesa al público” (E 2:264). En todos los casos sobresale la conciencia de la mediación activa del público (lector, oyente) en la definitiva configuración semántica de lo enunciado, y la mediación de esa conciencia en la producción y presentación de los enunciados. La “política de la escritura”, como sostuve antes, no ha de limitarse entonces a la cuestión editorial, sino que actúa también en las fases previas del proceso de producción/circulación textual.

Más adelante comentaré otras muestras de la conciencia que tuvo el propio Martí de los factores y circunstancias comunicacionales que interactúan con la constitución del texto y de la imagen consiguiente del autor: de inmediato preferiría dedicarme a reconstruir algunos atisbos de esta “política” hallados entre lectores previos de la obra de José Martí, y a cotejarlos con pasajes de ésta. En 1949, el autor de la más célebre biografía martiana, Jorge Mañach, señaló que “el problema de Martí era hacerse de autoridad”, y “puesto que para tener autoridad había que ser héroe, él cultivaría una pureza y benevolencia heroicas”(405). “Hacerse de autoridad”, ciertamente, constituyó un problema clave para este intelectual enrolado en una empresa política liderada mayoritariamente por militares formados o confirmados como tales en la guerra. Podría afirmarse que cada uno de sus pasos en el ámbito público, desde 1880 más notablemente, estuvo orientado a la resolución de ese problema².

² Cuatro años antes que Mañach, Blanche Zacharie de Baralt (1945) había hecho una observación similar, sólo que sin carácter generalizador. Según el testimonio de ella, el “primer cuidado [de Martí en La Habana

Esa fecha, con su establecimiento en Nueva York, supuso para Martí la entrada en contacto estrecho con participantes en la guerra cubana de los 10 años (1868-1878) y con otros de intentonas posteriores, ante cuyas muestras de heroísmo palidecía el expediente patriótico del joven escritor desterrado. De esas mismas fechas datan expresiones en que es frecuente la sensación de vergüenza precisamente ante compatriotas que tienen muy fresca la memoria de la guerra independentista:

con júbilo le escribo por lo que U[sted] vale, -y con vergüenza, porque intereses de la Patria y deberes míos, me obligan, amando la espada, a estar en tierras frías haciendo espada de la pluma. (E 1:175)

Así se dirige a un coronel alzado en armas en los campos de Cuba. A falta de oportunidades personales para empuñar la *espada* debido a “intereses de la Patria” y a sus responsabilidades como esposo y padre, su *pluma* hace las veces de *espada*. Esa analogía -de notable ascendencia literaria, por cierto- constituye una muestra, si bien vergonzante, de asunción de la escritura como otro tipo de acción. Poco tiempo después, en un impreso del Comité Revolucionario de Nueva York dirigido “A los cubanos”, Martí, en nombre de ese Comité a cuyo cargo ha quedado de manera interina, opta discursivamente por confundir su suerte individual con la de otros compatriotas al argumentar que:

Admirando a los bravos quedamos los que sabíamos que partían. [...]. Avergonzados presenciamos el espectáculo magnífico, los que por diversos conceptos teníamos que quedar batallando en estas tierras [...]. (E 1:136-137)

Si en aquel documento sus operaciones tropológicas se orientan a metamorfosear la *pluma* en *espada*, en este otro el escritor hace de sus actividades de patriota exiliado una prolongación metafórica de la batalla que tiene lugar en Cuba. Ese malestar de conciencia con respecto a los protagonistas de la también llamada guerra grande, mezclado con su admiración por ellos, acompañará casi hasta los días finales de su vida al escritor y líder de la nueva generación de patriotas

durante 1879] fue darse a conocer a fin de adquirir autoridad y crédito” (1990:5). Ahí mismo, Zacharie de Baralt señala otros detalles sobre la manera de ser de Martí (“no tenía aire marcial, ni métodos dictatoriales, ni ambición desmedida”, p.1) y sobre las expectativas de los líderes independentistas formados como tales al calor de la guerra (“los jefes militares, siempre un tanto desconfiados de los civiles, y más si eran del tipo oratorio”, p.52) cuyo conocimiento es clave para entender mejor la actuación seguida por Martí.

cubanos³. Él, sin el aval de la participación en acciones bélicas, y con una concepción personal de autoridad distinta de la de aquéllos, habrá de apelar a otros expedientes para agenciarse esa autoridad tan necesaria a quien deseaba ser escuchado y seguido en los asuntos de la independencia patria. De ahí “la pureza y benevolencia heroicas”, la imagen de santidad que dejó entre muchos de sus compatriotas: la construcción de un símbolo.

En Martí, escritor, cuya primera edición data de 1945, Iduarte razona de manera muy parecida a Mañach para explicar algunos rasgos de la pieza oratoria martiana “Lectura en Steck Hall”, la primera que éste expusiera en Nueva York: “aun no tenía [Martí] la autoridad que le darían después los años, su convivencia con los cubanos emigrados, su conducta y su prestigio”(1982:112). He ahí otra vez resaltado el problema de la autoridad, o la carencia de autoridad como problema a resolver. En otra parte de ese libro todavía importante en la bibliografía martiana Iduarte señala que en Martí no faltaban otros matices, pero que él “tachaba u ocultaba todo lo que no le parecía arcangélico o misericordioso, espada o bálsamo”(94). El procedimiento del recorte presupone una imagen deseada, en función de la cual él opera. Orientación similar a la de ese último apunte muestra el siguiente de la profesora Teresa Aveleyra:

su propia persuasiva escritura no es otra cosa sino autohagiografía. Ignoro si es el inventor del género. En todo caso, dudo que se pueda llegar en él a mayor virtuosismo: Martí es dueño de maneras de decir lapidarias -con brillo de piedra preciosa- que le atraen la inmediata adhesión del lector; es maestro en el arte de la insinuación sutil, oculta y manipuladora (por lo demás, como toda literatura eficaz); domina los medios indirectos para presentarse -abiertamente o pretendiendo presentar a terceros- a la luz más favorable; es ducho en el juego de la negación -iba a decir abnegación- constante de sí mismo, que se resuelve en la más rotunda de las afirmaciones (1986:34).

³ Ese malestar explica, por ejemplo, que Martí se resistiera a abandonar los campos de los insurrectos cubanos en mayo de 1895 sin antes haber tomado parte, de cuerpo presente, en acciones bélicas. “Yo evoqué la guerra: mi responsabilidad comienza con ella, en vez de acabar” (E 5:118), había explicado él en marzo de 1895 a Federico Henríquez y Carvajal. “De vergüenza me iba muriendo [...] cuando creí que en tamaño riesgo pudiera llegar a convencerme [...] de que un pueblo se deja servir, sin cierto desdén y despego, de quien predicó la necesidad de morir y no empezó por poner en riesgo su vida” (E 5:117). Martí mostró una conciencia muy lúcida de la particular necesidad del crédito que tiene un líder, y actuó en consecuencia con su vida y con su obra para adquirirlo, conservarlo y aumentarlo en función de la independencia plena de su patria. Para una revisión documentada y analítica de las circunstancias en que se produjo su muerte puede verse “Martí en Dos Ríos”, de Roberto Pérez de Acevedo (1970).

Tras esa relación de procedimientos y estrategias encaminados al delineamiento/cuidado de una imagen, Aveleyra concluye que “con tan buen abogado de su propia causa, no es extraña la canonización del patriota cubano [...]”(35)⁴. De manera más tajante, Aníbal González concluye que “Martí aspiró a ejercer sobre su obra una censura autovigilante que le brindara la coherencia armónica que él deseaba para todos sus actos” (1995:57). Si en la “obra” está el registro principal de la imagen propia deseada, se entiende esa “censura autovigilante” ejercida por el escritor sobre ella: el referente original se orienta a ser su imagen. Blanca M. Rivera, más ceñida a la relación que observó Martí con su poesía, había reflexionado en torno a lo que ella denomina “autocensura poética” (1994:83). La “autocensura” señalada por Iduarte, González y Rivera no parece incompatible con la “autohagiografía” que observara Aveleyra.

Por su parte, Ottmar Ette ha señalado varias observaciones de similar orientación, entre las que cabe resaltar: “[la] configuración consciente de la imagen de la propia personalidad [por parte de Martí] es [...] un aspecto de gran importancia no sólo para [su] recepción [...], sino sobre todo para su labor y su producción artísticas”(1995:55n81). Muestra a pequeña escala de la orientación que podría seguir el reconocimiento y desmontaje de las estrategias notadas para construir aquella imagen ofrece el apartado analítico dedicado a la iconografía martiana en ese estudio. Conclusiones del mismo, como, por ejemplo, que “Martí utilizaba sus fotografías con el fin de proyectar una determinada imagen de sí mismo”, “consciente de la importancia de tal imagen para el logro de sus objetivos”(1995:54), tienen validez metodológica también para esa otra forma de modelar una imagen personal que es la escritura.

⁴ Martí, el Apóstol [1933], de Jorge Mañach, Martí, místico del deber (1940), de Félix Lizaso, Martí, el Santo de América (1941), de Luis Rodríguez-Embil son algunas biografías que ponen de manifiesto el componente religioso que tanto ha contado en la recepción del héroe cubano. Precisamente uno de los datos más significativos de la historia de la recepción martiana hasta ca.1980 reconstruida por Ottmar Ette es la pervivencia del discurso hagiográfico en torno a Martí, más allá de géneros, de épocas e incluso de posiciones políticas.

Un estudio menos extenso del propio Ette (1994) retoma y profundiza algunas de sus observaciones sobre las fotografías de Martí, ya desde el título: “Imagen y poder - poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana”, basado en la premisa de que “la obra de Martí no incluye sólo los textos escritos por el prócer cubano”, sino también las fotografías, “parte integral de su obra” (231). Según presume allí, “estos retratos no son ventanas que se abren hacia “la realidad” sino creaciones complejas que, a lo largo de la vida de Martí, demuestran una intencionalidad cada vez más pronunciada” (229).

Su documentado y perspicaz análisis de varias de las fotografías que se hizo tomar Martí corrobora esa presunción con creces. De 1870, por ejemplo, data una foto de Martí, “tomad[a] en el Presidio de la Habana”, que lo presenta “en traje de presidiario, con la cabeza rapada, un sombrero en la mano y un grillete enorme sujeto al pie”(231). Esa foto le permite a Ottmar Ette observar dos operaciones -en alguna medida complementarias entre sí- que han signado el proceso de construcción de la imagen martiana: por un lado, “la pose” asumida en esa foto, su “teatralidad” (234)⁵; por el otro, “la *decontextualización* y consiguiente *recontextualización*” (235) de la foto a partir de la reelaboración de su *marco*. La otra cara de esa construcción tiene que ver con lo ausente, con lo

⁵ ¿Por qué, si no para fomentar determinada imagen de sí, escoge Martí retratarse en la cárcel y vestido de presidiario? Si a esa imagen icónica se añade el texto escrito al dorso con que acompaña el envío de esa foto, se refuerza el efecto (y el esfuerzo) de construcción comentado. A su madre Martí envía esa foto con la siguiente dedicatoria: “*Mírame, madre, y por tu amor no llores:/ Si esclavo de mi edad y mis doctrinas,/ Tu mártir corazón llené de espinas,/ Piensa que nacen entre espinas flores*” (PC 2:11). La identificación entre el emisor y su destinataria queda de relieve en los sintagmas que debieran individualizar a ella: “*tu amor*”, “*tu mártir corazón*”. ¿Se refieren éstos a la madre por sí misma, o designan más bien lo que hay de él (dolor: “*espinas*”) en ella (“*corazón*”)”? Esa comunidad o extensión “umbilical” se refuerza con la proximidad fónica -señalada por Ette (232)- entre “*mártir*”, sustantivo empleado aquí en función adjetiva, y el apellido de quien suscribe ese cuarteto de versos endecasílabos. El texto que escribe al dorso de otra copia de esa misma foto con destino a un amigo torna quizá más claro aquel efecto de construcción que preside la imagen icónica: “*Hermano del dolor: -no mires nunca/ En mí al esclavo que cobarde llora:/ V'e la imagen robusta de mi alma/ Y' la página bella de mi historia*” (PC 2:15). El último endecasílabo de ese cuarteto arromanzado proyecta hacia un futuro (“*mi historia*”) la imagen ahora presentada. No menos significativa en ambas dedicatorias es la voluntad martiana de precisar cómo ha de ser visto, o cuál es la imagen que a partir de la foto deben llevarse de él sus destinatarios. El futuro (un futuro) se sobrepone otra vez al presente: “*mírame*”, “*no mires nunca*”, “*ve*”. No es muy distinto, sólo que ya sin fotos de por medio, el procedimiento en una carta al general Serafín Sánchez, de junio de 1892: “*¡éame vigilante,*

omitido, pues, como bien anota allí mismo este investigador: “en una iconografía, las lagunas o vacíos pueden ser tan importantes como las fotos existentes” (235). A la luz de la reiteración en esa iconografía de imágenes como ésta de 1870, resalta la ausencia de otras que permitan documentar otras facetas o dimensiones de la vida de Martí menos asociables con “lo heroico”, como puede ser “la zona del amor en sus múltiples formas”(235), la cual “parece haber quedado cerrada al objetivo de la cámara oscura”⁶.

En el trayecto de configuración del ya espeso tramado bibliográfico en torno a la obra de Martí pueden seguirse las filigranas de una hebra cuya articulación por el motivo aceptación/rechazo de la dedicación del escritor a la empresa de la independencia cubana, una de cuyas guías estaría representada por la transida lamentación de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (junio de 1895) al enterarse de la muerte de Martí, y la otra por quienes han visto en esa dedicación la condición de posibilidad de las novedades martianas. La metáfora dariana de un Martí “Apolo armado de espada y pistolas” cifra la incongruencia o incompatibilidad, el desvío y el sacrificio que vio el poeta nicaragüense en la consagración martiana a la guerra independentista cubana⁷. Esa metáfora condensa la excepcionalidad que él reconoce a Martí en el ámbito de Hispanoamérica

preparando con la pluma y la conversación, el ejército con que hemos de salir de penas” (E 3:124; énfasis mío).

⁶ También Aveleyra (1986:55,56) había reparado en este uso estratégico de la fotografía personal por parte de Martí, si bien no con el detenimiento y la documentación del profesor Ette. En cuanto a omisiones en las representaciones realizadas por Martí, parece inevitable reparar en ellas, lo mismo a propósito de su iconografía, que de su Ismaelillo, o de un ensayo como “Nuestra América”. Sobre la omisión del componente femenino en la refuncionalización mitológica con que cierra éste último, Ben Heller (1996) ha aportado observaciones muy valiosas.

⁷ Lectores de Martí como José Manuel Carbonell (1928:161), Félix Lizaso (1940:8), Alfonso Reyes (1945:115), Jorge Mañach (1953:81), entre otros, prolongan, con entonaciones más o menos personales, esa metáfora fundadora. La metáfora dariana se completa como sigue: “Los tambores de la mediocridad, los clarines del patriotismo tocarán dianas celebrando la gloria política del Apolo armado de espada y pistolas que ha caído, dando su vida, preciosa para la humanidad y para el Arte y para el verdadero triunfo futuro de América [...]” (AC, 1960:4-5). Rubén Darío funda su reclamo sobre los ejes regional/universal, contingencia/trascendencia. En el primer miembro de cada par se sitúa la política *ad usum*, y en el segundo el Arte con mayúscula. Lo que él llama “el verdadero triunfo futuro de América” pone a prueba la exclusión entre los miembros de cada eje. En un artículo llamado significativamente “José Martí, el dulce traidor”, Adriana Kanzepolski (1994) estudia las implicaciones de la inclusión de ese artículo en Los raros.

como sujeto de la práctica con la que lo identifica, a la vez que constata -por su reverso- la fragilidad del proyecto de poeta autónomo en el radio de los problemas característicos de ese mismo espacio⁸.

Ejemplar de la otra postura al respecto es la siguiente conclusión:

Se quiere dar a entender que, de haber vivido en paz y sin apremios revolucionarios, hubiera sido él mucho más grande y más logrado escritor. La verdad es exactamente lo contrario: a su condición de militante revolucionario debe José Martí la posición excepcional que ocupa entre los grandes maestros de la lengua castellana. (Portuondo, 1953:302)

José Martí fue uno de los más notables escritores y pensadores dentro del ámbito hispánico en el siglo XIX *debido a* esas circunstancias y también *a pesar de* ellas. Si, por una parte, las circunstancias en que vivió lo llevaron a pensar/escribir con originalidad sobre asuntos propiciados entonces sólo por tales circunstancias; por la otra, no es menos cierto que él hubo de sobreponerse a esas mismas circunstancias para poder desplegar, aunque fuera de un modo indirecto, sus dotes como escritor. Esta dinámica deja entrever en su trasfondo un problema que desborda cualquier casuística: la precariedad del modelo de intelectual autónomo en las circunstancias hispanoamericanas, y particularmente cubanas, de entonces; aspecto éste sobre el que volveré luego⁹.

Interesante sobremanera es constatar que el propio Martí dio pábulo a la línea conjetural sustentadora de esa polémica. En el prólogo atribuido a “Flores del destierro”, por ejemplo, resalta con bastante claridad su queja por no haber podido dedicar más tiempo a la práctica de la poesía, si bien las resistencias allí aludidas remiten primeramente a un ámbito socioeconómico inmediato (el estrépito de los ferrocarriles, “la muchedumbre antiática de las calles”) que no da cabida a la práctica distintiva del poeta. De manera más raigal y nítida, en una carta a Mercado, desde Guatemala, Martí

⁸ No deja de ser interesante que el mismo símbolo escogido por Martí para representar el potencial de acción contenido en su práctica escritural, la tópica “*espada*”, sea seleccionado también por Darío para representar más bien la opción contraria: la incompatibilidad del potencial de acción política *strictu sensu* con la escritura en el modelo de poeta que él ve en el cubano. Seguramente sin saber del previo uso martiano, el nicaragüense desmonta la pareja “*pluma*”=“*espada*” (o “*pistolas*”), construida no sin esfuerzo por su colega.

⁹ En un artículo de 1931 publicado en *Sur*, Pedro Henríquez Ureña había reparado en esa especie singular de ‘unidad y lucha de contrarios’ cuando observaba que en Martí “el escritor, que se encogía para ceder el paso al hombre de amor y deber, reaparecía, aumentado, transfigurado por el amor y por el deber [...]” (*Ensayos*, 1998, 317).

formula una pregunta que pareciera la punta (o una punta) de aquella madeja: “¿No ha de llegar nunca para mí el momento de que yo me produzca en las circunstancias favorables -árbitras caprichosas de la fama y suerte de los hombres?” (E 1:123). Pregunta ésa que parece comentada por otra suya: “¿Quién nació en un momento más difícil, rodeado de circunstancias más amargas?” (E 1:124). Eran sus años de juventud: todavía aspiraba a que le favorecieran la suerte y la fama. Por sus méritos intelectuales, desde luego.

El tipo de operaciones que sustentan esos modos de lectura, tanto en sus simplificaciones y/o generalizaciones excesivas como en sus escamoteos de las tensiones inseparables de la praxis escritural martiana, dista de la que he estimado de más provecho en el estado actual de los estudios dedicados a este escritor. Su más o menos compartida desatención con respecto al conjunto de circunstancias comunicacionales y a las estrategias dependientes de ellas, ilustra una de las operaciones de esas lecturas que convendría revisar por el lastre que ha representado en este campo. Acaso más productivas, por lo que parecen intuir, resulten observaciones como:

[Martí] supo los modos diversos de tratar los asuntos, según la índole de las publicaciones y los lectores a quienes se dirigía, [y] tuvo [...] la intuición de los efectos que deseaba lograr [...]. (Lizaso, 1963:228)

O las ya comentadas de Iduarte, Mañach, Aveleyra, Dill, González y Ette acerca de la influencia de los públicos previstos en cada caso en el proceso de formalización y edición de los textos. Con tales antecedentes se comprenderá que, sin prescindir de la debida revisión bibliográfica, el interés de la lectura que propongo se cargue, de preferencia, hacia los textos resultantes de la praxis escritural martiana, en los que están mejor documentadas las huellas de esas tensiones moldeadoras¹⁰. Desde luego, la producción de un escritor que lo ha sido, como lo fue Martí, durante más de 25 años, tanto de poemas como de ensayos, de artículos como de crónicas, de cuentos como

¹⁰ “Considerando el número enorme de trabajos sobre Martí, y sus resultados a veces contradictorios, resulta indispensable apoyarse exclusivamente en lo que revelan los textos escritos por el propio Martí”, había observado ya al respecto Adalbert Dessau (1974:303).

de una novela, de cartas como de piezas oratorias, de diarios como de cuadernos de trabajo, de piezas para el teatro, de manifiestos, de proclamas, de circulares de guerra..., si bien es de lectura inexcusable para el propósito de considerar la referida “política”, obliga a una restricción del *corpus* susceptible de análisis. Esta vez mi revisión se centra en una muestra bastante delimitada de antemano: la poesía, como fruto textual de una práctica, más que como objeto de reflexión desde otros cauces. Sin embargo, intuyo, con apoyo en el conocimiento de otros grupos de textos del mismo autor correspondientes a otros géneros y a otras áreas -más las observaciones comentadas de otros lectores de esa obra-, que la pertinencia de tal hipótesis podría verificarse no sólo a propósito del comportamiento de la poesía.

Acorde con el lugar central a la vez que problemático de la poesía en toda esa escritura es la concentración de conflictos y estrategias alrededor de ella. En torno a la poesía, ciertamente, se concentran e intensifican de manera ejemplar las más de las tensiones que acompañan el ejercicio de la escritura en la praxis martiana, sea con respecto al pragmatismo y valores similares (competitividad, eficiencia) jerarquizados por los discursos modernizadores; sea con respecto a demandas ineludibles de la práctica política que simultáneamente despliega el escritor. Indicio de algunas de esas tensiones, *v.gr.*, aporta la no culminación del proyecto macrotextual “Polvo de alas de mariposa”; su voluntad de influir sobre la imagen del autor derivable de la existencia misma de su primer poemario publicado (Ismaelillo); la no resolución de ninguno de los proyectos editoriales en que parecen haber estado envueltos los “Versos libres”; o que haya asumido de manera plena su condición de poeta sólo en la víspera de su “renuncia” a la literatura (“*antes de morirme quiero/Echar mis versos del alma*”, 1891). He ahí algunos filones o aristas significativos en los que permite profundizar una hipótesis de trabajo como la que guía esta relectura de la producción poética de José Martí y la revisión consiguiente de los hitos principales en que se organiza, sobre el eje diacrónico, toda ella.

1.1) “*Quién habla por mis labios/Cosas que en vano detener intento?*”¹¹

Mucha de la singularidad de Martí se asienta en los alcances y calidades de su labor en ámbitos, como los de la práctica política y la poética, de convivencia conflictiva en un mismo sujeto a finales del siglo XIX hispanoamericano. Tal singularidad, a su vez, no se explica fuera de los contextos en cuyas fronteras se constituyó, desarrolló e interactuó la obra de este escritor. Tanto en las circunstancias más específicas de Cuba como en las de Hispanoamérica le afecta ese conflicto que resuena en ambos, si bien de manera distinta, y que él vive mayormente desde Nueva York. La redefinición del lugar/función social del escritor y la literatura una vez que, entre los primeros efectos de la modernización, “los políticos comenzaron a encarnar el discurso del Estado y los escritores debieron replantear el modo de inserción de la literatura en una sociedad donde el valor de intercambio en el mercado y la noción de utilidad eran premisas esenciales” (Rotker, 1989:63), se entrecruza en el caso del escritor cubano con las exigencias de la dinámica política regional en cuyo seno él trata de autorizarse como líder político.

En uno y otro contexto su vocación de poeta, más que la de escritor en general, lo pone en una situación desventajosa, pues a la merma del *status* social de la poesía y del poeta en las nuevas circunstancias, que él mismo hace objeto de reflexión en sus textos ensayísticos sobre Pérez Bonalde (1882), Oscar Wilde (1882) o Walt Whitman (1887) e incluso en poemas de “Versos libres”¹², se añade la dificultad que oponen sus interlocutores en el contexto de los grupos independentistas cubanos a aceptar a un poeta, con ideas distintas sobre la guerra y la nación además, en funciones de liderazgo. Aún cuando la dimensión más amplia de ese conflicto pueda resultar tan desigual y

¹¹ JM, PC 2:172.

¹² No es mi propósito hacer una reconstrucción minuciosa de las modificaciones que conlleva el proceso modernizador de Hispanoamérica en terreno literario, sino evocar aquellos rasgos del mismo que ejercieron más notable influencia sobre el proyecto creador de José Martí según puede documentarse en la propia obra de éste. Para una reconstrucción más detallada de ese proceso en general pueden consultarse estudios como los de Angel Rama (1984,1985), Rafael Gutiérrez Girardot (1983), Octavio Paz (1991), Julio Ramos (1989), Susana Rotker (1989), Françoise Pérus (1992, caps. 1 y 2), entre otros. Las compilaciones Las culturas de fin

fluctuante como la incipiente modernización a que se adentra Hispanoamérica durante las décadas finales del XIX, el caso de este escritor no deja de ser significativo en su tentativa de integrar papeles y funciones concernientes a cada una de aquellas actividades. Con razón se ha afirmado que

Martí [es] uno de los primeros escritores modernos latinoamericanos, a la vez que la heterogeneidad de su discurso y la multiplicidad de sus roles [...] recuerdan el estatuto tan problemático de esa categoría -la del escritor moderno, especializado- en América Latina. (Ramos,1989:14)

Su singularidad, en medida estimable, tiene como trasfondo esas condiciones de especialización propiciadas y exigidas por la modernización, que su praxis documenta, a la vez que problematiza. José Martí, reconocido con frecuencia como el más preclaro pensador político hispanoamericano de finales del XIX, lo ha sido también como uno de los escritores adelantados en todo ese espacio durante el mismo período¹³. El conocimiento de esos contextos en cuya resonancia se va moldeando la obra de Martí favorece la lectura que podría ser más provechosa en el estado actual de los estudios dedicados a este escritor. La coexistencia de tareas, sin lugar a dudas, está avalada, de manera considerable, por la formación de su pensamiento en el seno de una cultura -la cubana- que, por su carácter dependiente, colonial, cuando casi todas las otras naciones del continente se hallan cerca del primer centenario de su independencia de España, tiende a condicionar esta suerte de unión “heterogénea” de demandas en sus intelectuales.

En efecto, la formación de Martí en el seno de la cultura cubana fue decisiva en la configuración de su pensamiento y de su proyecto creador en general. Los primeros escritos suyos que circularon dan muestras de la profunda huella de esa formación: el soneto “¡10 de Octubre!”

de siglo en América (Josefina Ludmer, 1994) y Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina (Beatriz González Stephen *et al.*, 1995) aportan otros acercamientos de interés a ese tema.

¹³ Al decir de Pedro Henríquez Ureña, por ejemplo: “En José Martí [...] coinciden el iniciador de una revolución política y el iniciador de una revolución literaria” (1940:50). Opinión ésa que reaparece más recientemente en J.J.Arrom (1985) cuando éste habla de “la doble revolución, la política y la poética, que le tocó acaudillar [a José Martí]” (39). En similar senda, Iván Schulman ha sostenido que “el cubano se reveló tan revolucionario en su papel de escritor como en el de político [...]” (1970:13). Por su parte, Vitier (1969:16) ha sostenido que “uno de los más grandes y exquisitos poetas de nuestra lengua fue nuestro máximo héroe, el libertador sumo de nuestro espíritu”. Son las tensiones activadas por esa convivencia sobre la actividad toda

(1869) celebra el inicio de la guerra independentista contra España, y sus artículos en El Diablo Cojuelo hacen mofa del comportamiento de las autoridades coloniales en La Habana. Su largo poema dramático Abdala (1869) tematiza el conflicto de un joven guerrero cuyo dilema parece también el del joven patriota y escritor entre el deber familiar exigido por su madre y el deber patrio actualizado por la amenaza de ocupación del país natal.

Estimulado por el ambiente de insurgencia que se respira en algunos círculos intelectuales habaneros, el poeta de Abdala parece vivir desde el personaje homónimo el conflicto que estallaría en su propio hogar si él decidiera sumarse a las huestes independentistas concentradas en la zona oriental de Cuba. En ese poema, después de los versos en que el protagonista define su “*amor [...] a la patria*” como “*el odio invencible a quien la oprime*” (OCc 1:34, vv.206-216), su madre le pregunta: “*¿Y es más grande ese amor que el que despierta/En tu pecho tu madre?*”, a lo que aquél responde con otra pregunta que cifra la intensa fe patriótica del joven escritor: “*¿Acaso crees que hay algo más sublime que la patria?*” Tras conocer esta premonitoria batalla interior desplegada en el papel no extraña que al año siguiente el joven patriota quedara implicado en un proceso judicial debido a una pequeña nota manuscrita en la cual se cuestionaba la conducta seguida por un ex compañero de escuela. El hallazgo de esa nota por representantes de las autoridades coloniales en casa de su amigo Fermín Valdés Domínguez dio pie al juicio y a una condena a trabajos forzados que pronto fue conmutada por la del destierro, en 1871.

Desde entonces comienza su peregrinación por tierras de España -donde cursa las licenciaturas de Derecho y de Filosofía y Letras, a la vez que concluye su Bachillerato-, EE.UU. e Hispanoamérica, pero cada vez más comprometido con la situación cubana. El presidio político en Cuba (1871) y La República española ante la revolución cubana (1873) constituyen muestras inmediatas de ese compromiso en el que su destino personal se confundirá crecientemente con el de

su patria¹⁴. Su temprana y definitoria lejanía de Cuba, avalada por sus muestras juveniles de patriotismo, va a favorecer la acentuación en Martí de una tendencia que resulta básica para la consideración de la relación suya con la patria y con la escritura: asumirse como vocero de su patria. El acto de la enunciación se funda así en un basamento que no depende, en última instancia, de la voluntad individual: “*Quién piensa en mí? Quién habla por mis labios/Cosas que en vano detener intento?/De dónde vienen los consejos sabios?*” (PC 2:172). Trátase, antes bien, de una suerte de misión que lo hace actuar como mediador/intérprete entre la patria y una voz depositaria del sentido de la Historia: “[...] *ya escucho una voz en mis oídos/que me dice con cántico sublime*” (PC 2:21).

Como se deduce de este breve recuento de sus años de formación, aquella coexistencia de actividades en su proyecto creador fue avalada también por el hecho de que el poeta estuvo dotado de una sensibilidad lo bastante amplia como para sobrellevar -al influjo modelizador de la cultura cubana- ambas prácticas en un sistema de pensamiento con funciones para sus respectivas exigencias. Marcas definidoras del proyecto martiano con alcance sobre todo él fueron la sensibilidad política y la sensibilidad estética, muy intercomunicadas a su vez: si la política en sentido fuerte se realiza e influye en las distintas dimensiones de la actividad martiana, las consideraciones estéticas actúan e influyen también sobre todas ellas, incluidas las más ceñidas a la política en sentido estrecho.

1.2) Focos de tensiones

Empero, ni ese condicionamiento básico, ni la voluntaria sujeción de su suerte personal a la de su patria, excluyeron, en su progresiva puesta a prueba a través de nuevas circunstancias, tensiones, conflictos y fluctuaciones más o menos enconados en torno a unos u otros géneros de escritura para el sujeto de esas prácticas. La escritura, que en su adolescencia y primera juventud ya se había

¹⁴ En 1879 Martí volverá a ser desterrado de Cuba, adonde había ido para asegurar el nacimiento allí de su primogénito. Información documental sobre las actividades del patriota cubano durante ese año vivido en La Habana puede encontrarse en Alberto Rocasolano (1984).

revelado como medio de expresión/realización de su vocación patriótica, devino cada vez menos dissociable de ésta en la medida en que él vivió lejos del espacio real de esas batallas. Desde España, desde México, o desde EE.UU. no podía sino escribir como modo de favorecer la causa de la independencia de Cuba; para lo cual tuvo simultáneamente que ir construyendo una imagen de sí que lo autorizara en esa función entre sus compatriotas. Por otra parte, la escritura resultó cada vez menos dissociable de la actividad (e imagen) de Martí también porque de ella fue que vivió: como periodista, como editor o traductor, como empleado de oficinas de comercio. Por lo que, con independencia del propósito del viaje, hay que pasar por su escritura para llegar a Martí. La abundancia, calidad e interés de ésta impiden que ella sea un cuerpo transparente en ese viaje, y, asimismo, las tensiones del sujeto que inscribió/construyó su identidad en ella.

Tensiones hubo, por ejemplo, entre la dignidad y el prurito de forma indisociables, para él, de la escritura, y las condiciones en que tuvo que realizar gran parte de ese ejercicio que fue además su mayor sostén económico ya desde su etapa de colaboración con la Revista Universal y El Federalista mexicanos (1875-1876)¹⁵. Una argumentación suya -datada en octubre de 1890- para explicar su demora en la realización de una reseña, ilumina sobre ese tipo de tensión:

lo que en esa otra clase de labores causa demora no es ninguna otra ocupación más grata y preferente, sino el deseo de perfección y de la libertad, tiempo y limpieza de ambiente, físico y moral, donde soltar las alas y centellear ideas. (E 2:224)

Dos “clase(s) de labores” realizadas por un mismo sujeto compiten entre sí por la mayor dedicación de éste a sus respectivos ejercicios. Y tan relevante como esa constatación es la conciencia del propio escritor acerca del carácter decisivo que tienen sobre esas “labores” las

¹⁵ Textos suyos aparecieron también en El Eco de Ambos Mundos, sólo que de manera esporádica. Además, su colaboración con la prensa de este país abarcó mucho más tiempo. En El Partido Liberal, por ejemplo, colaboró durante unos seis años desde mayo de 1886. Cf. E. Mejía Sánchez (1980). Muy útil para documentarse sobre esta etapa de la vida/obra de Martí es la compilación Martí y México. Historia y cultura (UNAM, 1998), preparada por Luis Angel Argüelles. Ella resulta valiosa, más que por los textos de Martí sobre mexicanos, por los de mexicanos sobre Martí, desde Justo Sierra o Gutiérrez Nájera, hasta Octavio Paz o Jaime Labastida.

circunstancias en que él actúa. Del lado del sujeto, el “deseo de perfección” y el “de la libertad”; del lado de las circunstancias, el apremio del “tiempo” y la muy rara “limpieza de ambiente físico y moral” en que hubo de realizar la porción más considerable de su obra escrita alguien que se desempeñó “entre los ruidos de la oficina” (E 1:360) durante años. Según le explica en otra ocasión a ese mismo destinatario:

la inteligencia tiene su pudor, y es faltar a él escribir a destajo, sin el frescor y la fuerza de la libertad, con un correo [colaboración periodística] a la derecha y otro a la izquierda, sobre cosas que deben quedar, y sobre personas a quienes se mira con un afecto delicado y tierno [...]. (E 2:210)

Entre la escritura deseada (con orientación a la permanencia) y las condiciones idóneas para realizarla hay un hiato, una distancia que es análoga a la que se da, sintácticamente en ese pasaje, entre el verbo “escribir” y su complemento (más) directo. Los complementos interpuestos: “a destajo”, “sin el frescor y la fuerza de la libertad”, “con un correo a la derecha y otro a la izquierda”, designan la negación (o ausencia siquiera) de las condiciones idóneas para realizar la escritura deseada. Uno de los impedimentos viene dado por la escritura para el periódico, de la cual vive. El periódico, según esa caracterización, exige rapidez y no mucha profundidad sentimental, rasgos los dos que le resultan incómodos al escritor (poeta) que ejerce su labor más distintiva en ese medio.

En otra ocasión manifiesta su pesar por el tiempo que pasa “peinando libros ajenos”(E 2:54), en detrimento del que podría dedicar a producir los propios: “Pero ya verá cómo paro, a lo mejor, en escribir uno que se pueda leer [...]”(E 2:54). Y dos años después, en septiembre de 1890, su cuestionamiento de la celebración que le prodiga un amigo apunta en esa misma dirección: “¿De qué triunfo me habla, cuando me come la vergüenza, de no hacer, porque no puedo, nada que dure y que sirva?”(E 2:215). Desde luego, *durar* y *servir* esbozan ahí una pareja tirante por cuanto actualizan parámetros distintos y hasta excluyentes: el servicio inmediato y la permanencia como valores simultáneos de un mismo producto.

Evidente, por esas referencias que podrían multiplicarse, es que Martí, como escritor,

distinguió entre modalidades de escritura, cada una con funciones y destinaciones propias. Una de ellas podría llamarse la escritura de carácter cordial: la que él ejerce(ría) a gusto; y otra, la del pan-ganar, que él asumió como impuesta. En torno a cada una de esas modalidades podrían a su vez organizarse, a grandes rasgos, los géneros de su escritura. Paradigmas de cada una serían, por el lado de la cordial, la correspondencia privada; por el lado de la pragmática, la oficinesca, ciertas traducciones y -en menor medida- la periodística. La cordialidad, más que del sujeto emisor a solas, habla del tipo de relación comunicacional en que él se siente más a gusto en la escritura, lo cual despeja a su vez la ecuación que hace de ésta última hogar, ligamen, refugio, *patria*. A esa luz se entiende, por ejemplo, que el escritor deseoso de realizarse como tal en la modalidad cordial traslade esquemas comunicacionales distintivos de algún género de esa modalidad a géneros de la otra, que son los que ha de frecuentar más, a tono con la pronta colocación editorial de éstos en la reconfigurada formación sociodiscursiva continental. Así sucede con sus “cartas” o “correos” para importantes periódicos de la época: “Escribiré para La Nación [...] como si escribiera a mi propia familia. No hay tormento mayor que escribir contra el alma, o sin ella”, declara él a Bartolomé Mitre en diciembre de 1882 (E 1:259). El tipo de comunicación que se entabla con la “propia familia” ha de ampliarlo el escritor para abarcar en su radio a un público (nación, continente) que sólo podría ‘familiarizarse’ con él mediante la escritura-lectura.

Ya que para vivir tendrá que depender de la escritura, optará por extender marcas de la modalidad cordial a todo el territorio abarcado por aquélla¹⁶. Sin embargo, él no pierde de vista la diferencia de fondo entre sus correspondientes identidades, o entre sus funciones sociales. Ilustrativa al respecto es la proposición que en 1878 hace a un amigo poeta: “Trabaja enhorabuena; pero cuando dejes la pluma, toma la lira”(E 1:109). La “*pluma*”: trabajo, dinero, obligatoriedad; la “*lira*”:

¹⁶ El movimiento entre esas dos grandes modalidades de la escritura martiana también se da en sentido contrario. Varios poemas de “Versos libres”, por ejemplo, así lo ilustran. Lo interesante en este caso es la influencia que ejerce la materia tratada en esos poemas sobre la formalización de éstos, particularmente en su

expansión espiritual, no relaciones mercantiles, opcional. Dos instrumentos: dos modalidades de escritura. “*Ganado tengo el pan: hágase el verso*”(PC 1:67). Difícilmente la diferencia pueda ser más clara.

No me argumente que traduzco y escribo para diarios [responde previsoramente a otro amigo en carta de 1886]: ese es el pan-ganar, para el que la honradez da fuerzas [...]. (E 1:328)

Y dos años después, en carta a otro amigo, califica esa escritura “para diarios” como “trabajo [...] de puro gana-pan”(E 2:9). Otra vez explicará que “el trabajo diario de ganapán” no “[l]e dej[a] el espíritu en la limpieza y reposo necesarios [...]” para ejercer la escritura cordial (E 2:113). En febrero de 1890 declara su insatisfacción “*De tanto mover la pluma/Por obligación y oficio,/Sin más fruto y beneficio/Que un poco de pan y espuma*”(PC 2:270). Tales caracterizaciones y quejas respecto de la modalidad escritural más favorecida socialmente por los nuevos tiempos abundan en su correspondencia. Ellas, inscritas mayormente en cartas privadas y poemas, revelan a un escritor que se siente desplazado, como lo evidencia también la elección de la noche para ejercer ese tipo de escritura.

De manera más explícita ese contraste asoma en una carta a Manuel Mercado. En ella establece un símil -entre lo que quisiera hacer con su habitación luego de ser visitado por un “hombre de alma fea u oscura” y lo que quisiera hacer con su mente tras ejercer la escritura de ganar el pan- que resulta muy ilustrativo de las tensiones comentadas:

No está bien que con la misma mente con que se trabaja por el pan, que al fin y al cabo es vender lo que se piensa, se imagine después el modo de decir las cosas del corazón a los que se quieren. Con mi mente quisiera hacer como con mi cuarto, que me voy de él, y dejo todas las ventanas abiertas, cuando acabo de recibir la visita de un hombre de alma fea u oscura. (E 2:94)

Inclinado a los géneros de escritura que propiciaran la realización de la modalidad cordial, él tiene, sin embargo, que frecuentar más los géneros de la otra modalidad. Ese foco de tensiones resultante de la convivencia en un mismo sujeto de ambos tipos o modalidades de escritura se concentra ejemplarmente en una nota de uno de sus cuadernos de apuntes en la que presenta al

poeta como (un) fuera de lugar cuando éste se ejerce en las condiciones del periódico:

Qué librería la del que quiera tener consigo los libros modernos. Reúna lo que en los periódicos desperdician, hoy, faltos de vías más cómodas, baratas, productivas y apreciadas, y escribiendo para hombres que no tienen tiempo, los poetas que tampoco lo tienen. (QC 22:320)

En las condiciones del periódico el poeta está fuera de (su) lugar. El indicio de la alteración es claro: en circunstancias propicias o siquiera menos hostiles, los poetas no “desperdici[ar]an” sus talentos produciendo textos para el agitado e incierto público de los periódicos. Los “libros modernos” que ellos producen en tales condiciones tienden a negarlos como tales, fragmentados como se encuentran éstos en las columnas de periódicos que, si bien contribuyen a paliar las premuras de la subsistencia, no permiten la realización plena de las facultades distintivas de los poetas. La velocidad de la vida moderna impone una brusca reorientación sobre poetas y lectores¹⁷. “Desperdician”, “faltos de”, “no tienen”, “tampoco [...] tienen”: semánticamente, la negatividad, la carencia, la separación respecto de un ideal, son notorias, para el poeta, y desde la perspectiva de un poeta¹⁸. El hecho de que Martí como poeta se quejara no impidió que renovara como periodista; ni la renovación excluyó la queja por el desplazamiento. El trabajo artístico sobre el lenguaje, asociado primero con la literatura, hubo de realizarse también fuera de ella. De ahí que la queja y la renovación convivan.

¹⁷ “¡Pasajero, detente!” (QC 7:223). Así comienza su prólogo a El Poema del Niágara, el texto cuyo que muestra más aguda y angustiada conciencia de las implicaciones de la concepción moderna del tiempo sobre los elementos del referido circuito. Esa apelación no poco intempestiva en el *incipit* de un texto representa al lector potencial como alguien absorbido, como lo está el propio escritor, por la vertiginosa espiral del tiempo en la ciudad moderna. Muestras de su preocupación por la alteración que ha supuesto ese nuevo concepto del tiempo sobre las diferentes dimensiones de la existencia no escasean en otras zonas de su escritura: “Ni para meditar, ni para escribir, ni para leer lo extenso hay tiempo” (RN, 58). Dentro del sistema poético suyo, tal preocupación aflora con mucha intensidad en su poesía urbana o de ciudad grande, representada por los “Versos libres”.

¹⁸ No es menos interesante en el apunte comentado la homología que establece su sintaxis con la información que ella moviliza: la sucesión de complementos y de pausas origina una sensación de fragmentariedad, de elementos sueltos dentro del sintagma, sobre el cual el emisor intenta imponer su voluntad unificadora u ordenadora. Significativos también, en ese apunte, son la suborbinación y/o la posposición de “los poetas” con respecto a las necesidades de sus lectores potenciales. Sin embargo, la concepción del tiempo distintiva de la vida moderna actúa por igual sobre unos y otros: escritores y lectores y textos.

La que tal vez sea central en todo ese complejo de tensiones tiene que ver con la expresión misma -escrita u oral-, que el escritor contrastó de manera sumamente desventajosa con lo que él llamaba la “acción” (o los “actos”). En uno de sus cuadernos de apuntes aparece éste, a modo de divisa que concentra ejemplarmente ese conflicto: “¡No debe el brazo/*Que lanza no empuñó mover la pluma!*” (OC 21:145). Como el apunte está aislado, no es fácil precisar si él estaría destinado a algún personaje ficticio (parlamento teatral) o si sería una proposición directa del propio autor. (Su inclusión en la edición crítica (PC 2:294) induce a leerlo como poema.) De cualquier modo, el estilo sentencioso de su exhortación devela a un sujeto que se asume con autoridad para aconsejar u orientar. Borrados o excluidos los indicadores lingüísticos del yo emisor, ese apunte semeja una cita que aspira a situarse por encima de “los ruidos” y contingencias de una historia individual: la cita contiene una idea que vale por sí misma, y no por quien la haya formulado. Sin embargo, leída ella al trasluz de Martí se hace notar mucho aquel conflicto, pues él, que tanto movió la “*pluma*”, no empuñó la “*lanza*” sino en los meses finales de su vida. Luego, aplicada a él esa exhortación no pasa de un deseo que pone de manifiesto una relación conflictiva con la escritura¹⁹.

Sintomática de ese dilema que hace descubrir al escritor en un campo muy distinto del de su deseo es también la siguiente explicación de la discontinuidad de su trato con la poesía, la cual aparece en el prólogo atribuido a “Flores del destierro”: “Otras cosas podría hacer: acaso no las hago, no las intento acaso [...], porque me parece la expresión la hembra del acto, y mientras hay qué hacer, me parece la mera expresión indigno empleo de las fuerzas del hombre” (PC 1:223). Masculino el “acto”, hembra es la “expresión”. Quien así actualiza esa imagen tópica de la relación

¹⁹ La continua asociación de la práctica escritural con elementos representativos del universo militar (“lanza”, “espada”, “pistola”) pone al descubierto la identidad de ese otro ámbito con respecto al cual el escritor va delineando su propia imagen y la de su ejercicio disuntivo. Nada azarosa es la gravitación de ese universo simbólico sobre la escritura martiana cuando se tiene en cuenta que en una Cuba colonizada la práctica política no compatible con la de las autoridades coloniales se concentra en torno a los actores que emergieron como héroes de la guerra independentista, entre los cuales no se hallaba el propio Martí. En la frecuencia de esa asociación había reparado también Hans-Otto Dill (1975:180); no así en sus implicaciones.

entre géneros (sexuales) para representar el carácter subordinado y precario de la *expresión* ante el *acto*, no parece reparar en su propia colocación en el campo correspondiente a la *hembra* por el solo hecho de estar discutiendo -por escrito además- acerca de ese conflicto. Los poemas que ese texto presentaría y justificaría aportarían otra prueba en contra de la coherencia deseada: el hombre que eso escribe se está ejerciendo y se ha ejercido, *malgré lui*, en el campo de la “hembra”. (Sobre este texto vuelvo de manera más minuciosa en el apartado IV.1.d).

Tiempo le llevó a Martí asimilar que su modo de *acción* pasaba de lleno por la *expresión*, que en su caso esos términos no eran enteramente polares. La representación de la *pluma* como *espada*, o del *cronista* como *soldado*, empleada por él a raíz de sus primeros contactos con los héroes de la guerra del 68, no la ejercerá a plenitud sino hasta el año final de su vida:

¿Y de nuestros *actos*? [pasa él a hablar de sí mismo en una de sus últimas cartas, ya establecido con las tropas insurgentes en los montes orientales de Cuba]. Por los *documentos* incluso verán que no he levantado de mi tablón de palma la cabeza: lean, y publiquen [...]. (E 5:201; énfasis mío)

La presencia física suya en el contexto (tantas veces evocado en su discurso) de la guerra facilita el reconocimiento de aquella ecuación. Su escritura cubre entonces un deber patrio *in situ*. Desde allí él actualiza una conclusión alcanzada por él mismo en 1892: “Las guerras van sobre caminos de papeles” (E 3:21). Los “documentos” (escritura) son ya sus “actos”.

Las tensiones que interactuaron con su escritura fueron muchas y de diversos orígenes. A reserva de cualquier posible matización, importa observar que este “artista [...] nunca pudo escribir lo que quiso libremente, empeñado en su labor patriótica organizadora o en la periodística de apremio diario” (García-Marruz, 1969:220). Pues esa idea precisa los principales focos de tensiones que supuso ese ejercicio para este escritor. En efecto, su escritura (notablemente aguzada y autorreflexiva) se constituye y moldea bajo una doble presión: por una parte, el cuestionamiento de su razón de ser que representa su convivencia con la tarea política jerarquizada como *deber*; y, por la otra, la resistencia que, en medio de la dinámica de relativización/autolegitimación de la literatura

característica de la incipiente modernización, le oponen, a esa escritura, otros discursos (más integrados a la modernización)²⁰. Especialmente sensible a esos focos de tensiones va a resultar la poesía.

1.2.a) Dependencia de la escritura

Si Martí termina interiorizando esa práctica como su manera de actuar es porque desde mucho antes ya ella se le había revelado como inseparable de su ser. Indispensable entonces como premisa para una cabal comprensión de la especificidad de esta escritura -y particularmente de la zona poético-versal suya- es reparar en la intensa dependencia martiana de su ejercicio desde temprano en su vida. Así, por ejemplo, en carta de 1869 a su maestro -y modelo para él de intelectual- Rafael María de Mendive confiesa llevar un diario íntimo, al parecer desde mucho antes (QCc 1:45)²¹. Y en otra carta de ese mismo año, desde la cárcel, el joven escritor que en ese crucial 1869 ha visto publicados su extenso poema dramático Abdala (354 vv.) y su soneto “¡10 de Octubre!” llama la atención de su madre hacia el hecho de que su intensificada afición no ha incluido esa vez el verso: “En la cárcel no he escrito ni un verso. En parte me alegra, porque ya U. sabe cómo son y cómo serán los versos que yo escriba”(QCc 1:48)²².

Paradigmática de esta dependencia es la salida que tiene en el artículo con que se despide de su público mexicano el 16 de diciembre de 1876: “Y tú, extranjero, ¿por qué escribes? -Valdría tanto como preguntarme por qué pienso” (QCc 2:291). Escribir y pensar, según esa analogía, guardan para él una relación como de vasos comunicantes: el pensamiento se realiza por la escritura, la escritura

²⁰ Este aspecto lo tratan con detenimiento meritorio a propósito de Martí Julio Ramos (1989) y Susana Rotker (1989).

²¹ Ese diario correspondiente a 1868(?) / 1869 sería el más antiguo producto de una praxis que lo acompañará en las más diversas estaciones de su peregrinaje. De abril-mayo de 1895 datan cartas y diarios donde él registra las impresiones de su paso por Haití, República Dominicana y Cuba, cuando se le supondría ya sin más ocupación ni tiempo que los demandados por los preparativos finales de la guerra de independencia cubana (1895-1898) liderada por él.

²² Como dato de interés con respecto a la especial situación de la poesía en el conjunto de su escritura, quizá no esté de más conocer cómo se cierra esa carta: “Mándeme libros de versos”, le pide él desde allí. Evidentemente, ya entonces se perfila como un asiduo lector de poesía.

favorece el proceso mismo del pensamiento. Tan indisociable como se supone el pensamiento respecto de la vida humana, es, para él, la escritura respecto del pensamiento. La escritura así naturalizada como respiración de quien la ejerce concita tensiones sin embargo: el desdoblamiento del sujeto, que, en rápida alternancia de puntos de vista (externo, interno), se cuestiona y (se) responde, escenifica a pequeña escala una fuente de conflicto.

No debe perderse de vista, por otra parte, a quiénes y desde dónde se dirige ese reconocimiento implícito de una vocación. Martí, agradecido, se despide del público mexicano, no sin exponer una defensa de su derecho a la expresión en un país distinto del natal. La extranjería que ha gravitado sobre el periodista cubano desde mediados de 1875 hace crisis con motivo del derrocamiento de Lerdo de Tejada. En el nuevo escenario configurado por el Plan de Tuxtepec Martí opta por defender su derecho de expresión, con lo que pone de manifiesto su coherencia ética y su vocación de escritor ante un mismo público. (Público previsto, lugar de enunciación, órgano de publicación, funciones de la producción textual: he ahí algunos datos imprescindibles en cualquier explicación de Martí como sujeto de la escritura, y de la relación de él con ésta, que, sin embargo, suelen pasarse por alto con no poca frecuencia)²³.

Pero si esa escritura, además de ayudar a respirar/pensar, se ha concienciado como medio principal para ganarse la vida, comprensible será que se acreciente la dependencia de ella: “Una imprenta amiga puede ser para mí un gran recurso. Puedo ser en ella, para abrigar del frío a mi pequeñuelo, desde corrector de pruebas hasta autor de libros” (E 1:164-165). Recién llegado a Nueva York y en busca de trabajo, así se presenta a un amigo: como hombre versado en las artes de la escritura, desde la más humilde hasta la más reconocida. Todo eso lo había aprendido y/o consolidado en los talleres y salones de redacción de la Revista Universal durante su residencia en

²³La biografía mexicana de Martí reconstruida por Herrera Franyutti (1996) permite seguir el comportamiento del problema que supuso para el publicista cubano su condición de extranjero en México. Ese problema se manifestó principalmente con respecto a asuntos de Cuba. Martí fue acusado por otros periódicos de abusar

México²⁴.

Seis años después, en 1886, como prueba de que no ha sido ésa una vía de solución pasajera, le escribiré a Manuel Mercado: “Ya yo sé los libros vivos que nuestras tierras necesitan, y piden, y no tienen, ni hay aún quien les dé [...]” (E 1:332). Esa carencia advertida del agente (un tipo específico de escritor/editor) correspondiente a una función (producir esos “libros vivos”) que él considera necesaria en el espacio hispanoamericano insinúa la creación de un puesto, para sí, desde el que realizar su escritura en acuerdo con el proyecto que la engloba. Lo más próximo a ese proyecto editorial que recogería “la esencia y flor de todo lo moderno”(*loc. cit.*) se halla desperdigado en el cuerpo de sus crónicas y artículos periodísticos de sus años neoyorquinos, en algunas de sus traducciones, y tal vez se concentre en los cuatro números de la revista La Edad de Oro (1889); sin embargo, más allá de su concreción posible, el plan en sí mismo permite ver un esfuerzo de reacomodo del escritor en su campo, y de avenencia del sujeto con ese ejercicio.

Para eso estoy hecho [explica allí mismo], ya que la acción en campos más vastos no me es dada. Para eso estoy preparado. En eso tengo fuerza, originalidad y práctica. Ese es mi camino. Tengo fe y gozo en eso. Todo me ata a New York, por lo menos durante algunos años de mi vida [...]. (E 1:332)

La rotunda suficiencia de la oración primera con su destacado complemento de finalidad (“Para eso estoy hecho”) parecería excluir de antemano cualquier inciso que la precisara o condicionara; sin embargo, he ahí que tras esa oración hay un inciso de mucho peso: “ya que la acción en campos más vastos no me es dada”. Esa precisión recorta el alcance de la oración a la que se refiere, si es que no contradice a ésta. El matiz de involuntariedad presente en una contrasta mucho con el matiz voluntarista de la otra. Y como para acentuar éste último, sucede que la rotunda

de la hospitalidad de la Revista Universal para ventilar sus posiciones personales al respecto.

²⁴ En una carta de octubre de 1874, desde España, Martí realiza una presentación suya que es bastante similar a la citada de 1880: siempre como escritor, o incluso escribano. En aras de agenciarse los libros que va a necesitar para ejercer su carrera recién terminada (la “de Filosofía y Letras que espontáneamente amaba, y que con insaciable aliento de pobre deseaba para sí”) propone allí a su destinatario entregarle “artículos de buena voluntad por libros de buena ciencia” (E 1:33,34).

afirmación de la oración primera se hace depender de la circunstancia aludida en el inciso: ¿si “la acción en campos más vastos [le fuera] dada” él podría no estar hecho “para eso”? ¿No se supone que ‘el hacerse para’ una u otra práctica conlleva requisitos que exceden y preceden la sola voluntad individual? Ninguna variante de ese inciso reaparece luego, pero esa mención basta para condicionar con su sombra la sensación de dicha del emisor expuesta en lo sucesivo. Otro “campo”, en el que él no está, y otra acción, distinta de la que ejerce y anuncia en ese momento, proyectan esa sombra.

Es la existencia de un “mercado literario” en esa ciudad pionera de la modernidad el factor que él tiene más en cuenta para radicarse en ella a pesar de las reservas que le suscita el funcionamiento de la misma en otros planos:

A otras tierras, ya sabe U[sted] por qué no pienso en ir. Mercado literario, aún no hay en ellas, ni tiene por qué haberlo. En el mercado político, yo no me he de poner. En el mercado judicial, los abogados buenos sobran. (E 1:333)

Disuadido por las experiencias que ya tuvo en Cuba (1871,1879), México (1876-1877), Guatemala (1878) y Venezuela (1881) dentro del “mercado político”, y consciente de que tampoco podría vivir en el “mercado judicial” de esas tierras dependiendo de su título de abogado, Martí se vuelve al “mercado literario” donde lo halla más consolidado y maduro, y allí decide quedarse: Nueva York. Su competencia tiene allí mercado. Dependerá, para vivir, de la escritura.

El texto en que aparece esa explicación es de capital importancia para conocer la muy clara conciencia que tuvo Martí de sus posibilidades en el “mercado literario”. Una de las pocas referencias explícitas a los méritos personales que le permitirían sobrevivir en ese mercado se localiza allí:

Si de salvarme se trata, nada más puedo hacer que esa tarea querida a que mis trabajos de muchos años, mi pequeño nombre ya bastante extendido, mis modestas pretensiones, la opinión de cuantos me conocen, mi deseo constante y ardiente, y el éxito de cuanto llevo hecho en ese ramo me preparan. Nada más puedo hacer, si he de salvarme [...]. (E 1:334)

Era el año de 1886, y Martí, que, además de su Ismaelillo y de algunos folletos, ya había publicado en diarios como la Revista Universal, La Opinión Nacional y La Nación bonaerense, entre

los que sí le pagaron por sus colaboraciones, era, ciertamente, un escritor reconocido a nivel continental. La salvación aspirada por medio de la escritura lo presenta, como escritor, de cuerpo entero. Esos méritos lo avalan para emprender negocio como editor-escritor.

Otras pruebas no menores de la mencionada dependencia aportan los veintiseis amplios tomos de sus Obras completas, en los que además de los frutos directos de ese definitorio ejercicio se registran varias de sus traducciones; la existencia de un diario llevado en los días finales de su odisea por las montañas orientales de Cuba; y la carta inconclusa a Manuel Mercado datada la víspera de su muerte:

Mi hermano queridísimo: Ya puedo escribir: ya puedo decirle con qué ternura y agradecimiento y respeto lo quiero, y a esa casa que es mía, y orgullo y obligación; ya estoy todos los días en peligro de dar la vida por mi país y por mi deber -puesto que lo entiendo y tengo ánimos con que realizarlo- de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América. Cuanto hice hasta hoy, y haré, es para eso. En silencio ha tenido que ser, y como indirectamente, porque hay cosas que para lograrlas han de andar ocultas, y de proclamarse en lo que son, levantarían dificultades demasiado recias p[ar]a alcanzar sobre ellas el fin. (E 5:250)

Establecido ya en los montes orientales de Cuba, aceptado en persona por los mismos sujetos que él había contribuido a movilizar hacia la guerra, y verificadas las condiciones básicas para el aseguramiento de esa guerra recién iniciada, Martí, Delegado del Partido Revolucionario Cubano, y ya también reconocido con el grado de Mayor General por las huestes independentistas, puede hacer un aparte para escribir a su amigo ubicado fuera de ese perímetro simbólico. Así de transparente es ese pasaje. Sin embargo, la construcción anafórica de las tres proposiciones iniciales del mismo con el adverbio “ya”, y la insinuada yuxtaposición sintáctica entre ellas, favorecen la lectura de la tercera proposición (“ya estoy”) como explicación de las dos primeras; esto es, el riesgo en que el emisor se halla de “dar [su] vida por [su] país” lo autoriza a escribir. La palpable muestra de correspondencia entre sus palabras y sus actos que supone ese riesgo autoriza esta escritura suya que no se ciñe directamente a servir a la causa patria, del modo que lo hacen las circulares a los jefes insurrectos, o

las cartas a los responsables de la emigración o a los encargados en su ausencia del periódico Patria.

El fragmento iniciado con el complemento antepuesto: “En silencio ha tenido que ser” avala, de nuevo, la hipótesis según la cual también la escritura como ejercicio de presentación y representación de Martí regula su comportamiento de acuerdo con una “política”. Para realizar los planes de la política mayor ha sido necesaria la observación de otras políticas menores en el conjunto de su actividad toda. Entre éstas sobresale la referida a la escritura. “Silencio” devela una potencialidad del sujeto enunciador deliberadamente bloqueada: la de la expresión. El “silencio” (prudencia, discreción) ha sido necesario para lograr ciertos propósitos jerarquizados en el conjunto de las prácticas desarrolladas por ese mismo sujeto. Desde luego, un silencio tenso, cargado, activo. Como explicara él once años antes a otro amigo: “*Tiene el silencio batallas/Donde suenan más ferrallas/Que en la mayor ferrería.*”²⁵

A esta altura del recorrido, se estará en condiciones de entender que la escritura (la palabra) es concebida como ligamen, nexo, refugio, *patria*, lo que explica tanto esa acrecentada dependencia de ella -a pesar de las prevenciones suyas con respecto a su empleo-, como su desavenencia con la modalidad escritural en la que no puede volcar/realizar su cordialidad distintiva.

Tengo la vida a un lado de la mesa, y la muerte a otro, y un pueblo a las espaldas: -y ve cuántas páginas te escribo. (E 5:147)

Alecciona, ya en sus días finales, con el ejemplo de confirmación/necesidad de amor que su misma escritura representa, a María Mantilla, la niña de la que era padrino, y a la que trató como a hija²⁶. Ejemplo tal vez más nítido de la escritura como nexos y fundación de afectos ofrece su

²⁵ “Cuanto puedo dar he dado, y he de dar, *obrando activamente*, ya en lo visible, ya *con mi mismo silencio*, para obtener en mi país la cesación de un gobierno que lo maltrata y desafía [...]”, comunica él a unos compatriotas en 1885 (E 1:311; énfasis mío). Esa valoración del silencio dista de ser improvisada. En una de sus notas para La Opinión Nacional celebra así a un personaje: “Se ha distinguido mucho por la oportunidad de sus palabras, y por la de su silencio. Sabe ver y sabe no decir, lo que es a veces mejor que saber decir” (OC 23:176). El silencio (“no decir”) comporta un saber-hacer, y en esa medida es una capacidad meritoria.

²⁶ “La paternidad martiana de María [Mantilla] ha sido un asunto muy debatido acerca del cual no hay pruebas concluyentes [...]” Testamentos..., p.63n1.

despedida de Gonzalo de Quesada en abril de 1895: “No quisiera levantar la mano del papel, como si tuviera la de Ud. en las mías; pero acabo, del miedo de caer en la tentación de poner en palabras cosas que no caben en ellas” (E 5:141). He ahí el silencio, una vez más, gravitando sobre la escritura.

1.2.b) Renuencia del escritor a confundir su propia imagen con la de escritor

Difícilmente se halle otro escritor con semejante dependencia de ese ejercicio en la historia literaria cubana: “Martí fue un grafómano”, llegó a afirmar Juan Marinello (1953:109)²⁷. E igualmente difícil, sin embargo, es encontrar otro, en esa tradición, que muestre tanta renuencia a ser identificado como escritor, que interponga tantas coartadas a su ubicación en esa escritura sin la que, por otra parte, resulta ya inconcebible su imagen (su obra), y en la que nunca dejó de buscar refugio ante sus varios exilios²⁸.

Imposible entonces considerar esa dimensión de la actividad martiana a espaldas del resto, o a modo de compartimentos estancos, incomunicados entre sí. Muy por el contrario, en el referido sistema, la política *strictu sensu* pasa por la escritura, y la escritura a su vez trata de acomodarse en una “política” que no desfavorezca aquélla. Raro sería que el político de celebradas dotes en ese ejercicio pudiera realizar esa labor sin implicar otras prácticas, otras áreas de su actividad, a las que también extendería aquel saber, entre ellas la de la escritura. A fin de cuentas, la política, según la definiera alguna vez él mismo, “tiene [como el cuerpo], su bilis, que ayuda a la digestión” (OC 22:142). Pertinente es entonces proponer como hipótesis de lectura, en un caso como éste, una “política de la escritura”.

Vengo a ahogar mi dolor por no estar luchando en los campos de mi patria, en los consuelos de un trabajo honrado, y en las preparaciones para un combate vigoroso. (E 1:75)

²⁷ Más recientemente, Egberto Almenas (1993:200) retoma, acaso sin saberlo, ese tópico fijado por Marinello, al comentar acerca de la “insoslayable condición de grafómano” de Martí. Por su parte, Manuel Pedro González (1967:107) le había llamado “eterno galeote de la pluma”. Lectura más radical de esa relación de Martí con la escritura es la que propone el pintor cubano Nelson Domínguez en un cuadro suyo de 1995: el cuerpo de Martí está constituido por letras que a la vez que perfilan su figura la escamotean.

²⁸ “[P]ara Martí el poeta es un desterrado de la ley [...], el escritor es un desplazado de la institución paterna, un exiliado de la polis”, concluye Ramos (1989:9) de su lectura del prólogo martiano a El Poema del Niágara.

Es abril de 1877, y Martí, que había salido de México tras la deposición de Lerdo de Tejada, se halla, no en Cuba, sino en Guatemala. Las razones con que se presenta al Ministro de Relaciones Exteriores de ese país constituyen una muestra explícita del malestar de conciencia que le embarga por no estar actuando como y donde lo hacen otros compatriotas suyos que luego fungirán como interlocutores y destinatarios de una considerable porción de su palabra oral y escrita. Ésa será una suerte de constante que, con mayor o menor enconamiento, y a flor de texto o por el reverso de éste, permeará la trayectoria escritural martiana desde finales de la década de 1870, o sea, su escritura paralela al desarrollo de la guerra cubana de los diez años, y posterior.

Señal no menos sintomática rastreable en esa carta es que el mismo sujeto que declara como *oficio* suyo “cantar todo lo bello, encender el entusiasmo por todo lo noble, admirar y hacer admirar todo lo grande” -dando así su *oficio* no por su nombre común (escritura, escritor), sino por las funciones que lo enaltecen, y que singularizan por tanto a este sujeto suyo-, pida a su destinatario que “no [lo] anuncie a nadie como escritor, [pues] tendr[á] que decir que no lo [es].” El escritor que meses antes hizo una declaración pública de fe al defender su derecho a la expresión ante el público mexicano, ahora prefiere no ser presentado como escritor, o más bien, no ser encerrado en la correspondiente imagen al uso. Para evitar acusaciones y polémicas similares a las que se le presentaron en México, ahora el escritor busca disociar su imagen de la del escritor. Importante es observar esta discrepancia suya con esa imagen, para entender, en parte al menos, su renuencia a ser tenido como escritor -no muy distinta de la que observará cinco años después con respecto al “poeta en versos” o a la “gente de letras”.

En la contigüidad de esa petición al enunciado en que Martí expone su malestar por no estar compartiendo el riesgo de la lucha independentista en Cuba, se impone, de suyo, un contraste entre el tipo de acción ejercida por los insurrectos cubanos en los campos de batalla y esa otra acción no asimilada como tal que es la escritura. Suficiente el contraste para ilustrar el conflicto que ya gravita

en torno a la escritura (su razón de ser, sus producciones), ese núcleo de conflictos se amplía cuando leemos la oración que, a manera de una explicación de la negativa del sujeto a ser presentado como escritor, le sucede:

No me anuncie a nadie como escritor, que tendré que decir que no lo soy. Amo el periódico como misión, y, lo odio..., no, que odiar no es bueno, lo repelo como disturbio. (E 1:75)

Si él es (o sea, si admite ser) escritor (periodista) débese ello a una *misión*, término que engloba y subordina la (sobrentendida) vocación, el impulso autocomplaciente. Tanto tiene de conflictiva la segunda concepción del “periódico” -es decir, de la escritura para el periódico- como de axiomática la primera. Ya desde su enunciación, aquélla pone de manifiesto el conflicto que comporta para este sujeto, en ese rechazo marcado pero algo equívoco que le suscita. El *lapsus* de que se acompaña ésta (“lo odio..., no, que odiar no es bueno, lo repelo [...]”) se torna muy significativo en virtud de su deslizamiento hacia la contradicción, toda vez que “odiar” el “disturbio” equivaldría a incentivarlo o a promoverlo. Tras ese equívoco el emisor reorienta su enunciado hacia la corrección de su propia imagen: ‘él no odia’, ‘él es bueno’. Para contribuir al periódico “como misión” ese alto funcionario político al que Martí se dirige puede contar con “[su] pluma [...] apasionada de la grandeza y de [su] deber” (E 1:75), no así para el periódico “como disturbio”, variante que ni favorece al recién llegado peregrino que “nunca turbar[á] con actos, ni palabras, ni escritos [suyos] la paz del pueblo que [lo] acoja”, ni habría de ser del gusto de un representante tan alto del gobierno de esa nación.

Esa especie de puesta en escena (imprecisión, autocorrección) que conlleva la mención de “disturbio” constituye un nudo, un punto de deslizamiento, en torno al cual se hacen densas algunas de las tensiones que subyacen en el texto; a saber: la del patriota que, insatisfecho con su distancia de la lucha que tiene lugar en Cuba, podría valerse del periódico para estimular esa lucha; la del desocupado escritor que ofrece como tal sus servicios; y la del escritor que incluso en una posición de desventaja como ésta no exige (ni se exige) menos con respecto a su *oficio*. He ahí tres variables a tener en cuenta al intentar explicar las estrategias de representación textual y de presentación

editorial que hacen pertinente la hipótesis de la “política de escritura”.

Focalizadas sobre las producciones poemáticas, objeto central de este estudio, las estrategias textuales son ejemplarmente notables en dos puntos concernientes a la formalización: 1º) los modelos métrico-estróficos empleados en cada caso según los asuntos, propósitos rectores y públicos previstos; y, 2º) el aspecto comunicacional interno a partir de los recursos que se ponen en juego para ampliar o crear distancia entre la imagen del sujeto enunciador del texto y de la de quien lo suscribe. Estos puntos los retomo luego (caps. III y V, principalmente).

Las estrategias de edición de las producciones correspondientes se concentran en torno a la publicidad de la poesía, que es también la de su imagen (de poeta). He ahí las principales aristas y dimensiones en que se verifica la analizada “política”. Con respecto a la práctica poética martiana conviene resaltar una premisa por evidente que parezca: Martí no es un poeta cívico. Esa posible salida conciliadora en potencia de su vocación poética y de su actividad política se clausura para él desde alrededor de 1880, fecha aproximada de su lírico “Polvo de alas de mariposa”, y de sus señalamientos críticos a Campoamor y a Núñez de Arce por hacer de algunos de sus poemas depósitos pasivos de sus correspondientes creencias políticas. El modelo romántico de poeta cívico queda en general bastante mal parado a sus ojos, según lo ilustra su estudio de José María Heredia (1888). La poesía para él ha de legitimarse como producto artístico-literario y no por los usos que puedan hacerse de ella. Relevante en extremo es ese dato para delimitar la situación específica de Martí: él hereda una situación sociopolítica en su país natal que fundamenta en gran medida su condición de seguidor de Heredia; sin embargo, como poeta él reconoce y asume la distancia que media entre las concepciones heredianas y las suyas propias. Para Martí no cuenta ya la opción del poeta cívico, ni del revolucionario romántico, una vez superada la etapa juvenil de su trayectoria.

Incluso en poemas de esa etapa, el comentado malestar de conciencia deja al descubierto fisuras que lastran las posibilidades del poeta para asumir la opción cívica. Así, por ejemplo, su

poema de 1872 “A mis hermanos muertos el 27 de noviembre”, en el que luego de caer en cuenta de su lejanía con respecto a la guerra que tiene lugar en Cuba, el emisor exclama: “¡Y entonces recordé que era impotente,/Cruzó la tempestad por mi cabeza/Y hundi en mis manos mi cobarde frente!” (PC 2:37). De manera tal vez más clara, ese malestar que embarga al joven escritor asoma en el poema que dedica a una poeta supuestamente cubana que en esos mismos días había aceptado un premio del gobierno de España. Indispuesto él por las implicaciones políticas de este suceso, consagra casi todos los 161 vv. de su texto “A Rosario Acuña” (1877) a recriminar esa actuación y a exponer la que estima ideal de un poeta en circunstancias como las cubanas de entonces. Antes de adentrarse en el motivo de la diferencia el poeta aplaude a la colega laureada, mas no lo hace a título personal, sino como vocero del pueblo cubano, lo que inviste de otro valor sus palabras:

Oye el aplauso que en mi voz te envía
Al hispánico pueblo, el más hermoso
Que mares ciñen y grandezas cría
(PC 2:111)

Con palabras en las que resuena la celebración colombina de la isla de Cuba, el emisor comienza por resaltar el mérito del pueblo que él representa como vocero con respecto al del “hispánico pueblo”. El encargo del vocero está por encima de su voluntad: equivale a una misión. Actuar como vocero de esa entidad supraindividual que es Cuba supone instalarse en un lugar autorizado con anterioridad a la presentación del hablante, un lugar en alguna medida sacro. El vocero se ve emplazado entonces por la tarea de crear con sus propias palabras una imagen de esa entidad acorde con la dignidad que él le reconoce y/o desea para ella. Su dignidad es espejeada: la del otro (u otra) se asienta en la suya, y viceversa. El vocero siempre está re-presentando: sus “propias” palabras son a la vez de ese otro (u otra) que él interpreta o encarna. Lo cual comporta una carga extra sobre el acto de la enunciación: la “responsabilidad del acto de escribir desde una norma comunitaria” (Ortega, 1990:136).

Sin embargo, actuar como vocero tiene sus exigencias, máxime si se trata de un país marcado

entonces por su primera guerra de independencia. El sujeto que basa su enunciación en esa función ha de cubrir requisitos en sintonía con el heroísmo (firmeza, sacrificio, altruismo) jerarquizado en la imagen de la entidad representada. Situación que no se cumple del todo en este caso. Precisamente lo que realza un texto como éste en la perspectiva explorada son los deslizamientos o autocorrecciones que tienen lugar en su recorrido, pues explicitan la conciencia -tardía- del emisor respecto de lo incierta o precaria que es su propia actuación para el papel modelico que conlleva la función asumida, la de vocero. Así, por ejemplo, en los vv. 31-37, cuando él se siente precisado a reconocer su grave limitación para el papel de poeta modelico (vv.49-55), no obstante su fuerte deseo de encarnarlo. Es a propósito del argumento de la necesidad irreprimible del “*canto*”, distintiva del poeta según su visión de éste, que el sujeto emisor de ese texto se postula a sí mismo como modelo del silenciamiento que corresponde al poeta en circunstancias coloniales (como las de Cuba), o de aproximación de su “*canto*” a “*la heroica hazaña*” en pro de la independencia patria:

¡Que el canto estalla! ¡Que la voz del bardo
 Gloria pidiendo, el ánimo conturba!
También estalla en mí, yo también ardo!
 Mas si en el mar de los olvidos bogo
 Y aire de sombra el alma me conturba,
 Los turbulentos cánticos ahogo,
 Y al hierro vuelve la domada turba!
 (*Ibid.*; énfasis mío)

En él, poeta al fin, es también muy fuerte la necesidad del “*canto*” y el deseo de reconocimiento (“*gloria*”); pero si en vez de tierra firme (patria), no tiene sino “*mar de los olvidos*” y “*aire de sombra*”, preferirá reprimir dentro de sí el “*canto*”, ahogarlo, y reorientar esas energías hacia la acción heroica representada en el “*hierro*”. En ese pasaje metaforizado a partir de elementos alusivos a un mar borrascoso, “*los turbulentos cantos*” son también la “*turba*” sobre la cual se ejerce la voluntad del poeta, quien en vez de dejar -como parece haber sido el caso de Rosario Acuña- que la necesidad del “*canto*” brotara irreprimible, la controla y reorienta hacia el “*hierro*” metonímico de *lanza, espada*: arma. Sin el aval de la patria de nacimiento, nada vale, nada es seguro: ni “*gloria*”, ni “*pasión*”, ni “*cielo*”, ni

“*libertad*”. Hasta ahí, eso concluye el poeta²⁹.

En tales circunstancias,

-¿Qué hace el cantor? -Cantar, mas de manera
Que hermano el canto de la heroica hazaña,
Prez de la tierra que mancilla España,
Con su laúd sobre la espalda muera!
(PC 2:112)

Sin embargo, como lo ilustra la puesta en texto y la ubicación de su autor implícito fuera del perímetro donde se libra “*la heroica hazaña* [patria]”, el silencio (o autosilenciamiento) y la muerte heroica previstos como atributos distintivos de aquella actuación ideal están siendo puestos en entredicho por el despliegue mismo del texto en que se proponen. El sujeto enunciador no parece ajeno a la contradicción en que incurre. Versos después, él se recrimina (“*desventurado/ Con alma de mujer varón formado*”) por no estar participando del modelo propuesto: ni su “*canto*” ha igualado la “*heroica hazaña*”, ni él ha muerto aún “*con su laúd sobre la espalda*”. Incómoda, a no dudarlo, se descubre su posición individual para la función de vocero que ha asumido. De ahí, aquel apóstrofe que lo aproxima tanto en género sexual a la poeta recriminada como lo aleja del heroico modelo/vocero: en lugar de desempeñar la tarea masculina, “viril”, con que (se) asocia la referida actuación ideal del poeta, él se dedica a velar por la manutención de sus “*viejos y niños*”. Tal comportamiento no se corresponde según él con el rol de género masculino, básico a su vez de la actuación heroica:

Y tú, mujer, y yo -desventurado
Con alma de mujer varón formado,
¡Perdónemelo Dios! porque a mis bríos
Con su miseria el hálito han cortado
Viejos y niños, carne y huesos míos
[...] (PC 2:112)

El “*canto*”, en efecto, no ha podido igualar la “*heroica hazaña*”, mas no por voluntad del poeta.

²⁹ Repárese, de paso, en el procedimiento -luego empleado en “Polvo de alas de mariposa” y extremado en “Crin hirsuta”, de “Versos libres”- de incorporar razonamientos/palabras “ajenos” mediante el relativo “que” al comienzo del período oracional. Esta observación la retomo luego al analizar ese poema de “Versos libres”. Cj. *infra*, cap. V.

Diríase que la escritura se sigue ejerciendo sin el acuerdo total de su agente, en la medida en que él entiende que el sitio que le corresponde no es éste: el poeta ideal de un país sometido, como lo es entonces Cuba, comienza por negarse.

¿Qué hacer, cuando en el alma se agiganta
La divina ambición?... ¡Patria divina!
Y ¿lo pregunto yo? ¡Vida mezquina
La que aliente la voz en la garganta!

A pesar de la abnegación y el despojamiento con que el emisor desea dejar asociada su imagen de la patria, ésta resulta bastante “poética”, o poetizada, por el lenguaje que la re-presenta. El sintagma “*divina ambición*” y el adjetivo “*divina*” referido a “*patria*”, por ejemplo, han de someterse a una fuerte operación desmetaforizadora para que remitan a patria o a sentimiento patriótico, en lugar de a inspiración o a necesidad irreprimible del “*canto*” y a términos similares evocativos de la poesía desde antes en el recorrido de ese poema. La “*patria divina*” evoca también ese lugar tan frecuentado en el discurso de la poesía que es el cielo.

El lenguaje de la renuncia a la poesía resulta entonces bastante “poético”: “*Callar! Éste es un canto.*” El oxímoron queda a la vista. Pero, incluso silenciado el poeta por las aludidas exigencias mayores de la patria, él conservará su derecho (y su deseo) a “*la gloria*”, puesto que: “[...] *si el cielo es verdad, en sacro espanto/Me encumbrará de mi canción al cielo*”. ¿“*Al cielo*” “*de mi canción*”? La formalización del reclamo en que se resuelve el texto, lejos de minimizar o transparentar los indicadores del discurso que el emisor/autor implícito estima prescindible en las circunstancias de una Cuba colonial, acentúa éstos; lo cual redundará en la contradicción observada. El silencio recomendado al poeta (ideal) de un país sometido está siendo contradicho por el poeta que ha insinuado su proximidad a ese ideal, y en el mismo texto en que lo recomienda. Este largo texto fue publicado en El Federalista durante 1877. El dato no importa menos para entender las resistencias posteriores de Martí a asumirse como poeta en el espacio público antes de haber consolidado una imagen de sí acorde con el modelo que se ha trazado.

En lo que pareciera una primera toma de conciencia de la escritura como su manera más propia de contribuir a la causa que centralizará cada vez más sus esfuerzos, él declara en una carta de 1877 o 1878 dirigida, al parecer, al general Máximo Gómez: “Seré cronista, ya que no puedo ser soldado” (E 1:84)³⁰. La afirmación, categórica, equivale a una aceptación de su condición de escritor y a un deseo de poner la misma al servicio de la patria. La carta en que está esa afirmación resulta clave para considerar la manera en que Martí concibe un puesto para sí mismo durante la primera guerra de independencia cubana. Un puesto que concilie su afán de servicio a la patria y su ejercicio de la escritura. La puesta de la expresión escrita y oral al servicio de la patria es lo que justifica la entrada del joven escritor, con esa carta, en el radio personal del reconocido líder militar de esa guerra:

General:

He conmovido muchas veces refiriendo la manera con que Ud. pelea: -la he escrito, la he hablado: -en lo moderno no le encuentro semejante: en lo antiguo tampoco. -Sea ésta una razón para que Ud. disculpe esta carta.

Escribo un libro, y necesito saber qué cargos principales pueden hacerse a Céspedes, qué razones pueden darse en su defensa -que, puesto que escribo, es para defender. [...].

A otros pudiera dirigirme: en U. fio. Como algún día he de escribir su historia, deseo comenzar ya haciendo colección de sus autógrafos. (E 1:84)

El emisor declara sus habilidades (escribir, hablar), puestas de relieve (capacidad de conmover) a propósito de los méritos de su destinatario. Sus habilidades distintivas son presentadas y justificadas en función de esos méritos. El sujeto de la *acción* admirada, envidiada y celebrada ha sido magnificado o amplificado por intermedio de las habilidades propias del sujeto de la *escritura*. El

³⁰ La datación y la duda sobre la identidad del destinatario de esa carta corresponden a los editores del *Epistolario*. En *OC* (20:263), el destinatario aceptado de la misma es el general Máximo Gómez, y la fecha 1878. Sin embargo, en *E* (1:83n1) se conjetura que ese borrador pudo haber sido una guía de carta para dirigirse a varios altos oficiales de las tropas mambisas, con el propósito explicitado en él. Sin embargo, un enunciado de esa carta como: “A otros pudiera dirigirme: en U[sted] fio”, o la celebración “enciclopédica” de la manera de pelear de su destinatario, reducen bastante -si no es que invalidan- esa otra posibilidad. En cambio, dato inequívoco para argumentar que ese texto no le fue enviado al general mambi es el modo en que Martí se dirige a éste en su carta posterior más inmediata (20 de julio de 1882): “*El aborrecimiento en que tengo las palabras que no van acompañadas de actos*, y el miedo de parecer un agitador vulgar, habrán hecho sin duda, que U[sted] ignore el nombre de quien con placer y afecto le escribe esta carta” (E 1:236; énfasis mío). En ningún otro pasaje de esa carta Martí alude a aquella otra que se ha supuesto destinada a Gómez en 1877 o 1878,

saber enciclopédico de éste (“en lo moderno”, “en lo antiguo”) y su probada competencia en el uso de la palabra parecen no valer sino como recursos para esa tarea: la demostración de ellos ha de avalarlo como historiador o “cronista” de la guerra de independencia y de sus principales héroes, entre los que sobresale ese destinatario. La confianza depositada en él lo distingue sobremanera : “A otros pudiera dirigirme: en U[sted] fio.” El emisor no se reserva habilidades para, con la dignidad de su declarada anonimidad, conmover/persuadir (también) a su destinatario.

Desprendido de su correspondiente cotexto lingüístico, aquel axioma del *cronista/soldado* no opone resistencia a la lectura realizada, pertinente en un nivel simbólico. Sin embargo, “enfermo seriamente y fuertemente atado” el emisor/autor de esa carta, el axioma tiende a reducir su radio semántico: la condición de escritor (“cronista”) se asume sólo a condición de una fatal incapacidad: porque no puede ser *soldado*, como sería su primer deseo, es que decide dedicarse a *cronista*. La residencia del autor fuera de Cuba, su enfermedad y, sobre todo, sus compromisos familiares, acrecentados por su reciente matrimonio, explican esa incapacidad. Empero, el modo de enunciar su resolución la torna muy rotunda, máxime si quien la emite cuenta entonces apenas 25 años, y durante el resto de su vida parecerá no asimilar del todo la opción ahora proclamada³¹. La escritura nuevamente se asienta y justifica sobre una incapacidad para otras labores por parte de quien la ejerce. La asunción de la escritura se explica como paliativo de una incapacidad, como sucedáneo compensatorio de la “acción” que no puede emprenderse. Ya que él mismo no puede ser/hacer lo que entiende que debiera (*soldado*), hará que su escritura lo sea mediante su dedicación al registro de las hazañas de la guerra que libran otros en su patria. Aunque limitada y secundaria con respecto a la “acción”, su escritura se encargará de acortar la distancia entre él y su deseo, entre lo que él es y lo

desde Guatemala. Este dato no lo tienen en cuenta los editores de E.

³¹ Finalmente Marú será “cronista”, mas no de una epopeya al uso, como lo prevé en ese documento, sino de otra más bien metafórica: la vida moderna documentada desde Nueva York; y en cuanto a guerras específicamente, lo será no de una guerra pasada, sino de otra cuya existencia mucho dependerá de su propia palabra: la que estallara en Cuba el 24 de febrero de 1895.

que aspira a ser.

Las posteriores esquivas y renuencias de Martí a constreñir su imagen a la de (mero) sujeto de la escritura, incluso si dedicada a “publicar las hazañas escondidas de nuestros grandes hombres”(E 1:84), aconsejan prudencia al leer un axioma como el analizado, pues sus opiniones al respecto van a caracterizarse más bien por la fluctuación, en dependencia de las circunstancias comunicativas (público previsto, medio expresivo, circunstancias, etc.) de que participe, y del proceso de su maduración. Recuérdese, en esa misma senda, su afirmación de 1886: “Para eso estoy hecho, ya que la acción en campos más vastos no me es dada”(E 1:332). Si él, que desea por sobre todo el bienestar de la “sublime patria”, se limita a realizar un ejercicio de tan escaso beneficio para ésta, según él, como la escritura, es porque razones de mucho peso le impiden *actuar* de otra manera.

Significativo a nuestro propósito en esa carta es, asimismo, que el agente de su escritura se justifique, ante el líder guerrero, por su consagración a la patria: “Escribo un libro, y necesito saber qué cargos principales pueden hacerse a Céspedes³², qué razones pueden darse en su defensa -que puesto que escribo, es para defender” (E 1:84). (La escritura, de nuevo, como “misión”). En la sucinta hoja de servicios con que Martí se presenta cuenta sólo cuanto pueda avalar su propia consagración: no poder ser “soldado” de esa guerra no equivale a decir que no lo haya sido, de algún modo, de otra(s):

De mí, tal vez nadie le dé razón, Rafael Mendive fue mi padre: de la escuela fui a la cárcel y a un presidio, y a un destierro, y a otro. (E 1:84)

Él no es conocido de su destinatario, ni acaso tampoco de otros cuya opinión podría ser valorada por éste. Significativamente, en lugar de reconocerse hijo de su padre biológico (el militar valenciano de baja graduación Mariano Martí), declara como padre suyo al intelectual y patriota

³² La mención de Céspedes, “Padre de la Patria” en Cuba, evoca otros problemas del movimiento independentista, como el caudillismo o el recelo hacia los civiles, que el propio Martí habrá de enfrentar en la preparación de “su” guerra. Curiosamente, el general Gómez, buscado ahí como testimonante fiel en relación con esos problemas, será protagonista luego de problemas similares a los ojos de un Martí ya menos discreto.

habanero Rafael María de Mendive. Como fuente de cualquier mérito suyo en pro de la patria, Martí pone a su maestro, un poeta y patriota habanero. El vacío de un testimonio que lo avale (acciones de guerra, crédito simbólico legado por la familia) él lo cubre entonces, precisamente, con su escritura, con la funcionalización de ésta en favor de la patria. A su pesar, mucho depende, también para esa función, de la escritura. Y ya que ella lo presenta, de ella se valdrá para delinear una imagen de sí acorde con los objetivos centralizadores de toda su actividad.

La relación polisindética de sus actos más vinculados con la causa patria -los únicos pertinentes para un esbozo autobiográfico destinado al líder vigente de esa causa- sugiere la no conclusión de los mismos, o lo que es decir, su disposición a acrecentarlos siempre que la patria -ahora en la persona del general mambí- lo crea necesario. Mientras tanto, y debido a esa disposición latente, pero frustrada: “Aquí vivo, muerto de vergüenza porque no peleo” (E 1:84). El malestar de conciencia que había aflorado discretamente en un poema de 1872, y ya más fuerte en la carta de presentación al ministro guatemalteco (1877) y en el poema “A Rosario Acuña” (1877) reaparece en esa carta no enviada a Máximo Gómez. En los tres últimos casos el ejercicio de la escritura viene a constatar la ausencia de su agente respecto de otro ámbito: el de la guerra cubana. Tal ausencia fundamenta el malestar de conciencia de quien escribe.

La aseveración de que vive “muerto de vergüenza porque no pele[a]” vuelve a poner de manifiesto la oportunidad de la prudencia aconsejada en relación con la lectura de “Seré cronista, ya que no puedo ser soldado” en tanto muestra de su autorreconocimiento como escritor, pues sigue en pie el malestar de conciencia (la “vergüenza”) del escritor por no estar actuando como y donde lo hacen esos otros representados por el general Gómez. La escritura no es asumida del todo como otro tipo de acción; y aún si por momentos se inclinara a serlo, su agente no la considera comparable con aquel otro (“envidia a los que luchan[...]"). Las tensiones que se nucleen en torno al deíctico “aquí” (*aquí*: fuera de la patria; *aquí*: deber apremiante aunque secundario; *aquí*: dentro del espacio

textual) abonan la irresolución del conflicto: “vivo”/“muerto”, escritura (“aquí”)/“acción” “allá”. Vive muerto “aquí” porque no arriesga su vida “allá”, donde se apuesta a la Historia, a esa fuente de gloria que su escritura sólo podría asegurarle de manera vicaria.

Y en muestra acaso mayor de esa tensión irresuelta, el escritor-“cronista” concluye refiriéndose a sí mismo como “el mutilado silente”.

No extrañe este lenguaje. -Cuando se sirve bien a la patria, se tienen en todas partes muchos amigos viejos. -De los más ignorados, no de los menos ardientes, es para el General animoso, poco el mutilado silente, José Martí. (E 1:84)

La asimetría por parte del emisor en esa relación comunicacional es previsible a partir de la variable jerarquizada en la misma: el ‘servicio a la patria’. El emisor, desfavorecido, parece empeñado en mostrar su conciencia al respecto ante su destinatario. De ahí, “poco” o “mutilado”. Pero, ¿“mutilado”, de qué órgano o función? Desde luego, los más relacionados con las demandas de la guerra, el deber, la patria, con todo lo que ellos suponen de rol masculino: la palabra misma, en la severidad axiológica que vierte sobre su emisor, mucho tiene de sintomática. “Mutilado”, ¿porque no está haciendo lo que debe y ejemplifica su destinatario? ¿O porque, como en el poema de 1877 analizado, no puede, debido a alguna falta o carencia, hacer lo que entiende su principal deber, y si tiene, en cambio, que dedicarse a “*escribir lentamente en extranjera/Tierra una débil y cobarde historia*”? (PC 2:112). Entiéndase la “*historia*” como actuación personal, o como conjunto de sucesos relevantes de una comunidad sociocultural, los adjetivos “*débil*” y “*cobarde*” apuntan siempre al sujeto emisor, sobrado como escritor (“cronista”), ausente como protagonista (“soldado”).

¿Y por qué “silente”, si ha comenzado por reconocer en esa misma carta que habla y escribe sobre las hazañas del general, entre otros héroes de esa guerra? “Silente” parece remitir a una incapacidad moral, a un no sentirse autorizado a hablar del tema de la guerra independentista cubana mientras sus “actos” no lo avalen, máxime si su destinatario es el “actor” más reconocido de esa guerra. ¿Podrá leerse tal adjetivo al trasluz de una carta suya de ese mismo año a Manuel Mercado,

en la que le declara: “Libre y sin hijo, *yo hubiera hecho hablar de mí*. -Y de un modo que me hubiera dejado contento”? (E 1:124; énfasis mío). Muy probablemente. Según él entonces, sólo el tipo de acción cifrado en el ámbito público, asociable con el foro, es el que “habla” de uno, el que puede proclamar el valer del sujeto y asegurarle la gloria, “*la patria gloria*” (PC 2:35,39). Mientras que el *soldado* hace hablar (escribir) de sí, el *cronista* habla (escribe) del *soldado*.

Notable es ya la previsión de la figura del soldado como modelo del escritor (su correlato textual) y su gravitación consiguiente sobre ese discurso. Ante uno como el destinatario de esa carta Martí extrema su sentido de culpa, su malestar de conciencia. Y con la distancia que insinúa así respecto de la imagen de un escritor al uso prepara, tentativamente, su entrada como interlocutor entre las voces más autorizadas acerca de los asuntos patrios. Esa carta al parecer nunca fue enviada, lo cual no le resta interés para el propósito de reconstruir algunas de las estrategias de Martí en su presentación y representación como sujeto de la escritura. La sensación de estar fuera de lugar (/deber) salta a la vista, como también el esfuerzo por superar la escisión que eso comporta.

En julio de ese mismo año él comunicará a Mercado la casi culminación del proyecto de escritura (“libro”) por el que se dirigiera (o pensara dirigirse) meses antes al general Gómez: “casi [tengo] terminad[a] [...] la historia de los primeros años de nuestra Revolución” (E 1:124). Cuando se cruza un dato como ése con otros procedentes de otros textos martianos del mismo año, se hacen más notables los desplazamientos y reacomodos que conlleva ese esfuerzo integrador (y legitimador) de su escritura con respecto a la patria. En este caso, ese estudio en prosa de corte histórico-reflexivo (“la historia de los primeros años de nuestra Revolución”) cubre en lo inmediato el encargo más urgente que él mismo había previsto para el poeta hispanoamericano (y cubano especialmente), según lo expusiera a su compatriota -de Cuba y de la poesía- José Joaquín Palma, en carta-prólogo de 1878 al tomo de Poesías de éste:

Nosotros [en contraste con los poetas europeos] tenemos héroes que eternizar, heroínas que enaltecer, admirables pujanzas que encomiar: tenemos agraviada a la legión gloriosa de

nuestros mártires que nos pide, quejosa de nosotros, sus trenos y sus himnos. (E 1:111)

No es en un poema o en un poemario donde él, como poeta implicado, habría cubierto ese encargo. La naturaleza misma de éste lo hace distanciarse del tipo de formalización más distintiva en las producciones de un poeta. Sus maduras exigencias formales con respecto al poema (ética también del poeta) reforzarán esa ubicación limítrofe suya en relación con la imagen propugnada del poeta en 1877 y en 1878. Recuérdese aquel axioma suyo sobre la improcedencia de los usos o asuntos de la poesía para evaluar la calidad de ésta: “la poesía, que es arte, no vale disculparla con que es patriótica o filosófica, sino que ha de resistir como el bronce y vibrar como la porcelana” (OC 5:137). Ciertamente que tal idea se afianzará sólo en la década de los 80³³.

Otros dos testimonios explícitos de la comentada renuencia suya a ser identificado como escritor, “gente de letras” o poeta bastarán para corroborar la pertinencia del tópico. Ambos datan de 1882. El primero de ellos expresa la aprensión de Martí con respecto a la posibilidad de ser identificado como poeta, sólo o principalmente como poeta, con motivo de la aparición de Ismaelillo. La distinción ahí propuesta entre “poeta en actos” y “poeta en versos” (E 1:246-247) vale como epítome de su posición al respecto. Martí no desea todavía entonces ser identificado como “poeta en versos” porque intuye que eso podría afectar sus planes en otro campo distinto del literario. En lugar de eso, prefiere que se le reconozca como “poeta en actos”, sintagma que pone de manifiesto una fuerte orientación integradora o incluso conciliadora por parte de un sujeto que actúa a la vez en dos campos diferentes. Este documento habrá de ser retomado más adelante (cap. III.1); por eso paso de inmediato a considerar el otro testimonio explícito de la renuencia de Martí a ser

³³ “[L]a cólera del político centellea en sus versos” (OC 15:26), le señaló como deficiencia a Campoamor en 1880. En una nota informal de 1882 sobre Alberto Navarro Viola, él llamó a éste “poeta humanitarista” y observó como un “mal grave” suyo, precisamente, que “defiende en sus rimas sus ideas políticas; [que] se vale de sus versos para flagelar a sus adversarios; [y que] composiciones enteras parecen, con gran daño de la poesía por de contado, artículos de vehemente polémica” (OC 23:265). Y en 1890 afirmó que “no es poeta [...] el que pone en verso la política y la sociología [...]” (OC 5:181). Aleccionado por la experiencia de la poesía cívica romántica, Martí traslada el peso del mérito literario hacia la formalización del texto y defiende la

tenido como escritor o “poeta en versos”.

Se trata de una carta enviada a Bartolomé Mitre y Vedia, director de La Nación de Buenos Aires. Como la llegada de la carta de Mitre en que éste le comunica el interés del periódico en hacerlo corresponsal suyo en Nueva York ha coincidido con una de las visitas de la familia de Martí a esta ciudad, el cubano no ha podido responder de inmediato aquella carta. El escritor, preocupado por la imagen que ese retraso pudiera crear respecto de su sentido de la responsabilidad, se apresura a explicarle: “No lo achaque, por Dios, a informalidades de gentes letradas, que en esto no fui, ni quiero yo ser, gente de letras” (E 1:258). He ahí un rasgo de la imagen del escritor, o de la “gente de letras”, en el horizonte martiano, que explica la renuencia de este escritor a ser identificado, enteramente, como tal. Él, por su competencia y dedicación, es una “gente de letras” -así lo ha reconocido él mismo poco antes-, pero no del tipo de las que probablemente conozca más el periodista bonaerense. De “caballero bueno de las letras” (E 1:259) califica a Mitre, lo que también, sobreentendido, vale para él.

Esa renuencia de Martí dista de ser un asunto de cortesía o de mero prejuicio suyo. Siete meses antes de esa respuesta a Mitre, en mayo de 1882 el director de otro periódico (La Opinión Nacional) había invalidado una propuesta editorial suya aduciendo argumentos bastante develadores de una imagen de los literatos con la que el propio Martí no desea ser identificado:

No me convence el número literario de que U[sted] me habla. Conté durante mucho tiempo con los literatos para realzarlos y tenerlos como elemento útil para empresas editoriales en todos los ramos de la prensa, y he gastado millares de pesos en el empeño de realizar este propósito, y me he convencido de que todos son por el estilo de aquellos viles del *Rejo corto*. No quiero nada con ellos. Es un *literataje*[sic], como se califican a sí propios, que muerde. Se devoran entre sí, y se odian cordialmente. *Vade retro!* (Destinatario, p.98)

En la renuencia manifestada por Martí a Mitre resuena una opinión como ésta, bastante desencantada de lo que puede esperarse de los “literatos” fuera de su más estricto campo de acción. Y como literato, si bien un poco distinto, considera al propio Martí Fausto Teodoro de Aldrey.

dignidad de la poesía como puede hacerlo el más entusiasta colega suyo.

No fueron pocas las tensiones resultantes de la superposición de fronteras (Cuba/continente hispanoamericano, colonia/postcolonia, La Habana/Nueva York, periferia/centro, español/otros idiomas, lector *savant*/"lector común", escritura/acto, masculino/femenino, civil/militar...) entre cuyas demandas cristalizó y se desenvolvió, sobre todo en su madurez, la escritura maruana. Ella da muestras, en su constitución misma y en sus modos de circulación, de un gran esfuerzo por conciliar o hacer compatibles las diversas orientaciones que la moldean, y entre las que hubo de moverse. Esto se verifica, especialmente, en la zona poético-versal de esa escritura. Si se sigue, por ejemplo, el paso de Ismaelillo a Versos sencillos, con el intermedio no cerrado de "Versos libres", se nota el proceso de búsqueda de maneras de formalizar acordes con los tipos de públicos que prevé en cada caso. El equilibrio, la armonía o sensación de plenitud reconocidos tradicionalmente a Versos sencillos tienen que ver, más que con el improbable acceso del escritor a un estado semejante, con el hallazgo (/reconstrucción) de un determinado modelo de público, que, además de compartir ideales de patria con Martí, reconoce su liderazgo político, ciudadano. Ese modelo de público explica las más de las singularidades formalizadoras del poemario (*cf. infra*, cap. III.2).

Una "política de la escritura" debe entonces dar noticia de eso: de las estrategias instrumentadas a lo largo de su trayectoria de madurez en aras de resolver los varios conflictos, tensiones e incluso disyunciones que atraviesan y rodean esa escritura, ejercida simultáneamente como el mejor medio de que dispone su agente para actuar en favor de una causa -la independentista cubana- que cuenta entonces con acciones y actores más característicos, o propios de la misma. Esas estrategias que, a tono con la profunda remodelación en curso en ese fin de siglo dentro del campo literario hispanoamericano, fueron activadas en la práctica de Martí para superar (o, cuando menos, hacer compatibles) los varios problemas asociados con su ejercicio de la escritura llevan en su trasfondo la huella de las disyunciones en que lo situó su condición de intelectual sensible tanto a las exigencias de la región periférica y aún colonizada a la que pertenecía por origen y formación, como

a las atracciones y los recelos suscitados por la modernidad literaria recién estrenada en el continente de Hispanoamérica, y vividas por él mayormente en/desde Nueva York.

Tales incitaciones, que él registrará tratando de (re)orientarlas según su personal proyecto, coinciden con la etapa de sus quince años finales -los neoyorquinos-, que son también los de su madurez plena como escritor, y como político. A no dudarlo, “su instalación en una de las metrópolis avanzadas de la modernización [EE.UU] cuando estaba enzarzado en el proyecto de independencia política de Cuba, que ya era arcaico para América Latina a fines del XIX, [lo] había de colocar ante desgarradoras alternativas [...]” (Rama, 1984:114). Esa situación como a horcajadas entre las demandas de la rezagada dinámica sociopolítica de su tierra natal y las nuevas exigencias de la modernidad va a manifestarse con ejemplar agudeza en el *corpus* de sus “Versos libres”, sensibilizados con problemas correspondientes a esos dos espacios/tiempos³⁴. Entre la seducción y el ascetismo, entre la autonomización y la voluntad refuncionalizadora de la escritura se polarizan esas fluctuaciones a cuyo pacto de convivencia se orienta la referida “política”.

Sólo como otra muestra de la pertinencia de esa “política”, obsérvese, en el siguiente apunte, la conciencia del escritor respecto de su competencia individual, así como su decisión de subordinar la realización de ésta al arribo de unas circunstancias que por utópicas condenan de antemano la posibilidad del despliegue de tal competencia:

Yo conozco el placer de la palabra pintada, y del palacio de los pensamientos, y de decir lo q[ue] se ha sentido o visto, de modo q[ue] haga bien al mundo, y lo sienta y lo vea. Pero eso es placer inferior, y deber inferior. C[uan]do todos sean libres, y estén en vías de ser felices, entonces, si la vida entre el hombre ruin llega a tanto, será grato poner en lengua de bronce, que brille como oro, la verdad simple y fuerte de la vida a la sombra de aquéllas. (QC 21:369)

Ese razonamiento, asentado en uno de sus cuadernos de apuntes, lo presenta, otra vez, de cuerpo entero como escritor, con los fantasmas propios de éste, con sus dilemas y tensiones. La

³⁴ El conocimiento de “la situación del escritor” en la periférica América Latina y en otras regiones centrales del capitalismo como Europa o Estados Unidos, según la caracteriza Guilherme Merquior (1996), proporciona un buen punto de partida para una lectura provechosa de “Versos libres”.

competencia (saber, saber-hacer, sensibilidad) queda en un primer plano sintácticamente mientras no se precisan las circunstancias ideales de realización suya. Radical es la inversión que se produce una vez que se pasa a enumerar tales circunstancias: “Cuando todos sean libres, y estén en vías de ser felices, entonces, si la vida entre el hombre ruin llega a tanto [...]”. La libertad y la felicidad representativas del estado ideal necesario para el despliegue de la competencia expresiva no parecen asociables con “el hombre ruin”. Los complementos circunstanciales ahí antepuestos, y -sobremanera- la oración condicional también antepuesta, redondean el tono sombrío y la desesperanza que singularizan esa anotación en el plano semántico.

En determinadas circunstancias la ética del escritor, llevada a sus últimas consecuencias, puede negar al escritor, o, cuando menos, condicionar esa práctica suya de modo que sus producciones no sean todo lo amplias o placenteras que pudieran ser de acuerdo con la sensibilidad básica del escritor. Más allá de las exigencias de uno u otro país aislado, las condiciones de no-libertad y de infelicidad imperantes en todo el espacio humano (el del “hombre ruin”) tornan superflua o sin sentido la práctica distintiva del escritor, precisamente por tratarse de un placer individual. La necesaria armonía, de la que la escritura puede beneficiarse pero difícilmente propiciar, se intuye muy deficitaria en ese espacio. Precaria, vergonzante, fragmentada: nunca dejó Martí de practicar la escritura. Otro motivo es ese que fundamenta la instrumentación de estrategias conciliadoras al respecto. Expresión más enfática de esa precariedad ofrece el siguiente pasaje:

Que, cuando todo padece, cuando todo sangra, cuando... ¿estaré yo como un rey, con los pies en la estufa, leyendo rimas y tirios para salirme como un sortilegio con un cúmulo de remiendos y el traje de remiendo, y todo yo de remiendo, a que los míos me admiren, los míos, que lloran y sangran, porque sé mucho de...? De sus penas es de lo que quiero saber para remediárselas. Esa es, amigo mío, mi literatura, mi literatura salvaje. (QC 21:369-370)

Importa conocer manifestaciones de esta disposición hacia el ejercicio de la literatura, para entender mejor el cúmulo de tensiones activado por ese ejercicio del que tanto depende él sin embargo. Así preparados por este recuento de conflictos y dilemas y tensiones nucleados en torno a

la escritura en general, y concentradas en torno a la poesía en particular, se estará en mejores condiciones para orientarse ante la situación de la poesía en el conjunto de la obra martiana.

I.3) De memoria y desmemoria: sitio de la poesía en el recuento (1895)

A medida que se avanza en la revisión de los principales hitos de la trayectoria poética martiana se acrecienta el carácter especial de la carta del 25 de marzo-1º de abril de 1895, también conocida como su “testamento literario”. Aún cuando ella no sea el único documento que testimonia la voluntad del poeta de ejercer un control sobre esa zona de su escritura, y sobre su imagen como sujeto de esa práctica, su carácter de documento final mucho la singulariza entre sus similares. Mediante ella su autor trata de ordenar su “papelería” con miras a su publicación en el caso de que él no volviera de la guerra en que se dispone a entrar. Así, toda la “obra” suya susceptible de memoria según él, condicionada de ese modo, es la que aparece (y como aparece) en esa carta. De ahí su extremo interés para el propósito de establecer lo que podría llamarse el canon martiano.

Pero, además, la datación de ese documento en Montecristi, República Dominicana, a punto el escritor de zarpar con destino a la guerra cubana donde caería apenas un mes después, refuerza ese interés, debido a la información que proporciona, con su sola presencia, sobre el lugar que reservó él a su poesía en el total de su escritura. Por lo fragmentaria y hasta repetitiva, esa carta da muestras de premura y hasta de cierto nerviosismo. De hecho, no parece escrita de una sola vez: “Esto es lista y entretenimiento de la angustia que en estos momentos nos posee.- ¿Fallaremos también en la esperanza de hoy, ya con todo al cinto? Y para padecer menos, pienso en Ud., y en lo que no pienso jamás, que es en mi papelería” (E 5:140). La ocasión anterior a que alude el adverbio “también” fue el 25 de marzo, fecha de una tentativa frustrada por zarpar rumbo a Cuba³⁵.

³⁵ “Y falló aquel día la esperanza -el 25 de marzo-. Hoy, 1º de abril, parece que no fallará.” Así *se reanuda* esa carta. Una pregunta abierta al final de la primera parte sirve para retomar la carta dejada a medias. En Testamentos (p.19) se indica con una línea horizontal la subdivisión entre los dos tiempos a que corresponde la escritura de la carta; no así en el Epistolario. Sin embargo, en ambos casos, la carta se data el 1º de abril.

Si bien esa consideración no introduce la carta, ella resulta clave para comprenderla. La precariedad de las circunstancias de producción de la carta queda con esa referencia en un primer plano: Martí y un pequeño grupo de insurrectos cubanos y dominicanos entre los que se halla el líder militar de la nueva guerra, el general en jefe Máximo Gómez, llevan días tratando de conseguir una embarcación que los traslade o aproxime a Cuba. Más de una tentativa ha fallado. En tales circunstancias, y como para distraer la ansiedad generada por esa incertidumbre, es que Martí decide escribir “una guía para un poco de mis papeles”. Sin embargo, el tema escogido “para padecer menos” la ansiedad es uno que se ha caracterizado en la trayectoria martiana por su asociación con dilemas y tensiones: la publicidad de su imagen como escritor, o lo que es decir, su voluntad de regular esa imagen de manera que no estorbe las exigencias de otra práctica, además de contribuir a su crédito como escritor competente.

De modo que ése no parecería el más adecuado, pero es el que se ofrece para tal propósito y, con independencia de coartadas, el que más le urge, aparte del desenvolvimiento de la guerra misma, pues si él no sale con vida de ésta, ¿qué se hará con sus “papeles”, qué imagen darán éstos - publicados a ciegas- de él, particularmente, como sujeto de la escritura? Aunque su muerte en la guerra habría propiciado un nuevo horizonte de lectura, favorecedor de su imagen total y de su obra escrita, es evidente que ese tema en sí le inquieta: “Si no vuelvo, y Ud. insiste en poner juntos mis papeles, hágame los tomos como pensábamos [...]” (E 5:139).

A pesar de su declaración de que “no piens[a] jamás [...] en [su] papelería”, salta a la vista que ya había pensado en ella, en voz alta además, con el amigo que ahora hace de destinatario. Y, como en los casos de los poemarios suyos de 1882 y de 1891, el paso editorial decisivo es dejado a merced de la amistad: serán siempre amigos quienes den ese paso. “Si no vuelvo [...]” es la principal condición para el trabajo encargado; pero “[si] Ud. insiste” explicita una condición que no importa

menos. Lo acordado previamente entre ellos dos con respecto a la edición de la “papelería” martiana eran seis tomos -más otros “dos de discursos y artículos cubanos”-, entre los que ninguno se dedicaba a los frutos de la práctica poética. La poesía, entonces, figurará como una novedad con respecto al acuerdo previo aludido en esa carta. ¿Qué es lo que se dice en ésta -y como- acerca de la poesía? Después de enumerar el tema de cada uno de los tomos previstos aparece la *primera* indicación sobre la suerte deparada a la poesía:

Y de versos podría hacer otro volumen: Ismaelillo, Versos sencillos; -y lo más cuidado o significativo de unos Versos libres, que tiene Carmita. -No me los mezcle a otras formas borrosas, y menos características. (*loc. cit.*)

Dictamen ése que unas líneas después se complementa con una categórica resolución: “Versos míos no publique ninguno antes del Ismaelillo: ninguno vale un ápice. Los de después, al fin, ya son unos y sinceros.” He ahí las disposiciones “testamentarias” de Martí con respecto a esa zona de su escritura. Un último esfuerzo por hacer valer su voluntad (final) sobre el destino de su producción poética. Sin embargo, Gonzalo de Quesada y Aróstegui, su destinatario, optó por la “infidelidad”, y, en parte al menos, es muy comprensible. Si por esa sola encomienda este discípulo de Martí devenido su albacea literario *de facto* estaba llamado, en tanto editor y difusor de la “papelería” martiana, a condicionar muy considerablemente la imagen posterior de la “obra” de éste y, por consiguiente, la imagen toda del escritor, esa primera “infidelidad” lo hizo inseparable de la suerte corrida por una y otra imágenes. Gonzalo de Quesada es a Martí lo que Max Brod a Kafka.

Ciertamente, con ese gesto Gonzalo de Quesada cerró para siempre la posibilidad de que la imagen de José Martí se restringiera a la del deseo de éste. Contrario a la prevención del escritor (“Entre en la selva y no cargue con rama que no tenga fruto”), el albacea creyó con “fruto” todas las ramas de esa “selva”. Así, textos valiosos y textos desechados, textos terminados y textos inconclusos, textos destinados a la publicación y textos no concebidos con ese destino, todos por igual, quedaron investidos de un cierto carácter sacro, en virtud únicamente de haber sobrevivido a

quien los produjo. “Durable y esencial” (E 5:140), por lo visto, resultó para Quesada cuanto cayó en sus manos de la obra de su maestro y amigo: la multiplicación de los seis o nueve tomos de su “obra” previstos por el propio Martí comenzó ya con la primera edición emprendida por su albacea. También a él -el primero- ha de habersele presentado la embarazosa situación condicionante de la “infidelidad”, que, particularmente ante la constitución del canon poético martiano, han asumido de similar manera otros que luego la han intentado. La “infidelidad”, entonces, es no sólo comprensible, sino tal vez hasta inevitable.

Registradas en esa carta las primeras pistas de la situación editorial esbozada, no será difícil concluir que a ésta no fue ajeno el poeta mismo. Una parte de la “infidelidad” escapaba entonces a la elección. Por ello, y porque no todo el *corpus* textual que en principio se adscribiría a la “poesía desahuciada” merece igualmente el trato recomendado, es pertinente asomarse a esa región escabrosa y poco explorada en el total de la praxis poética de Martí. En principio, la recopilación de la poesía dentro de su “obra” parecería no haber sido prevista por Martí, según se desprende del modo en que la introduce en esa relación cuasi testamentaria. Como pudo verse, es después de enumerar los seis primeros volúmenes de su “obra” -además de los dos sobre Cuba-, cuando Martí considera la posibilidad de un séptimo (o noveno) tomo³⁶ dedicado a su producción poética: “*Si no vuelvo, y usted insiste en poner juntos mis papeles, hágame los tomos como pensábamos [...]*” (énfasis mío).

La poesía, una vez más, en último lugar, o, para ser más preciso: en un lugar donde no sea muy notable. Desde luego, su mención en ese documento avala ya un reconocimiento por parte del escritor hacia ella: que en las circunstancias en que escribe esa carta tenga memoria aún para hacerle un aparte a la poesía dice mucho del vínculo que lo une a su práctica. Además, no hay que perder de

³⁶ Nueve, en caso de que no se duplique alguno de los ocho tomos primeros. Un comentario del autor a propósito del tomo dedicado a “Letras Educación y Pintura” es ilustrativo al respecto: “Andará Ud. apurado

vista que la disposición general de Martí hacia la edición de sus restantes “papeles”, sin su control directo, no deja de ser algo reacia, según se infiere de las condicionales que preceden a toda la relación de la “obra”. Importa fijar ese doble condicionamiento (“si no vuelvo de la guerra”; “[si] Ud. insiste”) que implica, en general, una renuencia del escritor a que se publiquen, sin él presente, sus “papeles”, independientemente del género de discurso al que éstos correspondan.

Sin embargo, no es menos cierto que esa disposición se intensifica con respecto a la poesía. Por la recomendación citada puede suponerse que en el acuerdo establecido previamente con Gonzalo de Quesada no entraba de lleno el volumen de la poesía. Lo que es corroborado por la conjunción copulativa y el tiempo-modo verbal del pasaje con que introduce ese posible tomo: “Y de versos podría hacer otro volumen.” Algo que no le había dicho antes, se lo comunica ahora. Como para los “papeles” restantes, el criterio básico se orienta a favorecer lo ya publicado, o sea, lo que ya tuvo una primera edición del escritor. En efecto, cuando decide fijar la constitución definitiva de su canon poético, Martí comienza por recordar los dos cuadernos cuya edición él ha cuidado personalmente: Ismaelillo (Imprenta de Thompson y Moreau, N. York, 1882) y Versos sencillos (Louis Weiss and Co., N. York, 1891). Sólo después recomienda la inclusión de “Versos libres”.

Pero mientras que los dos primeros no requieren más que la mención de sus respectivos títulos para conocer el referente preciso, el otro núcleo macrotextual no es introducido por su título a solas, sino por una cláusula que intenta delimitarlo, o definir lo que aquel título debiera designar. Dicho de otro modo, el *corpus* de ese “cuaderno” no es todo lo que podría asociarse con ese título, pues éste abarca o pudiera evocar más de lo que el poeta desea que se publique bajo ese título. Los “Versos libres” son muchos; selectos, en cambio, son los “libres” que deben de aparecer en ese volumen, según la indicación del poeta. En la única edición crítica de toda la poesía de Martí realizada hasta ahora (CEM, 1985) el número de los “Versos libres” asciende a 65; con lo que él solo reuniría más

textos que los cuadernos de 1882 y 1891 juntos. Entre otros datos de interés, aquella manera de designar el conjunto -homóloga de esa cifra- adelanta la resistencia que opuso al propio autor la deseada organización de ese núcleo de poemas como macrotexto.

Ese otro núcleo principal de su producción poética aparece en último lugar en la relación autoral del canon, y no sin alguna aclaración previa, por cuanto el poeta no ha podido cuidar su edición: “lo más cuidado o significativo de unos Versos libres [...]”. Esa ubicación y el carácter virtual del poemario refuerzan la similitud, antes observada, entre las situaciones de “Versos libres” con respecto al conjunto de la poesía martiana y la de este sistema con respecto al total de la escritura que la abarca. La prevención del poeta con respecto a esas “formas borrosas y menos características” insinúa que las marcas distintivas de los “libres”, concentradas en determinado *corpus*, aparecen también, así sea de manera diluida o difuminada, en otros. Pero los límites macrotextuales de la tercera colección recomendada no se precisan sino de manera bastante subjetiva: “lo más cuidado o significativo”. Si respecto del primer criterio (“lo más cuidado”) no podrían descartarse enteramente los desacuerdos editoriales, ¿qué podría asegurarse o darse por fijo respecto del segundo: (“[lo más] significativo”)? “Significativo” ¿para Martí, o para Quesada y Aróstegui? Y luego, ¿“significativo” en qué circunstancias, desde qué horizonte?

La tarea del editor de ese agitado, abierto y desigual (en su terminación) conjunto se torna más delicada -o sea, más problemática- al no existir, para orientarse entre textos muchas veces de similares virtudes artísticas y muy aproximadas propuestas temáticas, otra señal o referencia del propio escritor, fuera de la citada, que un proyecto de índice bosquejado en algún receso de su multifacética actividad, y rebasado por las producciones autorales que le sucedieron. De atenernos a ese índice provisional no pocos son los textos valiosos de ese ampliado *corpus* que pasarían a la condición de desahuciados: “Bien: yo respeto”, “Dos patrias”, “Árbol de mi alma”, “Yo sacaré lo

que en el pecho tengo”, “Vino de Chianti”, entre otros. Desde luego, la indicación de la carta comentada invalida ese índice en tanto “guía” para organizar el nuevo cuaderno con ese mismo título. “Guía” es precisamente como el escritor califica esa carta: “¿Conque ya le queda una guía para un poco de mis papeles?” (E 5:140). Los “Versos libres” que se mencionan como parte del canon poético martiano en 1895 no son, entonces, ya los de ese índice. Comunidades no faltarán entre sus respectivos cuerpos, pero como conjuntos se trata de proyectos diferentes.

Mas este problema -el de la constitución definitiva de “Versos libres”- no es el único que plantea la carta testamento en lo que respecta a la edición de su poesía (*cf. infra*, cap. IV). Con la edición de ese núcleo se presenta, a pequeña escala, una imprecisión similar a la de la edición de toda esa poesía entre la “obra” y el desahucio. El criterio delimitativo de la poesía suya a publicar en ese arduo y definitorio volumen nueve de su “obra”, ¿se restringe solamente a los núcleos macrotextuales previstos y autorizados por él? ¿O es más bien cronológico (“antes/ después de”)? La mención particularizada de esos tres núcleos matrices, no sin someter a depuración uno de ellos, inclina a favorecer el primer criterio; pero el hecho de que los tres correspondan básicamente a la década de los 80 tiende a validar el otro, el cronológico (acceso a la madurez creativa); lo que se reafirma en la especificación registrada en la carta testamento literario en *segundo* lugar: “Versos míos, no publique ninguno *antes* del Ismaelillo: ninguno vale un ápice. Los de *después*, al fin, ya son unos y sinceros” (énfasis mío).

Este afán de precisión, que pudiera estimarse gratuito, es, sin embargo, necesario y sumamente importante a los efectos de delimitar la poesía reivindicada, y en consecuencia, la “poesía desahuciada” por el propio Martí. No es lo mismo relacionar tres títulos para reunir en el tomo de su “obra” poética, que proponer uno de ellos como hito para delimitar lo recuperable de lo que no debe serlo. De atenerse, para fijar el volumen de la poesía reivindicada, al criterio de los núcleos

macrotextuales mencionados, muy grande sería entonces su producción poética desahuciada, toda vez que después de 1881, hito aproximado del acceso a la plenitud creativa que él mismo delimita con la mención de Ismaelillo, Martí produce una considerable cantidad de textos que no se avienen desde el punto de vista compositivo-formal a la estrecha unidad característica de cada uno de aquellos núcleos, o que por alguna otra razón no los cree integrables a los mismos.

Menor, en cambio, resultaría la cantidad de textos suyos de los que reniega Martí en 1895 si es cronológico el criterio delimitativo propuesto: los textos posteriores a 1881-1882 no susceptibles de asimilarse a sus tres núcleos matrices quedarían salvados. De cualquier modo, indeclinablemente severo es Martí con su poesía anterior a esa fecha, en ambas opciones. Si la primera vez que dio indicaciones para la edición de su poesía en esa carta él partió de Ismaelillo, la segunda fue más enfático en señalar ese cuaderno como hito delimitativo: “Versos míos, no publique ninguno antes del Ismaelillo [...]”

II. LA POESÍA DESAHUCIADA

De concedérsele un espacio proporcional a su volumen en el *corpus* de la producción poética martiana, la “poesía desahuciada” ocuparía el capítulo más extenso en un estudio dedicado a todo ese *corpus*. Téngase en cuenta que de un total aproximado de 500 textos conservados en la edición crítica de la Poesía completa de José Martí, sólo 61 (de Ismaelillo y de Versos sencillos en conjunto) quedan con entera certidumbre fuera de esa zona. En términos de superficie textual la “poesía desahuciada” abarca un tomo completo (el 2) y casi la mitad del otro, de los dos que conforman esa edición, sin considerar los “Versos libres” debido a su situación fronteriza. En efecto, en el caso de “Versos libres”, el desconocimiento del número de textos que integraría ese proyectado cuaderno impide saber el número de posibles integrantes suyos que contribuirían a la “poesía desahuciada”¹.

Además de por el volumen (poco más de 400 textos), esa zona de la poesía martiana se caracteriza por la extensión de su período de producción: c.1869-1895, y, por la mayor diversidad de concepciones/prácticas formalizadoras que están en su base. El proceso de individualización martiana como poeta puede seguirse, mejor que por cualquier otra zona, por el comportamiento de ésta; y, asimismo, su biografía más vívida, a partir de las resonancias que tuvieron en el poeta ciertos sucesos de su vida privada y acontecimientos de la historia patria. Verdadero reverso del tramado de su imagen pública, esa zona concentra, junto con las primicias de los hilos axiales, casi todos los desechados o pospuestos durante la constitución de ese tramado.

Como poeta específicamente, ahí están documentadas las huellas de los poetas que gravitaron con más fuerza en cada una de las etapas de configuración de su propia concepción/praxis de la poesía, desde Rafael María de Mendive, José María Heredia, o José Jacinto Milanés, entre los

¹ En esta zona del *iceberg* de la poesía martiana habría derecho, por tanto, a considerar proyectos de cuadernos vinculados con ese conjunto, no concluidos ni mencionados en el “testamento literario”, como “Flores del destierro” y “Versos cubanos”. Sin embargo, como su referencia es imprescindible en cualquier acercamiento a la situación de “Versos libres”, queda para entonces la consideración detallada de esos dos proyectos. Cf. *infra*, cap.IV.2.

cubanos, hasta Espronceda, Campoamor o Bécquer, entre los españoles. Y desde el punto de vista métrico-estrófico en particular, en esa zona se localizan muestras que no figuran en la otra zona, la canónica, de su poesía; a saber: coplas de pie quebrado, estrofas de la Torre, octavas reales, quintetos, quintillas, serventesios, tercerillas, sonetos, sexteto-lira, sextilla, romance heroico, décimas, pareados... De modo que no es posible formarse una idea plena de las sendas transitadas o apenas exploradas por Martí como poeta sin abreviar en esa fuente.

Otro rasgo sobresaliente de la “poesía desahuciada” viene dado por la diversidad de espacios culturales en interacción con los cuales ella se fue constituyendo. “Poesía dispersa”, ciertamente, podría llamarse toda esa poesía, tanto la anterior a 1881-1882, como la posterior a esas fechas delimitativas. La numerosa producción poética de José Martí correspondiente a la etapa 1869-*c.*1880, o sea, a sus inicios y primera juventud, puede reunirse bajo el sintagma “poesía dispersa”, tanto por lo que se refiere a la diversidad de espacios en que ella se realiza (La Habana, Madrid, Zaragoza, México, Guatemala), como por lo concerniente a los medios en que se publica -en los casos en que así sucede-: boletines escolares, periódicos, revistas.

El libro de poemas no parece estar en su horizonte, si se exceptúa un proyecto como el de “Polvo de alas de mariposa”, datable hacia 1877-1880; pues “Las alas del poeta” no pasa de una efímera mención en carta a Manuel Mercado. En todo ese *corpus* no son escasos los textos cuyos valores no superan la anécdota autobiográfica y/o familiar, o el cumplido ejercicio métrico, en clara muestra de que el joven poeta aún se halla lejos de su acento o tono más distintivo, marcado como lo está por una literatura que apenas acierta a definirse entre el discurso oratorio y el propiamente poético².

² Esa confusión de la poesía lírica con los tonos oratorios que habían distinguido -y distinguían todavía entonces- a mucha de la poesía romántica de carácter cívico será lo que fundamente sus observaciones críticas a poetas como Núñez de Arce (1880), Campoamor (1880), Navarro Viola (1882), o Heredia (1888). Por las fechas de tales observaciones puede sostenerse que ese criterio fue decisivo también en la fijación de 1882 como hito de lo que sería su propio canon poético, pues los textos poemáticos de Martí que comparten

Y “poesía dispersa” cabría ser llamada también su producción posterior a 1881-1882 que no entró en ninguno de los conjuntos macrotextuales preparados o siquiera proyectados por José Martí. Mientras que la “poesía dispersa” correspondiente a la etapa 1869-¿1880 se caracteriza por haber circulado en dedicatorias y cartas entre familiares y amigos de escuela, o en publicaciones periódicas (Revista Universal, El Federalista, El Eco de Ambos Mundos, La Ilustración Española y Americana); la “poesía dispersa” posterior quedó fijada entre sus apuntes de trabajo o circuló de manera más bien individual entre destinatarios, más allá de su familia, con los que tuvo Martí alguna relación de afecto, principalmente en o desde Nueva York. A la generosidad con que publicó su vocación de poeta en un principio sucedió una restricción severa a partir de ¿1880, fecha que delimita su madurez creativa y su inserción en el primer círculo de dirección del movimiento independentista cubano.

La constatación de estas subdivisiones al interior de la producción poética martiana que él excluyera de su “obra” en 1895 permite ver que la “poesía desahuciada” no constituye un bloque homogéneo: una parte de ella fue publicada, y otra no; una porción fue considerada para integrar proyectos macrotextuales, y otra no; una fue realizada para cubrir funciones muy circunstanciales, y otra no. Las subdivisiones sobre base cronológica conllevan a su vez diferencias, cambios y variaciones de otro carácter. En ningún caso la calidad está excluida por principio: “desahucio” y calidad literaria no son antónimos necesariamente.

La revisión de algunos momentos notables de la “poesía desahuciada” de Martí que se emprende a seguidas habrá de contribuir a un mejor conocimiento no sólo de esa porción, sino también de la complementaria suya: la poesía que él reivindicara. Ese conocimiento facilitará a su vez otras pistas al lector para situarse con respecto al horizonte que guía esta lectura. En aras de organizar la revisión de ese *corpus* éste será subdividido en cuatro grupos que lo son de por sí (los tres de lleno aquel rasgo luego criticado por él se localizan con anterioridad a esa fecha, coincidente con su etapa

primeros) o que llegan a serlo precisamente en virtud de su carácter misceláneo (el cuarto). Tales grupos son: 1) el proyecto macrotextual que Martí dejara en estado de elaboración más avanzado, aparte de los “Versos libres” registrados en índice³; 2) los sonetos, verdadera flor exótica en la “selva” poética martiana; 3) los poemas aparecidos en la revista para niños fundada por él: La Edad de Oro; y 4) otros textos meritorios no destinados a formar parte de libro ni de revista, ni reunibles tampoco bajo el criterio métrico-estrófico. La amplitud del repertorio de metros, estructuras estróficas y procedimientos expresivos en general de que dispuso el poeta José Martí es visible únicamente desde la zona invisible del *iceberg* de su producción poética total⁴.

II.1) “Polvo de alas de mariposa”/“La pena como un guardián”

Entre el numeroso cúmulo de su producción poética destinada finalmente al olvido -la “desahuciada”- se encuentra una curiosa colección de breves poemas de carácter epigramático unas veces, madrigalesco otras, que, o Martí no tuvo ocasión de discernir, o la desechó voluntariamente en favor de otros estilos poéticos, acorde con su proceso de maduración. Tal colección, respaldada por un índice que registra 38 títulos⁵, y carente sólo de un prólogo para ser equiparable a sus tres conocidos núcleos macrotextuales, ha solido identificarse como “Polvo de alas de mariposa”⁶. “La

de formación y primera juventud.

³ Si bien fueron pocos los libros que Martí publicó -en verdad, más folletos que libros-, muchos fueron en cambio los que proyectó y no preparó finalmente. Entre éstos ocupan un lugar especial por su número los de poesía, como objeto de una práctica discursiva, o como objeto de reflexión desde otros cauces genéricos.

⁴ Pedro Barreda (1990:69) hace tábula rasa de toda esa poesía porque “no añade nada nuevo” en términos históricos supraindividuales. Como intentaré mostrar en lo sucesivo, no toda esa zona merece ese trato que de algún modo está avalado por el “testamento literario” del propio poeta. La calidad artístico-literaria, reitero, no fue en todos los casos el criterio único o principal para que el poeta procediera así con esos textos.

⁵ El proyecto de índice de esa colección registra 3 títulos más cuyos textos, o no han sido hallados, o no han podido descifrarse. Cf. PC 2:191,207. En nota al pie de esa misma edición (2:207n1) se aclara que la secuencia propuesta en el índice no se corresponde con el orden en que el poeta dejó los originales de esos poemas. La edición se atiene a la secuencia del índice.

⁶ En la edición crítica ese título no queda claramente documentado. Ella adopta ese título de la edición de las Obras completas. Cf. PC 2:207n1. En QC (17:301), a su vez, se afirma que en la hoja donde se escribió el índice de esa serie aparece la frase: “Estos versos son polvo de alas de una gran mariposa”. Pero ni en QC ni en PC se precisa si ese título fue delimitado expresamente por el poeta, o si se trató de una deducción de los primeros editores suyos.

pena como un guardián”⁷ es el título con que se identifica otra serie de poemas de características similares, pero de tono más adusto y de menor diversidad temática, con la que ha solido asociarse aquella, aún cuando, tal como las dejó el poeta, existan más elementos diferenciadores que unificadores entre ambas.

El primer elemento diferenciador consiste en que los 28 poemas de esta segunda serie no cuentan con índice propio, pero sus títulos tampoco se asientan en aquél. Otro, muy en consonancia con ese índice, viene dado por los indicadores estructurales de principio y de cierre que presenta “Polvo de alas...”: al comienzo un poema hace de prologoillo: “*Dirán, puede ser que digan/Que estos efluvios de amor*” (PC 2:193), y al final otro actúa como epílogo: “*Libro de amor que se cierra/Sin nube, mancha ni ocaso,/Fuente pura, limpio vaso,/Vete a consolar la tierra*” (PC 2:199). Desde luego, este elemento, por sí solo, no sería definitivo, pues “Versos libres” ilustra un caso de notoria desproporción entre el número de títulos indizados, así sea provisionalmente, y el número total de los títulos susceptibles de consideración para integrar un cuaderno de poemas basados en ese estilo.

Sin embargo, entre todos los virtuales miembros del protocuderno “Versos libres” no hay diferencias tan marcadas como entre las dos series comentadas: en un “*libro de amor*”, como se autodefine “Polvo de alas...”, difícilmente cabría, por ejemplo, este verso de “La pena...”: “*Los amores, cual cerdos en bandadas*” (PC 2:200). Asimismo, el tratamiento de la mujer amada en una y otra serie de poemas difiere bastante. De “Polvo...” son poemas como éstos:

Que de qué madera
Mi féretro has de hacer? Pues yo lo hiciera
De ella, de sus perlados
Brazos, y de sus senos perfumados.
(PC 2:197)

Cuanto pudo ser ha sido:
Qué me importa lo demás?

⁷ De la omisión de datos documentales en PC sobre este otro título, podría inferirse que se trata, nuevamente, de una adopción por parte suya de una práctica establecida en QC, como, en efecto, sucede. Cf. QC 17:303n102.

Si el aroma es todo mío
 Del vaso qué se me da?
 (PC 2:198)

A esos poemas de consumación y entrega amatoria corresponden en “La pena...” otros que expresan una actitud más bien desconfiada con respecto al amor erótico asociado con la mujer, como si entre una y otra serie hubieran mediado experiencias decepcionantes en ese terreno. De “La pena...” son, por ejemplo, estos poemas:

Yo tengo en mi oficina
 Un calado sillón de sicomoro;
 Y cuando pienso en ella
 Me siento en mi sillón calado, y lloro.
 (PC 2:203)

Toma este hierro, -y a la moza infame
 Que oscureció mi espíritu soberbio
 Para vergüenza de mujeres frívolas
 Márcale bien la frente con el hierro!
 (Íbid.)

La diferencia de tonos, como puede esperarse de esas variaciones, es notable. Si en “Polvo...” el sujeto lírico parece hacer abstracción de cuanto no se ciña o favorezca estrictamente la experiencia amorosa evocada, en “La pena...” se amplía el radio de su visión y con ello se da entrada en el discurso a situaciones que oponen resistencia al amor idealizado en “Polvo de alas...”. A juzgar por esas diferencias, hubiera exigido no poco trabajo unificar en un solo cuaderno esas dos series de poemas⁸, pero la publicación de cada una por separado, en el estado en que se encuentran, daría apenas para unas plaquettes. No creo entonces que proceda referirse a la compilación de todos esos poemas bajo un solo título como el “cuarto poemario martiano” (Alvarez, 1994:7), igualándolo así a

⁸ Esa solución, sugerida en QC (17:303n102), es adoptada, no sin ampliaciones, por PC (2:208n1), y practicada, ya sin distingos, por Luis Alvarez (1994) en su edición de *Polvo de alas de mariposa*. La unificación propuesta bajo ese título abarca en PC, además de la serie identificada por “La pena...”, otros 16 textos de similares características que se encuentran dispersos entre los cuadernos de apuntes de Martí. A éstos me refiero como “serie periférica”. De modo que, en total, los posibles integrantes de ese cuaderillo andarían próximos a los 80. Otra solución integradora, de criterios todavía más permisivos, es la que propone Hilario González (1970:356-372). En ese su “índice de una nueva edición de [toda] la poesía martiana”(193),

los tres grandes núcleos constitutivos del canon poético de este escritor⁹. Proyecto de poemario sí fue, cuando menos, uno de ellos (el identificado como “Polvo de alas...”), y como proyecto quedó: es en ese carácter que debe de interesarnos. El recorrido que realizo a continuación por varios de esos textos tiene el propósito de mostrar algunos aspectos relevantes de la poesía que Martí “desahuciara”. Así, el lector podrá hacerse una idea propia acerca de los factores que pudieron incidir en la decisión del “desahucio” de esos textos, y muy en particular sobre el peso específico que tuvo en eso la calidad. Señalaré en cada caso la procedencia de los textos.

“Polvo de alas de mariposa”, además de la mención en la frase manuscrita por el poeta en la hoja del índice, tiene a su favor, para ser aceptado como título, el símil que se establece en uno de los textos indizados entre esos “versos” y las “mariposas”:

Que mis versos vuelan
Como mariposas
Pequeñas e inquietas:
Ay! quédate, y verás la maravilla
De una mariposa
Que cubre con sus alas
Toda la tierra.
(PC 2:195)

De la opinión descalificadora al aprovechamiento reorientador de la misma, y del símil (vv.1-2) a la metáfora (v.4), se despliega la réplica metapoética: los “*versos*” no son “*como mariposas*”, sino son ya “*una mariposa*” que, no obstante su pequeñez o fragilidad, dispone de una elevada capacidad abarcadora-expresiva. Distinción creciente de la práctica poética martiana, el relativo “*que*”, en el *incipit*, funge como bisagra articuladora del texto con su umbral sociodiscursivo.

los poemas reunibles bajo aquel título ascienden a 109. La voluntad de los editores ha prevalecido una vez más con respecto a la del poeta.

⁹ En el que muy probablemente haya sido el primer estudio de ese grupo de poemas por separado, su autor, Luis Álvarez (1990), asumía una posición más mesurada al respecto: “la cuarta colección poética cuyo índice elaboró Martí” (22), “poemario abocetado” (29), son algunas denominaciones que conviven allí con otra como “libro” (43), para referirse a esas series de poemas. Ya en ese estudio, sin embargo, era fuerte la tendencia a igualar el *status* de esas series a “Versos libres” (23) y al de los poemarios publicados (29, *passim*).

La asociación de los *versos* con una *mariposa*, ya desde el título, apunta no menos hacia una caracterización de esas producciones textuales como lo que resta (“polvo de alas”) del intento de aprehender la existencia simbolizada en una “*mariposa*”, o la poesía misma, siempre fugaz e imprevisible en la concepción martiana¹⁰. Pero, como una “*mariposa*” en su vuelo curioso entre las flores se ha movido también el poeta entre una pluralidad de motivos (amor erótico, mujeres, belleza natural, poesía, etc.), como queriendo abarcarlos, siquiera brevemente, a todos.

Precisamente el repertorio ideotemático de estos breves poemas de ejemplar tono menor - ilustrativo de la variedad de registros y tesituras que cubrió este poeta- es un indicio que permite datarlo, fijarle una fecha de gestación, relativamente próximo a Ismaelillo. La sensibilidad característica del uno anda muy próxima a la del otro:

Mis pensamientos
 Pensando en ella,
 Retozan, saltan,
 Matizan, juegan,
 Como corderos
 En yerba nueva.
 (PC 2:196)

Esa disposición de júbilo es similar a la que aparece más intensamente en el poemario suyo publicado en 1882. Específicamente en “Penachos vívidos” el regocijo que inunda “*mis pensamientos*”

¹⁰ Por la recurrencia de la “*mariposa*” como símbolo en la escritura martiana de los años finales de 1870 e inicios de 1880 puede afirmarse que se trata de un elemento relevante en el correspondiente sistema por esas fechas. Así, p. ej., en 1878 él escribe a su compatriota José Joaquín Palma: “Tú eres de los que leen las estrellas, de los que ven volar las mariposas, de los que espían amor en las flores, de los que bordan sueños en las nubes” (E 1:110). Comentario que abona aquella interpretación del título en consonancia con cierta caracterización de la poesía. En un poema octosilábico de ese mismo año la vida-mujer es nombrada “*mariposa*”: “¡Duerme entre tus blancas galas! ¡Duerme, mariposa mía! ¡Vuela bien: -mi mano impía/ No irá a cortarte las alas!” (PC 2:133). Y en su ensayo de 1880 sobre “Poetas españoles contemporáneos” aparece otro enunciado relacionado con la “*mariposa*”, el cual casi parafrasea el espíritu cifrado en el título del proyecto comentado: “El pensamiento poético vuela y brilla como una mariposa. ¿Habríamos de cortarle las alas para acomodarlo en un verso?” (QC 15:30). “*Mariposas*” también, como símbolo de “visiones”, hay no pocas en textos emparentados con Ismaelillo: “De intento di esa forma humilde a aquel tropel de mariposas que, en los días en que lo escribí, me andaban dando vueltas por la frente” (E 1:243), le explica a José Enrique Varona; y a Miguel Viondi le precisa que imprimió ese cuadernito “por ser una mariposilla, que eché a volar, para que se posase en el hombro de mi hijo” (E 1:245). En un breve poema anotado en uno de sus cuadernos de trabajo

también se compara con el de animales: “*Como manada alegre/ De bellos potros vivos/ [...] / Ora en carreras locas, / O en sonoros relinchos*” (PC 1:31). O sea, el recuerdo del “hijo” y el de la amada generan en el poeta estados emocionales que se formalizan de modos muy parecidos. Y “Amor errante”, de Ismaelillo, podría compartir con éste otro su título:

En los diarios que leo,
En las nubes que cruzan,
En el aire invisible, mis errantes
Desconsolados ojos te dibujan.
[...]

(PC 2:198)

Una, en los dos, es la manera de representar la ausencia del ser amado. Y ¿cómo no recordar aquella “musa” que es “*un diablillo con alas de ángel*” en el cuaderno de 1882 tras la lectura de “*el demonio del verso*” en éste?

Triste, impaciente, volador, lloroso,
En lágrimas la faz, la pluma inquieta:
El demonio del verso
Que está a la puerta!

(PC 2:193)

¿O la capacidad irradiadora e inspiradora del niño agraciado de 1882, luego de conocer el delicado poema: “*Cuando viene el verso/ No se sabe bien:/ Pasas tú,- y el verso/ Pasa también*”? (PC 2:198). El “verso” (poesía, inspiración) puede aparecésele por motivos tan diversos que lo tornan imprevisible; sin embargo, la presencia real o evocada de la amada permite asegurar la aparición del “verso”. La identidad del sujeto designado con el pronombre “tú” no se devela: no hay dudas de que se trata de un ser amado por el hablante lírico. La explícita caracterización del oyente en otros poemas similares de “Polvo...” como femenino permite suponer que el del poema citado también lo es. Una misma condición, la de musa poética desempeñada ahora por una mujer -muy probablemente la esposa del poeta-, será privilegio de un niño en Ismaelillo. El hecho de que las versiones originales de varios

figuran dos versos que bien podrían servir de lema de “Polvo de alas...”: “*Los celos despiertan sierpes;/ los amores, mariposas*” (PC 2:298).

poemas de uno y otro conjunto se localicen en un mismo carnet de anotaciones, abona el parentesco referido y, por consiguiente, cede una pista para la posible datación del menos conocido¹¹.

Sin embargo, una importante diferencia hay con respecto al cuaderno de 1882: en “Polvo de alas de mariposa”, captador de impresiones al vuelo, el poeta se cuida menos de los valores políticos y ético-morales que tanto le preocuparán luego con respecto al hijo-destinatario¹². Develador al respecto es que el nombre de una ciudad que le sirvió para aludir al espíritu independentista de Cuba en un texto suyo de 1869: Nubia, sea objeto en esa serie de muy otra semantización:

Dicen que Nubia es tierra de leones:
No puede ser:
La tierra de leones es un alma
Sin amor de mujer.
[...]
(PC 2:197)

La bravía y heroica Nubia de Abdala es evocada sólo para representar la tormentosa vida interior de un hombre “sin amor de mujer”. Esa situación íntima parece más difícil de sobrellevar que aquella otra, pública, patriótica ¿El poeta, en claro ejemplo de diálogo intratextual, cuenta con el conocimiento de su obra anterior para activar la capacidad generadora de sentidos de un nuevo texto? Un solo nombre ha servido para referir dos estados de caracterización divergente en el sistema poético de Martí: el amor erótico, el amor patriótico. El dato es de por sí muy relevante: primero, por la resemantización de esa “Nubia” en la que resuena Cuba (*u-b-a*); y luego, por la

¹¹ Al sostener que no es ése “un simple divertimento -juvenil e inmaduro-”, Álvarez (1994:19), sin proponerlo para ese fin, aduce otro elemento que favorece la datación de “Polvo...”. Esos versos, ciertamente, develan a un poeta en posesión ya de un oficio como tal, mas este rasgo aislado no basta para datarlos, pues desde mediados de la década de 1870 puede documentarse una creciente competencia en la trayectoria poética martiana. De modo que habría que apelar a otros factores, como el carácter lírico-amatorio del conjunto, y la disposición de entrega por parte del hablante lírico ideal a una relación erótica sin trabas ni desasosiegos ético-morales, para ubicar tentativamente a “Polvo de alas de mariposa” hacia 1877-1880, periodo de placidez en su relación con Carmen Zayas Bazán.

¹² Escasamente compatible es la orientación significacional de ese conjunto, por ejemplo, con la propuesta de “convidar a las letras a que vengan a andar la vía patriótica, de brazo de la historia” (RV 69), formulada muy poco después.

decisión de no darlo a conocer, acaso para conservar la congruencia pública a favor de la imagen de heroísmo asentada en Abdala. Nación y placer individual no parecen compatibles.

Por otra parte, al tratarse de una poesía básicamente amatoria la mayoritaria de “Polvo...”, pudiera considerársele complementaria de Ismaelillo, en tanto que respuesta a la otra ausencia o separación padecida por Martí entonces: la de su esposa. La del hijo tendrá su centro en Ismaelillo; en “Polvo...”, la de su esposa.

Oh díles que callen;
Díles que no rían;
Que no gocen díles;
¡Que está lejos de mí la amada mía!¹³
(PC 2:194)

La ausencia física que se lamenta aquí no es la de la *patria*, como en el poema “Patria y mujer”, de 1875, sino la de una mujer amada. Si ese otro poema suyo había sido publicado, éste, con una orientación significacional divergente, no. Voluntario o involuntario, el dato es relevante en el horizonte de lectura que guía esta revisión. El cuaderno dedicado a su esposa no se publica finalmente: si Carmen Zayas Bazán, en alguna separación intermitente, pudo motivar los más de esos poemas galantes, Martí dispuso luego la voluntad última de su silenciamiento. (El silencio, una vez más, como signo también de la escritura.) Desde luego, no habría que tener este factor (el estado de su relación con Carmen Zayas Bazán) como el único pertinente para explicar la desestimación de este avanzado proyecto de libro por parte de Martí: consideraciones de orden estético han de haber mediado también en esa decisión. Por una parte, salta a la vista la desigualdad de los méritos entre

¹³ Ya comprometido con Carmen Zayas Bazán, Martí viajó más de un vez sin ella: a Guatemala, a México, a La Habana, a Madrid. El alejamiento del ser amado que se tematiza en esos versos podría aludir a alguna de esas experiencias en la vida del poeta. Nueva York y Caracas podrían constituir también otros espacios desde los cuales se formalizaran versos como los de “Polvo de alas...”, aunque la oposición de Carmen a acompañar a su esposo en esos viajes y la creciente figuración del hijo de ambos en la conciencia del padre, reduce aquella posibilidad. Repárese, por otra parte, en la reiteración del verbo ‘decir’, conjugado en 2a. persona singular y en modo imperativo en ese poema, procedimiento que mucho recuerda el empleado en la dedicatoria de Ismaelillo: “Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras, *díles* que te amo demasiado para profanarte así”(PC 1:19; énfasis mío). En ambos, un encargo autodefensivo es delegado en otro sujeto: ya un niño, ya un verso.

los poemas conservados de ese proyecto; y, por la otra, es posible que Martí lo haya relegado a favor de otro(s) proyecto(s) que le satisficieran (y urgieran) más, como pudiera ser el caso de Ismaelillo, asentado en otra ausencia en la que el poeta hubo de reparar más tarde.

La jerarquización de la nación (deber) con respecto al placer (deseo) individual ha de haber pesado también en la suerte final de aquel proyecto de poemario, el cual estaba dedicado centralmente a una experiencia propia de ese otro ámbito poco útil o productivo comparado con la nación. La tesitura sentimental con que aparecía tratada esa experiencia tampoco favoreció la posibilidad de editar ese conjunto de poemas. El poeta-guerrero, o sea, la representación del correlato textual del autor como guerrero, constituye una omisión en “Polvo...” que mucho lo diferencia de los núcleos macrotextuales que Martí reivindicaría en 1895. Por otra parte, en la contigüidad de Ismaelillo, se hace notar más el carácter misceláneo (en las dimensiones temática y composicional) de “Polvo de alas de mariposa”, un rasgo que el poeta rehúye en la construcción de sus cuadernos canónicos. Unidad y armonía van a ser desde entonces criterios determinantes en la concepción/praxis martiana del poemario: “los de después [de Ismaelillo], ya son unos y sinceros”, precisará él al respecto en la carta del 1º de abril de 1895.

Evidencias del carácter misceláneo de “Polvo...” y de “La pena...” ofrecen, p. ej., las señales que pueden rastrearse en los dos de los incipientes “Versos libres”, según lo abona el predominante endecasílabo y, con más firmeza, la actitud defensiva que asumen muchos de ellos con respecto a determinado concepto de poesía, luego acrecentada en aquel conjunto; así como el soporte ideofilosófico de los textos suyos menos ceñidos a la órbita amatoria. Sirva de ejemplo esta estrofa de “La pena...” que tanto recuerda el poema “A mi alma”, de la versión tradicionalmente aceptada de “Versos libres”, tanto por el tono como por la asociación de las potencialidades humanas (“*mente*” ahora) con las realidades adversas sobre las que aquéllas deben transitar y desplegarse: “*Magnífica doncella/V’a, camino de abajo, cabalgando/En una mula ruin: que quién es ella?/Mi mente es la magnífica*

doncella" (PC 2:201). O, también de "La pena...", la cuarteta: "*La ciudad es grande, cierto,/Y rica, y brillante, y bella,-/Y yo soy un hombre muerto,/Y mi sarcófago es ella*" (PC 2:204), la cual pudiera fungir como candidata a exergo de la valoración martiana de la ciudad moderna desplegada centralmente en "Versos libres". Esa imagen de la ciudad como espacio hostil a la plenitud humana que se cifra ahora en el poeta lleva a pensar en Nueva York, más que en cualquier otra ciudad visitada por Martí.

Significativa en esos versos es también la recurrencia del estilo concesivo a las opiniones generalizadas, a la doxa, al que tan aficionado se muestra el autor de "Versos libres": primero parece aceptar esas opiniones que por lo común le son desfavorables, y luego las contrasta con su propia visión, para finalmente reorientarlas, refutarlas o dejarlas en entredicho. En uno y otro núcleos la opinión que pueden hacerse los demás acerca de su obra (y de él) le preocupa mucho. En particular, en ese texto sobre la ciudad el matiz irónico se extiende con la multiplicación de las conjunciones copulativas, sobre todo a partir del verso 3, donde su presencia no impide que se transparente tras ella una conjunción adversativa.

La caracterización de la noche, tan reiterada en "Versos libres", como el espacio dilecto de la escritura (poética) y, por consiguiente, como lugar(tiempo) de expansión o "resurrección" espiritual, ya aparece aquí: "*Surjo! La noche llega; a mí la rima/Retorna, y en la sombra que la encanta/Tu amor [...]*" (PC 2:202). Sin embargo, dos salvedades muy notables matizan la aproximación de estos versos a los "libres": 1) la designación de la poesía por medio de uno de los elementos constitutivos del verso: "*la rima*", que desaparece en "Versos libres" ¹⁴; 2) la presencia de otro sujeto en ese espacio ya solitario en los "libres": "*Tu amor*", con el que se dialoga.

¹⁴ El manejo de la rima como elemento sinonímico de poesía permite reconstruir la gravitación del entonces modélico Gustavo Adolfo Bécquer sobre el joven Martí. Semejante identificación resulta significativa por cuanto el poeta de "Versos libres" va a centrar en la impugnación de la ecuación *poesía=rima* su fuerte discrepancia de mucha de la poesía española del momento. Para un recuento bibliográfico y un estudio de las relaciones del poeta habanero con el sevillano, v. Ángel Esteban (1992).

La consideración de esas series de versos desde el punto de vista métrico aporta otros datos de interés. El primero es la validación de las diferencias antes observadas entre “Polvo...” y “La pena...”. De éstas, las más notables consisten, por una parte, en la mayor variedad de metros en los poemas de “Polvo...”, y, por la otra, en el amplio predominio del endecasílabo en los de “La pena...”. En cuanto a la variedad, baste decir que en “Polvo de alas...” se emplean unas cinco variantes métricas que no aparecen en “La pena...”; a saber: el pentasílabo, el eneasílabo, el dodecasílabo, el tetrasílabo y el tetradecasílabo. Esos metros, mayormente combinados, comparten el escenario con el endecasílabo, el decasílabo, el octosílabo, el heptasílabo y el hexasílabo, metros comunes a las dos series. Sin embargo, la proporción -y he aquí lo del predominio- es más equilibrada en “Polvo...”: de sus 203¹⁵ vv., 37.94% son endecasílabos, 21.18% son hexasílabos y 14.28% heptasílabos. Un metro tan infrecuente en la poesía de Martí como el eneasílabo alcanza 2.46%. En “La pena como un guardián”, en cambio, de 124vv., el 67.75% corresponde al endecasílabo y el 16.93% a la pareja favorita de éste, el heptasílabo. De modo que el repertorio desplegado en “Polvo de alas...” no sólo se reduce considerablemente en “La pena...”, sino que en esta última serie se organiza en torno al endecasílabo¹⁶. Mientras que el predominio de este metro favorece la asociación de “La pena...” con los “Versos libres”, el despliegue polimétrico de “Polvo...”, en el que tanto cuentan el protagónico hexasílabo, así como los notables pentasílabo y dodecasílabo, favorece su asociación con Ismaelillo¹⁷, y también con la poesía anterior a 1881-1882 por su polimetrismo.

¹⁵ En el cuarto poema de “Polvo de alas...” no ha sido posible descifrar una palabra del segundo verso. De ahí la cifra total de versos. Sin embargo, ni en el caso de que ése resultara ser un endecasílabo se alteraría la proporción métrica, ni las conclusiones basadas en ella. Cf. PC 2:193 y 207n6.

¹⁶ Luis Álvarez (1990) había realizado un análisis métrico-estadístico de “Polvo de alas...”, “La pena como un guardián” y los restantes poemas asociados con ellas en PC (la “serie periférica”), excepcionalmente minucioso dentro de la bibliografía martiana. Sin embargo, la idea de que todos esos textos integraban una única “colección poética” le impidió aprovechar tan esforzado análisis para tratar de validar o, en su defecto, refutar, aquel supuesto nunca discutido. Su prólogo de 1994 no revisa las conclusiones de ese análisis.

¹⁷ El proyecto referido de Hilario González (1970) favorece esta hipótesis asociativa cuando integra a su índice de “Versos libres” tres poemas considerados como de “La pena...”. Cf. poemas 16, 34 y 70 en las páginas 288, 303 y 327, respectivamente.

Otros datos de interés al respecto ofrece la consideración métrica: por seis poemas endecasilábicos en “Polvo...”, trece hay en “La pena...”. Y entre esos poemas constituidos sólo por endecasílabos, por uno sin rima en “Polvo...” (de 4 vv.), hay cinco en “La pena...”. Así, pues, a la actitud del hablante lírico ideal de cada serie hacia sus correspondientes destinatarios, habrían de añadirse estos otros datos bosquejados a partir del metro y de la mayor o menor frecuencia de rima cero en los endecasílabos, para argumentar en favor de la asociación de cada una de aquellas series con esos dos núcleos de poemas recuperados por Martí en 1895.

Un detalle manifiesto en los poemas de estas series que distinguirá también la poesía recuperada en la construcción del canon poético martiano es el de la metapoeticidad. En efecto, muy elevado es el grado de metapoeticidad de esos breves y líricos textos desahuciados. Entre ellos no son pocos los que se dedican a definir y/o defender el concepto de poesía que subyace a esa práctica suya, y a reclamar lo que podría llamarse el derecho de voz (palabra) que le asiste a ese poeta en particular para el tratamiento de temas amorios o despojadamente líricos. Para no repetir otros que cito o he citado a otros propósitos, véanse estos dos ejemplos de autodefinición: el primero, respecto del carácter fragmentario, breve y como sorpresivo que se reconoce a ese tipo de poema; el segundo, respecto de los extremos temáticos y tonales abarcados en el conjunto:

En chispas, como el fuego,
Mis versos saltan:
Así contra la roca
Las aguas azules quebradas estallan.
(PC 2:196)

De estos versillos
Nadie se queje:
A veces es el mar que rebosa
Y una alondra que pasa es otras veces.
(PC 2:199)

En ambos ejemplos, la asociación de los versos con el mar que ha servido en otros textos de esas series como indicador tropológico de la separación de la mujer amada refuerza el vínculo que

guardan ellos con el asunto amoroso, no sólo desde el punto de vista temático, sino también desde el compositivo-formal. Ellos se autodefinen, y explican su generación, a partir de la ausencia de una mujer con la que el sujeto lírico ha sostenido una relación de amor. La evocación de esa experiencia condiciona el tema, el tono, la métrica de esos textos y, considerablemente, la metapoeticidad del grupo que integran.

Ese elevado grado de metapoeticidad ha sido explicado a partir de la constatación de “una conciencia definida [por parte del poeta] de que está escribiendo una poesía inusitada para su tiempo [...], particularmente, por la forma estrófica asumida, en su difícil sonoridad” (Alvarez, 1990:45; 1994:17). Sin desechar del todo esa vía como explicación de la metapoeticidad -asociada comúnmente en esos poemas con el propósito de reconocimiento de su autoría-, me parece más abarcador (y menos pretencioso) reparar en el diálogo que el poeta entabla desde esos versos, por una parte, con su imagen pública (preso, desterrado, conspirador anticolonialista...), a cuya luz mal podría atribuírsele la paternidad de esos versos; y, por la otra, con otros espacios culturales. Este diálogo de precisión con la imagen de sí aportada por otras manifestaciones públicas del propio escritor es un rasgo particularmente notable en la producción martiana, el cual también valida la hipótesis de trabajo seguida aquí para estudiar el comportamiento de su poesía.

Ciertamente, el poeta que ha dado a conocer su actitud beligerante y sus pareceres ideopolíticos en textos como Abdala, “A mis hermanos muertos el 27 de noviembre”, El presidio político en Cuba, “Patria y mujer”, y acaso más enconadamente -en lo que respecta a la literatura- en el poema recriminatorio “A Rosario Acuña” (1877), no deja de tener conciencia de la singularidad o extrañeza que representa su incursión en los cauces de personal lirismo, de sensible y central aprehensión de estados anímicos propios, a que equivalen (o equivaldría la publicación de) algunos de esos poemas como cuadernillo, en medio de las circunstancias coloniales padecidas aún por su patria. Esto se traduce en una actitud de defensa de esos versos suyos, de su legítima paternidad de

los mismos, y también de su derecho a textualizar su sensibilidad ante situaciones menos previsibles en él como poeta. Como es evidente, esa actitud se asienta en la lectura que el poeta hace de sí mismo. Él trata de prever cómo va a ser visto, y sobre la base de esa perspectiva exotópica articula su poema.

En el primero de todos los textos metapoéticos, que actúa además como prologoillo según el índice de “Polvo...”, el poeta, en diálogo implícito con la imagen de sí que él mismo ha favorecido en el ámbito público, se adelanta a defender su paternidad de esos versos. Esa defensa, superflua tal vez para otros, resulta definidora de este poeta; por una parte, porque las preocupaciones cubanas que más lo han distinguido a él hasta entonces no son visibles sino como trasfondo y siempre desde la perspectiva de un poeta; y , por otra parte, porque, debido a esa razón y a los temas prevalecientes en ellos, podrían ser atribuidos a otros poetas con los que esos temas resultan (más) identificables por entonces:

Dirán, puede ser que digan
Que estos efluvios de amor
Son de éste, o aquél, o esotro:
¡Vive Dios!
Decidme, oh mariposas de colores,
Deleites vagos, enramada en flores,
Luz astral, ramos de oro, olor de selva:
Decid: ¿Sois de Frankfort, o sois de Huelva?
(PC 2:193)

¿Se derivan esos “*efluvios*” de otro poeta? ¿Son privativas esas señales de belleza de algún lugar específico? ¿Tiene derecho entonces este sujeto a tratar éstas, a expresar aquéllos? La oblicuidad de la pregunta mucho adelanta sobre su respuesta. Distintivas de todo el espacio humano, válido es también que tal sujeto, independientemente de su lugar de origen, pueda plasmar esa sensibilidad suya. Como puede verse, Martí no reduce a su dimensión más individual ese conflicto suyo: precisamente la defensa de su derecho, en tanto poeta de una región periférica, a tratar esos temas y asuntos es lo que articula doblemente el conflicto: como problema individual y como reclamo

colectivo. La lectura de esas metáforas en aposición como referencias ceñidas al ámbito hispanoamericano, según ha sido realizada por Alvarez (1990:41,43; 1994:15), matizaría, pero no invalidaría, la interpretación propuesta: la defensa de un derecho expresivo sigue en pie.

Las ciudades mencionadas en la irónica pregunta del cierre iluminan mejor sobre el espacio de enunciación de ese texto: “*Frankfort*” o “*Huelva*” invocan por su reverso un espacio de la periferia. Metonímicas del orbe metropolitano y de una tradición etnocentrista, esas dos ciudades europeas bosquejan, por contraste, el espacio desde el que se formula aquel reclamo de paternidad/originalidad. Si bien el poeta alemán Heine y el español Bécquer constituyen ineludibles puntos de referencia para el tratamiento lírico en el que ahora incursiona el poeta cubano, no es menos cierto que esa pregunta traslada la voluntad de afirmación animadora de todo ese texto a un plano más general entre los espacios culturales correspondientes a los poetas aludidos: periferia/centro. El texto se enuncia desde una periferia que cuestiona la legitimidad de esa ecuación según la cual los derechos de voz (palabra) sobre ciertos asuntos son propiedad del centro, mientras que condena la periferia al silencio... o a la imitación con respecto a los mismos.

A diferencia de los poetas situados por nacimiento y formación en la tradición del centro, los poetas ubicados en la periferia han de contemplar en sus correspondientes programas encomiendas no sólo distanciadas de la práctica de la poesía, sino hasta enfrentadas a ella, como es el caso del autor de esos versos. Eso, y la desigual capacidad de circulación de las producciones procedentes de uno y otro espacio, son condiciones que gravitan sobre la defensa enunciada en ese poema desde la posición no favorecida¹⁸. Contraparte quizá de la referida ecuación es el prejuicio, bastante

¹⁸ De manera más explícita y transida, la conciencia del poeta cifrada en la pregunta final de ese poema emergerá en un texto ensayístico de su plena madurez. En efecto, es próximo al cierre de su ensayo sobre el poeta cubano José María Heredia donde reflota esa conciencia, concentrada, y tamizada ya por la diferente edad: “Porque es el dolor de los cubanos, y de todos los hispanoamericanos, que aunque hereden por el estudio y aquilatan con su talento natural las esperanzas e ideas del universo, como es muy otro el que se mueve bajo sus pies que el que llevan en la cabeza, no tienen ambiente ni raíces ni derecho propio para opinar en las cosas que más les conmueven e interesan, y parecen ridículos e intrusos si, de un país rudimentario, pretenden entrarse con gran voz por los asuntos de la humanidad, que son los del día en

ideologizado ya desde entonces entre los de la periferia, de considerar que determinados temas o asuntos no son los (más) característicos (o “típicos”) de ciertas regiones, por lo que, en consecuencia, los escritores y artistas formados en éstas no los deben de tratar en sus producciones correspondientes, so pena de descastamiento o extranjería. Sensible, sin embargo, este joven poeta, a esas señales de belleza, a esos asuntos menos identificables de manera exclusiva con una u otra región, o con los sujetos de uno u otro sitio, las hace centro de algunos de sus poemas y defiende ese su derecho¹⁹.

Su expresión es personal, fiel a sí; de ahí que suyo, y tan ubicable como él, sea el verso en que vierte sus amores y dolencias íntimas: “*Si sale en alemán, es que alemán/El amor y el dolor se están volviendo*” (PC 2:199). La ironía chispea de nuevo en ese contraste entre el carácter universal reconocido a esos sentimientos y la marca regional (“*alemán*”) de la expresión suya a que intentan reducirse. Según la lógica así impugnada, lo regional (central) vale como universal, sólo por ser más conocido, o por haberse conocido primero. La “prolongación” de ese tema en otros poemas “periféricos” del conjunto induce a pensar que él constituyó toda una fuente de preocupaciones para este poeta. “*¿Que este canto mío/Es canto alemán?/Pues dime: aquellos besos que me diste/¿También allá se dan?*” (PC 2:204).

Llama la atención que en un grupo de poemas tan líricos como breves afloren esas variadas muestras de los problemas que se asocian en la producción de Martí con la poesía. Esos problemas

aquellos pueblos donde no están en las primeras letras como nosotros, sino en toda su animación y fuerza. Es como ir coronado de rayos y calzado con borceguíes. Es de veras un dolor mortal, y un motivo de tristeza infinita” (QC 5:138). Este razonamiento data de 1888. Al decir de Ada M. Teja (1990:25), Martí “desmantela el monopolio europeo de ‘lo universal’”.

¹⁹ Tal problema, indisociable del proceso de constitución de la identidad (sobre todo literaria) de Hispanoamérica, precede y sucede a Martí. Con una formulación ya muy consciente en otros proyectos creadores con los que el propio Martí entablará un diálogo muy productivo (*v.gr.*, Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, etc.), ese problema reaparece en otros proyectos muy posteriores; por ejemplo, en el México recién salido de la revolución, Jorge Cuesta, del grupo de los “Contemporáneos”, protagoniza una polémica en la que llega a sostener que el nacionalismo mexicano es una imitación de Europa; en esos mismos años César Vallejo, desde París, desconfía de la novedad de la vanguardia hispanoamericana y de la

que conciernen a las tradiciones culturales en que se forma un poeta se entrecruzan con otros más específicos de la situación del poeta en una de esas tradiciones. De modo que el carácter secundario o subalterno correspondiente al poeta de la tradición desfavorecida por la asimétrica relación entre aquéllas, se duplica o multiplica si éste pertenece a la tradición de la periferia, como es el caso del autor (implícito) de “Polvo...”:

Digo que cuando salto
De un papel de comercio a un verso ardiente
[...]
No curo que imagine un alma fatua
Que en ajeno taller forjo mi estatua.
(PC 2:193)

Del “*papel de comercio*” vive entonces, como escribiente, el poeta. Grande es la distancia que él reconoce entre una práctica y otra, según lo deja ver la acción del “*salto*” para transitar entre ellas. Sin embargo, no le queda más salida, para sobrevivir, que conciliar ambas prácticas, en la medida en que eso sea posible. Por lo que sólo alguien (intelectual o no) con aseguramientos y/o facilidades de las que este poeta no dispone para realizarse únicamente como tal podría -“*alma fatua*”- reprocharle a él que “*en ajeno taller forj[e] [su] estatua*”. A pesar de la fuerte vocación, su “extrañeza” o no autorización con respecto a la poesía (o a cierta poesía) podría verse en dos dimensiones: la de los pertenecientes a la periferia con respecto a los del centro, y la de quienes, ya dentro de la periferia, no pueden vivir de (o para) la práctica de la poesía.

Ubicado este poema en segundo lugar del índice de “Polvo...”, no será difícil relacionarlo con el primero, máxime si uno comienza con “*Dirán...*” y el otro con “*Digo...*”: los dos prevén interlocutores adversos en sus respectivos umbrales sociodiscursivos, y contra ellos enderezan su condición de réplicas. Ahora el relativo “*que*” está precedido por un verbo que designa el acto enunciativo; otras veces los textos comenzarán abruptamente con el “*que*” a modo de duda: siempre

autenticidad del “latinoamericanismo” de otros; a principios de los 30 Borges retoma esa hebra y replantea el modo convencional de entender el funcionamiento de la pareja dependencia-autonomía.

replicantes. Como prueba mayor de la capacidad y sensibilidad de ese poeta de la periferia para el tratamiento de estos asuntos eminentemente líricos, ofrecen esas series suficientes ejemplos de una enraizada vocación: “*Murmurando versos/Paso por la tierra:/Así pasa el aire/Quejoso por las suaves madre selvas*” (PC 2:198). Poema éste de exquisita delicadeza, el cual, con ese despojo de cualquier otra preocupación en su reconocimiento del destino de poeta (o poeta con destino), difícilmente se halle en la restante producción poética martiana. (Razón de más para explorar esta otra zona.) O la límpida copla: “*Todo se va muriendo/A mi alrededor:/¿Es que se muere todo/O que me muero yo?*” (PC 2:205).

Muy enigmática y presagiosa resulta la redondilla: “*De mis versos ¿qué me queda?/No te diré yo quién soy./Nadie lo sabe: yo voy/ Como ola ardiente que rueda*” (PC 2:206). Luego de conocida ella, difícil será no leer los versos iniciales del cuaderno de 1891, dentro de la trayectoria poética martiana, a modo de respuesta a ese escamoteo de la identidad ensayado ahora: “*Yo soy un hombre sincero*”; y acaso más en resonancia con la cuarteta de ese mismo cuaderno que comienza: “*Arpa soy, salterio soy/Donde vibra el universo*”. He ahí otro ejemplo del diálogo intratextual que caracteriza al poeta. Contando tal vez con la dificultad que interpone su imagen pública a la identificación de esos versos con él, se ha jugado en esa redondilla con la posibilidad del anonimato, del escamoteo de la identidad personal del autor.

El conocimiento mostrado ahora del uso, combinado o solo, de diferentes tipos de metros (octosílabos, dodecasílabos, endecasílabos, heptasílabos, hexasílabos) va a resultar de mucha utilidad para entender el origen y la amplitud del diapasón métrico de que dispone el autor de Ismaelillo, Versos sencillos y “Versos libres”; fondo sobre el que recorta la homogeneidad métrica de cada uno de éstos. La selección métrica y estrófica, como todas las practicadas por este poeta, se realiza sobre el fondo de una considerable cultura literaria. El ceñimiento a un específico metro, o a una particular estrofa, al momento de conformar algún poemario, no equivale nunca a reducción, sino a una

voluntad expresiva en consonancia con la disposición del sujeto/autor hacia los lectores previstos en cada caso; lo que dota de mayor relevancia significacional la elección misma.

Diferente también con respecto a sus tres grandes núcleos macrotextuales, y razón quizá para que se desestimara la posibilidad de su publicación, es el tratamiento textual de las dolencias y aflicciones íntimas atribuidas aquí directamente al sujeto enunciador, susceptible siempre, pero aún más entonces en terreno abonado por el romanticismo, de ser identificado con el yo empírico del poeta: “*Pintar! No puedo pintar/ Este angusto desconsuelo:/ Es la soledad del cielo/ Y la tristeza del mar*” (PC 2:196). O como explicita otro poema: “*Estos versos que yo exhalo/ Son la flor de mi dolor*” (PC 2:205).

Más que la calidad, evidentemente, ha de haber sido esa referencialidad explícita de facetas muy personales que -de editarse estos versos- asociarían a su imagen pública la de un hombre contemplativo, adolorido, fantasioso -el “poeta en versos” que él mencionaría pocos años después-, lo que le hiciera desistir de la publicación -y, acaso antes, de la culminación- de esos delicados y autobiográficos versos. Durante la década para él bastante atormentada de los 80 no hubo, al parecer, momento propicio a la publicación de poemas como éstos.

De levantarme acabo:
Acostarme quisiera:
¡Dadme pronto la cama
Donde no se despierta!
(PC 2:201)

Las pulsiones autoexcluyentes no se intersectan ahí, como sí lo harán en “Versos libres”, con la acción del sujeto en la historia. Si en “Versos libres” la acción individual se propone como condición de posibilidad de salida del ámbito histórico, en “Polvo...” y en “La pena....”, no. Significativamente, ese agraciado poema aparece tachado en el manuscrito (PC 2:208n⁹): su calidad no impidió que el autor lo desestimara con vistas a su posible publicación. Haber superado una prueba no lo eximía de pasar otras más arduas. Por supuesto, como lo sostuve antes, la calidad no ha de subestimarse entre las variables consideradas por el poeta al explicar la suerte deparada a ese

conjunto de versos: entre ellos los buenos conviven con otros flojos y/o prescindibles. Sin embargo, ese texto en particular no pareciera ser de los desechables por calidad; su problema concierne a la lectura sentimental-romántica que él propicia, lo que Martí no aprueba ni ve como redituable en ninguna de sus dos grandes áreas de actuación. Finalmente, Martí, quien mucho cuidó también su imagen como poeta, decidió no darlos a conocer: alguna parte ha de haber tenido en ello su exigencia. Y, desde luego, si con Ismaelillo, una vez publicado, él continuó resistiéndose a su divulgación, se comprende que a estas series, integradas o separadas, ni siquiera las contemplara entre sus probables macrotextos para el volumen que recogería el canon poético suyo según sus indicaciones de 1895.

II.2) ¿Martí: sonetista?

A los lectores cuya imagen de la poesía de Martí se ha moldeado a partir de sus cuadernos editados o de sus textos más reproducidos no dejará de suscitar alguna extrañeza la presencia de sonetos en el *corpus* de su poesía, más allá del primerizo que dedicara a celebrar el inicio de la guerra independentista en Cuba (1869). La estricta disciplina formal de esa estructura, representativa además de una tradición virtuosista, no se asocia *a priori* con una producción, como la de Martí, caracterizada por la tirantez y la réplica respecto de normas y de cuanto pudiera estimar convencional-restrictivo. Ciertamente, el soneto representa un hito muy singular dentro de toda la producción poética martiana, el cual no es asimilable a ninguno de los poemarios que él preparó, debido a la unidad compositivo-formal de éstos. De hecho, por la carta-testamento literario, parecería que Martí jamás escribió un soneto. Sin embargo, entre su “papelería” se conservan cinco²⁰. La omisión de referencias a ellos en ese documento definitorio de 1895 puede leerse como

²⁰ Otros dos sonetos, de 1868, propone Hilario González (1970:201, 202). Sin embargo, tanto el nivel de elaboración como los matices del sentimiento expresado que muestra cada uno de ellos impiden sostener que correspondan a esa etapa de Martí. Los tercetos encadenados (CDC DCD) que se prefiere en ambos constituye un indicio adicional para no atribuirlos a este poeta. La edición crítica de su poesía no registra como miembros del *corpus* martiano esos dos sonetos.

una recomendación de desahucio. En cualquier caso, habría que precisar, a modo de atenuante, que el escritor no consideró, para fijar su canon poético, poemas aislados, sino macrotextos.

De los cinco ejemplares de esa flor exótica en la “selva” de la poesía martiana, sólo uno fue publicado en vida suya: el que se titula “¡10 de Octubre!”; o sea, el primero, pero en un periódico tan modesto -periódico manuscrito y de estudiantes-, que es como si no se hubiese publicado. (Ése es el más antiguo poema de Martí, entre los conocidos, que circuló fuera del circuito delimitado por su familia: madre, hermanas.)²¹ Otros dos aparecieron en 1933 formando parte de Flores del destierro, libro desautorizado como tal por los responsables de la edición crítica de la Poesía completa. En ausencia de títulos, éstos se conocen por sus respectivos primeros versos: “*Quieren, oh mi dolor...*” y “*Tienes el don...*”. Los dos sonetos restantes son: el dedicado “A Adelaida Baralt”, la misma mujer que confiara a Martí el encargo de escribir una novela por entregas (Amistad funesta, 1885), y el que por su primer verso se identifica como “*En un dulce estupor...*”.

Con la excepción de los publicados en 1933, eminentemente metapoéticos, los temas que tratan ellos son más bien misceláneos: la celebración del inicio de la guerra independentista cubana, la explicación de una imposibilidad circunstancial para asistir a una velada en los días en que Martí tuvo consigo en Nueva York a su padre (1884), y el estorbo que representó para la expansión espiritual y la evocación patria en algún momento la súbita percepción de un cuerpo femenino. Éste último resulta de los más interesantes:

En un dulce estupor soñando estaba
Con las bellezas de la tierra mía:
Fuera el invierno lívido gemía
Y en mi cuarto sin luz el sol brillaba.
(PC 2:168)

²¹La edición crítica da como publicado en diciembre de 1869, en Madrid, el poema “El Ángel” (PC 2:14, 17-18n1). De confirmarse el dato, como parece estarlo, ése sería el más antiguo poema martiano editado en un órgano extraescolar. No obstante, el dato no deja de ser curioso: un poema de galanteo, algo madrigalesco, del casi adolescente Martí fue a parar a una publicación madrileña en las mismas fechas en que su autor estaba padeciendo en la Habana las consecuencias de su rebeldía contra la presencia de las autoridades españolas en Cuba.

Tras la recreación de ese ambiente evocativo en los cuartetos (ABBA, ABBA), sobreviene en los tercetos su interrupción, debido al contacto del sujeto soñador con otro cuerpo que de algún modo le activa la conciencia de su propio límite corporal para mantenerse en tal ambiente: “*Iba hinchiendo este gozo el alma oscura, / Cuando me vi de súbito estrechado / Contra el seno fatal de una hermosura*”. Al ascenso y la expansión en los cuartetos corresponde el estrechamiento, la opacidad y la caída en los tercetos. El contraste entre “*el alma oscura*” y la común “*hermosura*” corpórea concentra, en el paradigma rímico, los ejes del debate. La resonancia sanjuanesca del sintagma “*el alma oscura*” marca el ápice de la ascensión alcanzada por el sujeto emisor y refuerza así, por oposición, el carácter pedestre del acto de esa “*hermosura*” que interrumpe aquel estado de ensoñación. Por otra parte, la rima encadenada de los tercetos -sólo dos puntas para seis versos- permite seguir la estrecha relación (o reciprocidad involuntaria del condicionamiento) entre los elementos en disputa, y el triunfo final de la pesantez del cuerpo (“*estrechado*”, “*apretado*”, “*despeñado*”).

El espiritualismo de que da muestras el soneto excluye el cuerpo, propio o de mujer, máxime si aquél se asocia con la *patria*. De hecho, la cárcel metafórica de la experiencia mística aludida viene dada no por el cuerpo del sujeto que la protagoniza, sino por el de una mujer: a la “*hermosura*” física de ella se contrapone “*el alma oscura*” de él. Mientras que la visión dualista de ascendencia cristiana que está en la base del imaginario de ese soneto concibe alma y cuerpo como partes constitutivas de un mismo sujeto, el soneto identifica a uno de los personajes suyos con el alma y al otro con el cuerpo.

Otro matiz diferencial de ese soneto con respecto a la visión que le sirve de base concierne al objeto de la evocación extática o sueño: no se trata de Dios, sino de “*las bellezas de la tierra*” del protagonista y hablante lírico. He ahí el Dios de su contemplación: su “*tierra*”, su patria. (“*Patria divina*” era calificada la “*patria*” evocada en su poema de 1877 “A Rosario Acuña”). A ese objeto se opone “*el seno fatal de una hermosura*”. La mujer interrumpe el sueño de ascensión y de gloria; sin

embargo, ella no se encuentra ya en una posición tan oponible a la patria como en el poema “Patria y mujer”, de 1875: “Otra vez en mi vida el importuno/Suspiro del amor, cual si cupiera,/Triste la patria, pensamiento alguno/Que al patrio suelo en lágrimas no fuera”; “Podrá encender tu cuerpo mi mejilla,/Pero lejos de aquí mi alma me espera” (PC 2:103, 104). La corporeidad es vulnerable a los ofrecimientos inmediatos; el “alma”, situada ya donde su deseo, no.

Para el propósito de conocer sobre las concepciones poéticas de Martí son importantes otras dos de esas flores exóticas: las que aparecieron integrando el improbable libro Flores del destierro. Mientras que una de ellas, “Tienes el don...”, se adentra en el develamiento de esa dinámica resaltando la figura del autor; la otra, “Quieren, oh mi dolor...”, lo hace por la vía del tema/asunto:

Quieren, oh mi dolor, que a tu hermosura
De su ornamento natural despoje,
Que el árbol pode, que la flor deshoje,
Que haga al manto viril broche y cintura
(PC 2:159)

En éste, su emisor defiende el derecho al aparente desaliño en que puede traducirse la expresión natural de un pensamiento debatido y polémico, de un concepto agonal de la existencia, cifrado ahora en la palabra “dolor”. En torno a ésta se articula una red rítmico-accentual que entreteje todo el texto, desde “despoje”, “pode”, “deshoje”, “aherroje”, “troje” en los cuartetos, hasta “Dios”, “sollozo”, “implora”, “esconde” y “llora” en los tercetos. Si unas y otras, mediante la convergencia de acentos sobre sílabas con la vocal *o*, multiplican la presencia del “dolor” que proviene de no hallar espacio en la norma de belleza impugnada para expresar aquella agonía existencial (“el alma desolada”) sin adulterarla, no es menos notable que la red integrada por ellas no llega a dotarse de un mismo valor semántico en los cuartetos y en los tercetos.

En los cuartetos, “dolor” actúa como centro de palabras que designan, a solas o en el correspondiente sintagma, alguna acción represiva con respecto a la expresión de la naturaleza; en cambio, en los tercetos las palabras que se articulan con esa palabra-étimo contribuyen a vehicular

una voluntad disidente con respecto a aquella estricta norma de belleza. A la injusticia concentrada en los cuartetos corresponde la rebeldía en los tercetos: “*El gran dolor, el alma desolada,/Ni con carmín su lividez esconde,/Ni se trenza el cabello cuando llora*” (PC 2:160). Con argumentos y aún palabras específicas empleados en el poema introductorio de la versión indizada de “Versos libres” (“*Ven, mi caballo, a que te encinche, quieren/Que no con garbo natural...*”), en este soneto el hablante enuncia su inconformidad con un canon de belleza sumamente rígido que pretende imponerse *a priori*, con independencia de los temas y asuntos tratados²². Así, después de exponer la legitimidad de la hermosura de su dolor, en el segundo cuarteto defiende la libertad y naturalidad correspondientes al verso en que se expresa ese dolor: “*Quieren que al verso arrebatado en dura/Cárcel sonante y apretada aberroje/Cual la espiga deshecha en la alta troje/O en el tosco lagar la vid madura*” (PC 2:160).

Los verbos recíprocamente apoyados en el eje de la rima: “*despoje*”, “*deshoje*”, y “*podé*”, designan acciones negativas con respecto a la expresión natural del “*dolor*” que se asocia al “*árbol*” y a la “*flor*”, a la “*vid*” y a la “*espiga*”: elementos que remiten todos a la naturaleza, aquí modélica. La musicalidad y el mesurado tono (“*Cárcel sonante y apretada*”), convenientes quizá a la expresión de un alma sosegada o placentera, distan de ser propicios a la genuina expresión del “*alma desolada*”. La referencia a un número plural de defensores de la norma cifrada en esa “*cárcel sonante*” (“*quieren [ellos]*”, vv.1, 4), así como el diálogo del sujeto lírico con su propio “*dolor*” (diálogo autorreflexivo), permiten suponer que se enfrenta una norma dominante, respecto de la cual el emisor/autor implícito se sitúa en el margen: él, en minoría, no la aprueba. Disidente de esa norma que se cree a sí misma totalizadora de la belleza, el poeta busca naturalizar el verso -el lenguaje- que mejor se aviene a ser vehículo de sus personales distinciones.

Junto con la expresión natural de ese “*dolor*”, defendida en los tercetos, sobresale el modo de su legitimación. Marcado culturalmente como femenino o indicio de lo femenino, el poeta recupera

²² “Verso libre”, significativamente, ha sido un título propuesto para ese soneto. Cf. Hilario González

el “*dolor*” masculinizándolo. Ese su “*gran dolor*” es legítimo (o legítimable) en virtud de su virilidad (reciedumbre, raigambre). La condición gramaticalmente sustantiva suya (“*dolor*”, “*alma*”), en contraste con la no plena sustantivación de la palabra designativa del dolor inauténtico: “*la cómica [alquilada]*”, es recurso también orientado a legitimar aquel “*dolor*” en sí, y su correspondiente expresión versal. Sustantivo y masculino es el “*dolor*” cuyo derecho a la expresión natural se reclama: el otro, condenado, es adjetivo y femenino.

Tratándose de la exposición de una poética que se pretende distinta, discrepante, no poco llama la atención que el poeta se atenga para su formalización a una estructura tan jerarquizada en el gusto clásico -incluido el modernista- como el soneto (ABBA ABBA CDE CDE), de la que, por demás, no ha sido él un cultor asiduo. Esta singular elección puede leerse entonces como una prueba de su amplitud, y también como un desafío: lo que se pretende es ampliar o relativizar una práctica normativa; y si defiende para su expresión determinado tipo de verso (lenguaje) no es porque sea incapaz de cultivar con acierto otros que en principio no se asociarían a su tesitura individual²³. La idea de “reducirse” expresivamente, o apartarse con respecto a determinada práctica epocal, por voluntad propia y no por desconocimiento de un repertorio más vasto o por incapacidad para actualizarlo personalmente, es recurrente en toda la madurez creativa de este poeta. Esa recurrencia quizá sea un indicio compensatorio de la “política” que él observó en relación con la publicidad de su condición de poeta: no presentarse más como tal en el ámbito público no disminuía sus méritos de poeta a sus propios ojos. El diálogo consigo mismo y la metapoeticidad pueden tomarse también como indicios entonces de esa “política” observada por el poeta. Más que narcisismo, tal recurrencia devela un aislamiento, un alejamiento de los círculos autorizadores en esa materia. En uno de los

(1970:269).

²³ La profundidad que alcanzó este dilema en la poesía de Martí queda ilustrada por su reaparición en el poemario suyo de 1891; sólo que allí (texto XLVI), lejos de cualquier impugnación o revisión, el poeta se disculpa ante el “*verso*” por las desviaciones -respecto de una norma más bien ideal- que le supuso a éste fungir como soporte y vehículo de un “*alma desolada*”, o, como se preferirá nombrarla allí (poema X), de un “*alma trémula y sola*”.

prólogos a “Versos libres” escribirá: “Recortar versos también sé, pero no quiero” (PC 1:57); y en Versos sencillos una de sus singularidades más sugestivas consistirá en la deliberada sujeción a soportes expresivos de ascendencia popular, en un poeta de tan amplia cultura libresca.

La aparición en su cuaderno de apuntes número 15 de la oración: “Quieren ¡oh mi dolor! que a tu hermosura de su vestido natural despoje” (QC 21:354) deviene significativa a esta luz por su no diferenciación versal todavía. Lo que autoriza a suponer que la organización de ese posible texto en su forma definitiva de soneto no se impuso desde la primera vez. Ésa fue una decisión tomada seguramente con posterioridad (como lo confirman los cuartetos antetextuales surgidos a partir de aquella oración que se recogen en QC 21:355), y por motivos de expresividad: el contraste que de inmediato se activa entre la disciplina del soneto clásico y el derecho a la naturalidad expresiva que a través suyo se defiende. Si con el soneto publicado en 1869 el poeta adolescente intentó aprovechar la distinción histórico-literaria de esa estructura para resaltar la dignidad del asunto tratado en él, en este otro soneto el ánimo central es de autoafirmación en terreno específicamente (meta)poético.

Con tales antecedentes, se hace notar más el cariz desafiante que llega a adquirir en ese último caso la práctica del soneto: la naturalidad de la expresión del “*dolor*” es defendida en una estructura caracterizada por su rigurosa disciplina intrínseca. Desde un punto de vista tropológico resalta la operación metaforizadora mediante la cual se hace equivaler la expresión adulterada del “*dolor*” a la poda del árbol, al despojamiento de la flor y al afeminamiento del “*manto viril*”, en el cuarteto primero. Todas esas metáforas sucesivas dependen, sintácticamente, del verbo “*quieren* [que]”, como complementos directos suyos; sin embargo, todas ellas están en aposición con respecto a la metáfora central (vv.1-2). De modo que la aposición metafórica convive en esos versos con el relativo “*que*”: éste introduce la aposición. Las metáforas apositivas “ilustran” la metáfora primera y a la vez conservan -cada una- su autonomía: tan contrario a la naturaleza como embellecer con añadidos la expresión de ese “*dolor*” es podar el árbol, deshojar la flor o adornar “*el manto viril con broche y cintura*”.

Quienes sostienen lo primero querrían también las otras acciones, animados sólo por un prurito de belleza a cualquier precio. Por su parte, el sujeto emisor, opuesto a ese prurito, dialoga no con otro ser de su mismo estatuto, sino con su propio “*dolor*”.

El soneto de carácter metapoético “*Tienes el don...*” presenta una distribución dialógica de sus cuartetos y tercetos en clara señal, otra vez, de estar canalizando un concepto replicante. En los cuartetos (ABBA ABBA) se enumeran, como si las enunciara un sujeto distinto del hablante/autor implícito, las cualidades para el triunfo de un poeta que parece copia de éste:

Tienes el don, tienes el verso, tienes
 Todo el valor de ti, tienes la altiva
 Resolución que arrostra y que cautiva
 Y llama las coronas a las sienes.

Tienes la fuga, el verbo, los desdenes
 Divinos de quien es, y el habla viva
 De quien cruza la tierra cielo arriba
 Y ni adula al feliz, ni aguarda bienes.

(PC 2:160-161)

Mientras, en los tercetos (CDE CDE) el celebrado sujeto, en primera persona, enuncia airado la causa que puede impedirle alcanzar el triunfo para el que se le considera muy bien dotado:

-¡Pero no tengo el impudor odioso
 De enseñar mis entrañas derretidas
 En estuche de verso recamado!
 Viva mi nombre oscuro y en reposo
 Si he de comprar las palmas perseguidas
 Sacando al viento mi dolor sagrado”

(PC 2:161).

Tras esa réplica es notable nuevamente la desaprobación personal de algo que tiene visos de norma, ahora tácita: mostrar el dolor propio sin pudor. En el cuadro de requisitos ideales para el triunfo, desplegado en los cuartetos, al sujeto presentado sólo le falta uno, pero suficiente para invalidar con su omisión a los otros: “*el impudor odioso/De enseñar [sus] entrañas derretidas/En estuche de verso recamado*”. Evidente es el diálogo que entablan entre sí ambos sonetos. Particularmente significativos resultan sus respectivos tercetos por las modulaciones que introducen respecto de la

formalización del “*dolor*” personal. Por una parte, se retoma la idea de la incongruencia entre su “*dolor*” (“*gran dolor*”, “*mi dolor sagrado*”) y las formas expresivas remilgadas/estrechas (“*cárcel sonante*” o “*estuche de verso recamado*”) autorizadas como vehículos del mismo. Por otra parte, el segundo soneto anotado se abre enteramente hacia la ética del poeta. En efecto, al marcar la resistencia que opone éste a desvirtuar su “*dolor*” formalizándolo según prescribe una norma dominante que él desaprueba, a cambio de una buena colocación de su nombre en la dinámica del mercado, así sea metafórico (“*Viva mi nombre oscuro y en reposo/Si he de comprar las palmas perseguidas/Sacando al viento mi dolor sagrado*”), se pone en un primer plano la dimensión ética. “*Las palmas*”, el reconocimiento, no se desestiman por principio: es su obtención bajo un condicionamiento incompatible con la dignidad de la poesía lo que se rechaza.

Muy sintetizado, éste es otro tema recurrente y definidor de la poética martiana, en poemas y en reflexiones suyas sobre otros poemas y poetas. A través de él se manifiesta la posición polémica asumida por este poeta con respecto a otras prácticas, normativas al parecer, que él desaprueba porque les falta austeridad en el trato de los sentimientos. Poemas como éstos, inimaginables dentro de “Versos libres” -núcleo macrotextual del canon martiano al que más se aproximan-, fueron condenados al desahucio. La calidad intrínseca resulta una vez más insuficiente para explicar esa decisión. Más pertinente, en el caso de los sonetos “*En un dulce estupor...*”, “*Quieren, oh mi dolor...*” y “*Tienes el don...*”, es considerar su incompatibilidad con las unidades macrotextuales preparadas por el poeta.

II.3) Los poemas de La Edad de Oro (1889)

He aquí otros miembros de la producción poética de Martí sin un lugar preciso entre las dos grandes porciones en que éste propuso dividirla; los cuales también abonan la pertinencia de la revisión de esa zona. En la carta testamentaria una sola vez se hace referencia explícita a esa revista. En esa ocasión, sin delimitar los textos en verso de los textos en prosa que la integran, se dice que

“La Edad de Oro, o algo de ella sufriría reimpresión”(E 5:139). La revista, entonces, no escapa a la reacia disposición del escritor a la recopilación de sus “papeles”: su “reimpresión”, incluso en la mejor de las selecciones, se acompaña de un dejo de resignación: “sufriría”. A pesar de haber sido editados por él mismo, el poeta se muestra renuente a su publicación. Tampoco la datación de esos textos -1889: posteriores a Ismaelillo- contribuye a cambiar aquella renuencia. Sin embargo, de los cinco poemas propios publicados en esa revista mensual que sólo alcanzó cuatro números, hay tres que pueden incluirse en cualquier exigente antología de la poesía de este escritor: “Dos milagros”, pariente adelantado de los Versos sencillos; “Los zapaticos de rosa”, delicado texto que supera con sobriedad el riesgo melodramático a que tan proclive es por su tema; y “Los dos príncipes”, romance el más exacto de cuantos escribió este poeta.

Respecto de éste último, Pedro Henríquez Ureña, uno de los niños favorecidos tempranamente con la lectura de esa revista, sostuvo en un artículo de 1913 dedicado a los “Romances en América” que

acaso nadie supo dar al romance su carácter genuino, su sabor infantil y arcaico, sus expresiones *directas*, sus pormenores pintorescos, como el grande artista y libertador de Cuba, José Martí, en aquel de “Los dos príncipes”, escrito para los niños lectores de su preciosa revista La Edad de Oro, que hizo las delicias de mi infancia [...]. (1981:594)

Basado en el poema “The Prince is dead”, de la escritora norteamericana Helen Hunt Jackson, entonces recién traducida y publicada por Martí (Ramona, 1888), ese romance sostiene la idea de la comunidad esencial de los sentimientos y emociones humanos ante determinadas situaciones de prueba, más allá de los matices variables que conlleva la modelación de éstos en uno u otro estrato social. La polaridad de esos estratos en el romance (reyes-palacio/pastores-choza) sirve para cimentar esa idea a partir de la imagen del dolor padecido en uno y otro por la muerte de sus respectivos herederos. Marcas textuales de la similitud reconocida en principio entre ambos casos ofrecen el título (“*príncipes*”, por igual, son llamados el hijo del rey y el hijo del pastor); la comunidad métrico-estrófica del poema (octosílabos con rima asonante en los versos pares como soporte de

todo su recorrido); y la simétrica distribución de versos para la exposición de las dos situaciones (18 a cada una).

Esa equiparación, sin embargo, no impide que se perciba una inclinación sutil del autor implícito hacia la suerte de los pastores. Así, por ejemplo, en la designación de “*príncipe*” al hijo de los pastores, metáfora que conlleva cierto dejo afectivo hacia éste, o en la formalidad que prevalece en la exposición del duelo en palacio (“*En pañuelos de holán fino/Lloran la reina y el rey*”)²⁴, contrastante con la calidez del duelo en la casa de los pastores. “*El palacio está de luto*” refiere, metonímicamente, el dolor padecido por los reyes a causa de la pérdida de su descendiente. Su dolor es compartido por todos los habitantes de palacio. Sin embargo, eso no impide notar un matiz de impersonalidad y autocontrol por parte de los padres, que luego se refuerza en la contigüidad con la manera de reaccionar de los pastores ante la pérdida de su hijo: “*La pastora está diciendo/¿Por qué tiene luz el sol?*” Sin su hijo, la existencia no tiene razón de ser para la pastora: su sensación de soledad es insondable. En cambio, la reina, triste por la muerte de su propio hijo, pero consciente de sus otras funciones, “*está llorando/Donde no la pueden ver*”. Y mientras que en el caso del heredero muerto, “*Todo el mundo fue al entierro/Con coronas de laurel*”, en el del pastorcito muerto, solamente el padre, que lo entierra, asiste a la despedida: “*El pastor coge llorando/La pala y el azadón:/Abre en la tierra una fosa:/Echa en la fosa una flor*” (PC 2:219). Pues la madre parece haber perdido el juicio. Ese abatimiento y desconsuelo que se adueñan de los pastores venían insinuados ya desde la localización de su modesta y solitaria casa: “*En los álamos del monte/Tiene su casa el pastor*”. Recortado sobre ese fondo de aislamiento se magnifica el dolor padecido por ellos.

La acumulación de palabras con sílaba tónica sobre vocal o (“*monte*”, “*pastor*”, “*pastora*”, “*sol*”, “*todas*”, “*portón*”, “*honda*”, “*voz*”, “*yo*”, “*loca*”, “*donde*”, “*voló*”, “*coge*”, “*azadón*”, “*fosa*”,

²⁴ Adviértase en ese caso cómo la anteposición sintáctica del complemento circunstancial (“*En pañuelos de holán fino*”) favorece la orientación impersonalizadora en la expresión del dolor por parte de los reyes. La formalidad, la conciencia de las buenas maneras no los abandona ni siquiera entonces.

“flor”, “quedó”, “murió”) en la parte del romance dedicada a los pastores, muchas de ellas resaltadas además en el eje de la rima, contribuye no menos, mediante la evocación continua de la palabra-étimo “dolor”, a destacar aquella identificación más entrañable del autor implícito con la pérdida inconsolable sufrida por los pastores. La rima sobre la vocal e en la sección del romance dedicada a los reyes favorece, retroactivamente, esa representación como asordinada o menos intensa del dolor que los embarga²⁵.

Romance “Los dos príncipes”, redondillas “Los zapaticos de rosa”, motivos ideotemáticos dispersos en más de uno: por esas fechas (julio-agosto de 1889) está muy vivo en Martí el interés por la tradición popular de poesía en lengua española que apenas año y medio después alcanzará su apogeo en el poemario con que se presenta plenamente a la vez que se despide como poeta en el ámbito público. Complementariamente, la existencia de esos vasos comunicantes entre los poemas de La Edad de Oro y de Versos sencillos aporta un buen dato a favor de la datación del primer período de producción concentrada de éstos últimos hacia la segunda mitad de 1889.

A propósito de los poemas que aparecieron en esa revista que fue la más duradera de cuantas fundó José Martí, hay que precisar que ellos representan la zona más favorecida editorialmente dentro del *corpus* de la “poesía desahuciada” de este escritor. Mientras que “Polvo de alas de mariposa”, por ejemplo, ha sido un conjunto de conocimiento bastante reducido dentro de ese *corpus*, incluso entre especialistas, y apenas se ha considerado la relación de toda esa parte invisible del *iceberg* de la producción poética martiana con la parte canónica, los poemas que aparecieron en La Edad de Oro han solido figurar en antologías de Martí y cuentan con varios estudios que ponen de manifiesto su relación con Versos sencillos.

²⁵ A propósito de ese poema adviértase el aporte del romance en el trabajo de su “naturalización” en los cauces de la tradición hispánica. El paso de la idea original suya por el crisol de ese modelo expresivo favorece mucho ese resultado. Si se compara “Los dos príncipes” con “Cada uno a su oficio”, fábula basada en una de Emerson, podrá percibirse mejor cuánto debe aquel trabajo de “naturalización” a la selección del romance. Datos más profesionales sobre las concepciones y la praxis de la traducción de Martí ofrece Leonel-Antonio de la Cuesta en su Martí, traductor (1996).

II.4) Otros textos, otras consideraciones

Un proyecto macrotextual en fase de preparación bastante avanzada, cinco sonetos de los cuales hay por lo menos dos cuya calidad los hace recuperables, tres poemas antológicos aparecidos en una revista para niños en 1889: ésa no es sino una muestra de la “poesía desahuciada”. El *corpus* total de ésta es mucho más amplio, desigual, variado, acorde con el lapso de tiempo que abarca su producción (c.1869-1895). Más allá de las porciones representativas que he resaltado en los apartados previos, en ese *corpus* hay poemas, pasajes de poemas e incluso versos sueltos que, en virtud de merecimientos intrínsecos, podrían eximirse de la sentencia a que los condenaría el seguimiento fiel de las disposiciones del autor en 1895. Y en ellos mismos, o a veces por separado, aparecen motivos e ideas muy relevantes para la reconstrucción de la imagen total del poeta.

A esa zona corresponden textos que constituyen verdaderos hallazgos por sí mismos, o por lo que aportan a la configuración del universo compositivo e ideotemático de la praxis poética de su autor. Además de los limítrofes de “Versos libres”, ahí cabría mencionar textos como:

- “*Mis padres duermen*” (PC 2:51-54), el primer poema suyo publicado en México (marzo de 1875), donde ya aflora la experiencia de la miseria familiar (“*Pensar espanta/Cuando se tiene el hambre en la garganta*”)²⁶ que tanta huella dejó sobre las producciones del autor correspondientes a esa etapa y en general a su visión de mundo: “*los pobres,/ los ignorados héroes de la vida*” (PC 2:51)²⁷; y, asimismo, la asociación de la escritura (la poemática en especial) con la noche (“*También es noche ahora*”);
- “*Magdalena*” (PC 2: 57-61), poema de 41 serventesios endecasilábicos dedicados a discurrir sobre las injusticias que propicia o permite el “*honor convencional*” a propósito de la mujer (“*¡Cuántas almas*

²⁶ Según aclara la edición crítica (PC 2:102n2), en la *Revista Universal* apareció la palabra “*hambre*”, y no “*alma*”, como se reprodujo en *QC*. A pesar de eso, PC prefiere “*alma*”. Por su parte, Alfonso Herrera Franyutti (1996:45n10), que también ha compulsado el original de ese poema, comenta que “alguna mano piadosa, habiéndosele hecho fuerte el término [“*hambre*”] lo cambió por “*alma*”. A propósito de la pobreza padecida por la familia de José Martí en México, véase ese mismo libro de Herrera Franyutti (1996:42-44).

²⁷ Esa visión de la pobreza resonará luego, en 1891, en sus versos de despedida de la poesía: “*Con los pobres de la tierra/Quiero yo mi suerte echar*” (PC 1:238).

infames y manchadas/En no tocados cuerpos cristalinos!;/¡Cuántas almas de virgen perfumadas/En cuerpos comerciados y mezquinos!”);

- “Dos honras” (PC 2:85-86), poema octosilábico fundado en la antítesis a partir de la puesta a prueba del funcionamiento social de un mismo principio (la “*honra*”) según se sea mujer u hombre;
- “Vida” (PC 2:90), poema casi todo endecasilábico, que por eso y por su tramado conceptual (existencia=*ágon*; el lamento personal como rebajamiento de potencialidades humanas; la vida como espacio de prueba ineludible para obtener la recompensa de la muerte) prefigura “Versos libres”;
- “De noche, en la imprenta” (PC 2:101-103), misterioso romance endecasilábico²⁸ en el que reaparece la marca de la miseria familiar padecida en México, ahora mediante el contraste que percibe el propio hablante entre la vida que bulle alrededor suyo en la “*imprenta*” (escritura) -lugar de enunciación de ese poema- y la muerte de sí mismo bajo el peso de aquella “*miseria*”: “*Es que la muerte, de miseria en forma,/ Comió a mi mesa y se acostó en mi lecho*”;
- “Patria y mujer” (PC 2:103-106), poema de 24 serventesios endecasilábicos en el que se contraponen la atracción ejercida sobre el hablante por la “*mujer*” (*cuerpo*, belleza perecedera, contingencia) a la de la “*patria*” (“*gloria*”, trascendencia, realización de las facultades cifradas en el *alma*);
- “Dormida” (PC 2:131-133), reflexivo poema octosilábico de 1878 emparentado con “Polvo de alas de mariposa”;

²⁸ Este poema fue dado a conocer en 1975 por el doctor Herrera Franyutti, por lo que no había figurado en ninguna de las ediciones de *OC* de José Martí. En su edición, *PC* comete algunas alteraciones en la reproducción del mismo: 1) el verso “*La frente inclino sobre el ancha mesa*”, ahí aparece: “*La frente inclino sobre la ancha mesa*”; 2) falta un verso, el correspondiente al número 20: “*Y la mano me oprime con sus huesos*”; y 3) no se observa una de las subdivisiones estróficas del original (8). Gracias al doctor Herrera he tenido copia de la primera edición de ese poema en la *Revista Universal*. “De noche, en la imprenta” representa un caso muy curioso en la historia editorial de la poesía martiana, pues apenas dos meses después de haber sido publicado en México -10 de octubre de 1875-, ese poema reapareció en *La Opinión Nacional*, de Caracas, el 20 de diciembre de 1875, según lo ha hecho constar Carlos Ripoll (1976:23-34). Si bien en la nota de presentación venezolana Martí es identificado como “poeta mexicano”, el dato de la publicación es significativo. ¿Cómo se dio ese enlace editorial de tanta sincronía entre las dos capitales latinoamericanas? ¿Cuál fue la participación del propio poeta? ¿Equivaldría ello a un temprano reconocimiento del poeta más allá de México?

- “*Cuando me puse a pensar*” (PC 2:138-139), décima argumentativa de la elección de un sendero propio²⁹;
- “*Señor: en vano intento*” (PC 2:144) y “*Señor, aún no ha caído*” (PC 2:144), oraciones religiosas en dísticos de 11 y 7 sílabas, las cuales se complementan en el plano ideotemático, pues mientras que en la primera se manifiesta la intensidad de la angustia padecida por el sujeto emisor (“*Hasta a escribir mi amargo pensamiento/ La pluma recia se meniega ahora*”); en la segunda esa tribulación hace que él pida al “*Señor*” que apresure su desprendimiento de la tierra: “*Señor, aún no ha caído/ El roble, a padecer por ti elegido;/ [...] Señor, el hacha fiera/ Blande y retiemble, y este roble muera*”
- “*¡Hala, hala!*” (PC 2:155), poema casi todo endecasilábico prefigurador de “Versos libres” por lo que concierne a su tramado conceptual;
- “*Fuera del mundo*” (PC 2:156), poema en cuartetos endecasilábicos que representa al correlato del autor satisfecho en su mesa de trabajo, en una posición fronteriza entre los hombres inmediatos que lo desconocen y el universo mediato que le satisface;
- “*Virgen María*” (PC 2:158), especie de plegaria religiosa en cuartetos arromanzados de 11, 7 y 4 sílabas, en que el hablante pide a esa virgen que lo libere de su propia “*alma*”, pues ésta “*no quiere que [él] viva/ mientras la Patria encadenada gima*”³⁰;
- “*Cesto de mimbre*” (PC 2:159), poema endecasilábico sobre un “*triste amor*” que se resiste a separarse de la memoria del hablante;

²⁹ Infrecuente en esta poesía es la décima. Fuera de la breve pieza teatral *Amor con amor se paga* (1876), en la que el poeta luce un temprano virtuosismo en el aprovechamiento de esa estructura y de otras basadas en el octosílabo, son más bien pocas las décimas en el *corpus* de esta poesía. En esa pieza teatral representada el 16 de diciembre de 1875 en el Teatro Principal de la Ciudad de México, su autor recorre con notable competencia una buena parte del repertorio estrófico fundado en el octosílabo. La consideración de realizaciones como ésta es importante al momento de explicar el acierto del poeta en el manejo del repertorio octosilábico en sus *Versos sencillos*. Ya para entender la selección misma de ese metro hay que acudir a la corriente subterránea de su poesía representada por los textos en verso mediante los cuales Martí solía intercambiar muestras de afecto con sus allegados en la comunidad cubana y latinoamericana en Nueva York.

³⁰ Ese poema, que “no aparece en *OC*”, corresponde a un “momento de crisis en la vida política de Martí”, como se insinúa en PC (2:180n1). Al trasluz de “Patria y mujer”, esa crisis se revela significativa porque el propio poeta reconoce a la divinizada “*Patria*” como fuente de sus tribulaciones.

- “*En un campo florido...*” (PC 2:165), poema que prefigura, a pesar de su versos de 11 y 7 sílabas, algunos pasajes de Versos sencillos que recrean relaciones amorosas en espacios naturales;
- “*Cual de incensario roto...*” (PC 2:172-173), otro poema que guarda cierto aire de familia con “Versos libres”, no tanto por su formalización (serventesios endecasilábicos) como por el aspecto ideofilosófico: “*Así de mi dolor se escapa el verso:/Me nutro del dolor que me consume./De donde vine ahí voy al Universo*”, “*Va con la eternidad el que va solo,/Que todos oyen cuando nadie escucha*”, “*Vano es que amor solloce o interceda,/Al limpio sol mis armas he jurado/Y subiré en la sombra hasta que pueda/Mi acero en pleno sol dejar clavado*”;
- “A Melitina Azpeytia” (PC 2:248-249), redondillas en que aparece la disposición martiana al asombro con respecto a la “*selva cubana*” que luego alcanzará su apogeo en su último diario;
- o “A Enrique Estrázulas” (PC 2:262-265), extenso poema en redondillas (30) que presenta doble interés: primero, por las noticias que ofrece sobre la impresión que dejó en Martí su ruptura con el plan independentista liderado por los generales Máximo Gómez y Antonio Maceo, así como las razones que él tuvo para tomar semejante decisión (“*Hallé que a poner corría,/So capa de santa guerra,/La libertad de mi tierra/Bajo nueva tiranía./Hallé -¡oh cállelo!- que aquellos/A quienes todo me di,/So capa de patria ¡ay de mí!/Sólo pensaban en ellos;/Y gemí, por la salud/De mi pueblo, y trastorné/Mi vida, -mas les negué/El manto de mi virtud*”); y segundo, por las observaciones de carácter metapoético orientadas a hacer burlas del exceso de “rima”, “relleno” y “rípío” (“*¡Los postizos de la Musa!*”) en que el poeta incurre en ese mismo texto, o a llamar la atención sobre la dificultad que comporta la práctica de la poesía en medio de la oficina de comercio en la que está situado el hablante poemático: “*¿Manda una voz singular/Al alma que ame, y se extienda?/¿Agradece a sua encommenda/Pelos ferros d’engommar?/¿Salta el acero en la mano/O en los labios la palabra,/O en el alma Jesús?/¿Abra/Conta ao Snr Campuzano?*”. Tan singular como eficaz es ese empleo de palabras y enunciados extranjeros (portugueses) en el cuerpo

de un poema martiano: la insensibilidad u hostilidad del comercio con respecto a la poesía queda escenificada sin necesidad de otro comentario.

Poemas como los mencionados hacen recomendable un tratamiento más particular y cuidadoso de la zona de la producción poética a la que ellos pertenecen. En su omisión, exclusión, o incluso “desahucio” por parte del autor en 1895 ha de haber contado también la prisa nerviosa que presidió esa situación comunicativa, cierta modestia y la desmemoria. Mientras que en el caso de los dos cuadernos (1882, 1891) y el protocuatrino reivindicados entonces se trataba de porciones más atendidas por él en esas fechas y cercanas por tanto en la memoria, en el caso de su producción restante su dispersión espaciotemporal exigía un esfuerzo de memoria del autor y una inversión de tiempo en el editor-albacea tan grandes que Martí prefirió prescindir de un solo golpe de toda esa zona. Así se conocería, entre toda su producción poética, sólo aquella porción que él había atendido personalmente o en la que trabajaba o había trabajado mas en fechas recientes. Esa porción era la misma de la que ya había tenido muestras de una recepción favorable (Ismaelillo, Versos sencillos) o en cuya capacidad renovadora mucho confiaba (“Versos libres”).

Consideración aparte amerita, entre toda la “poesía desahuciada” por José Martí, la zona correspondiente a los versos llamados “de circunstancias”, irrecuperables para la “obra” o el canon desde el momento mismo de su producción y entrega o envío. En efecto, repartidos casi todos ellos entre sus respectivos destinatarios, no es difícil suponer que el poeta ni siquiera considerara su “desahucio” al recomendar un orden para sus papeles publicables en abril de 1895: el olvido estaba asegurado de antemano. La inmensa mayoría de esos “versos” habían sido “escritos al dorso de retratos, en páginas de álbumes [...], en tarjetas para acompañar un ramo de flores [...]" (De Armas, 1978:104), en cartas, como cartas y en otros soportes de similar precariedad habilitados *ad hoc*. Desde luego, no es menos cierto que otros poemas suyos, como algunos de los “libres”, fueron también

fijados sobre soportes más o menos provisionales, pero con éstos se quedó el poeta y en ocasiones los transcribió más de una vez, pues ellos estaban destinados a integrar un macrotexto.

Problema inocultable de esta zona específica de la “poesía desahuciada” es el de su denominación misma: “versos de circunstancias”, en alguna medida, podrían llamarse casi todos los textos correspondientes al *corpus* de la “poesía dispersa” de José Martí. Sin embargo, las sucesivas ediciones de la poesía de este autor han reservado ese rótulo para una pequeña porción del referido *corpus*. Extraña lógica la que sostiene esa clasificación. Ciertamente, muy heteróclito es ese aspecto, incluso en la edición crítica. En ésta, por ejemplo, a las secciones “Primeras poesías”, “Poemas escritos en España” y “Poemas escritos en México y Guatemala” no suceden otras previsibles de acuerdo con la lógica del criterio seguido -cronológico eminentemente-, sino “Versos varios”, “Polvo de alas de mariposa”, “Versos en La Edad de Oro”, “Versos de circunstancias”, “Cartas rimadas”, “Fragmentos y poemas en elaboración”, más sus “Traducciones en elaboración”, en ese orden.

Difícilmente pueda ser más heterodoxa una clasificación: el criterio espaciotemporal observado en las tres primeras secciones convive lo mismo con el de pertenencia a proyecto(s) de cuaderno(s) o a una revista fundada por el propio poeta, que con el de formato genérico, o con la imprecisión misma bajo las denominaciones de “Versos varios” y “Versos de circunstancias”. ¿Qué hace distinguibles entre sí a los poemas organizados en estas dos últimas secciones? ¿No pueden ser las “Cartas rimadas”, y aun los “Versos varios”, también “Versos de circunstancias”? Es evidente que el *corpus* organizado en el tomo 2 de la referida edición no corrió igual suerte que el 1. Ante la dificultad para establecer en todos los casos la datación de los poemas sueltos de Martí, los responsables de esa edición optaron por atenerse al heterodoxo criterio de clasificación observado ya en QC (16,17). De ahí, las superposiciones de criterios y las subdivisiones superfluas que comparte la edición crítica con la edición de la poesía realizada en QC.

¿No hubiera sido más apropiado deshacer esa clasificación falaz y organizar todo ese *corpus* sobre la base del criterio seguido en las primeras secciones de PC, donde se integran en una secuencia cronológica textos que equivalen a ‘cartas rimadas’, ‘versos varios’ y ‘de circunstancias’? La falacia que comporta una subdivisión como la titulada “Cartas rimadas” en la edición crítica queda en evidencia cuando se verifica que los más antiguos textos poemáticos de Martí adoptan rasgos formalizadores de la carta, u otros muy similares bajo el formato de dedicatorias. Varios de los poemas reunidos en las secciones sucesivas de PC (t. 2) tienen fechas o pueden fecharse sin dificultades excesivas: ¿por qué no organizar entonces todo el *corpus* de ese tomo 2 sobre criterio cronológico?

Para organizar toda la “poesía de circunstancias” que amerita lectura según él, Emilio de Armas (1978:104-135) había propuesto reunirla -luego de seleccionada- en un tomo bajo el título de “Flores del destierro”, lo que respondería al prólogo atribuido hasta 1985 a éste. En su propuesta editorial, los poemas publicados en 1933 como “Flores del destierro” pasarían a integrar el “libro”(sic.) “Versos cubanos”, y la vacante del “libro”(sic.) “Flores del destierro” sería ocupada por “las composiciones que, desde la época de Ismaelillo, fueron escritas por Martí en circunstancias y países diversos -aunque mayoritariamente en los Estados Unidos-, en formas estróficas y metros también diversos, y que no correspondan al tono de los Versos libres”(134).

El desacierto, hay que decirlo, no deja lugar a dudas: primero, por la selección que estaría en la base de todas esas permutaciones (¿fundado en qué criterios?); luego, por la concesión de un mismo *status* textual a todos esos títulos; y, finalmente, por la idea de intercambiar (permutar) entre ellos todo el *corpus* de la “poesía desahuciada”, como si se tratara de las piezas de un rompecabezas: compartimentos estancos. Ese proceder de Emilio de Armas ejemplifica una tendencia tenaz en los estudios martianos y, particularmente, en los dedicados a la producción poética de este autor: verla desde un único tiempo, como si toda ella correspondiera a un solo corte sincrónico dentro de la

trayectoria del poeta. Sin embargo, el desacierto de esa solución tentativa no impide percibir la conciencia de la necesidad de una reorganización de ese *corpus*.

Otra propuesta que también llamaba la atención sobre las inconsistencias editoriales de la poesía ahora reunida en el tomo 2 de *PC* es la de Hilario González (1970), la cual tampoco parece haber tenido mucha repercusión en la preparación de la edición crítica. En la suya, todo un “libro” de los siete en que él subdivide el conjunto de la poesía de Martí (incluidas sus tres piezas dramáticas en verso) correspondería a “Versos de circunstancias-Versiones-Traducciones”, con lo cual siquiera contribuía a suprimir distinciones superfluas como las sugeridas por los títulos de las secciones “Versos varios”, “Cartas rimadas”, o “Versos de circunstancias”³¹.

Conclusión evidente, tras cualquier análisis somero de ese *corpus*, es que tal rótulo no puede seguirse manteniendo por inercia, como ha sido la norma³². Más que exceptuar, “Versos de circunstancias” debería de agrupar todos los poemas dispersos de Martí que fueron producidos para circular fuera de los circuitos (modos y medios) institucionales de la literatura, y en los cuales los rasgos morfológicos distintivos del texto poemático se someten a un propósito comunicativo inmediato, coyuntural, perecedero, con sujetos mayormente desvinculados de la serie literaria alta. Esa zona, a su vez, podría subdividirse en incisos subordinados según criterios espaciotemporales. No se considerarían como “versos de circunstancias”, p. ej., aquellos que Martí publicó en vida suya, o que previó publicar, aunque finalmente no lo hiciera. La otra opción, en esta perspectiva, sería prescindir de esa denominación.

³¹ Los otros “libros” de su “índice de la poesía martiana” serían: 1) “Versos de juventud”, 2) Ismaelillo, 3) Versos cubanos, 4) Versos libres, 5) Versos sencillos, 7) Polvo de alas de mariposa (194). A “Versos de circunstancias” correspondería en esa secuencia el número 6. Cabría preguntar, en este caso, si los “Versos de juventud” no fueron también “Versos de circunstancias”. Textos, por ejemplo, como los que escribe al dorso de copias de una foto suya en presidio (1870), destinados a su madre y a un amigo, entrarían por derecho propio en ambos apartados (o “libros”).

³² Todavía en una edición tan reciente de la *Poesía completa* de Martí como la preparada por Carlos J. Morales (1995a) se observa ese criterio clasificador de la “poesía dispersa”, con el añadido de reconocer a “Flores del destierro” el mismo *status* editorial que a los núcleos macrotextuales integrantes del canon martiano.

Un texto de esa zona como el que él dedicó a Cecilia Gutiérrez Nájera y Maillefert sería la más notable puesta a prueba de la regla recién esbozada, pues este poema se constituye como homenaje al padre de esa niña: Manuel Gutiérrez Nájera, el ya entonces famoso poeta y cronista mexicano. Y, desde luego, no es lo mismo escribir poemas en álbumes de señoritas o al dorso de fotos a personas sin vínculo conocido con el ámbito intelectual, que a una figura tan reconocida en ese ámbito. A los destinatarios sin vínculo reconocido con la literatura, Martí les escribe ese tipo de “versos” generalmente en composiciones habituales dentro de la tradición popular (cuartetas, romances, coplas, etc.)³³, tratando con ello de situarse dentro del horizonte de expectativas (y competencia) literarias de éstos, o asumiéndose él mismo como parte de esa tradición con la que luego, en 1891, decidirá fusionar su propia imagen. En cambio, ese poema está escrito en serventesios endecasilábicos y usando “en préstamo” otros varios recursos que la crítica ha solido identificar con el modernismo rubendariano:

A las pálidas alas del arpegio,
Preso del cinto a la trenzada cuna,
Colgó liana sutil el bardo regio
De ópalo tenue y claridad de luna.
(PC 2:251)

“*A las pálidas alas del arpegio*”: he ahí una cifra de la conciencia del poeta que se sabe dirigiéndose, mediante un poema, a otro reconocido por su competencia literaria (“*bardo regio*”). La distribución acentual del endecasílabo melódico (3a., 6a. y 10a. sílabas) en ese verso, combinada con la aliteración del fonema líquido /l/ (*las*, *-li-*, *-las*, *lar-*), tiene por efecto una especie de puesta en escena de la eufonía asociada con el “*arpegio*”, de modo que la realización de esta palabra viene a cristalizar, semánticamente, lo que las palabras previas sugerían. Un poema como ése no sería susceptible de clasificar entonces como “versos de circunstancias” por cuanto no cumple con varias de las características enumeradas de ese tipo de poesía: el propósito comunicativo inmediato no es el

³³ Casi todo el repertorio conceptual y terminológico empleado aquí en materia de métrica proviene de

que rige la construcción del texto, la persona cuya identidad se devela en el título no funge como interlocutora ni como destinataria directa, y, aunque en principio no parece prever un circuito institucional literario para su circulación, esa posibilidad ha sido prevista por ser un escritor reconocido el objeto de ese homenaje.

Sin lugar en ese otro capítulo, ni quizá en éste, hay en cambio otros textos dispersos de Martí que ameritarían siquiera un breve comentario, así fuera sólo para completar una visión panorámica de las opciones formalizadoras exploradas por él dentro de los límites -ya ampliados entonces- de la poesía en lengua española de finales del siglo XIX. Entre esos otros textos que conformarían un apartado especial dentro de su “poesía desahuciada”, por lo que tienen de tentativos y de anunciadores, sobresale este boceto que tanto evoca al Vallejo de España, aparta de mí este cáliz:

“Después de esto -volver a la vida diaria”.
Y se saltó de un balazo el cráneo.
Comenzaron entonces a clamar todos los que necesitan del hombre.
Pasó la humanidad, y lo maldijo.
¡Oh poeta! Ahora, quién echará aceite en la lámpara!
¡Oh sufridor! quién abonará por el olvido de los torpes y de los
indiferentes!
En la vida, es necesario que unos se consuman en beneficio
de los otros.
Oyó: se levantó dolorosamente: compuso los huesos rotos de su
cráneo, y siguió andando!

(OC 22:274)

Pocos textos de Martí muestran la familiaridad reconocida a éste con César Vallejo como ese boceto localizado en uno de sus cuadernos de apuntes. La misma imagen de la resurrección a instancias de la humanidad que reclama la intervención del héroe muerto –“*poeta*” en el de Martí; “*combatiente*” en el de Vallejo-, similares solidaridad y asunción de sus responsabilidades sociales en ambos: he ahí algunos rasgos que tienden un nexo de parentesco entre el boceto y “Masa”. (¿Habrá creado “Masa” a ése su precursor? ¿Será nuestro conocimiento del texto vallejiano lo que nos induce

a leer así el texto del poeta cubano?)³⁴ En el horizonte estético de Martí, posiblemente ese bosquejo no se situara con propiedad dentro del dominio de la poesía; sin embargo, la formalización seguida en él lo ubica en su frontera: ¿verso libre, versículo, línea poética? ¿Y la segmentación? ¿Y el sacrificio altruista a que obliga al poeta su misma preeminencia entre los otros personajes del texto? El Martí poeta es reconocible en ese bosquejo de poema. Pero no ha de esperarse que el escritor tan consciente del horizonte de sus lectores virtuales, o que el poeta preocupado por las lecturas a que podrían dar lugar sus producciones, se decidiera a presentar como poema ese boceto. Lo que ahora he llamado “poesía desahuciada” respecto del canon poético martiano lo es también respecto de un horizonte estético: de ahí las sorpresas que todavía guarda ella.

En conocimiento de “Polvo de alas de mariposa”, de “La pena como un guardián”, de los sonetos, de los muchos versos de circunstancias que envió a familiares y amigos, y de tantos otros poemas abocetados o desechados -analizados unos aquí y otros apenas aludidos-, se tendrán más amplias bases para sostener que Martí no fue precisamente un poeta de domingo. En todo caso, un poeta de noche, de la noche, su *patria* no-geopolítica. Ciertamente, asombra el tiempo que dedicó a esa práctica -cuyo despliegue, por demás, nada le reportó en materia económica- alguien tan absorbido en lo inmediato por una praxis política de tipo anticolonial y antimperialista, además de por las actividades ineludibles para asegurar la subsistencia propia y de sus dependientes. Más allá de los dos cuadernos que editó, del conjunto que rescató pero no editó, del voluminoso *corpus* de textos suyos desahuciables según él, y de los indicadores poéticos reconocidos en cartas, crónicas y ensayos suyos durante más de un siglo de lecturas, es posible todavía, desde nuestro horizonte, tropezarse con textos (fragmentos, bocetos), entre sus papeles no destinados a la publicación, que semejan, más

³⁴ Cintio Vitier (1969:130-131) ya había reparado en el parentesco de ese boceto martiano con el poema de Vallejo (o viceversa).

bien, poemas. Muestras involuntarias de una vocación omnipresente, esos textos contribuyen a echar luz también sobre el otro lado de la frontera, o sea, de la “obra”.

Es precisamente a esa zona de su producción poética a la que pertenece esta estrofa tan definitoria de la tremenda confianza de Martí en sus propias capacidades para trascender como sujeto de una práctica política, y también como poeta: “*Viva yo en modestia oscura;/ Muera en silencio y pobreza;/ ¡Que ya verán mi cabeza/ Por sobre mi sepultura!*” (PC 2:264).

III.- LA POESÍA REIVINDICADA

Si en algo no vacila la voluntad cifrada en la carta que enviara Martí a Gonzalo de Quesada y Aróstegui desde Montecristi -la misma ciudad del célebre “Manifiesto” que explica los motivos de la nueva guerra cubana- es en la recomendación de Ismaelillo y Versos sencillos y, un poco menos, en la de “lo más cuidado o significativo de unos Versos libres”, como única producción poética suya susceptible de publicación en el total de su “obra”. No otra es su poesía reivindicada. Mientras que los dos primeros títulos habían sido editados y cuidados en sus respectivas salidas por el poeta en persona, la tercera colección mencionada no había superado enteramente la fase de proyecto, o de protocuaderno. No hay dudas, sin embargo, de que entraba en la voluntad del poeta la recuperación de algunos de los “Versos libres” para el volumen séptimo (o noveno: último en cualquier caso) de su “obra”.

En el caso de Ismaelillo, se da la curiosa coincidencia de que el valor demarcativo concedido por el autor a ese cuaderno dentro de su personal trayectoria poética -rasero o punto de referencia en la constitución de su canon poético-, ha sido reconocido también, en alguna medida, en el plano más vasto de la historia literaria por parte de la crítica y la historiografía correspondientes. En efecto, ese poemario, según han establecido éstas, delimita el inicio de una época nueva en la tradición poética hispanoamericana. Estudiosos como Angel Augier (1942:286-288), Pedro Henríquez Ureña (1979:169), Max Henríquez Ureña (1978:53-56), Cintio Vitier (1969:141), Iván Schulman (1984:87), entre otros¹, han llamado la atención hacia la condición inaugural de ese cuadernillo con respecto a la época de renovación y búsqueda en terreno netamente literario que se conoce a veces como modernismo, a veces como modernidad. Más recientemente, Enrico Mario Santí (1996), por su parte, ha llegado a conclusión similar a propósito de este mismo cuaderno, pero fundamentándola

¹ Por ejemplo, en un ensayo de 1953 la poetisa cubana Dulce María Loynaz afirmaba, a propósito de ese cuaderno, que en él “está apretada, concentrada, viva como en su cáliz la rosa antes de nacer, toda la esencia del modernismo” (1993:13).

sobre otras bases. En lugar de las dimensiones estilística o genética privilegiadas hasta entonces en la argumentación de aquella primogenitura, Santí sostiene que el “gesto inaugural de nuestra tradición poética” cifrado en ese librito radica en la “ambivalencia radical” que comporta “enviar el libro y prohibir su lectura (44)”².

Basado en la muy pertinente asociación/distinción establecida por Federico de Onís (1934) entre modernismo y modernidad, Santí se interesa menos en la afiliación posible del poeta cubano al modernismo que en su relación con la modernidad, y en “la conciencia desgarrada entre acto y reflexión, vida y literatura” fija la “profunda modernidad” (21) de Ismaelillo: “tanto Martí como su libro pertenecen no ya a la historia del modernismo hispánico, sino a un marco más amplio: el de la modernidad”(22). En cuanto a la ambivalencia mencionada, es cierto que Martí observó una estrategia como de arrepentimiento (o “palinodia”) con respecto a algunos colegas a quienes envió ejemplares de ese poemario. No prohibió su lectura, pero sí trató de condicionarla, si no de mediatizarla. Más allá de la parte atribuible en esa actitud al poeta de estreno -“ya estoy avergonzado de ver esa sencillez en letras de imprenta” (E 1:233); “me ha entrado una grandísima vergüenza de mi libro, luego que lo he visto impreso” (E 1:243)-, salta a la vista, en cualquier caso, que mucho le preocupaba la imagen de él mismo que pudieran derivar sus lectores de ese primer poemario suyo. El gesto esbozado en los versos con que acompañara la foto suya enviada a Fermín Valdés Domínguez en 1870 desde la cárcel se perfila en 1882 con motivo de la aparición de ese cuaderno de poesía, y se agudiza en torno a la poesía. Reductor sería ceñir a una consideración de tipo retórico (para captar la benevolencia de los lectores) esas insistentes mediatizaciones autorales, máxime si el sujeto que las realiza ha desestimado poco antes la publicación de un macrotexto casi terminado

² De 1996 es Pensar a José Martí. Notas para un centenario, libro por el cual cito. Sin embargo, ese artículo había aparecido ya en la Revista Iberoamericana, 37(1986), 811-840, y también en su libro Escritura y tradición, Laia, Barcelona, 1987, 159-189.

(“Polvo de alas de mariposa”) por razones que atañen parcialmente a la poesía, pero también al cuidado de una imagen (coherencia) que desborda la de la poesía.

“Perdóneme, en gracia del empeño con que trabajo en cosas más serias, este pecado”, le pide él a su compatriota y colega Enrique José Varona (E 1:243); “Perdóneme el pecado [...]”, solicita al abogado cubano Gabriel de Zéndegui, a la vez que le explica que procura que “los demás versos que ha[ce] sean siempre en número menor que otro género de obras” (E 1:242); y al abogado cubano Miguel F. Viondi le recuerda: “no es mi espíritu muy dado a estos pacíficos y secundarios quehaceres”(E 1:245). El poemario es un “pecado” que puede perdonarse únicamente por las otras “cosas más serias” (¿otro tipo de poemas?) en que trabaja su autor; y, asimismo, en virtud de otros “quehaceres” activos y de mayor jerarquía a los que dedica sus esfuerzos ese poeta que también se desempeña como sujeto de una práctica política. En carta posterior a las citadas, Martí es más claro al respecto:

En un estante tengo amontonada hace meses toda la edición; - porque como la vida no me ha dado hasta ahora ocasión suficiente para mostrar que soy poeta en actos, tengo miedo de que, por ir mis versos a ser conocidos antes que mis acciones, vayan las gentes a creer que sólo soy, como tantos otros, poeta en versos. (E 1:246-247)

Así se expresa ante su amigo Mercado, o sea, ante alguien que además de gozar de toda su confianza se halla situado al margen de la dinámica política en la que el escritor está buscando agenciarse y/o consolidar una autoridad. Significativo en extremo es ese pasaje por dos razones: 1º) por la renuencia del poeta a la circulación de su libro, con la consiguiente reducción de las posibilidades de inserción de éste en el tramado de la nueva literatura contemporánea; y 2º) por el deslinde que el propio escritor establece entre el “poeta en versos” y el “poeta en actos”. Cifra de la ambivalencia que distingue todavía por entonces la relación de Martí con la práctica poética, o más bien con la publicidad potencial que supone esa práctica, en ese pasaje él asume de manera meridiana su condición de poeta (sustantivo éste que funge de núcleo en ambos sintagmas-opciones), a la vez que, de manera también meridiana, declara por lo menos uno de los motivos que

se interponen al reconocimiento pleno, en el ámbito público, de tal condición: como todavía no se le conoce o no tiene crédito como “poeta en actos”, habrá de posponer o regular el conocimiento de su condición de “poeta en versos”.

La labor de éste último es intrascendente comparada con la de aquél. Como el propio Martí lo ha observado en otros poemas suyos, la demanda que la patria hace al poeta tiende a desbordar el poema, e incluso a cuestionarlo. Esa circunstancia condiciona fuertemente la estrategia de presentación del libro desplegada por el poeta. La relativa intrascendencia del mismo en el trasfondo mayor de las demandas de la patria, su dedicación al amor filial y su confirmación de una vocación por la poesía, ponen a Martí en evidencia -lo exponen-. Por eso, esa estrategia que tiende a mediatizar la recepción del libro, y esa necesidad de (auto)justificación. El binomio “poeta en versos”/“poeta en actos” representa la cifra de todo ese esfuerzo.

Al parecer, en el horizonte de expectativas de su público inmediato (“las gentes” y también, sobreentendido, él mismo) sería más factible el tránsito desde el “poeta en actos” al “poeta en versos”, que a la inversa. Una vez casada su imagen personal con la de éste último -tendencia que el propio libro viene a favorecer-, se le haría más arduo conseguir que se le asociara con la del otro, que es la de su deseo. Sin embargo, una y otra versión del *poeta* (“en versos”, “en actos”) tienen algo en común: las dificultades, los problemas que enfrentan para concretarse. Las resistencias que opone la época a la realización del “poeta en versos” *parecen multiplicarse para la concreción* de ese otro que desea serlo más allá del texto usual, o de la realidad como texto: el “poeta en actos”: un poeta que busca posicionarse en el terreno de los “actos” sin renegar enteramente de ciertos atributos distintivos del poeta (“en versos”).

Este sintagma de sesgo oximorónico (“poeta en actos”) mucho singulariza el proyecto creador de este poeta; él resume tanto su fuerza como su calidad utópica. A esta luz es casi imposible no evocar la palabra “política”, según la hipótesis de mi lectura. Por una parte, el “poeta en actos”

apunta, siquiera en última instancia, a la política como una práctica que simultáneamente desarrolla quien ha propuesto ese “título” en cuyo radio él trata de autorizarse. Por la otra, en consonancia con el interés mostrado por el poeta en acreditarse también como sujeto de esa otra práctica, él bosqueja una estrategia, una “política”, que favorezca tal propósito. Cuando se conoce la dedicatoria tan despojada de esas prevenciones que el mismo poeta escribe para su amigo norteamericano Charles A. Dana, queda ya sin lugar cualquier duda sobre la propiedad de la “política” seguida en su autopresentación por el poeta:

Mon ami estimé:

Je viens de publier un petit livre, non pour en tirer profit, mais pour en faire présent à ceux que j'aime, au nom de mon fils, qui est mon seigneur: c'est le roman de mes amours avec mon fils; on se fatigue de lire tant de romans d'amour avec des femmes.

Je vous envoie le livre, engagé de la bonne memoire de mon coeur: - aujourd'hui que je recouvre les reins de ma vie, ne saurais-je oublier celui qui m'aïda, dans un moment d'épreuve, à les tenir en haut. Ce ne fut pas mon mérit, - ce fut le votre, qui me fit gagner votre amitié. (E 1:228)

Asomo de “palinodia” no hay en esa dedicatoria; como tampoco, referencias a otras actividades del poeta que ocupen sus mayores esfuerzos o intereses -“cosas mayores”, “cosas más serias” (E 1:233,243). La única referencia que comparte esa dedicatoria con las cartas de Martí que tratan sobre Ismaelillo es el escrúpulo con que el poeta percibe la posibilidad de relación de sus producciones correspondientes a ese género discursivo con las leyes del mercado: “me repugna vender obras de afecto” (E 1:233); “no [lo] pongo a la venta porque me parece que es quitar su perfume a esa flor vaga” (E 1:243). Lo publica “non pour en tirer profit”. Del carácter medianamente involuntario de esa publicación -“Es una porción mínima [...] que manos amigas han sacado a la luz [...]”; “una fruslería que he impreso [...] porque me la sacaron de las manos [...]” (E 1:233,242)- nada comenta a Dana. Por el contrario, a éste le declara que ha publicado ese “petit livre” “pour en faire présent à ceux qu'[il] aime”; complemento de finalidad éste que devela una participación de la voluntad autoral mayor a la que él ha reconocido ante los destinatarios cubanos

de esas cartas. Y como si no bastara para diferencias, el poeta ha recurrido a ese idioma artístico por antonomasia en el siglo XIX hispanoamericano que es el francés.

¿No es muy sintomático todo eso después de los pasajes leídos de sus cartas a otros destinatarios? Desde luego que sí. El único de esos personajes que no se mueve en el radio de la práctica política en la que interactúa Martí es, además de Manuel Mercado, precisamente ese periodista norteamericano (director del diario neoyorquino The Sun) al que lo vinculan sólo la amistad y una deuda de gratitud; el único, por tanto, que no tiene que ver -de manera inmediata- con el propósito del poeta de hacerse de una imagen de autoridad en el radio de esa otra práctica suya. Política, entonces, es un término ineludible en la explicación de la ambivalencia que signa la relación de Martí con sus producciones poéticas ya desde poco antes de las fechas de Ismaelillo. Política como una práctica centrada en la administración de los asuntos ciudadanos, y “política” como conjunto de estrategias para conducirse en uno de los campos que abarca su actividad. Política en el sentido fuerte, y también en el sentido blando. Quien tanto ha opinado sobre la actuación ideal del poeta (y escritor) en las circunstancias de una patria esclavizada, y quien tanto ha fundamentado su propia enunciación en su condición de vocero de esa patria, ha terminado por regular su actuación en ese terreno según esa imagen ideal: una “política de la escritura”.

Aunque para 1881-82 varios poemas de Martí habían circulado en periódicos y revistas, dentro y fuera de Cuba, por lo que él gozaba de cierto renombre como poeta³, no es hasta inicios de 1882

³ Datos valiosos sobre las primeras muestras de reconocimiento deparadas a la escritura de José Martí aporta Carlos Ripoll (1976), particularmente en sus artículos “Un poema de Martí proletario” (23-34) y “El primer crítico literario de Martí” (71-82). La noticia sobre la inminente aparición de Ismaelillo publicada en La Habana el 29 de septiembre de 1881 por el periódico El Triunfo constituye otra muestra de ese reconocimiento: “No dudamos de que el libro será recibido con gusto, pues son conocidas las felices disposiciones del señor Martí para los trabajos de imaginación” (Destinatario, p.77n3). Esa noticia ha de haber sido conocida por Martí poco después porque uno de sus cuñados se encargó de enviarle el periódico junto con una carta del 30 de septiembre. El reconocimiento de las cualidades de Martí para “los trabajos de imaginación” resonará luego en sus explicaciones epistolares de la existencia del cuaderno y, tal vez con mayor nitidez, en su distinción entre “poeta en versos” y “poeta en actos”.

cuando, con la publicación de Ismaelillo, aparece su primer poemario. Importante este dato en sí mismo, no lo es menos por lo que respecta a la elección de ese cuaderno para debutar en un poeta que, según pudo verse en apartados previos, disponía de por lo menos otro cuaderno anterior (¿paralelo?) a éste. De hecho, en más de una carta relacionada con Ismaelillo él alude a otros versos suyos más o menos simultáneos en los que concentra más esperanzas de reconocimiento a su trabajo. Luego, al decidirse a debutar con ése, el poeta estaba practicando una primera selección sobre la base de criterios que no eran sólo estético-artísticos, como pudo verificarse en el estudio dedicado a “Polvo de alas de mariposa” (*cf. supra*, cap. II.1).

A propósito de los otros poemas, fragmentarios o completos, que se hallan en los mismos cuadernos de apuntes donde aparecen las versiones manuscritas de algunos de los componentes de Ismaelillo, Santí (1996:38) ha formulado una pregunta de muy estimable valor metodológico para el proceso de reconstrucción y desmontaje de una “política de la escritura”: “¿Cuáles son los móviles que determinan la supresión, y qué nos revelan éstos acerca de los poemas publicados?” Entonces, no es sólo que existieran otros proyectos de poemarios anteriores al publicado, sino que éste recorta su cuerpo definitivo sobre un trasfondo más amplio de textos. Por lo menos, desde estas fechas, o poco antes, puede datarse el ejercicio de lo que va a ser una constante en la relación de Martí con sus producciones poéticas: el seguimiento de estrategias en aras de delinear determinada imagen de sí, que, bajo ninguna circunstancia, pudiera desfavorecer su labor presente o sus planes futuros como sujeto coherente de una práctica política y, de manera menos inmediata, como sujeto exigente de una poética.

Tales estrategias, comprensivas de instancias que van desde los tipos de formalización (dimensión comunicativa intratextual, construcción del correlato del autor, selección del repertorio métrico-estrófico, etc.) hasta sus modos y tiempos de circulación, configuran lo que he propuesto

como una “política de la escritura”. Por cada cuaderno que él publica (o, según él, se resigna a publicar), uno o dos quedan engavetados como proyectos. Por uno que expone, semiesconde uno o dos. Varios de sus apuntes y las cartas que amplifican, explican e individualizan algunas claves (para la lectura) de Ismaelillo se encargan de arrojar luz sobre la obra invisible y no publicable de inmediato. En 1891 el llamado de atención hacia esa otra zona se formula desde el prólogo mismo a Versos sencillos y señales suyas afloran luego a la superficie de algunos de sus textos constitutivos.

En ambos casos, el poeta se presenta como editor involuntario (o no voluntario del todo) de su poesía, incluso de la publicada: son siempre amigos los que le sacan el cuaderno de las manos para llevarlo a la imprenta, o lo impelen con su insistencia a dar ese paso. Los poemas los produce él, y él mismo los selecciona y organiza, con extremado celo además, en conjuntos macrotextuales; sin embargo, el tránsito final hacia la publicación/divulgación de esas producciones se pone a la cuenta de otros, o se comparte con otros: en 1882, en 1891, e incluso en abril de 1895. ¿Modestia? No parecería pertinente invocar esa escurridiza explicación a propósito de un poeta que además se sabe bien dotado. (Recuérdese el soneto que empieza: “*Tienes el don, tienes el verso, tienes*”, o los versos de c.1885 “*ya verán mi cabeza/Por sobre mi sepultura*”, comentados en el capítulo previo.) Tampoco inseguridad bastaría a cubrir la explicación, si bien ella es más notable tras los intentos de agenciarse el favor del público potencial. La buscada explicación pasa de lleno por la construcción y el cuidado de una imagen autoral previstos en la analizada “política de la escritura”. Lo que procede preguntar entonces es por los atributos que hacen favorecer a un(os) cuaderno(s) o a unos poemas a expensas de los otros: ¿qué los hace mostrables?, ¿cuáles son las distinciones artístico-estéticas de esas producciones?, ¿basta esa dimensión, a solas, para explicar la relación reguladora observada por Martí con sus producciones poéticas? Desde preguntas como éstas a modo de hipótesis de trabajo

tal vez resulte más provechoso el recorrido por el *corpus* de la producción poética de Martí que él reivindicara; máxime si “Versos libres” es la estación que más interesa de toda ella.

III.1) Ismaelillo

Quince poemas de entre 13 y 192 versos cada uno, organizados en estructuras métrico-estróficas infrecuentes en la práctica poética martiana anterior y posterior, integran Ismaelillo. Son dos, tradicionales por demás, esas estructuras: la seguidilla simple y el romancillo. En la primera están escritos siete poemas: “Príncipe enano” (1), “Brazos fragantes” (3), “Musa traviesa” (5), “Hijo del alma” (8), “Sobre mi hombro” (10), “Valle lozano” (13), “Rosilla nueva” (15); y en la segunda otros siete: “Sueño despierto” (2)⁴, “Mi caballero” (4), “Mi reyecillo” (6), “Penachos vívidos” (7), “Amor errante” (9), “Tórtola blanca” (12), “Mi dispensero” (14). El restante, “Tábanos fieros” (11), comienza atenido al modelo de la seguidilla, y finaliza con el del romancillo.

Tan exacta simetría numérica en la distribución de ambas estructuras en el macrotexto -como puede verse por su numeración entre paréntesis- dijérase deliberada⁵. Como deliberada sí es, indudablemente, la remisión del poeta a las fuentes tradicionales de la poesía hispánica, en su vertiente popular-trovadoresca, al textualizar la carga de ideas y sentimientos generados por ese novísimo asunto en su trayectoria que es su primogénito, su hijo de 2 o 3 años. Mas, contrariamente a lo que se esperaría en casos semejantes, no es la alegría de un nacimiento, no es la euforia de una epifanía lo que mueve al poeta y centra ahora sus textos: es la separación involuntaria en que se halla con respecto al hijo lo que desencadena su impulso lírico, en una lucha contra ese distanciamiento

⁴ Este poema sigue la estructura del romancillo con la peculiaridad de que presenta en su *incipit* dos versos sin rima, lo que hace que los versos rimados no recaigan, como en el romance tradicional, sobre los pares.

⁵ De las mismas fechas que Ismaelillo y a veces en cuadernos de apuntes donde se asentaron las versiones antetextuales de algunos de los textos constitutivos de ese cuaderno se conservan otros poemas dedicados al mismo motivo que, sin embargo, Martí no incluyó en ese cuaderno. Tales poemas, meritorios de suyo en algunos casos, tuvieron en su contra para integrar Ismaelillo, principalmente, haber sido escritos en metros y estructuras (pareados, décima, etc.) distantes del repertorio métrico-estrófico que regiría finalmente aquel cuaderno. He ahí otro dato que refuerza aquella voluntad unificadora que preside la constitución y organización interna de ese poemario, a pesar de la cual saldrán a flote en él varios indicios de las tensiones que acompañaron al poeta durante la preparación del cuaderno. De esto trataré luego en este apartado.

(sus consecuencias sobre todo en el niño), y tratando de suplir su propia ausencia (sus responsabilidades como padre) junto al niño⁶.

Estos propósitos básicos articulan todo el cuaderno. De una parte, la actualización de un tiempo en que padre e hijo unidos se propiciaron una dicha recíproca, redoblada en la conciencia del padre; de la otra, el ánimo de dotar a ese niño (futuro) del que se siente responsable, ética y espiritualmente, de los fundamentos necesarios conducentes a una existencia digna y plenamente humana. Sin que puedan siempre deslindarse entre sí en uno solo o en el conjunto de los textos, tales son los dos pilares básicos en la concepción de este libro. Ismaelillo da fe entonces de una doble paternidad: la una, vital; y literaria, la otra; inextricablemente relacionadas en su interior. Poeta el padre, el hijo deviene también poesía. Ambas paternidades, en el poemario, se concentran sobre la figura del hijo al que todo el macrotexto está destinado. Si por obra de la primera, el hablante-autor implícito se reconoce como padre; por obra de la segunda, accede a la condición de poeta: hijo él de ese hijo suyo que es también el poema. La condición de refugio reconocida a la poesía en otros textos del mismo autor se concede ahora al hijo, en cuya evocación descansa y se resguarda el atribulado poeta.

III.1.a) De una dedicatoria: los énfasis y silencios

Hijo:

Espantado de todo, me refugio en ti. Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti.

Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras páginas, díles 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. Esos riachuelos han pasado por mi corazón. ¡Lleguen al tuyo! (PC 1:17)

⁶ De principios de enero de 1881 data un comentario de la esposa de Martí en una carta dirigida a éste que resume las implicaciones básicas de esa separación: “Deseo que puedas al fin ir al pueblo que elijas, no tanto por mí como por mi hijo; se acerca el tiempo en que el niño note que la sombra del padre le falta” (Destinatario, p.61). Sirva el razonamiento citado para poner de relieve el diálogo intertextual que se establece en Ismaelillo con algunas ideas y concepciones de la madre del niño poetizado.

Conviene reparar en esa dedicatoria que es a su vez una concisa arte poética en la que se recogen varias ideas definitorias del sistema poético, y no sólo de ese libro, del autor. Su fuerte voluntad de originalidad queda manifestada desde el comienzo: “Si alguien te dice que estas páginas se parecen a otras páginas [...]”. Pero, curiosamente, el respaldo o validación de la misma no se da, al menos de inmediato, con argumentos provenientes del ámbito literario, sino de la vida en que aquél se apoya: “díles que te amo demasiado para profanarte así”. Si el cerebro puede imitar o llegar a asemejarse a otros, el “*corazón*” no. Anclado ya en la idea de que la fidelidad a sus propias visiones (ahora nucleadas por el amor a su hijo) es garantía de originalidad entre los seres humanos, él insiste en su apego fiel a las imágenes que se le presentaron del hijo. Él no ha sacado de su cerebro (“poesía cerebral”, QC 21:214) tales imágenes: “Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos.” El poeta está convencido de la originalidad de su fruto textual a partir de la fidelidad con que él ha reproducido las imágenes que se le han aparecido del hijo. Con tal de rehuir cualquier asociación con la “poesía cerebral”, ahí llega incluso a minimizar la mediación del trabajo artístico suyo.

Desde luego, la insistencia en destacar el apego fiel a esas apariciones (visiones) del hijo deja entrever por su reverso la ausencia física de éste, la distancia que media entre ambos. Precisamente ahí se asienta la razón de ese énfasis en la fidelidad a esas visiones (y en contra de la posible imitación), así como la existencia misma del poemario, pues si padre e hijo no se hallaran separados ese poemario no tendría razón de ser. Por más que el poeta-padre lo escamotee o disfrace, en el trasfondo germinal de ese cuaderno hay una crisis. Una crisis familiar (distanciamiento entre los padres de ese niño) que se entrecruza con la actuación del poeta en terreno específicamente político. Tal actuación ha dado lugar a que Martí no disponga de una estabilidad económica medianamente proporcional a su competencia profesional y a su talento. Situación que afecta a su vez la estabilidad económica y emocional de la familia, como permiten documentarlo el alejamiento entre los padres

del niño y varias cartas de 1881-1882 enviadas a Martí por su esposa y por familiares o parientes de ella y de él.

De ahí que mientras que el padre del niño luego celebrado en Ismaelillo anda por la tierra de Bolívar en busca de un asentamiento que le asegure esa estabilidad necesaria sin clausurar la posibilidad de realización de sus anhelos patrióticos, la madre de ese mismo niño haya vuelto junto con éste a Cuba, tierra de la que Martí había sido desterrado ya dos veces⁷. En ese escenario se torna una urgencia para el padre-poeta mostrar su “demasiado” amor al niño, a la vez que prepararle todo un programa de vida acorde con las experiencias y expectativas del padre: si ellos dos (o ellos tres) no están juntos no ha sido por deseo o debilidad del padre. Este afán de hacerse presente cuenta de inmediato, más que para el niño, para las personas que han quedado más cerca del niño a raíz de esa separación, y para los amigos del poeta.

A esta luz cobra mayor nitidez el énfasis poemático en la corporización de unas “imágenes” sin cuerpo, el fuerte deseo de actualizar/encarnar la vaga transparencia de esas “imágenes”. El poeta valida sus propias “imágenes” sustentado en su subjetividad: no hace falta que éstas hayan sido compartidas; para legitimarlas basta que a él se le hayan presentado (“aparecido”: apariciones, visiones) antes o durante el proceso de textualización: “Cuando he cesado de verte en una forma, he cesado de pintarte”.

⁷ “He sabido que escribiste una carta a Papá en la que le decías [que] yo había venido [a Cuba] porque no quería pasar pobreza a tu lado [,] mi contestación a eso está dada, todos saben que ya sólo la ropa tenemos que empeñar para vivir, y que tú no tenías dónde trabajar”, le replica a Martí su esposa. (Destinatario, p.61 [7 de enero de 1881]). Y líneas después añade: “es necesario estar unidos por nuestro hijo, no se le da vida a un ser para sacrificarlo sino para sacrificarse por él.” Esta visión del sacrificio, evidentemente, dialoga con la que Carmen Zayas Bazán ha de haber escuchado más de una vez de labios de su esposo. Ese diálogo se torna relevante por su resonancia en Ismaelillo, donde el sacrificio desempeña un papel definitorio en la caracterización del correlato textual del poeta y en el programa de vida que éste destina ahí a su hijo. Carmen resuena en el tejido del cuaderno acaso más de lo que el poeta mismo hubiera deseado. Y es que, además del desencuentro de ideas y concepciones entre ellos, el poeta sabe que Carmen ha de ser la lectora-filtro de Ismaelillo para el destinatario de éste. De ahí su previsión -inevitable- de la presencia de ella.

Notable es la insistencia sobre la fidelidad y la autenticidad consiguiente de la representación artístico-poética⁸. La “pintura” del hijo (poema) ha durado lo que la “visión” del poeta (padre). Continuar la “pintura” después de desaparecida la correspondiente “visión” fundante supondría incurrir en un tipo de poesía que Martí tacha de inauténtica: la “poesía cerebral”. Este tipo de poesía, sin embargo, no es equivalente -como lo sostiene Santí en el artículo suyo comentado- del “verso grave” que gravitó sobre la textualización del motivo central de Ismaelillo, según reconociera el propio poeta. En desacuerdo con la posibilidad de que las resonancias críticas terminaran por absorber el regocijo y la esperanza propios de esas “imágenes” del niño, el poeta hubo de oponer fuerte resistencia para que los “versos graves” asociados de suyo con “los dolores graves que corrientemente lo aquejan” no dejaran su impronta en la textualización de aquel motivo:

como extinguida temporalmente aquella luz de esperanza a la que yo había escrito los primeros versos, las ideas sobre mi hijo salían de mis labios en versos graves, de otro género distinto, acordes a la situación de mi espíritu, mas no en acuerdo con la necesidad artística que, por haber tomado diversas ideas semejante forma, pensé dar a la obrilla. (OC 21:213-214)

Así explica Martí algunas de las tensiones que acompañaron el proceso de constitución del cuerpo de su primer poemario publicado. La crisis familiar entrecruzada con la política va a desembocar en otra crisis más ceñida al proceso de formalización poética. Aquella crisis primera genera una “situación de espíritu” en el padre-poeta que pone en precario el plan creador de éste al bloquear el tipo de verso que inicialmente había sido atraído por el ánimo de celebración y fiesta con el que identificó el proyecto del libro. Ardua, según el apunte, fue la labor del poeta para sobreponerse a las consecuencias artísticas de la brevedad o precariedad del sosiego correspondiente a las visiones. Si la “esperanza” que presidió la textualización de los primeros componentes de

⁸ Tal idea puede rastrearse en varias de las cartas comentadas de la época en que salió el libro. En uno de sus cuadernos de apuntes Martí anota al respecto: “Ni una sola de las imágenes de este pequeño libro ha dejado de ser vista por mis ojos, con sus formas, proporciones, y esto antes de venir en forma de versos a mis labios. -Y cuando la imagen se ha desvanecido, allí he escrito el último verso donde se desvanecía, extinguido el fuego, la impresión. Deslealtad de poeta, villanía de padre hubiera sido lo contrario” (OC 21:220). Sin embargo, la documentación más nítida de esa idea puede encontrarse en unas líneas que aparecen en el

Ismaelillo se hubiese apagado definitivamente, precisa el propio Martí, “quedaría así la obra, sin que yo la desfigurase ni falsificase, terminando con[?] entretenimiento del cerebro lo que habían sido purísimas expansiones del amor. Porque a esto tengo jurado guerra a muerte: a la poesía cerebral.” (214)

Según esto, el poeta desfiguraría o falsificaría su obra si, por extender la forma que supuso distintiva del cuaderno en el inicio de éste, apelara al recurso del “cerebro” para completar lo que había iniciado el “amor”. Tanto la obra incompleta como la obra sin un eje unificador estricto en el aspecto formal hubieran sido preferibles, a juzgar por ese apunte, a la adulteración. La “poesía cerebral” implica, ante todo, un problema ético; el “verso grave”, uno métrico, formal⁹. Lo que el poeta deplora es la insinuación de aquélla: finalmente, la inclusión de un poema como “Canto de otoño” en una versión de “Versos libres” muestra que no era el “verso grave” por sí mismo lo que Martí lamentaba¹⁰. No distinguir entre “versos graves” y “poesía cerebral” impidió a Santí reparar en la gravitación que tuvieron los “Versos libres”, como tipo de poesía, sobre Ismaelillo; punto éste que será objeto de reflexión más adelante. A la “doble crisis doméstica y política” que está en la base genética del cuaderno según Santí (1996:19), habría que añadir entonces una específicamente literaria (técnica), inseparable de su proceso de gestación.

El cariz ético tan notable en los apuntes que secundaron la composición de Ismaelillo mucho preocupó al poeta, según pudo leerse también en la dedicatoria. Por una u otra vía, un principio

manuscrito de Ismaelillo: “Pasa en poesía, como en pintura. Se debe copiar del natural, y no hacer las figuras de memoria” (PC 1:48n1).

⁹ En una carta-prólogo de 1878 Martí formula una caracterización más explícita de la “poesía cerebral”: “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 y a él van. Sólo lo que del alma brota en guerra, en elocuencia, en poesía, llega al alma” (E 1:110). El “alma” queda así semantizada como garante de autenticidad en el emisor, y de penetración/memoria en el receptor. (Para otras consideraciones sobre “el alma”, cf. *infra* V.2).

¹⁰ El paso que se produce, no sin intermitencias ni resistencias, desde el sufrimiento (o “dolores graves”) hacia el ánimo de fiesta acorde con el tema de Ismaelillo se acompaña de un tránsito, en terreno métrico-entonacional, desde el ritmo más bien grave propio de ciertas combinaciones de endecasílabos hacia otro más propio de aquel ánimo festivo. Una arqueología de ese tránsito métrico-entonacional practica Fina García

como “la utilidad de la virtud”, por ejemplo, está presente de manera central en casi todos los componentes del macrotexto, siempre asociado, desde luego, con el aspecto propiamente estético. Como anticipa esa breve arte poética, ética y estética son indisociables en Ismaelillo, tanto por lo que respecta a la formación del destinatario primero de ese cuaderno, como por lo que se refiere a la constitución del poema.

El “demasiado” amor que el poeta y padre declara profesar al niño-destinatario duplica su preocupación estética y activa su responsabilidad ética hacia el producto textual en que a la vez que expresará su visión del hijo, canalizará su interés por asegurarle una adecuada formación para su futura vida independiente. Al dichoso remanso que el niño poetizado le garantiza, el padre-creador corresponderá de ese modo. El peso adverso, crítico, de la realidad en que se halla inmerso el sujeto enunciator de esas palabras no es bastante para hacerle perder completamente su confianza en ciertos principios que han sido cardinales en su propio ideario: “virtud”, perfectibilidad humana, etc. La naturaleza del destinatario -un niño- tiende a diluir la tensión al servir de puente entre lo real inmediato (“espantado de todo”), y lo real mediato (“tengo fe”). La cifra de tales principios en el cuerpo de la poesía valida la equivalencia de ésta con un refugio ante los espantos del mundo moderno¹¹. Refugio precario. Refugio, por excepcional.

El hecho inocultable del *espanto* que le produce la vida llevada por sus semejantes allí y en ese momento, con la consiguiente crisis personal, no le impide conservar su esperanza en una vida plena, en la que los humanos no estén precisados a llevar una existencia contraria a lo que su condición promete en la perspectiva anunciada por la Ilustración. Y entre esa ineludible realidad

Marruz en su “Génesis de Ismaelillo” (1995), artículo en el que también se reflexiona sobre la autoría y algunas implicaciones semióticas de las viñetas que acompañan los poemas de ese libro.

¹¹ La frecuencia con que aparecen “espantado” y “espantar” en textos suyos de 1880 y 1881 hace suponer que la sensación de espanto en Martí ha de haber sido persistente por entonces: “Espantado de tanta alma sola y pequeñez vestida de grandeza [...]” (QC 7:288); “[...] ni hemos de ceder a esta voz de fatiga y agonía que viene de nuestro espíritu espantado del ruido de los hombres” (RV 70); “A él le espantaban esas recias lides [mercantiles], reñidas en la sombra: deseaba la holgura, mas por cauces claros; se placía en los combates, mas no en esos de vanidades ruines e intereses sórdidos, que espantan el alma [...]” (RV 81).

ominosa y la virtualidad ¿qué mejor puente que un niño? En el hijo, que equivale también a la poesía, se refugia ahora y en él (ella) vive anticipado ese futuro. Sin embargo, entre padre e hijo, como entre poeta y poesía, se da una relación de intercambio por medio de la cual cada uno es él mismo y el otro: cada uno es él mismo también en el otro... desde la perspectiva del padre y poeta.

III.1.b) La “musa”: un niño

Importante papel desempeña en el reverdecimiento de esa fe y en el recobramiento de las fuerzas necesarias para asumir el combate o *agon* que es la vida, según el poeta y padre, ese hijo, el cual encarna además una “musa nueva”. “Nueva” por la originalidad que el poeta defiende en el tratamiento artístico de ese asunto, y por el hito que ese niño ha venido a delimitar en la trayectoria poética de Martí. Esa “musa”, hay que destacarlo, no es una mujer, según la práctica tradicional, y según lo ha mostrado el propio Martí en “Polvo de alas de mariposa”, sino un niño. Por tratarse de una denominación asociada con la mujer en la tradición literaria, “musa” puede llevar a pensar en Carmen Zayas Bazán, quien además de ser la madre de ese niño agraciado, ya había fungido de musa de este poeta. Esta posibilidad de lectura la refuerza el adjetivo “nueva”: por no referirse a Carmen esa “musa” es ahora nueva, distinta. Otros indicios similares, como el aparecido en la dedicatoria a Charles A. Dana (el hartazgo de “lire tant de romans d’amour avec des femmes”) o el poema “Brazos fragantes” ponen en evidencia la exclusión de esa (¿la?) mujer. Tal exclusión condice con el propósito manifiesto de conservar o recuperar el ánimo de fiesta poética: la figuración de Carmen acentuaría (más) la crisis que hizo al poeta dudar de la terminación del cuaderno. Las funciones que corresponderían a ella en esa ‘novela de amor’ son redistribuidas entre los protagonistas del idilio: el padre-poeta y su hijo-“musa”.

Hijo y musa, como antes vida y literatura, o ética y estética, llegan inextricablemente juntos; en una misma persona se concentran el estímulo vital y la inspiración literaria para el padre-poeta. Hijo: poema. “Musa traviesa”, texto metapoético ya destacado por su posición intermedia respecto de las

estructuras métrico-estróficas de Ismaelillo, y en la secuencia macrotextual, recrea de manera muy explícita la doble influencia ejercida por el hijo-protagonista sobre el padre-sujeto enunciadador:

Venga, y por cauce nuevo
Mi vida lance,
 Y a mis manos la vieja
Péñola arranque,
 Y del vaso manchado
 La tinta vacie!
 (PC 1:27; énfasis mío)

Vida y creación ("*péñola*") son renovadas en el padre y creador por el acercamiento de ese "*diablillo/con alas de ángel*"; lo cual es recibido con beneplácito. (Esa representación de la poesía o de su agente estimulador como "*diablillo/con alas de ángel*" evoca la de su visita en un texto de "Polvo de alas...": "*el demonio del verso*", PC 2:193.) El hijo, que en su prevaleciente desnudez física y desprejuiciada conducta parece representar el influjo benefactor de la Naturaleza, trastroca y supera ciertos valores atesorados hasta entonces como supremos por el hablante:

Hala acá el travesuelo
 Mi paño árabe;
 Allá monta en el lomo
 De un incunable,
 Un carcax con mis plumas
 Fabrica y átase;
 Un sílex persiguiendo
 Vuelca un estante,
 Y ¡allá ruedan por tierra
 Versillos frágiles,
 Brumosos pensadores,
 Lópeos galanes!
 (PC 1:26)

"*Paño árabe*", "*incunable*", "*sílex*", "*brumosos pensadores*", "*lópeos galanes*": un museo de la cultura bastante cosmopolita y dependiente de la escritura es echado abajo por el niño, motivo vivificante. El niño que versos antes ha ventilado la vida de su padre, ventila también la condición creadora de éste: su entrada en la habitación donde éste suele trabajar lo subvierte y modifica todo. "*Versillos*" y personajes de ficción se ensombrecen y muestran sus limitaciones al paso del niño. La cultura

acumulada revalida su vigencia sólo en función de la naturaleza que ha irrumpido vivificante en el espacio reservado a ella. Reanimado por tan dichosa subversión, el escritor va a desear que le arrebatén la “*vieja peñola*” que equivale metonímicamente a concepciones de escritura (literatura) caducadas, según adelanta ese arcaísmo, ante la irrupción saneadora del amoroso “*diablillo*” natural.

¿Qué ha de haber que me guste
 Como mirarle
 De entre polvo de libros
 Surgir radiante,
 [...]
 Rueden pliegues abajo
 Libros exangües:
 Sube, Jacob alegre,
 La escala suave.
 (PC 1:27-28)

Con respecto a la imaginación libresca, el niño es la imaginación de la propia vida; con respecto a la cultura fosilizada, él es la restituyente naturaleza. Pero el niño es más, pues al motivo de elaboración artística en que ha resultado, suma él, en la mirada del padre, una significación hondamente ética: “*V'aso puro de nácar:/ Dame a que harte/ Esta sed de pureza:/ Los labios cánsame!*”¹² Tan grande dependencia ética y estética del padre-creador con respecto al hijo-destinatario queda agudísimamente registrada en el verso umbilical: “*Hijo soy de mi hijo*”, en el que mediante la inversión metaforizada de la sucesividad padre-hijo sobre el eje creador-creado, el padre poeta, por lo mucho que en su reanimación vital y renovación literaria debe al hijo, se reconoce no creador de éste, sino creado por él: “*Hijo soy de mi hijo!/ Él me rehace!*” (PC 1:28).

El creador creado, por su hijo, por su poema. He ahí la distinción básica en que se asienta la novedad de esta “musa”: un sujeto activo que más que inspirar crea a (y es creado por) su creador. La intuición, más bien moderna, de que el poeta no precede a su poema. Sólo éste confirma la

¹² Repárese, a propósito del “*vaso*”, que poco antes el poeta empleó ese mismo símbolo para referirse a la mujer que funge como destinataria implícita de “Polvo de alas de mariposa”. Ese dato refuerza la proximidad notada entre ese proyecto e *Ismaelillo*. Sobre el motivo del “*vaso*” y de la “*copa*”, cf. Gomes (1998), quien estudia su funcionamiento en dos textos de “Versos libres”.

existencia de aquél: la producción crea (también) a su productor. Antecedente ejemplar de esta suerte de inversión genética tematizada en todo *Ismaelillo* -y, más específicamente, de ese verso- se halla en los versos de “Príncipe enano”, el poema inaugural del cuaderno: “*Su sangre, pues, anima/Mis flacas venas:/ ¡Con su gozo mi sangre/ Se hincha, o se seca!*” (PC 1:19). En lugar de ser el padre quien con su sangre anime, dé vida, al hijo; es el hijo quien anima las “*flacas venas*” del padre con “*su sangre*”. La existencia, nuevamente constatada, de la poesía confirma la razón de ser al sujeto que profesa fe en ella. Para ofrecer la imagen de esta dependencia del padre/poeta con respecto al hijo/poema, el autor ha seleccionado un vínculo tan natural como el de la “*sangre*” (fuente nutricia) y las “*venas*” (destinación, fruto), pero lo ha invertido (“*Su sangre, pues, anima/Mis flacas venas*”), destacando con ello su naturalidad e indisociabilidad¹³.

Ciertamente, esta capacidad creadora, estimuladora, restituyente del niño resulta básica en todo el cuaderno. Pero, además, la influencia de ese niño rebasa con creces todos los límites y gozos previstos del sujeto poemático y padre. Más que el seguro placer de la mujer (carne, mundo) puede la presencia restituyente del niño; la resistencia que el padre opone ventajosamente a la maldad, a la fiera o a la fuerza bruta, nada le vale ante la desnuda atracción del niño; el peñasco levantado en el pecho del padre al influjo de un contexto hiriente se desmorona al contacto con los pies del “*desnudo guerrero*”; el gozo de la imaginación sin trabas y de la creación artística, con ser de suyo grandes (“*Me siento, cual si en magno/Templo oficiase;/ [...]/ Cual si el sol en mi seno/ La luz fraguase*”; PC 1:25), delimita apenas el comienzo del que le depara la irrupción del niño en esa hora de gozo que parecía insuperable:

¹³ En uno de los cuadernos de trabajo de Martí figura un enunciado que parece la versión matriz de los versos comentados “*Hijo soy de mi hijo/ Él me rehace*”: “Las obras literarias son como los hijos: rehacen a sus padres” (QC 21:165). Si bien el sustantivo “hijos” se emplea en su acepción habitual, el sustantivo “padres” vale igualmente para la relación consanguínea y para la literaria: lo mismo que los hijos “rehacen” a sus padres, las obras literarias “rehacen” a los suyos correspondientes. Una misma palabra sirve para dar fe de dos tipos de creación. Fundamento adicional para la lectura en esas dos dimensiones de la paternidad asumida en *Ismaelillo*. El primer poemario del que José Martí se reconoce como “padre” poético trata de su relación con su hijo carnal: comprensible es entonces la transparentación de la poesía en el hijo, y viceversa.

Suavemente la puerta
 Del cuarto se abre,
 Y éntanse a él gozosos
Luz, risas, aire.
 Al par da el sol en mi alma
 Y en los cristales.
 (PC 1:26; énfasis mío)

En lugar de la causa o del agente simbólico, son los efectos o consecuencias los que se presentan. A la habitación en que el padre-creador había alcanzado esa altura espiritual entra el niño; mas no se dice que entra él, sino los efectos que él genera en el alma del padre: "*Luz, risas, aire*". Elementos purificadores y culminantes de la naturaleza a que se aspira los encarna el niño. El sol exterior y el sol interior, al unísono, benefician al hablante y autor implícito¹⁴. De ahí la superación de todo lo previsto que el hijo supone: él mismo es (identificable con) la naturaleza aspirada. Desde luego, la insistencia del poeta en presentar al niño por los efectos que éste ejerce sobre él, verificable también en otros textos del libro, insinúa, contra su voluntad quizá, la ausencia o lejanía física del agente (simbólico) de tales efectos: el niño es recordado y representado por sus efectos sobre el padre y poeta, sólo por sus efectos en la memoria afectiva de éste.

III.1.c) Un programa ético para la "musa" estética

Como la naturaleza que representa, el hijo simboliza una culminación, una meta, un premio al que el padre se propone llegar; pero como naturaleza potencialmente humana que también es, el hijo debe transitar un riesgoso periplo hacia la plenitud de esa condición, para el cual debe ser guiado. Esta función la asume el padre. Así, la relación entre padre e hijo se completa; su dependencia es

¹⁴ En su prólogo a El Poema del Niágara, Martí propone como indicio metafórico de la pérdida de orientación padecida en ese fin de siglo por los seres humanos en general y, en particular, por los poetas, la ausencia exterior de alguno de esos astros ("sol", "estrellas"). Tal pérdida de un marco estable de referencia condiciona, según él, que el poeta moderno vuelva sus ojos a su constelación interior como nueva manera de orientarse. Ahora, de manera excepcional, ese marco de referencia (exterior) le viene dado al poeta de Ismaelillo por el niño al que está dedicado ese cuaderno; sin embargo, eso no será suficiente para "salvar" al poeta de su soledad, ni a la poesía correspondiente de ese rasgo distintivo suyo en la época moderna que es la autorreferencialidad, la metapoeticidad. La insuficiencia o precariedad de semejante marco de referencia puede notarse tanto en la brevedad de ese cuaderno, como en la dificultad que enfrenta para prevalecer en varios de los componentes de ese mismo cuaderno.

recíproca: el poeta de la “musa”, la “musa” del poeta. En un nivel más bien simbólico, el padre tiene por meta y premio ser aceptado en la naturaleza que ahora encarna el hijo (para lo cual ha de superar un difícil camino representado simbólicamente por el “mar”); en un nivel más apegado a la realidad fuera del poema, el padre sabe que el niño no podrá permanecer luego de cierto tiempo en ese ámbito ideal, por lo que asume como un deber impostergable suyo dotar al niño de los fundamentos básicos para una existencia decorosa en el mundo que lo ha espantado a él mismo:

Mas si amar piensas
El amarillo
Rey de los hombres,
¡Muere conmigo!
¿Vivir impuro?
¡No vivas, hijo!
(PC 1:30)

Mientras haya pureza (útil la virtud) vale la vida; sin ella, no. Severo programa ético ha reservado el padre-poeta a su hijo-“musa”. “Vivir impuro”, sometido al “rey amarillo” (oro: riqueza material-económica) representa el extremo opuesto a la aspiración cifrada en el sintagma de la dedicatoria “utilidad de la virtud”. La fe declarada en la dedicatoria no excluye la dubitación incluso en el caso del hijo: así de fuerte ha de ser la voluntad individual para superar las pruebas y tentaciones en el contexto inmediato. La pureza que, desde todo punto de vista, porta de suyo el niño, habrá de ser luego interiorizada, practicada y defendida por éste en un entorno que se opone al despliegue y mantenimiento de ella (como al de la poesía que la cifra). Por eso desde ya el padre se ha dispuesto a iniciarlo en la continua e irrenunciable batalla de los humanos en la tierra¹⁵. No es sino como “batallador”, “guerrero”, brioso jinete, domador de fieras, como él imagina al hijo¹⁶. A

¹⁵ En el poema XXXI de *Versos sencillos* el grado de exigencia ética del padre hacia el hijo es todavía más alto: “[...] *prefiero/ Verte muerto a verte vil*”. Y en un apunte datado alrededor de 1885 reaparece ese nivel de exigencia hacia el hijo, con el interés adicional de comentar la figuración de éste en el poemario de 1882: “mi hijo, señores, aunque en mis versos le llame yo príncipe, será un trabajador, y si no lo es, le quemaré las dos manos [...]” (QC 22:17).

¹⁶ Las restantes denominaciones con que lo singulariza (“caballero”, “príncipe”, “guardiancillo”, “tirano”, “diablillo”, “musa”, “dispensero”) refieren tropológicamente la distinción del hijo a través del jerarquizado estrato

propósito de los nombres y apelativos con que es designado el niño en este cuaderno, llama la atención que casi todos en los respectivos campos de que provienen, y desde la perspectiva autoral, están dotados de una orientación semántica desfavorable, que en la proximidad del niño, sin embargo, pierden o transforman. Como si el niño y los efectos ejercidos por él sobre su padre constituyeran una realidad, de tan desbordante, ineñable, o por lo menos difícil de expresar, sucede que el niño no se contiene en ninguno de esos apelativos que lo intentan asir: a todos rebasa, en todos deja su marca redefinitoria.

La transfiguración o restitución de ánimos y voluntades que opera la proximidad del hijo en el padre, según la cual el hijo actúa de defensor, de resguardo, de amante y amado ideal, de estimulador del deseo de vida y de la fuerza necesaria para crear renovadoramente, acaso se manifieste con mayor eficacia en esos nombres y apelativos, los cuales, aplicados a ese niño (y por ese padre) se reorientan, se metaforizan, amorosamente¹⁷. Funciones como la de resguardo o contraparte amorosa de las tribulaciones generadas en el poeta-padre por la convivencia en ese contexto de crisis aproximan también al niño de Ismaelillo a la poesía (“verso”) según es caracterizada ésta en varios de los “Versos libres” y, de manera sintética, en el poema XLVI de Versos sencillos. De ahí que tras las figuraciones de ese niño poetizado se transparente, con mayor o menor nitidez, la poesía.

Como muestra de la capacidad arrolladora que tiene la sola existencia de ese hijo sobre él, en Ismaelillo el poeta apela a una imagen de sometimiento, de servilismo, de obediencia, en la caracterización de su correlato textual, que se revela significativa a la luz de la restante actividad martiana, por la desvalorización que en ella reúne aquella actitud contraria y contrariante de la

sociopolítico, muy relacionado con la dimensión ética, y/o la repercusión íntima, afectiva, del mismo, en su padre.

¹⁷ “Príncipe”, “tirano”, “diablillo”, “traidor”, ya no en sus valencias semánticas habituales, sino en la misma praxis poética restante de José Martí, suelen tener una orientación semántico-tropológica contraria a la que adquieren en Ismaelillo. El hijo lo transfigura todo; su fulgor absorbe y somete a su influjo cuanto entra en su radio, incluidos esos nombres y apelativos de procedencia ideopolítica o religiosa. Otros términos, como “despensero” y “labriego”, referidos al niño se benefician también de ese contacto.

natural disposición humana hacia la libertad. En conocimiento de esas concepciones poetizadas y, sobre todo, informados de los ideales redentores que animaron la existencia de José Martí desde el comienzo, no deja de producir cierta extrañeza aquella imagen del hablante poético de Ismaelillo. (¿Otra manifestación de diálogo con su propia imagen?) Tal vez contando precisamente con ello, como ya lo había hecho -sólo que con otra orientación- en “Polvo de alas de mariposa”, es que Martí apela a semejante caracterización para ofrecer la imagen artística de su extrema dependencia en relación con el hijo-destinatario, y la extraordinaria fuerza arrolladora que el amor de éste ejerce sobre él: “¡Éntrese *mi tirano*/Por esta cueva!” (PC 1:20); “Mas *yo vasallo*/De otro rey vivo [...] /Úngeme *siervo*,/*Siervo sumiso*” (PC 1:29); “*Así mis pensamientos* [...] /*Buscan tus pies sumisos*” (PC 1:31; énfasis mío). Al resituante amor que le depara el hijo, el padre se entrega todo. Y para expresar esa agradecida devoción el poeta apela a lo más extremo de sí mismo. Esto, que resulta a fin de cuentas otro efecto potenciador de la figura del niño, constituye un eje de los diversos componentes de Ismaelillo, encaminados todos generalmente a magnificar los efectos de la aparición de ese niño en la vida y en la creatividad del padre.

Desde luego, la recurrencia de la dimensión política para representar una relación de amor no deja de resultar sintomática: ¿por qué recurrir a términos y tipos de relación propios del ámbito político para representar una relación de otro ámbito más bien íntimo? Con ese procedimiento la dimensión ética de tanta relevancia en el cuaderno queda puesta de relieve: al padre le interesa la preparación de su hijo-“musa” en ese terreno, es evidente. Pero cuando se recuerda que precisamente la actuación política de Martí ha sido una de las causas de la desavenencia familiar que lo ha separado de su hijo, la recurrencia artística a esa dimensión se dota de otros valores significacionales. Ahora ella puede leerse como una señal de compatibilización de esas distinciones de la actuación pública de Martí con su amor paterno, a cuya expresión artística se subordinan. Esta

posible lectura se refuerza si se tiene en cuenta que Carmen Zayas Bazán, lectora prevista -a pesar de todo- en la constitución de Ismaelillo, ha considerado opuestas esas dos dimensiones a partir de su propia experiencia matrimonial. Para el autor del poemario esas dimensiones serían compatibles, cuando menos, durante la infancia del hijo. A la larga, si hubiera que elegir entre ellas, el poeta optaría por la actuación que jerarquiza la ética ciudadana: la condena (exclusión, silenciamiento) ejercida por el poeta-esposo sobre la madre del niño no deja lugar a dudas, como tampoco el austero proyecto de vida que el padre-poeta ha reservado a su hijo-“musa”.

Caso particular entre los nombres y apelativos con que se designa al niño, “Ismaelillo” es nombre propio y del poemario: evoca una historia individual y convoca una fuente de poesía. Fusiónados en él se actualizan dos ámbitos de orientación divergente en el propio cuaderno: el de la historia, el de la poesía. La explicación del episodio bíblico en que figura Ismael (*Génesis*, 21:9-21) representa un paso obligado en las lecturas del poemario; lo cual es correcto. Sin embargo, suele repararse mucho menos, o no repararse, en que “Ismaelillo” no equivale al Ismael bíblico, así sea no más por el diminutivo del primero; o, dicho de otro modo, el personaje bíblico no es modelo directo del poético. Entre aquél y éste hay otro, un tercero: el padre-poeta, quien también se presenta a sí mismo, antes de la escritura de ese poemario, bajo el modelo bíblico:

Tres o cuatro meses más, y haré camino. -En tanto, hay Abraham que mata, -pero tanto pienso y me debato que espero que haya también Dios que provea. (E 1:177)

La narración, incluida como al paso en una carta desde Nueva York, data de 1880. Bajo el peso de tribulaciones de origen familiar y político, el sujeto enunciador se presenta como (un) Ismael, sin nombrarlo: entre “Abraham que mata” con su exclusión del primer hijo y “Dios que provea” ya en el desierto; entre la tierra y un espacio supraterráneo; entre el hombre y un ser sobrehumano. Su salida de ese atolladero depende, más que de la colaboración de sus iguales, de su propia fe, o mejor, su salida es su fe: para eso le sirve el conocimiento de ese pasaje bíblico y, en particular, de Ismael. Ismael el padre y poeta, “Ismaelillo” se llamará (será) su hijo, un ser que habrá

de vivir (o estar preparado para vivir) una historia similar a la suya, que a su vez fue similar a la del Ismael bíblico, en la medida en que puede modelizarse por la de éste. Sólo que el padre de “Ismaelillo” no sería (un) Abraham a secas, sino además un poeta. Abraham el poeta, la severidad del programa ético preparado por él para su hijo deja traslucir en éste algo de Isaac. La disposición al sacrificio como marca definitoria de una vida dignamente llevada no excluye esa otra resonancia.

III.1.d) Otros procedimientos magnificadores del hijo-“musa”

“Tábanos fieros” (172 vv.), poema puntal en la arquitectura del cuaderno junto con “Musa traviesa” (192 vv.), contiene la salida más elevada a que puede llegar el proceso de enriquecimiento de la imagen del niño. El combate simbólico en él registrado tiene lugar entre un hombre solitario y un ejército compuesto por los vicios, los placeres, las tentaciones que desean someterlo, seducirlo, y que lo lograrían quizá de no ser por la presencia efficacísima del niño que es su aliado. Así, de un lado hay todo un pujante ejército armado de aceros (“*dagas*”, “*corazas*”, “*cascos*”), con la asistencia adicional del “*diablo*”; y del otro, sólo un niño, un “*desnudo/guerrero de alas de ave*” que acude en ayuda del maltrecho solitario. El relajamiento de una vida muelle y placentera, como en los autos medievales, le disputa, no sin ventaja al inicio, el alma de un hombre a las fuerzas ascensionales que perviven en éste.

Lo más interesante, sin embargo, es comprobar cómo está narrado ese núcleo argumental: de un modo que enriquece la figuración del niño. En función, sobre todo, de tal enriquecimiento o magnificación es que se estructura el texto. Inicialmente la batalla es referida atendiendo a la participación que en ella tienen las poderosas huestes de la molicie; ocasión que se aprovecha para mostrar su imponente presencia y su azuzada disposición para la pelea. Ante esta visión, mucha prestancia bélica ha de reunir su contraparte, como en efecto lo demuestra su ulterior triunfo; empero, de ella no se conoce sino hasta el tercio final del poema. Muy poderoso y numeroso y bien armado autoriza ese triunfo a suponer a su responsable. Mas la identidad de éste sólo es develada del

todo en los últimos versos, cuando él ya ha sido comparado ventajosamente (de manera implícita) con aquel ejército pujante; y en consecuencia, dotado por el lector de valores muy superiores:

¡Ya la enemiga tropa
Huye, rota y cobarde!
¡Hijos, escudos fuertes,
De los cansados padres!
¡Venga mi caballero,
Caballero del aire!
¡Véngase mi desnudo
Guerrero de alas de ave, [...]
(PC 1:41-42)

Esto es ya al final; pero semejante triunfo (o su confianza en él) está previsto por el hablante poemático/autor implícito desde el comienzo. Ciertamente, aunque el bastión que permite al hombre solitario manifestarse en actitud desafiante no es revelado hasta muy avanzada la segunda mitad del poema (como mínimo, el verso 131, de los 172 que lo integran), el reto mismo de su entrada hace pensar ya en la extraordinaria eficacia de aquél:

Venid, tábanos fieros,
Venid, chacales,
Y muevan trompa y diente
Y en horda ataquen.
(PC 1:39)

El hablante desafía abiertamente a ese bestiario, lo azuza contra sí: grande e inmovible ha de ser su confianza en las fuerzas que lo protegen a él, que lo asisten. Sus enemigos caen o huyen derrotados, y aún no se explicita la identidad o el nombre de ese victorioso contendiente que si se intuye es por la unidad mayor -el macrotexto- al que pertenece este poema: son sus obras, o más bien los efectos de su conducta sobre el padre/hablante lírico, los que lo van presentando. Él sólo aparecerá después, precedido de lo que ha hecho, atraídas las voluntades. Esta manera de organizar la fábula del texto, y los motivos referidos al niño antes comentados, son suficientes para que cuando se singularice al hábil defensor con el pronombre personal *Él*, sintamos, como en una enriquecedora transparencia, comparable a la de (un) dios la naturaleza de ese niño:

No temo yo ni curo
 De ejércitos pujantes,
 Ni tentaciones sordas,
 Ni vírgenes voraces!
 Él vuela en torno mío,
 Él gira, él para, él bate;
 Aquí su escudo opone;
 Allí su clava blande.
 (PC 1:41; énfasis mío)

El lugar de *él* (Dios, arcángel), aludido también en la imagen de la “*espada cegadora*” y en la contraposición al mencionado “*diablo*”, está ocupado por el niño, el “*desnudo guerrero*”, el niño magnificado. Como puede verse, la omisión hasta bien adelantado el poema -al extremo de que ya se ha desarrollado y alcanzado su desenlace la simbólica pelea ético-espiritual- de la identidad específica de ese ángel tutelar en cuyo sitio se han antepuesto los efectos de su existencia, contribuye decisivamente a esta magnificación. En su engrandecida presencia, no visible para los demás y para él certísima, cuanto pueden sustraerle al padre los más encarnizados enemigos son unos indolores “*hilillos de sangre*”. Con el hijo, y por el hijo, la más enconada batalla existencial está ganada.

Por su parte, “*Valle lozano*”, uno de los más finos y sobrios poemas de este cuaderno, basa su principal efecto potenciador en un procedimiento compositivo similar; sólo que en él lo que se pospone y omite hasta el final es el nombre verdadero del lugar sobre el que actúan los beneficios de ese “*labriego*”:

Dígame mi labriego
 Cómo es que ha andado
 En esta noche lóbrega
 Este hondo campo?
 (PC 1:45)

Se habla de “*hondo campo*”, de “*tierra olorosa*”, de “*prado*”, de “*valle muy negro*”, sobre el cual ejerce su benéfica labor el hijo-“*labriego*”; hasta que bien adentrados en el último tercio del poema (verso 14, de los 20 que lo constituyen) se revela que ese lugar es realmente el “*pecho*” del padre: “*Otros, con dagas grandes/Mi pecho araron:/Pues ¿qué hierro es el tuyo/Que no hace daño?*” En este caso, el verdadero

punto de partida o tenor de la metáfora (pecho sensibilizado/campo cultivado) sorprende por su aparición relegada y apenas esperable luego de la autonomía que llega a adquirir el área semántica 'terreno labrantío'. El enunciado que inicialmente semejaba una descripción más bien realista de algo externo a la persona del hablante poemático deviene amplificación potenciadora, a la luz de esa revelación, de lo que por obra del hijo-"*labriego*" ha sucedido en su "*pecho*", en su interior. Si en "*Tábanos fieros*", con posponer la identidad del contendiente victorioso, se prepara al lector para percibir nítidamente su irrupción magnificada; en "*Valle lozano*" el procedimiento es más complejo y sorprendente, porque desde el principio ya hay dado un nombre ("*campo*", "*tierra*", "*valle*", "*prado*") que hacia el final se descubre secundario, vehículo tropologizante, con respecto al hasta entonces omitido nombre verdadero ("*pecho*"), que, de ese modo, se amplifica.

De alcance no muy diverso es la sorpresa que origina el conocimiento de que todo ese trabajo reverdecedor-sensibilizador se ha logrado no con el "*hierro*" capaz de hendir las superficies más reacias, sino con un "*beso casto*" que trae el niño en sus "*dos manos blancas*". La lobreguez, la siniestra hondura, la resistencia difícil de superar, han cedido ante la presencia de un acendrado amor. Y nuevamente en este punto devela "*Valle lozano*" su familiaridad con "*Tábanos fieros*", ahora a través de aquel "*desnudo/guerrero de alas de ave*" triunfador sobre las belicosas huestes de la tentación. (En "*Hijo del alma*" el hijo defiende al padre de las furias que le acosan, también con sus "*alas blancas*")¹⁸.

Ahora basado en la adjetivación, "*Mi reyecillo*" brinda un nuevo caso de potenciación de la figura del niño:

Los persas tienen
Un rey sombrío;

¹⁸ Ese mismo beso que como emblema de hondo amor, comprensión y entrega recíprocas circula sobriamente por el cuaderno (*v.gr.*, "*Penachos vívidos*", "*Mi reyecillo*", "*Amor errante*", "*Sobre mi hombro*") tiene su otro momento ejemplar en "*Mi caballero*", poema donde por la súbita actualización que conlleva el verbo *caben* ("¿*Cómo reía/Mi jinetauelo/Y yo besaba/Sus pies pequeños./ Dos pies que caben/ En sólo un beso!*"; PC 1:23), luego de todo un discurso formulado en pretérito imperfecto, es perceptible la ansiedad con que se desea el regreso de la época dichosa propiciada por el niño: la actualización de un tiempo a fin de cuentas excepcional.

Los hunos foscos
 Un rey altivo;
 Un rey ameno
 Tienen los íberos;
 Rey tiene el hombre,
 Rey amarillo:
 ¡Mal van los hombres
 Con su dominio!
 Mas yo vasallo
 De otro rey vivo,
 Un rey desnudo,
 Blanco y rollizo.
 (PC 1:29)

Luego de la enumeración de los distintos tipos de reyes que en diferentes épocas y regiones han existido, sorprende ese otro “*rey*”, del cual se considera súbdito el sujeto enunciador. De tal sensación de sorpresa, que es la que suele acompañar a recursos tropológicos como la ruptura en el sistema, varios son sus condicionamientos o resortes en el discurso poemático. El sujeto enunciador, evidentemente, no se aviene con la impuesta jerarquización de los reinados; ni de los historiados (“*persas*”, “*hunos*”, “*íberos*”), que ve con cierta indulgencia; ni del representado en la modernidad por el dinero (“*rey amarillo*”), que rechaza de manera abierta. Por eso, es apenas esperable que ese mismo ser, a seguidas, se declare sometido -él también- a la voluntad de un rey, aun cuando éste pueda ser otro, de muy diverso tipo.

Habida cuenta de la distancia que se insinúa previamente respecto de los tipos de reinado enumerados, parecería que el emisor lírico no acepta ninguno; sin embargo: “*Mas yo vasallo/ De otro rey vivo*”, reconoce pronto. Si el esguince introducido por la conjunción adversativa sirve primeramente para establecer un distingo entre esos tipos de reinado y el defendido como propio por el sujeto lírico, sirve no menos para establecerlo también entre la aceptación habitual de esa forma de gobierno y el rechazo individual del sujeto hacia ella. Mientras que los demás tipos de “*rey*” eran singularizables por algún rasgo de naturaleza volitivo-ética, anímica, o meramente emblemático-literaria (como es el caso del “*rey amarillo*”); sucede con ese “*otro rey*”, o tipo de “*rey*”, con respecto al

cual el hablante se autodefine como súbdito o “*vasallo*”, que su singularización es de base físico-simbólica. Y, claro está, luego de “*sombrio*”, “*altivo*”, “*ameno*” y “*amarillo*”, adjetivaciones caracterizadoras de cada uno de aquellos reyes, depara no poca sorpresa el adjetivo “*desnudo*” reservado a ese “*otro rey*”. De por sí tal adjetivo lo distingue de sus predecesores textuales¹⁹.

Este “*otro rey*” no es caracterizable sobre la misma base de aquéllos: él es/está, sencillamente, “*desnudo*”. De ahí, quizá, el principal fundamento de la súbita desviación o ruptura. Esa desnudez apunta al aspecto físico, lo que en este poemario es valorado de manera favorable (“*Dos pies que caben/En sólo un beso*”; *PC* 1:23); y también, metafóricamente, a la relación con el paradigma “*rey*”. “*Rey desnudo*”, en un sentido literal, deviene construcción oximorónica, o, por lo menos, antitética; pues uno de los primeros rasgos sémióticos asociados a esa palabra es el de la riqueza material, las cuantiosas posesiones, algo que este “*otro rey*” no tiene. Así, tanto en el plano físico (viviendo el niño-*rey*, en contraste con los otros reyes, además) como en el tropológico, este amado “*rey*” es realmente “*otro*”, de muy otro tipo: su poder es otro. Él no tiene las riquezas materiales que se le suponen a un *rey*; pero tampoco su altivez, su carácter sombrio, su relajamiento o su condición impositora y desligada del amor que prima entre aquél y sus subordinados. Carente él de riquezas al uso, tiene sin embargo la capacidad de amar y de ser amado: “*Su cetro - un beso!/Mi premio - un mimo!*”

Por esa vía, el poema logra sugerir un vínculo condicionador entre la posesión de riquezas y aquellos rasgos eminentemente éticos signados de modo negativo. Fundamental en esto resulta el adjetivo “*desnudo*”, evocador también de la pureza que desea y le recomienda en este mismo poema el padre al hijo: “*¿Vivir impuro?/¡No vivas, hijo!*”. Poemas como éste ilustran lo que es un propósito

¹⁹ Comenzar el texto enumerando reinados verificables en el decurso histórico contribuye a una rápida ganancia de realidad como “*rey*” de quien sólo lo era metafóricamente, en la imaginación enamorada de su padre y sujeto enunciador de “*Mi reyecillo*”. Para que mejor pueda percibirse esta peculiaridad, compárese ese poema con “*Príncipe enano*”, texto donde la omisión de referencialidad histórica alrededor del término escogido para designar al niño hace que éste (“*príncipe*”) se mueva de principio a fin en una dimensión imaginaria, metafórica. (Otra variante es la de “*Los dos príncipes*”, de *La Edad de Oro*, donde coexisten esas dos acepciones de “*príncipe*”).

manifiesto de Ismaelillo: destacar la desnudez, la inocente blandura, por todo armamento del guerrero-niño, con el cual éste es capaz de imponerse a las más fieras y empedernidas maldades que puedan activarse contra el padre; y, aún, obrar milagros en el interior del padre hecho ya a un medio adverso (*“hiela el dolor: el pecho/trueca en peñasco”*). El asombro que subyace a la extraordinaria capacidad de ese insólito armamento en la exposición del hablante y padre se exterioriza ejemplarmente en “Rosilla nueva”: *“Traidor! ¿con qué arma de oro/Me has cautivado?”* (PC 1:47). Ni la preparación ética excluye la estética, ni la adustez de la política la ternura de la poesía.

III.1.e) Desafíos métricos: singularidades expresivas

Ismaelillo debió de representar un reto no fácilmente superable para un poeta inclinado por su índole expresiva a la reflexión extensa, a la “nota grave” ²⁰, a los períodos oracionales largos con sus numerosos complementos, al proteico endecasílabo y, en general, a un verso de condición maciza cada vez más despojado. Tanto sus apuntes de trabajo como el conocimiento de la restante práctica poética suya fundamentan aquella observación. Las discontinuidades del sosiego relativo que presidió la constitución de ese cuaderno fueron ocupadas por el talante correspondiente a los “versos graves”; por lo que Martí tuvo que recurrir a una ardua vigilia contra ese asedio para que el poemario no fuera dominado por ese otro tipo de versos.

Reto adicional para un poeta de esa cuerda expresiva, la brevedad de los metros y estrofas seleccionados para Ismaelillo, acorde con la “luz de esperanza” asociada inicialmente con la producción del mismo, condicionaron que éste tuviera que mostrarse capaz de soluciones sintetizadoras y giros de suma expresividad en el empleo de los mismos. Las ineludibles limitaciones que el heptasílabo, el hexasílabo o el pentasílabo suponen -comparados con los metros de arte mayor- desde aquel punto de vista se traducen ahí en una sostenida intensificación tropológica, en

²⁰ De esa tendencia expresiva suya él mismo fue consciente desde temprano. Así, por ejemplo, en unos apuntes de viaje correspondientes a la época en que él visitó Guatemala se lee: “¡Lira mía esta, que siempre, tal vez como ahora sobre mi voluntad, se va a sus notas graves!” (QC 19:43).

una voluntad de aprovechamiento de las potencialidades de la rima y niveles mínimos del lenguaje susceptibles de semantizarse en el discurso poemático. De este modo, ese reto es enfrentado, al par que el asunto tratado en el cuaderno se beneficia del gracejo y la leve musicalidad consustanciales a aquellos metros.

Muestra de semantización del nivel fónico-fonológico en *Ismaelillo* brindan, por ejemplo, los versos del poema introductor del macrotexto, “Príncipe enano”: “*Tiene guedejas rubias,/ Blandas guedejas;/ Por sobre el hombro blanco/Luengas le cuelgan*” (PC 1:19), en los cuales es notable la sensación de ingravidez y suavidad, así como el ánimo de juego, conseguidos por medio de la aliteración del fonema líquido // principalmente en las sílabas “*blan-*” de los adjetivos “*blandas*” y “*blancos*”, y en el verso “*Luengas le cuelgan*”, donde el reiterado fonema // se combina con la simétrica disposición vocálica (*u-e-a/e/u-e-a*) y con el fonema sonoro /g/ evocativo de las omitidas “*guedejas*” que se están describiendo. La mayoritaria ubicación del fonema nasal /n/ posterior a // refuerza el peculiar valor sonoro de éste. Menos amplia pero igualmente ilustrativa es la aliteración de este mismo fonema en el verso de “Brazos fragantes”: “*Lánguido extálase*”, en el cual la sugerencia de blandura y rara exquisitez se apoya de modo complementario en la infrecuente acentuación esdrújula de sus dos palabras, y en la posición enclítica de la partícula pronominal *se* ²¹.

Ya en otro nivel del lenguaje, resulta significativa, *v. gr.*, la inversión sintáctica que se practica en el cuarto hexasílabo de “Tórtola blanca”, por la correspondencia que establece con el participio “*revuelta*” en un plano semántico: “*El aire está espeso./ La alfombra manchada./ Las luces ardientes./ Revuelta*

²¹ A propósito de las palabras de acentuación esdrújula, ciertamente muy frecuentes en el cuaderno, y en particular en el paradigma rímico, García Marruz (1995:99,100,103) ha llamado “inspiración esdrújula” o “ritmo esdrújulo” la marca distintiva de ese poemario en la dimensión rítmico-entonacional. Para ella, la consecución o no de esa marca distintiva puede servir como criterio para datar los componentes de *Ismaelillo*. Por ejemplo, la ausencia de ese perfil rímico en “Sueño despierto” y en “Mi caballero” le permite concluir que esos dos poemas fueron de los primeros del conjunto, habida cuenta del carácter progresivo que ella le atribuye al hallazgo de esa distinción. Esto, sin embargo, presupondría admitir un crecimiento lineal sostenido del cuaderno, lo cual es muy discutible en conocimiento de las fluctuaciones e intermitencias que signaron la constitución del mismo. De todos modos esa “inspiración esdrújula” ha de ser vista en relación con el “acecho” de los “versos graves” sobre ese conjunto.

la sala” (PC 1:43). Después de los tres versos iniciales, en los que se sigue un mismo esquema sintáctico: sujeto oracional + verbo (omitido en los versos intermedios) + predicado, salta a un primer plano el mencionado participio de pasado por la variación sintáctica que supone su colocación en el lugar reservado hasta entonces al elemento oracional en función de sujeto. En efecto, esta ligera hipérbaton trae a un primer plano una palabra (“*revuelta*”) que puede tomarse como resumen de la situación enunciada en el período oracional al que pertenece: ‘fuera de lugar’, ‘invertida’, ‘desordenada’ se halla la situación poética ahora introducida, tanto en el aspecto físico como en el espiritual y ético que a su través se simboliza. Esta alteración, que equivale al desvío de su esencial misión terrena por parte de los humanos-fiestantes, se manifestará luego cuando aparezca la moribunda “*tórtola blanca*” en medio de la indiferencia general.

En *Ismaelillo*, Martí no sólo actualiza una estructura estrófica de la tradición hispánica como es la seguidilla simple²², sino que aprovecha semánticamente ciertas posibilidades latentes en el perfil rítmico. De lo primero varios son los casos que, además, revelan la peculiaridad rítmico-expresiva resultante del encuentro de esa delicada y ligera estructura con la expresión habituada a cauces más vastos y recios de José Martí. (Él mismo manifestará aguda conciencia de las implicaciones artísticas de un encuentro así en sus cartas y cuadernos de trabajo paralelos al poemario.) En cuanto al aspecto estrictamente rítmico, notable es la ilustración que ofrece “*Tórtola blanca*”, romancillo hexasilábico.

Apoyado en un metro de muy limitada variedad rítmico-acental en sí por su brevedad, como el hexasílabo, el poeta logra en ese texto, por una parte, sugerir, mediante la reiteración de una misma variante rítmica, la ligereza y la absorbente musicalidad en el ambiente de la fiesta recreada; y,

²² En aras de fundamentar la arista en la que centra su visión de *Ismaelillo*, Santí (1996:21) no sólo llega a desvalorizar la aportación específica del trabajo métrico-rítmico en la novedad de ese cuaderno, sino que contrasta de manera tajante novedad y “vuelta a la tradición”, como si mucha de la novedad moderna no consistiera, precisamente, en recuperar modelos y recursos archivados en la memoria de esa tradición que es a su vez reconstruida por los nuevos innovadores. La novedad del modernismo, por ejemplo, no excluye tales actualizaciones.

por otra, subrayar el deslinde que se establece entre la indiferencia general de los absorbidos por la relajante fiesta, y la sensibilidad vigilante del sujeto poemático que también se contextualiza en ella. La variante rítmica del hexasílabo con acentos sobre las sílabas 2 y 5 (variante dactílica), predominante en el poema, resulta decisiva en la recreación del ambiente musical de la fiesta en él abordada:

Y acá entre divanes
Y allá entre otomanas,
Tropiézase en restos
De tules, - o de alas!
Un baile parece
De copas exhaustas!
(PC 1:43)

Por momentos esto se da con un énfasis que deja entrever (con sólo la ritmicidad creada) una intención levemente desaprobatória de la atmósfera reinante en esa “fiesta” equivalente en una dimensión más amplia a la común vida humana:

Detona, chispea,
Espuma, se vacía,
Y expira dichosa
La rubia champaña:
Los ojos fulguran,
Las manos abrasan,
De tiernas palomas
Se nutren las águilas;
[...]
Y lirios se quiebran,
Y violas se manchan
Y giran las gentes
Y ondulan y valsan ...
(PC 1:43-44)

Esta reiteración de un solo modelo rítmico-acental durante casi todo el poema (para lo que se recurre incluso a una licencia métrica tan rara en la poesía de Martí como la sístole, o traslado del acento prosódico hacia la izquierda, en el verbo “*valsan*”)²³ va a ser precisamente lo que condicione

²³ Curiosamente, la otra realización de esa licencia métrica en *Ismaelillo* recae también sobre ese mismo verbo, sólo que conjugado en modo subjuntivo: “*La bella luce*”, de “Musa traviesa” (PC 1:27).

una rápida percepción -y semantización consiguiente- del cambio rítmico que se produce una vez que el sujeto poemático individualiza su propia figuración en esa “fiesta”. Esto se da a partir de una acción que además revela su separación espiritual y ética de los otros participantes en la misma. En efecto, es a propósito de “la tórtola blanca” que “en la alfombra muere” sin que los enfebrecidos fiestantes reparen en ella, que se individualiza la presencia de quien hasta ese momento sólo había sido un espectador algo espectral allí: “Yo fiero rehúso/La copa labrada”.

Desde ahí se explicita la disonancia o el desentono del sujeto poemático con respecto al ambiente relajado de la “fiesta”. En la atmósfera de arrolladora placidez recreada no poco disuena el verso “Yo fiero rehúso”. Si bien esa disonancia con los versos precedentes se establece en el nivel léxico-semántico, y sobre todo en el aspecto comunicacional por la variación que supone el paso de un discurso enunciado en tercera persona singular a la primera persona (“yo”), no es menos cierto que el pronombre “yo” desde el punto de vista rítmico introduce una interferencia en el modelo privilegiado. El carácter opcional (en el idioma español) del empleo de ese pronombre personal para que sea entendido y conocido a quién se refiere lo enunciado, refuerza el matiz de énfasis individualizador, tanto semántico como rítmico, con que se dota su presencia en ese verso. En lugar de ‘Fiero rehúso’, que a los efectos de completar la medida silábica podía iniciarse con alguna conjunción monosilábica, el poeta precisa y subraya: “Yo fiero rehúso”, con lo que necesariamente el acento principal de la segunda sílaba (“fie-”) recibe la competencia del apoyo sicosemántico aportado por el pronombre “yo”.

El cambio rítmico así anunciado, y además graduado luego de los casi 40 vv. hexasilábicos con acentos fundamentales sobre segunda y quinta sílabas, se consuma plenamente en el verso que enuncia la acción distintiva del hablante poemático: “Pálido recojo/La tórtola bollada”. La acentuación ahora es diametralmente opuesta: recae de manera fuerte sobre la primera y quinta sílabas, de manera secundaria sobre la tercera: “Pálido recojo” (variante trocaica). Una seca interrupción de la

fluidez, ligereza y arrobamiento del ambiente festivo. La capacidad de sensibilización de quien funge como hablante poemático se realza aún más con el cambio rítmico de que se acompaña el fragmento que registra esa sensibilización de manera explícita. Y tan eficaz resulta éste, que permite imaginar muy fuertes la resolución y la fidelidad a sí mismo (sus ideales, sus concepciones) de ese sujeto que contra la corriente mayoritaria.

La correlación de las dos variantes rítmicas del hexasílabo empleadas (más de un 97% la dactílica) y el relegado lugar en que aparece la trocaica, sugieren aquella superioridad, esa firmeza. Por otra parte, los valores melódicos y semántico-connotativos de que es dotada cada una de esas variantes en el poema (distendida, ligera, agradable al oído, la dactílica; y contraída, lenta, y bastante ríspida enmarcada en aquélla, la trocaica) deslizan la idea de comodidad en el seguimiento de la actitud general; y, en correspondencia, la dificultad que supone en ese medio practicar una actitud alternativa, y enconada de suyo.

La distinta manera de segmentar las unidades sintáctico-lógicas en que se subdivide este romancillo, antes y después de que el sujeto enunciador se individualice a sí mismo (su discrepante actitud) autoriza a hablar de una voluntad semantizadora de su nivel rítmico-entonacional. Las subdivisiones cuaternarias (grupos de cuatro versos) preferidas en los dos primeros tercios del poema, y las subdivisiones binarias (grupos de dos) prevalecientes a partir del verso "*Yo fiero rehúso*", hacen que cada una de esas partes se diferencie rítmico-entonacionalmente no obstante utilizarse de preferencia en ambas una misma variante del hexasílabo (la dactílica). Y es que mientras los valores mencionados de esta variante se advierten mejor concentrados en unidades que faciliten su fluido despliegue, como, por ejemplo, en:

Estrecha en su cárcel
La vida incendiada,
En risas se rompe
Y en lavas y en llamas; (4)
Y lirios se quiebran,
Y violas se manchan,

Y giran las gentes
Y ondulan y valsan; (4)

favorecidos además por otros recursos como la anafórica sucesión de conjunciones copulativas en este caso, o la reiteración de un mismo esquema sintáctico; esos mismos valores se notan menos cuando el intentado despegue de los hexasílabos dactílicos se interrumpe cada dos versos, como, por ejemplo, en:

Yo fiero rehúso
La copa labrada; (2)
Traspaso a un sediento
La alegre champaña; (2)
[...]
Y en su fiesta dejo
Las fieras humanas; - (2)
(PC 1:44)

Desde luego, la segmentación binaria del romancillo no actúa a solas: el cambio comunicacional que sufre ahora el discurso, y el consecuente cambio de tono, muy bien que apoyan la acrecentada opacidad de aquellos valores. La revelación, asimismo, de la dimensión simbólica del poema, en esta parte, contribuye no menos a la notable demora o sensación de pesantez asociada ahí a esa variante rítmica. La “fiesta” que parecía un suceso aislado equivale a la existencia toda: la ligereza rítmica de antes significa el relajamiento prevaleciente entre los humanos con respecto a sus deberes. Lejos de la meta divina a que pueden aspirar, los fiestantes han quedado en el extremo opuesto (“*fieras humanas*”), distraídos por los placeres, los goces y similares mediatizaciones bajo cobertura siempre agradable. (Complementario de “Tábanos fieros” es en este sentido ese poema: el combate focalizado allí sobre un sujeto individual es mostrada ahora desde un punto de vista que privilegia a los otros sujetos entonces omitidos.)

Señal sobresaliente de la resonancia de las crisis germinales en el tejido mismo de Ismaelillo ofrece la ambivalencia semántica que llega a adquirir una misma palabra en ese tejido: “fiesta”. “Fiesta” sirvió para designar a la poesía y al poemario en su primera aparición; y “fiesta”, el mismo

sustantivo otra vez en singular, designa luego el conjunto de resistencias contextuales que enfrenta la poesía para realizarse y que hacen de ella un refugio. Considerable es la distancia semántica y axiológica que comporta el uso de esa palabra en el enunciado: “*Para un príncipe enano/ Se hace esta fiesta*” (PC 1:19), y en otro como: “*en su fiesta dejo/ Las fieras humanas*” (PC 1:44), ambos pertenecientes a un cuaderno de solo 15 poemas. La “fiesta” de la poesía y de la comunión declarada en “Príncipe enano” intenta realizarse en medio de otra “fiesta” mucho más general y de signo contrario. La armonía propuesta en una resulta erosionada por la ironía que conlleva la otra; como el despliegue de la ternura y la fantasía en una por la rispidez y la vigilancia requeridas en la otra. Esta “fiesta” de historia, tan próxima a la de los “Versos libres” (“*para manjar de la sangrienta/ Fiesta humana*”, PC 1:84), pone de manifiesto el esfuerzo reorientador que comporta la “fiesta” del deseo²⁴. (La actitud vigilante que supuso ese esfuerzo por parte del poeta explica también su insistencia en disociar la suya propia de la “poesía cerebral”).

A la luz de la amplitud simbólica descubierta retroactivamente en “Tórtola blanca”, se comprende mejor que cuando en el cierre suyo reaparezca un grupo versal cuaternario, ya los hexasílabos, que tampoco son netamente dactílicos, alcancen distinta resonancia:

El balcón azotan
Dos alitas blancas
Que llenas de miedo
Temblando me llaman.
(PC 1:44)

Un sosiego muy significativo preside este final. Una asentada elección se ha hecho. A seguir compartiendo esa “fiesta”, cálido, asegurado, protegido bajo un techo, entre las insensibles y

²⁴ Desde luego, no expresa menos de esas tensiones un sintagma como “*fieras humanas*”, el cual integra en una sola unidad de sentido dos palabras más bien polares en el sistema martiano. La bestialidad y la divinidad coexistentes en la condición del hombre como opciones extremas conviven ahí. Curioso a propósito de la palabra “*fieras*” es, primero, el parentesco morfológico que se insinúa entre ella y “*fiesta*” por su cercanía en el sintagma (“*fiesta*”, “*fiera*”); y, segundo, la comunidad que devela entre los fiestantes y el sujeto lírico el hecho de que éste se presente como “*fiero*”. Sobre esa base común se recortan más las diferencias entre las “*fieras*” y el sujeto “*fiero*”, no reducibles a la gramática: sustantivo/adjetivo (con valor adverbial); femenino/masculino;

mayoritarias “*feras*”, el sujeto enunciador, resuelto y fiel a su raigal naturaleza, prefiere acompañar y amparar a las “*dos alitas blancas*” que su humanidad requieren y van a emplear. Sean las de la “*tórtola*” agradecida, las de un “*ángel*”, o las del niño que sólo en este poema de Ismaelillo no ha sido tratado (directamente), lo cierto es que esas “*alitas blancas*” evocan simbólicamente inocencia, pequeñez, indefensión, capacidad ascensional, pureza: señales también de la poesía en el imaginario de este cuaderno. Mostrándose solidario con ellas él concreta su fidelidad a sí mismo, aunque ello sea a la intemperie y conlleve apartamiento.

Este poema en el que así se expresa una concepción (y condición) vital resulta singular entre cuantos integran Ismaelillo por ese relativo alejamiento del motivo nucleador del macrotexto: el hijo²⁵. Es del hablante lírico ideal, o sea, del padre visto ya en los poemas anteriores, de quien ofrece más noticias directas “*Tórtola blanca*”. Del niño, cuya aparición el lector espera inconscientemente desde el título, sólo se conoce al final, y no porque se le mencione, sino por las cualidades asociadas a las “*alitas blancas*” integrables todas al campo semántico-simbólico que se ha ido configurando en los poemas precedentes alrededor del niño.

plural/singular. Lo que es la sustancia definitoria de los fiestantes constituye sólo un rasgo, y además favorable, en la actuación del sujeto lírico.

²⁵ “*Brazos fragantes*” es un caso interesante al respecto, por cuanto su título no remite al héroe simbólico del poemario, sino más bien a uno de sus émulo: la mujer, la relación erótico-sexual evocada antes en los sintagmas “*virgen ágil*” y “*vírgenes voraces*” (PC 1:38,41). Como en “*Musa traviesa*”, en él se tematiza primero la experiencia límite de placer y plenitud alcanzada por el sujeto lírico hasta antes de conocer la que le propicia la aparición de ese niño. “*Brazos fragantes*” es el poema de Ismaelillo que más se aproxima a mencionar a la gran ausente del cuadro de amor abocetado en él: la madre del niño, la innombrable. Tal “*omisión*” parece amplificar, referida a su esposa, una de las observaciones formuladas por Martí en sus “*Impressions of America (by a very fresh Spaniard)*” a propósito del aporte de la mujer al estado de cosas en la sociedad neoyorquina. Según lo expresa él allí, mal puede una mujer absorbida por el consumismo fomentar “el desprecio de los placeres naturales y el amor por las satisfacciones internas que hacen a los hombres felices y fuertes, como hicieron a *Ismael*, para afrontar los días de pobreza” (QC 19:124; énfasis mío). Incapacitada para formar a un nuevo “*Ismael*” (/Ismaelillo), según el punto de vista del autor del cuaderno, se entiende que excluya de esa pequeña “*fiesta*” a la mujer, pues ella sólo hubiera tenido razón de ser/estar ahí como Agar, madre simbólica que no es. En este punto se hace muy provechoso el conocimiento de las cartas de Carmen Zayas Bazán de 1881 y 1882 a su esposo, por cuanto ellas permiten ver el reverso de la trama de Ismaelillo, la parte del tejido de éste que no se alcanza a ver desde la superficie. Así de intenso es el diálogo del autor de ese cuaderno con los razonamientos -a veces muy incisivos- de la madre del niño poetizado. Cf. Destinatario.

Considerada la “fiesta” como el ‘comportamiento habitual de los sujetos humanos’; y el recinto en que esa “fiesta” tiene lugar, ‘la tierra’, el espacio exterior representado por el “balcón” aporta otro dato para que las “*alitas blancas*” puedan asociarse con el hijo, quien en los poemas restantes se mueve en (o procede de) las alturas, o dispone de capacidad para el ascenso a las mismas. (Complementario otra vez de “Tábanos fieros”, en este poema sería entonces el padre, quien se solidariza con el niño excluido de esa “fiesta”)²⁶.

Martí destina su poemario inicial a un niño, lo escribe siguiendo cánones estróficos y métricos tradicionalmente delicados y de notable musicalidad, y nada de eso va a conllevar en él asordamiento, reducción ni sacrificio alguno en el aspecto ideofilosófico. Prueba insuperable de la no reducción del ideario básico del poeta en la constitución de *Ismaelillo*, no obstante su destinación, la ofrece el poema “Musa traviesa”, específicamente cuando su emisor expone la misión de los humanos en su tránsito por la tierra:

Pues ¿no saben los hombres
 Qué encargo traen?
 ¡Rasgarse el bravo pecho,
 Vaciar su sangre,
 Y andar, andar heridos
 Muy largo valle,
 Roto el cuerpo en harapos,
 Los pies en carne,

²⁶ La memoria intertextual de “Tórtola blanca” depara un lugar muy destacado al poema romántico “El mendigo” (1837), del cubano José Jacinto Milanés (1814-1863). En ambos el foco de las acciones se centra en la postura que asumen los respectivos correlatos del poeta hacia un sujeto excluido (un “mendigo”, una “tórtola”) de la fiesta recreada en cada uno de ellos. A diferencia del hablante de “Tórtola blanca”, el de “El mendigo” no tiene el valor suficiente para actuar de manera distinta a los demás fiestantes y satisfacer la solicitud de ese sujeto, por lo cual va a recriminarse posteriormente. Pero más que esas familiaridades temáticas entre ambos poemas, importan las de carácter compositivo-formal: el hexasílabo dactílico empleado por Martí para recrear el ambiente de fiesta parece recortarse sobre el dodecasílabo de hemistiquios hexasilábicos, con predominio dactílico, empleado por Milanés; y la nota discordante que introduce el verso “*Pálido recojo*” en “Tórtola blanca” recupera el mismo adjetivo que hizo resaltar esa nota en “El mendigo”: “*la pálida mano de anciano mendigo*”. (V. la antología *Los grandes románticos cubanos*, Vitier, 1960:127-129.) Milanés tiene además otro poema -de entre los más célebres suyos- que se titula “La fuga de la tórtola”. Casos como éste pueden resultar muy productivos para conocer la relación de Martí con la tradición poética dentro de la cual se formó, así como el trabajo de reorientación que ejerce sobre tópicos, motivos temáticos y soluciones expresivas característicos de ésta. En *Versos sencillos* tales resonancias con esa tradición van a alcanzar un perfil ya definitorio.

Hasta dar sonriendo
 -¡No en tierra!- exánimes!
 (PC 1:24)

La concepción agonal de la vida, la idea clave de que vivir es luchar, o de que la existencia equivale a un continuado sacrificio como condición de posibilidad de la plenitud humana, están formuladas aquí, en un poema del cuaderno dedicado a un niño²⁷. La “fiesta” anunciada en “Príncipe enano”, el juego, la ocasión de solaz e insuperable alegría canalizados en el cuaderno, no excluyen esa severidad conceptual, ese empinamiento ético; como tampoco la “fiesta” de amor deseada para el hijo logra ocultar ni asordinar esa otra de signo opuesto constatada a diario: la de “*las fieras humanas*”. En “Príncipe enano” esa concepción agonal de la existencia, que emparenta a Ismaelillo con los “Versos libres”, se trasluce en la sinonimia de los infinitivos “*luchar*” y “*vivir*” presentes en dos núcleos sintácticos muy cercanos entre sí:

Quiere el príncipe enano
Que a luchar vuelva:
 [...]

 ¿Conque mi dueño quiere
Que a vivir vuelva?
 (PC 1:20; énfasis mío)

Por la responsabilidad, seguramente, que le va en la adecuada preparación de ese niño para la vida, el sujeto poemático no se inhibe de presentarle la adusta realidad (la otra “fiesta”) y las ásperas condiciones requeridas para su correcta asunción; ni tampoco le escamotea su personal visión de la vida humana. La separación extratextual existente entre el autor-padre y el destinatario ideal del cuaderno, revelada a través del esquema dialógico frecuentado, en el que el niño rara vez funge como oyente explícito en el mismo espacio y tiempo que el hablante, refuerza la necesidad de

²⁷ El propio poeta no fue insensible a la rispidez de ese pasaje “grave” (vv. 24-32) en una “fiesta” de amor. Muestra de ello es que ese pasaje fue suprimido inicialmente y luego se conservó. (Cf. Augier, 1976). La vigilia mostrada por el poeta durante la preparación de ese libro para que no dejaran su impronta en él los “versos graves” asociados a “dolores graves” no fue suficiente a evitarlo debido a la precariedad del sosiego en que se fundaba aquél. Indecisión tan significativa no se especifica en PC (1985).

aquella exposición, además de fundamentar en considerable medida la preparación misma del cuaderno²⁸.

En “Hijo del alma” esa separación espacial entre el padre-sujeto poemático y su hijo queda explicitada: “*Me hablan que estás lejos:/ ¡Locuras me hablan!/ Ellos tienen tu sombra;/ ¡Yo tengo tu alma!*” (PC 1:33-34; énfasis mío). “*Sombra*”, “*alma*”: imágenes de la poesía las dos; es decir, ausencias. Precisamente esa explicitación en la que se hace evidente la conciencia de una proximidad padre-hijo sólo en la dimensión espiritual-afectiva, no sin alguna resonancia platónica, es lo que más contribuye a enriquecer expresivamente los versos iniciales reiterados al final: “*¡Tú flotas sobre todo,/ Hijo del alma.*” Ahora se trata de una profesión de fe, de una reafirmación de amor en la distancia, y a pesar de la distancia física mediadora. Por su parte, “Amor errante” es la aceptación de esa distancia: “*Hijo, en tu busca/Cruzo los mares.*” En “Sobre mi hombro”, únicamente él (como en “Tábanos fieros”) puede percibir la presencia del niño (la imagen, la poesía), no obstante lo cual propone a los demás que alcancen a percibirlo(s): “*Ved: sentado lo llevo/Sobre mi hombro:/ Oculto va, y visible/ Para mi sólo!*” (PC 1:37) ²⁹. Y en “Mi dispensero”, romancillo pentasilábico que mucho evoca ciertas canciones infantiles fundadas en el esquema (bivocal) de pregunta y respuesta, la separación física no deja ya lugar a dudas:

Qué me das? Chipre?
Yo no lo quiero:
[...] está *ausente*
Mi dispensero,
Y de otro vino
Yo nunca bebo.
(PC 1:46; énfasis mío)

²⁸ La comunión no es *conditio sine qua non* para conseguir la condición de poeta, como afirma Santí (1996:34-35), fundado en el aserto de Octavio Paz que preside su reflexión sobre Ismaelillo. Para ello, en todo caso, bastaría el deseo de comulgar. Precisamente, la dificultad enfrentada en la época moderna por tal deseo es lo que hace más notable la soledad del poeta, y explica siquiera en parte el alto grado de autorreferencialidad del poema.

²⁹ En pasajes como éste resuena más a flor de texto el diálogo entablado desde Ismaelillo con las cartas de familiares y parientes que desde Cuba le cuentan de los progresos del niño. Cf. Destinatario, ed. cit.

Mas no sólo en un plano espacial de horizontalidad es verificable esa separación; también en verticalidad padre e hijo suelen hallarse distanciados. Justo la capacidad ascensional del hijo - compartida por el padre sólo en el raro instante de la creación literaria (cf. "Musa traviesa")- es lo que va a permitir la labor restituyente y defensora del hijo con respecto al padre. El hijo se ubica en un espacio alto, o se asocia tropológicamente con un espacio alto, desde el primer poema: "*¡Éntrese mi tirano/ Por esta cueva!/ [...] / Cual si en lóbrego antro/ Pálida estrella [...]*" (PC 1:19-20; énfasis mío).

Otro núcleo ideotemático que revela también la comunicación soterrada entre Ismacilillo y el conjunto ya para entonces iniciado de "Versos libres" es el de la preocupación por el empleo cabal de las fuerzas y potencialidades de que se dispone como humano, dependiente de lo cual es la realización plena de la condición correspondiente. Tal vez el mejor ejemplo de esa comunidad ideotemática lo ofrezca el romancillo pentasilábico "Amor errante", en el que, además, aparece el rechazo de la ciudad tan característico de los "Versos libres", los ciudadanos por excelencia de este poeta:

Los aires frescos
Limpian mis carnes
De los gusanos
De las ciudades;
Pero voy triste
Porque en los mares
Por nadie puedo
Verter mi sangre.
(PC 1:35)

La dación sin objeto. El sacrificio sin empleo. La inutilidad de la virtud. "*¿Qué a mí las ondas/ Mansas e iguales?/ ¿Qué a mí las nubes,/ Joyas volantes?*"), pregunta el hablante sin objeto, ni utilidad, empleo para esas disposiciones y potencialidades suyas:

¿A quién envuelve
Con sus suaves
Alas nubosas
Mi amor errante?
Libres de esclavos
Cielos y mares,

Por nadie puedo
 Verter mi sangre!
 Y llora el blanco
 Pálido ángel:
 ¡Celos del cielo
 Llorar le hacen,
 Que a todos cubre
 Con sus celajes!
 (PC 1:35-36)

Sin un empleo proporcional a la envergadura de su fuerza-deseo, o acorde con su disposición sacrificial, el hablante se reconoce insatisfecho. La existencia del niño cubrirá esos vacíos del padre, a la vez que éstos moldearán la figuración artística del niño. Retirado o retraído el padre con respecto al ámbito de acción ("poeta en actos") que podría emplear adecuadamente esas disposiciones y potencialidades suyas, él se vuelve al hijo. En el eje potencialidad/necesidad de realización suya, tan frecuentado en los no por casualidad muy debatidos "Versos libres", se inserta la idea central de "Amor errante", sólo que acentuando en él la necesidad de correspondencia espiritual, afectiva, amorosa, que únicamente proporcionará ese "*otro ángel*", "*risueño y vivo*", identificable con el hijo: "*Hijo en tu busca/Cruzo los mares.*" Significativa resulta, en el pasaje recién citado, la mención de "*esclavos*" porque de todos los ámbitos habitables por el sujeto emisor sólo en "*cielos*" y "*mares*" no está presente esa huella de la otra "*fiesta*" -la de la historia- dentro de la cual se realiza la amorosa "*fiesta*" de la poesía centralizada por el niño.

Solamente este "*otro ángel*", este otro ser de naturaleza similar a la más íntima del sujeto lírico, puede comprender y ofrecer debido empleo a su simbólico "*ángel*". La dependencia contextual del hablante lírico ideal de "Versos libres" para hallar ese deseado empleo proporcional a su capacidad intrínseca, en *Ismaelillo* se ciñe preferentemente a un niño: razón fundante de la singularidad de ese primer poemario martiano en el conjunto de su obra. Vista la asociación niño-poesía al trasluz de la caracterización del estado del poeta que realiza el propio Martí en su prólogo al poema de Pérez Bonalde (1882), se percibe mejor esa singularidad por cuanto el niño de *Ismaelillo* concentra

simbólicamente todas las seguridades y/o garantías que las nuevas circunstancias históricas le niegan al poeta. La excepcionalidad simbólica del niño fundamenta la singularidad de ese cuaderno tan cercano a los “Versos libres” y al prólogo referido.

Por otra parte, el difícil camino (representado por el “*mar*”, como lo ilustra “Amor errante”) que en Ismaelillo suele tener que transitar el padre y emisor lírico para poder reencontrarse con el hijo, que equivale también a un tipo de poesía infrecuente en este poeta, viene a ser un trasunto del que en la poesía juvenil martiana, y luego en “Versos libres” de manera distinta, habrá de ser superado para lograr el reencuentro con el espacio original extrañado, y para probar que se ha cumplido plenamente la esencial misión humana. La comunidad de simbolizaciones (“*copa*”: ‘placer’, ‘molice’; “*la sangrienta fiesta humana*”, se enuncia, por ejemplo, en “Versos libres”), y aún por momentos, tonos, entre Ismaelillo y los poemas que Martí simultáneamente ha venido -y seguirá después- preparando (“Versos libres”), con ser de suyo considerable, se hace notar más por estar el poemario aquel destinado a un niño.

En efecto, conocida la rispidez o *hirsutez* de esos “Versos libres” ahora gravitantes, su afán de abarcar sin mediaciones apenas el ideario íntimo de un ser que entonces vive en agónico debate, así como su ánimo polémico también en lo que respecta a su *status* comunicacional interno, no puede menos que extrañar esa comunidad suya con el cuaderno dedicado a un niño. O, más exactamente, de este cuaderno con aquél. Y así sucede desde la dedicatoria-prólogo a Ismaelillo y el prólogo (más reconocido de “Versos libres”, hasta puntos significacionales básicos del pensamiento manifestado en cada uno de ellos, sus respectivos *corpora*. Caso ejemplar al respecto es el del poema “Canto de otoño”, perteneciente a la versión indizada de esos otros “versos” y centrado también por el motivo del hijo, “*aquel a quien mi amor culpable/Trajo a vivir*” (PC 1:70). Tensiones y pulsiones soterradas en el cuaderno de 1882 afloran a la superficie de ese texto datado también en 1882:

Bien: ya lo sé!: - la Muerte está sentada
A mis umbrales: cautelosa viene,

Porque sus llantos y su amor no apronten
 En mi defensa, cuando lejos viven
 Padres e hijo. [...]
 En mi hijo pienso, - y de la dama oscura
 Huyó sin fuerzas, devorado el pecho
 De un frenético amor! Mujer más bella
 No hay que la muerte! [...].
 (PC 1:70)

Si el hijo “salva” ahora al padre no es porque su sola presencia vivifique al padre, o le restituya la fe mermada, como en Ismaelillo, sino porque activa ese último reducto de vida que es el sentido de responsabilidad paterna. Lejos de dar, irradiar o expandir vida, el hijo necesita ser encaminado. Sólo eso impide que el padre se entregue al placer que le ocasiona la proximidad de la muerte. Sólo la existencia de ese hijo hace notar al padre que él mismo aún no está del todo preparado para abandonar la vida definitivamente: “*Oh! qué mortal que se asomó a la vida/ Vivir de nuevo quiere?*” (71). La falta de preparación suya para la muerte es proporcional a la falta de preparación del hijo para la vida: “*el padre/ No ha de morir hasta que a la ardua lucha/ Rico de todas armas lance al hijo!*” (72). Por lo que él no ‘se desposará’ con la muerte hasta que ese enlace no signifique ya daño para el niño³⁰. Silenciada o asordada en Ismaelillo, la figura de la mujer aflora en ese otro texto bajo la representación de la “*Muerte*”. La única mujer deseada/autorizada en la relación del padre-poeta con su hijo-poema es la “*Muerte*”. Mujer la muerte, muerte es la mujer: los valores asociados con una se desplazan a la otra, y viceversa. El conocimiento de un poema como éste, que comparte con Ismaelillo su motivo temático nuclear, permite acceder de inmediato a una de las razones de la distinta suerte editorial deparada por el autor a los respectivos conjuntos macrotextuales. La

³⁰ Esta representación de la muerte como mujer reaparece en otros poemas de “Versos libres”. Muy interesante, por no tratarse en su caso de la muerte, sino de “Cuba”, es esa representación en el poema “Dos patrias”. En él “Cuba”-mujer conlleva, acaso como principal rasgo sémico suyo en la visión de quien la representa, la muerte: su evocación es también la de la muerte. Ese valor semántico adicional es lo que la torna tentadora a los ojos del hablante lírico y prometido de ella. Para más indicios aproximadores de la representación de la Muerte en un poema a la de “Cuba” en el otro, adviértase que mientras la “*mujer*” tentadora de “Canto de otoño” lleva “*en la mano fatal la flor del sueño*”, la mujer de “Dos patrias” lleva “*un clavel en la mano*” que equivale de algún modo al corazón del hombre buscado por ella. Ambas mujeres, además,

erotización de la muerte supone una fuerte pulsión autodestructiva en el poeta que éste no parece interesado en dar a conocer.

De la profunda vinculación existente entre su poemario de 1882 y “versos” como estos otros, y, sobre todo, de las consecuencias artísticas de tales relaciones, fue el propio autor el primero en darse cuenta, como lo ilustra esta comparación expresada en una de sus cartas de esa época:

No sé si he acertado a dar forma artística al tropel de visiones aladas que cuando pienso en él [el hijo] me danzan en torno de la frente. Ni si esa vez, que dormí en almohada de rosas, pudo olvidar mi cabeza la almohada de piedra en que usualmente duerme. (E 1:242)

Así escribe al abogado cubano Gabriel de Zéndegui, transparentando su preocupación por que el tono y otras singularidades expresivas de los versos correspondientes a la “almohada de piedra” - “Versos libres”- pudieran haber permeado más de la cuenta la facturación final de los versos que corresponden a la “almohada de rosas”, necesariamente distintos por el breve paréntesis de sosiego que representa en su vida el niño al que se le dedican³¹. Desde luego, esta explicación no excluye pensar en la intensidad y perseverancia de los sobresaltos y sufrimientos, que nunca abandonaron del todo al activista revolucionario y poeta de Ismaelillo.

En carta al historiador cubano Vidal Morales, precisa él que ese cuaderno “no es colección de mis versos”, sino “una porción mínima de los que llevo hechos [...]” (E 1:233); palabras en las cuales no es difícil advertir la simultaneidad de otros versos, emparentados en alguna medida con los del adelantado Ismaelillo. Los signos consanguíneos de Ismaelillo y Versos sencillos -adscritos de preferencia a la tradición métrica popular de la poesía hispánica- no revelan nunca una relación tan

invaden el espacio doméstico del sujeto lírico en busca de éste. En el capítulo V de este mismo estudio me detengo en el análisis de “Dos patrias”.

³¹ La brevísima carta con que Martí se despide de su hijo en vísperas de su incorporación física a la guerra deja entrever cierta insatisfacción del padre con respecto al camino, más en el plano familiar que en el político, seguido por su descendiente: “Hijo: Esta noche salgo para Cuba: salgo sin ti, cuando debieras estar a mi lado. Al salir, pienso en ti. Si desaparezo en el camino, recibirás la leontina que usó en vida tu padre. Adiós. Sé justo” (E 5:142). Considerable es la distancia entre esta constatación de un hecho y la fe declarada en la dedicatoria de Ismaelillo (“Espantado de todo, me refugio en ti. Tengo fe en el mejoramiento humano, en la utilidad de la virtud y en ti.” PC 1:17). La adustez del tono empleado en esa carta se hace notar más cuando se compara con las cartas finales del mismo escritor a María Mantilla.

raigalmente genética como la existente entre ese cuaderno inaugural y “Versos libres”. Evidente es que Ismaelillo recorta su propia silueta sobre el fondo de esos otros versos identificables con los “graves”.

Sin embargo, a diferencia de los “Versos libres”, Ismaelillo sí fue publicado. Una concurrencia de crisis (familiar, política, técnico-literaria) estuvo a punto de hacer fracasar el proyecto, pero éste pasó a cuaderno y finalmente se publicó. Luego, las crisis, que tanto pesaron en la suerte editorial de “Versos libres”, no fueron óbice para que Ismaelillo culminara el ciclo productivo-comunicativo del texto literario. Para explicar esa diferencia básica entre uno y otro conjunto habría que precisar la distinta naturaleza y presencia de esas crisis en los respectivos cuerpos textuales: en Ismaelillo la conjunción de factores críticos resulta competida y compensada por el amor y la responsabilidad que el niño despierta o intensifica en el poeta-padre, motivo por el cual esos factores aparecen apenas como resonancias o alusiones bastante filtradas. Ese niño-amor funge, además, como interlocutor en el plano comunicacional, lo que obliga a otro tono e impone un margen amplio de esperanza en la (auto)expresión del emisor textual.

Sin esos u otros contrapesos o compensaciones, en los “Versos libres” los factores de crisis ocupan el centro temático del conjunto, y como éste trata de la repercusión de esos factores sobre la sensibilidad del hablante lírico/autor implícito se torna mucho más difícil asordinar o escamotear la expresión de las angustias y tribulaciones generadas por la acción de tales crisis. Ese tipo de expresión no cuenta con la aprobación de Martí, ni por lo que se refiere a la imagen del autor derivable de la misma, ni por lo que respecta a sus efectos sobre el ánimo de los lectores potenciales. Ismaelillo, por su parte, dispone en ese aspecto de otro elemento a su favor: la futuridad que entraña el niño, la cual, combinada con la responsabilidad paterna, propicia un puente hacia la funcionalización ética de la lírica: con la representación artística del niño-destinatario se delinea al ciudadano ideal de una nación que él mismo habrá de contribuir a fundar. De ahí que Ismaelillo

guarde una relación con el proyecto de nación martiano más positiva que la que pudiera guardar “Versos libres”. Esto fue decisivo en aquella diferencia básica entre uno y otro conjunto. La orientación transgresora de los “libres” depara una situación de intemperie incluso con respecto a la tradición cubana, tanto al poeta como a sus lectores.

III.2) Versos sencillos

Junto con Ismaelillo, Versos sencillos configura la zona de remanso, siquiera aparente, dentro del canon poético martiano. Únicos poemarios editados por el autor y cuidados como tales en vida suya, sus respectivos títulos en la carta del 25 de marzo-1º de abril de 1895 bastan para conocer qué partes de la producción poética martiana se reivindican al mencionarlos. Empero, mientras que el poeta de 1882 se sintió compulsado a explicar la presencia de ese librito y a condicionar su lectura mediante las cartas paralelas a la circulación del mismo, el de Versos sencillos no siente ya esa necesidad: el poemario de 1891 circula sin mediatizaciones autorales respecto de su lectura.

Esa diferencia es importante, e implica diversos factores, como son: el grado de satisfacción del poeta respecto de la adecuación formal de ese producto al auditorio previsto; la posibilidad de mostrar/confirmar plenamente la utilidad de la poesía en la senda de fundación de la (nueva) patria; y la considerable solidez de la imagen de Martí como líder político hacia 1889-1891. Tales rasgos pueden rastrearse, de manera intratextual, en la amplitud del público lector ideal en cada caso, y en la actitud del hablante lírico ideal de esos cuadernos con respecto a sus respectivos interlocutores. Mientras que en Ismaelillo el hablante/autor implícito cuenta con un interlocutor de excepción, bajo la figura simbólica del niño que él presenta y defiende al par que éste lo defiende (“espantado de todo me refugio en ti”), en Versos sencillos el público previsto es amplio, y de notable empatía la disposición manifestada hacia él por el hablante.

Si el poeta de 1882 teme que la publicación de Ismaelillo vaya a ser interpretada como una señal de alejamiento suyo del campo estrictamente político, tras su éxito intelectual en Caracas, o como una extravagancia entre determinados lectores, el poeta de 1891 se siente reconocido como guía de la nueva etapa independentista por parte de muchos de los veteranos y de casi todos “los pinos nuevos” de esa empresa. A no dudarlo, la consolidación de esa autoridad en la práctica política interactúa con la producción de los nuevos textos y gravita asimismo en la decisión de darlos a conocer ante

determinados públicos incluso antes de reunirlos en poemario. De ahí que, sintomáticamente, mientras que en 1882, período de *impasse* en el movimiento independentista cubano y para el propio Martí, él se muestra todavía renuente a identificar su imagen pública con la de poeta (“en versos”), en el cuaderno de 1891 comienza por establecer su identidad como poeta (“*Antes de morir me quiero/ Echar mis versos del alma*”). Y en el largo poema del cierre (XLVI) defiende la poesía (suya) como no lo hizo con ningún otro de los géneros practicados por él, en virtud del beneficio compensatorio reportado por la poesía, y como *mea culpa* ante la postergación editorial en que mantuvo a sus producciones correspondientes.

III.2.a) La elección del octosílabo y la memoria del público previsto

Hacia 1890, que es el año central en la preparación de Versos sencillos, Martí anda en sus 37 años y, sin embargo, ya se despide. Ese libro, ciertamente, equivale a una despedida. De ahí, ese aire a veces testamentario, siempre evocador, que distingue a ese cuaderno de su praxis poética restante. En él Martí resume y valora lo que ha sido, lo que le ha caracterizado; y a partir de eso proyecta su voluntad sobre un tiempo no lejano en el que ya se prevé ausente¹. En ese sentido, ese cuaderno podría entrar, siquiera parcialmente, entre los testamentos de este escritor. Un testamento bastante anticipado y proporcionalmente significativo por la serenidad de esa previsión.

Después de todos los dolores de la vida -qué asombro causa verla reducida a unas cuantas verdades-, y cómo -después de enmarañados sucesos, cuya significación aislada entendemos absolutamente- vemos salir lenta y confusamente sencillas verdades. (OC 22:311)

Esto asienta él en uno de sus cuadernos de apuntes. Y a “sencillas verdades”, “versos sencillos”, pudiera decirse parafraseando a quien sostuvo (y mostró en su praxis poética) que “a cada estado del alma [corresponde] un metro diverso, que de ella brota naturalmente” (OC 22:307): a “dolores graves”, “versos graves”; al lirismo de “Polvo...”, versos gráciles; y a la celebración/preparación del “*príncipe*” y

¹ También en Ismaelillo puede constatarse esa voluntad de influir sobre un tiempo en que el sujeto poemático no estará presente, sólo que allí esa voluntad se ejerce sobre un individuo, mientras que en 1891 se orienta a hacerlo sobre un modelo de comunidad.

“guerrero”, versos de corte popular-trovadoresco. En el caso de la “situación de espíritu” o el “estado del alma” asociado con las “sencillas verdades” fue el octosílabo el metro hallado para la formalización y transmisión de éstas; o sea, el metro de más arraigo y naturalidad en los cauces del idioma español y, quizá debido a ello mismo, privilegiado como ningún otro en la expresión poética de raíz popular. Esta elección, atendiendo a la tradición de empleo del verso octosílabo, así como a las connotaciones de la misma, resulta sumamente significativa: la “esencia de una vida” de notables riqueza, cultura y aspiraciones de plenitud, se canaliza y se moldea en un cauce popular, de manera deliberada. Al culto y proteico endecasílabo, *v.gr.*, metro privilegiado hasta entonces por el poeta, se prefiere el popular octosílabo, más audible que legible.

Es evidente, como ha observado Marinello, que Martí “quería llegar al mayor auditorio y acercar su voz a la de los oprimidos”, por lo que se valió de “una forma inventada por el pueblo para transmitir con ella el mensaje de excepción [...]” (1973:41-42). El poeta que ya había mostrado especial sensibilidad hacia los tristes, los parias y los burlados, ahora se postula como interlocutor y vocero de “*los pobres de la tierra*” (PC 1:238). Quien opta por ellos no es sólo un político, sino también un poeta. Su capacidad de sensibilización con la suerte de “*los pobres*” pasa de lleno por la expresión. Suceso capital es éste en un poemario que, como la oralidad que lo recorre y vivifica, desborda en implicaciones el producto artístico en sí, la escritura. El deseo de registrar poéticamente su propia imagen total en un octosílabo de raíz y entonación populares equivale al deseo de un reencuentro, ahora en el plano poético, con la genuina entraña popular en cuyo mismo sentido ha estado bregando él desde antes².

² En “Nuestra América”, ensayo publicado el 1º de enero de 1891, o sea, muy poco antes que Versos sencillos, Martí propone claramente esa simpatía con -e integración de- los marginados (campesinos, indios, negros) del continente como una condición básica para superar los “peligros” que han lastrado el proceso de independencia y desarrollo latinoamericanos. Los “pobres” mencionados en el poemario son equiparables en gran medida a esos marginados. Mientras que en el ensayo el destinatario ideal está representado por otros sectores socioeconómicos latinoamericanos que pueden contribuir, en tanto dirigentes y guías, a superar esa situación, en el poemario ya desde el tipo de formalización seguida se explicita el interés autoral en favorecer dialógicamente a “los pobres”, a los desfavorecidos. Sensibilizado con ellos, él escribe, más que de ellos, para

El octosílabo asociado con las “sencillas verdades” representa la culminación consciente de ese reencuentro. La selección métrica adelanta mucho sobre el destinatario deseado y, en este caso, sobre el circuito de comunicación previsto para las producciones fundadas en aquél. En efecto, el metro octosílabo, de tan fuerte raigambre popular en la tradición hispánica, activa una memoria de empleo que facilita un primer indicio para caracterizar el auditorio privilegiado por Martí³. Particularmente en la tradición cubana, con la que este poeta se mantuvo tan comunicado a pesar de la distancia física del país, ese metro se distinguió como soporte principal de las producciones correspondientes a la poesía popular, ésa que él evocara 20 años antes como “*aquel cantar de los sencillos/ Cubanos y felices labradores*” (PC 2:26-27) ⁴.

Por otra parte, el propio Martí se había valido, eminentemente, de ese metro para las más de sus comunicaciones en verso (“de circunstancias”) con sus amistades hispanohablantes en el exilio norteamericano, según hubo ocasión de ver en el capítulo II del presente estudio. De modo que no es difícil establecer, a partir de la selección de ese metro para las producciones de ese último cuaderno suyo, el tipo de lector (auditorio) privilegiado, ni el carácter de la relación del emisor con su auditorio. El octosílabo propicia un puente que comunica la poesía circunstancial neoyorquina de Martí con su poesía canónica; por lo que también el público de una va a reconocerse en la otra. Versos sencillos

ellos. Ésta es sólo una de las muchas resonancias que comparten ese ensayo y Versos sencillos. La distinta jerarquización de las dimensiones poética y política que conviven en cada uno de esos textos es otro aspecto que refuerza la complementariedad de ellos dos entre sí.

³ Como bien ha señalado Iuri Lotman (1994:230): “Todo texto (en particular, todo texto artístico) contiene [...] una imagen del auditorio.” De modo que “al reconstruir el carácter de la ‘memoria común’ [del emisor-autor implícito con su auditorio], indispensable para la comprensión del texto, obtenemos la ‘imagen del auditorio’ oculta en el texto” (232).

⁴ Desde luego, la resonancia de esa elección métrica no puede reducirse a iluminar los vínculos de Martí con la tradición poética de una de sola de las naciones constitutivas de Latinoamérica. La serie de la poesía popular evocada/actualizada por el octosílabo representa un patrimonio común a todas las naciones de ese ámbito sociocultural. Según observara Lezama Lima en La expresión americana [1945], “el corrido, en sus formaciones y espirales entre copla y romance, le lleva [a Martí] la querencia de los versos sencillos” (1977, t.2, 367).

viene entonces a ‘oficializar’ la relación del poeta con ese público⁵. La existencia de esos vasos comunicantes confirma la consolidación de un proceso de radicalización política durante el cual Martí ha focalizado su interés cada vez más en los sectores populares, protagonistas de la patria nueva que se ha venido creando a la vez que se prepara la guerra.

Versos sencillos prevé un auditorio ideal orientado en el mismo sentido que su discurso poemático; mientras que la formalización de ese discurso, por su parte, interactúa con la previsión/construcción de ese auditorio. Gustos, recuerdos, afición por la vida familiar y recogida, amor a la naturaleza, patriotismo, son rasgos fundacionales de esa empatía entre ambos, en la que él puede expresar aspiraciones de su auditorio ideal, hablando de sí. Desde luego, no se trata propiamente de un auditorio existente, físico, que reúna todas esas características, sino de uno que el sujeto enunciador y autor implícito *desea* con esas características: auditorio ideal. Y en la medida en que lo desea él contribuye a crearlo, por cuanto la imagen de este auditorio deseado “influye activamente sobre el auditorio real, [...] se impone a la conciencia de [éste] y se vuelve una norma de su propia idea sobre sí mismo, trasladándose del dominio del texto a la esfera de la conducta real de la colectividad cultural” (Lotman, 1994:230). De ahí que el cierre temporal que supone un testamento conviva en Versos sencillos con la apertura a un tiempo en el que el emisor lírico proyecta su deseo de servicio, aunque él se prevea ausente. O tal vez, precisamente porque él se prevé ausente. Al respecto es interesante comprobar la insistencia de ese sujeto lírico ideal en darse a conocer ante un auditorio ideal que le permite reencontrarse, mostrarse de alma entera: “*sincero*”, “*sencillo*”, amante de la naturaleza, “*amigo fiel*”, si lo definen a él, develan no menos el código de valores éticos y vitales (“la memoria común”) del público al que está dirigiendo su palabra. En su autopresentación él lo presenta.

⁵ El ejemplo más fehaciente de esa comunidad entre la poesía circunstancial y Versos sencillos es el del poema XL (“*Pinta mi amigo el pintor/Sus angelones dorados*”, PC 1:277), el cual, escrito inicialmente para agradecer “unas flores que le trajeron [dos niñas] cuando [Martí] se encontraba enfermo en Nueva York” (PC 2:255n1), pasó a formar parte de ese cuaderno con variantes mínimas. Cf. PC 2:242.

El pronunciado carácter oral de este poemario induce a delinear la imagen de un auditorio numeroso, a la vez que la imagen de alguien que *dice*, que comunica de viva voz (más que por la grafía), sus sentimientos, opiniones, creencias, aficiones, y demás componentes básicos de su ideario maduro, con llaneza, de manera sencilla; lo cual es posible sólo en virtud de la recíproca simpatía y la comunidad de principios vitales, así como de los códigos expresivos que ellos comparten anticipados sintéticamente en la memoria activada por el octosílabo. Si amplio es ese auditorio, amplía también es su “memoria común” con el hablante. Tan estrecha resulta a veces esa relación de empatía entre el *yo* hablante y su auditorio ideal, que el pronombre *yo* llega a ser representativo de una persona y del auditorio previsto como interlocutor y/o amplificador: el *yo* como un miembro en que se concentran ejemplarmente los más estimados principios de su auditorio.

“Mis amigos saben cómo se me salieron estos versos”, afirma el autor en el prólogo. “Se imprimen estos versos porque el afecto con que los acogieron en una noche de poesía y amistad, algunas almas buenas, los ha hecho ya públicos” (PC 1:233), vuelve a sostener más adelante, designando otra vez de manera muy favorable (“*amigos*”, “*almas buenas*”) al auditorio real que tuvo la noche de diciembre de 1890 en que leyó -en casa de Carmen Miyares- algunos de esos poemas que había estado componiendo desde meses antes. A la altura de 1889-1891, José Martí, que está reconocido como un líder en virtud de su consagración a la causa independentista de Cuba, y que en el plano más personal no ha tenido éxito en sus tentativas de reconstruir su primera familia, se aviene a asumir en su discurso poético lo que hasta ese instante ha sedimentado mayormente su sustento espiritual: la familia que para él ha sido la comunidad de compatriotas suyos y latinoamericanos exiliados en EE.UU.⁶

⁶ En relación con la orientación hacia ese público han de recordarse los que parecen haber sido otros proyectos macrotextuales de Martí en este mismo terreno, como “Flores del Destierro” y “Versos cubanos”. Estos dos proyectos asociados genéticamente con el *corpus* de los “Versos libres” buscaban desde sus respectivos títulos aproximar esa zona de la producción poética martiana al público más inmediato de éste en

Como iluminación total, ese reconocimiento aparece por vez primera (y única en su canon poético) en Versos sencillos. El cúmulo de esa emoción, creciente con los años vividos al calor de (y entre) familias cubanas y latinoamericanas en el exilio norteamericano, y también con algunas de sus experiencias por tierras de Latinoamérica, se le desborda, ya sazonado, en esos versos. Preocupado y hasta decepcionado ante los recientes sucesos que protagonizaran los representantes de varios gobiernos latinoamericanos y la delegación norteamericana en la Conferencia de Washington (1890), el poeta se reencuentra, a un nivel más hondo y totalizador, con los basamentos populares de su propia cultura, con esas manifestaciones confirmadoras de un ser (la nación cubana y, por extensión, latinoamericana) hacia el que ha orientado desde mucho antes cada uno de sus pasos. El gozoso y delicado reencuentro con esos fundamentos equivale al reencuentro, ahora enriquecido, con sus orígenes. Empatía en el acto comunicativo, auditorio amplio y carácter oral son rasgos que distinguen ese macrotexto de la restante práctica poética martiana.

En 1890, además, ya tiene Martí, lejos de su familia primera y separado de su patria, 10 años de residencia en EE.UU., con la correspondiente obligación de valerse de un idioma distinto del natal en no pocas de sus actividades diarias. Para asegurar su subsistencia, como es sabido, él tuvo que valerse del idioma inglés: en la escritura de documentos comerciales y de artículos periodísticos, en traducciones, amén de otras urgencias imprevistas para quien colaboró durante todos esos años con varias empresas en territorio norteamericano. A esta luz se entiende la sensación de dicha que le aporta la inmersión en los cauces más acendradamente populares de la tradición poética en lengua hispana. El inglés ha sido el idioma del trabajo, de las relaciones utilitarias, del comercio y también el de una potencia cada vez más abiertamente hegemónica, en primer lugar, hacia la América hispana. La lengua

las circunstancias de su exilio neoyorquino. Pero, a diferencia de Versos sencillos, esos proyectos no lograban reducir el efecto de extrañeza que suponía para ese público el tipo de formalización observado en ellos, el cual es de sesgo renovador y con una alta dosis de referencialidad metapoética. Para más detalles sobre esos dos proyectos, v. *infra*, cap. IV.

de una potencia: la potencia de una lengua. Como de “angustia”, “agonía”, “horror y vergüenza” se describen en el prólogo los estados del poeta suscitados por la posibilidad de que se perdiera o truncara la identidad cifrada en la memoria de la lengua de “la patria hispano-americana”. (Semejante preocupación tendrá después su cifra más sintética y angustiada en el verso dariano: “¿Y tantos millones de hombres hablaremos inglés?”).

No parece improbable que este conjunto de factores hiciera que se acrecentara en Martí un aprecio muy entrañable hacia la lengua natal suya, que era a su vez la de sus padres (valenciano él, ella canaria), la de su patria, y la de los pueblos que él reunió bajo el sintagma “Nuestra América”. Más nítida, sedimentada y viva esa otra lengua (o lengua de los otros) en la memoriosa tradición popular, en ella buscó y encontró Martí la mayor parte de sus códigos expresivos, a partir del acendrado octosílabo. De este modo, las coplas castellanas, las redondillas y demás estructuras estróficas octosilábicas de muy notoria raigambre o connotación popular empleadas en Versos sencillos llegan a dotarse de un valor y a desempeñar una función que exceden los ceñidos límites literarios, si bien en ellos tienen su epicentro. Con esas estructuras -y a través de ellas- se expresa la *summa* de un ideario y de una vida, al par que ellas en sí mismas son expresión del afianzamiento de una identidad rediviva. Identidad individual e identidad nacional ahí se entrecruzan: la mención de una implica la evocación de la otra.

Únicamente en conocimiento de otro título suyo como “Versos libres”, con el cual el propio poeta ha insinuado la comparación ya desde el prólogo, puede entenderse el adjetivo “sencillos” como carencia de dificultad, ingenio o riesgo, en una dimensión metapoética. En sí mismos, los textos de este poemario dan muestras de aprovechamiento agudo de las capacidades generadoras de sentido cifradas en la rima, entre otros componentes del metro con similar potencialidad semántica. La vecindad de esos poemas con la tradición oral condiciona que elementos métricos como la rima se beneficien de

algunas de las distinciones de su empleo en esa tradición, además de las propias de la poesía que depende más de la escritura.

Caso de efectos particularmente intensificadores, por la metaforización inesperada que se consigue mediante ella, es el de la copla: “*Si dicen que del joyero/Tome la joya mejor,/Tomo a un amigo sincero/Y pongo a un lado el amor*”(PC 1:236). Súbita es la desviación metaforizadora que aparece en el nexo de los dos pares de versos, propiciada por la rima. “*Joyas*” devienen la amistad y el amor sólo retroactivamente. Cuando el sujeto enuncia: “*Si dicen que del joyero/Tome la joya mejor*”, ningún indicio hay que guíe a decodificar esos elementos de manera tropológica. Por ello, la repentina asociación tropologizante “*amigo sincero*”-‘joya’, “*amor*”-‘joya’, relaciones humanas-“*joyero*”, se impone como salto, o ruptura. La repetición de un mismo verbo principal en la prótasis (“*tome*”) y en la apódosis (“*tomo*”) de esa oración, facilita la fluencia en el tránsito de una a otra parte; es decir, que esta súbita metaforización con efectos retroactivos, a primera vista, pase enmascarada.

La curiosa tensión semántica que entablan entre sí las palabras que riman (“*joyero*”-“*sincero*”, “*mejor*”-“*amor*”) es también un rasgo de no escasa contribución a la saturación significacional de esa breve estrofa. Las expectativas lógicas son doblemente contrariadas en ese nexo; primero, al asociar “*sincero*” con “*joyero*”, palabras de campos asociativos no sólo distantes uno del otro, sino de orientación abiertamente opuesta (u oponible) en el sistema poético de José Martí. “*Sincero*” remite a un orden ético-moral con el que no suele asociarse el sustantivo “*joyero*”, perteneciente a otro orden. En “*mejor*”-“*amor*”, la frustración de la expectativa reside en la divergencia semántica entre dos palabras habitualmente solidarias: ¿qué otra ‘joya’, entendida esta palabra metafóricamente, puede haber “*mejor*” que el “*amor*”?

¿No son acaso del mismo autor otros versos en que se privilegia el amor (“*Únjanse presto/Soldados del amor los hombres todos*”; “*Sólo el amor engendra melodías*”; etc.)? Sin embargo, ahí se antepone al “*amor*” un

“*amigo sincero*”; con lo que el campo semántico de aquél (“*amor*”) se reduce al de la mujer, al amor en que media el sexo; o sea, al amor por antonomasia. En esta copla de Versos sencillos al “*amor*” no deseado no se le ha opuesto otro concepto de amor (amor amistad, amor espiritual, amor humanidad, etc.), sino que esa palabra específica ha sido abandonada o relegada, y en su lugar se ha ofrecido el sintagma alternativo “*un amigo sincero*”: una variante concreta del amor parece haber sido preferida a todo él, o a lo que comúnmente se entiende por tal.

Esta oposición que resulta clave en todo Versos sencillos, y particularmente en lo que se refiere a su estatuto comunicacional interno, anticipa una de las variaciones en la práctica poética del autor generadas a consecuencia de la compenetración producida entre el sujeto de la enunciación y el público que ha privilegiado como auditorio ideal suyo. “*Amor*” a solas es entendido como amor sexual por este nuevo auditorio de la enunciación poética martiana; “*amor*” para ellos es ése, y “*amigo sincero*” indica otra relación, diferente, que ellos bien saben apreciar. Acaso esta misma compenetración, esta empatía, sea la que posibilita la notable referencia autoirónica del hablante (copla 18) a la labor que acaba de realizar en las 17 coplas anteriores: “*Callo, y entiendo, y me quito/La pompa del rimador:/Cuelgo de un árbol marchito/Mi muceta de doctor*”(PC 1:236).

He ahí otra vez el silencio (“*callo*”): un silencio dicho. Gustoso de la rima, y conocedor de todo lo natural y sobrenatural que puede abarcar en su existencia un ser humano, se ha mostrado en su presentación el hablante lírico ideal de ese cuaderno. Es él quien se ha mostrado “*rimador*” y “*doctor*”, condiciones ambas que ahora depone. Para un auditorio en cuya imagen de la figura del poeta sobresale “*la pompa*”, el hablante lírico (y autor implícito) cree necesario deslindar la suya de ese rasgo: poeta sí es, pero sin “*pompa*”, o sea, poeta “*sencillo*”. Orientado a un auditorio también “*sencillo*”, y modesto él mismo, en esa copla intenta restar resonancia magnificadora a lo enunciado antes, por medio de esa moderada autoironía. Ese cierre vuelve a poner en un primer plano la presencia e

influencia que ejerce sobre la formalización del discurso poético de los Versos sencillos su auditorio ideal.

Apelaciones frecuentes, del tipo “*Dénle al vano*”, “*A mí denme*”, “*Díganle al obispo*”, o, “*Si quiere un tanto saber*”, permiten una vez más develar la imagen del auditorio visualizado en Versos sencillos. En esa suerte de controversia que por momentos se activa ante los ojos (y oídos) de éste, dijérase, por la confianza mostrada por el emisor, que ese auditorio tiende a favorecer a quien propugne la sinceridad, el apego a la naturaleza, la amistad, la plenitud existencial: valores todos del hablante lírico ideal.

III.2.b) Autopresentación del otro

Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma,
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma.
(PC 1:235)

La presentación que de sí mismo realiza el hablante, y por el modo en que lo hace, revela simultáneamente al otro: “yo” es también otro. Fuera de sí, el otro se refiere a su auditorio, en el que él se reconoce y desea que otros se reconozcan en tanto miembros de la comunidad humana que comparte la memoria actualizada/recreada en el poemario. Dentro de sí mismo, el otro se refiere a las otras facetas constitutivas del “yo” emisor individual que éste ha decidido -“*hombre sincero*”- mostrar.

Esa copla introductoria es a la vez una declaración de fe y una despedida. Fe en la sinceridad y en el valor de la pertenencia cultural; despedida de la existencia. La caracterización que de sí mismo realiza el hablante poemático en esa copla comienza precisamente por destacar tres rasgos imprescindibles según él de su identidad: 1) la sinceridad definitoria de su trayecto vital, 2) su pertenencia histórico-cultural, y 3) la imposibilidad de contener por más tiempo lo que durante toda su existencia ha sido un elemento inseparable suyo: la práctica de la poesía, la relación entrañable con ella.

La asunción en público de esa relación se comunica de lleno con la sinceridad. Desde luego, los tres rasgos han de ser considerados necesariamente básicos como para situarse en la copla introductoria de un poema y, en general, de un poemario que intenta ser un resumen de los principales rasgos distintivos y momentos vitales más definitorios y memorables en la vida de su autor. La sinceridad funciona como una característica abarcadora de la actuación del hablante-autor implícito, y también como marca ética de los versos ahora iniciados. La fidelidad al ámbito histórico-cultural del que él es originario, representado por la “palma” ya emblemática de la cultura cubana, resulta altamente significativa en ese macrotexto por la herencia expresiva que a su través se invoca y reconoce como propia, y por la comunidad que insinúa entre el emisor y su auditorio ideal. Para descifrar la referencia al origen, el auditorio ideal no necesita más señales que esa “palma”: ella concentra una imagen de Cuba consolidada por su poesía, y, por tanto, una imagen de esa poesía⁷. Cuba y poesía: patrias de resonancia recíproca para un escritor que ha vivido toda su vida madura alejado de ella.

Morfológicamente, el sustantivo “palma” contiene el sustantivo “alma”. Lejana aquélla, el “alma” se reconoce en ella, se orienta por ella: se identifica en ella. Si por obra de esos espejismos semantizadores de la rima, la “palma” atrae a su radio al “alma”, el “alma” extiende su cúmulo de sentidos a la “palma”. De modo que por esos “contagios” recíprocos el “alma” puede llegar a funcionar

⁷ Martí retoma la palma en un momento de la tradición poética insular en el que ella ha devenido emblema de cubanía dentro de la misma. Asociada con la distancia del suelo natal, aparece ya en Heredia (“*Mis ojos doloridos/ no verán ya mecerse de la palma/ la copa gallardísima, dorada/ por los rayos del sol en occidente*”; “A Emilia”), quien en su oda al “Niágara” llega a tomarla como referente básico de su propia (des)ubicación con respecto a la patria cifrada en ella: “¿Por qué no miro/ alrededor de tu caverna inmensa/ las palmas, ¡ay!, las palmas deliciosas, / que en las llanuras de mi ardiente patria/ nacen del sol a la sonrisa, y crecen [...]?” La formulación explícita del nexo de ese emblema con la poesía se documenta en un texto de Rafael María de Mendive: “¿Quién en Cuba no oyó vibrar sonora/ en cada palma el arpa de un poeta [...]?” (“La música de las palmas”). “Arpa sonora del monte” llamará a la palma después Zenea (“Las sombras”). Una breve historia de la poesía cubana anterior a Martí podría reconstruirse a partir de las figuraciones de la palma en ese tramado discursivo. (Todas las citas fueron tomadas de la antología *Los grandes románticos cubanos*, ed.cit.).

también como reemplazo de esa patria (“*palma*”) de la que se está lejos. El “*alma*” y su correspondiente producto: “*mis versos*”⁸.

A la luz de la comunidad observada en el plano comunicacional se torna muy relevante la proclamación de la irreprimible necesidad de dar a conocer sus versos, de asumirse públicamente como poeta, justo ante un auditorio que propicia el encuentro del “poeta en actos” y el “poeta en versos” que también es (y ha sido) ese hablante-autor implícito. Esta presentación no reñida de ambas facetas en el discurso poemático es exclusiva de Versos sencillos. Texto de fundación, este cuaderno hace sentir satisfecho al poeta en la medida en que con él ha conseguido mostrar la utilidad de la poesía en menesteres relacionados con la creación de patria.

Complementaria de esa distinción es que en el “sumario” coplero con que se inicia el cuaderno la faceta de luchador o activista político, por la que tan conocido llegó a ser Martí entre los emigrados cubanos que fungen como modelo básico de su auditorio ideal, se tematiza explícitamente en la cuarteta: “*Oculto en mi pecho bravo/ La pena que me lo hiere:/ El hijo de un pueblo esclavo/ Vive por él, calla, y muere*” (PC 1:236). Esta referencia ocupa el lugar correspondiente a la copla número 15 en esa especie de “sumario”, y se sitúa entre otras que refieren principios generales acerca del asombro ante la belleza y lo sobrenatural, y la transformación a que está sometido todo. Además de sugerirse con ello que ese sentimiento patriótico es otro -y no el único- componente del sujeto protagónico, esa ubicación tan relegada puede tomarse, más que como indicio de la discreción y modestia tematizadas -que, indudablemente, están-, como otro indicio develador del auditorio ideal con que cuenta el poeta, y de la comunidad existente entre ambos.

⁸ También la rima de esa copla “*sincero*”/“*quiero*” aporta rasgos definitivos para la caracterización del hablante lírico ideal de Versos sencillos. Uno de éstos es, a no dudarlo, la sinceridad; el otro, el predominio de una voluntad que coincide con el deseo (“*quiero*”). Sinceridad, deseo y voluntad entretejen sus respectivas valencias semánticas en torno a la publicidad de la vocación poética del sujeto emisor y autor implícito.

Para un auditorio que reúne noticias de primera mano sobre la consagración del poeta a su patria, y que tal vez conozca principalmente ésa entre todas las facetas suyas, no es necesario comenzar la presentación con ese dato, insinuado ya, por demás en la copla del inicio. Escribir de la patria, además, supone también escribir del silencio evocado por ella (escribir el silencio: no escribir): “*El hijo de un pueblo esclavo/ Vive por él, calla, y muere*” (énfasis mío). El no “*calla*”: dice que “*calla*”. Por lo que el silencio ahí declarado puede remitir a otras zonas de su producción discursiva, particularmente la conformada por los “Versos libres” y los “Versos cubanos” mencionados en el prólogo. (Pero, igualmente, para un auditorio ideal más alejado en el tiempo vale explicar también ese detalle desde una perspectiva similar: ofrecer una imagen más amplia y matizada de sí mismo por parte del hablante-autor implícito).

A propósito de la copla comentada, conviene advertir cómo en su segundo verso (“*De donde crece la palma*”), junto con la identidad expresada a través del emblema, se insinúa la lejanía en que se halla el hablante poemático respecto de su lugar de origen. La “*palma*”, que ya entonces fungía como signo de identidad de la isla en la poesía cubana, tiene de suyo un halo nostálgico que mucho la favorece en aquella función. No es casual en este sentido que sean precisamente poetas obligados a vivir lejos de su isla natal -*u.gr.*, Heredia, Zenea- quienes de manera más intensa hayan contribuido a legitimar la “*palma*” como emblema de esa identidad.

Reconocerse originario de ese lugar distinguible por la “*palma*” equivale también a asumirse como miembro de la tradición poética asociada con ella. La lejanía, la errancia, explican el énfasis de la pertenencia cultural: es el énfasis de un exiliado. Lo que tal vez no sería necesario para un escritor situado dentro de la isla tórnase imprescindible para otro que ha desarrollado toda su obra madura fuera de ese núcleo matriz de la cultura cubana. Evocar entonces la tradición poética insular y reconocerse miembro suyo conlleva un fuerte deseo de pertenencia con respecto a ella: si la poesía ha hecho las veces de patria, la patria, de algún modo, se ha configurado también bajo el influjo de la

poesía. De ahí que en la imagen de patria derivable de Versos sencillos el poeta sea un ciudadano con plenos derechos.

Significativamente, ese sujeto que se proclama cubano de raíz en la primera copla, a seguidas, en la segunda, reafirma asimismo su no sujeción a un único espacio, su movilidad, su poder asimilativo de cuanto le haya interesado en el mundo natural y en el de la cultura. La conjunción de la identidad patria y la universalidad, resultantes de esas dos coplas sucesivas, es rasgo que distingue ejemplarmente al sujeto emisor de Versos sencillos. La pertenencia no excluye la errancia. Si en la copla introductoria declara su ciudadanía cultural por nacimiento y elección, en la copla siguiente declara su vocación de humanidad o su humanidad por vocación: “*Yo vengo de todas partes,/ Y hacia todas partes voy:/ Arte soy entre las artes,/ En los montes, monte soy*” (PC 1:235). La errancia (“*vengo*”, “*voy*”) y la identidad (“*soy*”) no se excluyen. La red rítmico-fónica articulada por las sílabas donde interviene la vocal o acentuada (“*yó*”, “*todas*”, “*voy*”, “*soy*”, “*montes*”, “*monte*”) refuerza y extiende la presencia de esa fuerte identidad. Los sustantivos “*arte*” y “*monte*”, en términos culturales, delinean opciones polares del radio que cubre tal identidad. Así, la identidad se afirma tanto en la dimensión espacial (intercultural) -a partir de la contigüidad de las dos primeras coplas-, como en la de las ocupaciones culturales: “*arte*”: sensibilidad, urbanidad; “*monte*”: voluntad, carácter.

La estimativa del sufrimiento en tanto elemento propiciador de las más hondas visiones, presente luego en los poemas XXXV y XXXVII, aparece en la copla de ese “sumario”: “*Rápida, como un reflejo,/ Dos veces vi el alma, dos:/ Cuando murió el pobre viejo,/ Cuando ella me dijo adiós*” (PC 1:235). Una experiencia tan singular como la ‘visión del alma’ en vida es propiciada por el dolor. La muerte de su padre y la separación de una mujer muy amada en otro tiempo (¿su esposa?) dan lugar a esa experiencia. De no menor interés en ese breve texto resulta lo que pudiera llamarse “desequilibrio del dos” o “desarmonía del par”, fenómeno muy relacionado ahí con la ‘visión del alma’. El equilibrio o la

armonía de carácter simbólico asociados con ese número son fuertemente contrarrestados por la asonancia que los vincula con el verbo “*murió*” y el sustantivo “*adiós*”, indicadores ambos de una interrupción indeseada.

Y en la copla: “*Gocé una vez, de tal suerte/Que gocé cual nunca: cuando/La sentencia de mi muerte/Leyó el alcaide llorando*” (PC 1:236), el dolor propio, con serlo grande, es opacado por la dicha que le produce la constatación de sensibilidad en otra persona ante la pena ajena. Con tal de ver esa humana distinción realizada, poco le importa al sujeto protagónico de esa copla lo que le pueda sobrevenir a él mismo en tanto individuo: la humanidad triunfa en ese hombre (“*el alcaide*”) que aún en su papel de autoridad se sensibiliza con la suerte de un condenado. De ahí que el momento que debió ser de más dolor haya sido el de más gozo.

En esa sucesión de coplas iniciales con que el sujeto lírico va presentando como en pequeños adelantos noticiosos facetas de su ideario vital y estético, más de una hay que rezuma extrema delicadeza y muy aguzada capacidad receptiva ante la sencilla belleza natural. Ejemplo quizá insuperable ofrece la cuarteta: “*Yo sé bien que cuando el mundo/Cede, lívido, al descanso,/Sobre el silencio profundo/Murmura el arroyo manso*” (PC 1:236), cuyo sosiego y sedante serenidad vienen dados en considerable medida por la amplificación recíprocamente solidaria entre las palabras “*mundo*”-“*profundo*”, “*descanso*”-“*manso*”, además de por el sugerente espectro fónico-fonológico de los octosílabos finales⁹.

Digno de señalar, por definitorio del sujeto que en estos versos se presenta, es la amplitud de conocimientos en que funda sus elecciones. Él no escoge algo porque desconozca el par contrario o complementario, sino precisamente porque lo conoce: él prefiere, él elige entre opciones. Semejante

⁹ Las palabras “*mundo*” y “*profundo*” hacen pareja en el paradigma rímico de otros dos poemas “*sencillos*”: el III, estrofa 9, y el VI, estrofa 1. Al pertenecer a categorías gramaticales tan combinables entre sí como el sustantivo (“*mundo*”) y el adjetivo (“*profundo*”) no es difícil integrar con ellas un sintagma que remite a una idea matriz de Versos sencillos: ‘mundo profundo’.

proceder concede una mayor credibilidad y fuerza a sus elecciones; a la vez que lo singulariza a él, que, estando con posibilidades de entrar en posesión de opciones anheladas o mejor valoradas por otros seres, elige sin embargo lo sencillo y natural, lo asequible a todos con sólo una más cultivada sensibilidad, única garantía de una buena elección.

Este rasgo es igualmente derivable del sistema ideotemático del macrotexto, y del plano métrico-estrófico de todo él. Así, las estructuras y los modelos expresivos seleccionados para desplegar esas ideas, lo han sido sobre la base del conocimiento de un más amplio diapasón de posibilidades, entre las cuales la copla, la cuarteta, la redondilla, la copla castellana, la copla de arte menor, y algunas otras que tienen como sostén el verso octosílabo, eran las más adecuadas a los propósitos expresivos del autor.

III.2.c) La naturaleza como templo

La valorización en Versos sencillos de la naturaleza -naturalidad, sencillez, traducida a otras esferas de actuación humana- tiene lugar no sólo con respecto a la cultura libresca (*“Yo sé las historias viejas/ Del hombre y de sus rencillas,/ Y prefiero las abejas/ Volando en las campanillas”*; PC 1:237; énfasis mío), sino también en relación con la vanagloria, el culto de la riqueza, y la falsedad de otros valores propugnados por los habitantes comunes de la ciudad moderna: *“Odio la máscara y vicio/ Del corredor de mi hotel:/ Me vuelvo al manso bullicio/ De mi monte de laurel”* (PC 1:238). Tan singular como esa proclamación del “odio” por parte de quien se había declarado ajeno a él desde finales de la década del 70 (cf. *supra*, cap.I), es la asociación metaforizadora del sustantivo “bullicio” con el adjetivo “manso”. Referido al monte, el “bullicio” ya se dotaba de carácter metafórico, pero en la compañía de ese adjetivo tal carácter se multiplica. Al “bullicio” de la ajetreada vida de ciudad que simboliza el “hotel”, se contrapone ese “manso bullicio”, mediante el cual se traslada la vida (“manso”, mansedumbre: rasgo de seres vivos) a la naturaleza.

Según el régimen tropológico empleado en esa cuarteta, la vida de las aglomeradas ciudades no es vida: “*máscara y vicio*” representan metonímicamente a los habitantes citadinos. En lugar de lo concreto, esa representación privilegia lo abstracto, que equivale a suspensión de la vida (impersonalidad, frialdad) tratándose de seres humanos. Y el sujeto lírico, que se ha definido antes como “*hombre sincero*”, prefiere, a “*la máscara y vicio*”, el “*manso bullicio*”, el amigable y concertado rumor de una vida comunitaria con lo natural, con la naturaleza resacralizada. Esta elección que tanto evoca el tópico de la vida retirada en un lugar ameno remite a una contraposición entre la dinámica citadina moderna (que el poeta ha vivido principalmente desde Nueva York) y otro tipo de organización social donde cuentan más los valores comunitarios y la relación con la naturaleza. Sobre ese eje comparativo se entiende que la soledad sea preferible a la falta de sinceridad o a la impersonalidad, o el majestuoso y noble apartamiento del “*laurel*” al espurio agrupamiento humano del “*hotel*”¹⁰. Esa soledad respecto de las aglomeraciones urbanas está contrapesada por una experiencia de comunión con el ser auténtico.

Por este camino no es de extrañar que la naturaleza -i.e., los valores que se asocian con ella en ese eje comparativo- llegue a ser propuesta como ámbito ideal para la práctica de una nueva religión que tiene por centro a la naturaleza misma: “*Busca el obispo de España/Pilares para su altar;/ ¡En mi templo, en la montaña,/ El álamo es el pilar!*” (PC 1:238). El espacio abierto de esa naturaleza es asumido ahora como residencia físico-espiritual, comparable ventajosamente al refugio que ofrece el templo a los creyentes religiosos *ad usum*. Metafórico también en esto, el procedimiento empleado para asociar uno y otro modelo de “*templo*” es más bien paradigmático. En el texto no se contrasta *in extenso* el “*templo*” usual con el “*templo*” de la naturaleza, sino que se va describiendo éste último (“*templo*” sólo en sentido

¹⁰Contribuye no menos a inducir el contraste de esos dos sintagmas el hecho de que el segundo en aparecer (“*manso bullicio*”) evoque, desde el punto de vista sonoro, el comienzo y el final del primero (“*máscara y vicio*”). Sobre esa especie de denominador común sintagmático se recorta mejor el contraste entre ellos.

figurado) sobre la base de la memoria que se supone en el auditorio acerca de aquel ("*templo*" en sentido recto):

Y la alfombra es puro helecho,
Y los muros abedul,
Y la luz viene del techo,
Del techo de cielo azul.
(PC 1:238)

A partir de los elementos componentes del templo usual ("*techo*", "*muros*", "*alfombra*") se va erigiendo ese otro templo, tan alternativo como metafórico. Templo a la medida de la poesía, la cual sigue figurando como horizonte de la plenitud. Sobre la imagen evocada del primero váse construyendo la imagen del otro. Este procedimiento se intensifica al concentrar en una sola imagen las dos que al principio podían discernirse, y pasarlas sin transición del ámbito más bien realista en que se movían a otro fantástico, en las estrofas que cito a seguidas:

El obispo, por la noche,
Sale, despacio, a cantar:
Monta, callado, en su coche,
Que es la piña de un pinar.

Las jacas de su carroza
Son dos pájaros azules:
Y canta el aire y retoza,
Y cantan los abedules.
(PC 1:238)

Siguiendo la lógica del procedimiento empleado, no resulta excesivo inferir una equivalencia entre el "*coche*" (del obispo de España), y "*la piña de un pinar*" (coche para el obispo que oficia en el "*templo*" de la naturaleza). Y, de modo similar, entre "*las jacas de su carroza*" (del obispo de España), y los "*pájaros azules*" (para el otro obispo), como antes la establecíamos entre las partes constitutivas de uno y otro templo, arquitectónicamente. Por supuesto, el obispo que "*sale, despacio, a cantar*" no sería ya el de España, sino el que oficia en el "*templo*" de la naturaleza. Cada modelo de "*templo*" tiene su propio modelo de "*obispo*". El "*obispo*" metafórico queda asociado con la poesía también por esa facultad

distintiva suya de “cantar”. A la religión usual, ya sin mucho crédito, sucede la de la poesía. Y su “obispo”, con la naturaleza, canta, como ella: “canta el aire”, “cantan los abedules” ¹¹. La comunión de este otro “obispo” (u “obispo” otro) es incomparablemente plena.

El inconveniente que a esta variante interpretativa pudiera representar la mención de “el obispo” (“su coche”, “su carroza”), en tercera persona, luego de haber estado enunciando en primera, no lo sería sino en apariencia. El recurso del autodistanciamiento por parte del sujeto lírico y autor implícito de Versos sencillos no es exclusivo de este poema, ni nuevo en el mapa que delinea la escritura toda de José Martí. Rasgo distintivo de la poética de Versos sencillos son las súbitas asociaciones tropologizantes por medio de la disposición de las proposiciones de los versos en la estrofa, de las estrofas en el poema, y de éstos en todo el libro. Valores que aisladamente no ofrecen una proposición versal o una estrofa, se activan al contacto de cada una de éstas con sus unidades contiguas mayores. En este caso, no hace falta explicitar la existencia de un “obispo” encargado del “templo” construido con “abedules” y “helecho” y “cielo”, para que pueda inferirse. Ocioso y redundante -si posible- hubiera sido detenerse en esa explicitación, trabajando con un metro y unas estructuras estróficas tan breves y concisos, y en las fronteras de un texto que cuenta con el sobreentendido y la sugerencia como claves de la estrategia discursiva empleada en consonancia con el auditorio previsto.

El “templo” de la naturaleza en que el sujeto poemático oficia como “obispo” (“¡En mi templo, en la montaña,/El álamo es el pilar!”), además de residencia físico-espiritual de la plenitud humana, deviene reino no discriminante de la fantasía, como corresponde a un espacio en que se cifra esa plenitud, desde el punto de vista de un poeta.

¡Díganle al obispo ciego,
Al viejo obispo de España

¹¹ Intenso es ese comercio axiológico y tropológico entre la naturaleza y la poesía en este cuaderno. Si, por una parte, la poesía tiene como modelo y espacio ideal suyo a la naturaleza; la naturaleza, por la suya, se construye con atributos de la poesía. El de la expresión sobresale entre todos ellos: “murmura el arroyo manso” (I); “el canto del viento/ En las ramas vocingleras” (II); “lago mudo” (IV), “el agua ronca del mar” (XXIV).

Que venga, que venga luego,
A mi templo, a la montaña!
(PC 1:239)

Una religión extraña en ese ámbito es la que representa el “*viejo obispo de España*”. A juzgar por ese trato, la vindicación de la lengua española como venero y sostén de la identidad defendida frente a la lengua inglesa no lleva al poeta de Versos sencillos a buscar resguardo en los valores de una España asociable con ese “*viejo obispo*”¹². “*Obispo ciego*”, obispo caduco, es ese que se acoge al espacio y las normativas tradicionales, no el que oficia “*en la montaña*”, sin mediatizaciones que lo separen del medular cauce de la vida representado en la naturaleza. En la contigüidad sintagmática del sustantivo “*España*”, el espacio donde se ubica -y desde donde enuncia- el otro “*obispo*” se identifica primeramente como no español, o alternativo. La orgánica integración (comunidad) del nuevo “*obispo*” a un mundo en que todo se halla relacionado, intercomunicado de raíz, como en un bosque de correspondencias, es lo que sustenta la sugestiva resonancia de la estrofa:

Duermo en mi cama de roca
Mi sueño dulce y profundo:
Roza una abeja mi boca
Y crece en mi cuerpo el mundo.
(PC 1:238)

El binomio ‘mundo-profundo’ alcanza en este poema, y particularmente en esta estrofa, su formulación explícita más plena. La integración y las correspondencias distintivas del “*mundo*” natural, según el poeta de Versos sencillos, se verifican en lo “*profundo*” de éste, con independencia de que en su superficie parezcan no existir aquéllas (“*Con los pobres de la tierra/Quiero yo mi suerte echar*”). La pobreza y el infortunio representan discontinuidades de esa armonía en la superficie que no mellan la fe del poeta en su existencia profunda. El “*mundo*” es “*profundo*”, y también su orden, su armonía: en fin, sus

¹² Muestras de aprecio e incluso amor a una España distinta de la que representa ese “*viejo obispo*” no faltan en Versos sencillos; así, por ejemplo, las que ofrecen los poemas X (“*La bailarina española*”) y el VII (“*Para Aragón, en España, / Tengo yo en mi corazón*”).

distinciones. En este (otro) “*mundo*”, el de la naturaleza que se asume también como “*templo*”, pueden subsanarse discontinuidades como ésta del mundo cultural¹³.

Las resonancias que entretengan la presencia humana (cultural) con el “*mundo*” natural en esa estrofa (“*roca*”/“*boca*”, “*roca*”/“*roza*”, “*roza*”/“*boca*”) son homólogas de aquella comunicación de fondo, que ahora se establece entre el “*obispo*” natural y ese ámbito en que él reconoce su “*templo*”. Las series natural y cultural que ha propuesto Ángel Rama (1980) como matrices ideológicas para el análisis de varios de los poemas de *Versos sencillos* aparecen entrecruzadas en esa estrofa clave del poema.¹⁴ Significativamente, es en el sueño (“*Mi sueño dulce y profundo*”) cuando el hablante accede a esa comunión: cuando se asume integrado a esa armonía; como si el sueño, en el abandono que supone respecto de funciones adquiridas, permitiera la recuperación del estado adecuado (“*profundo*”) para que los humanos puedan participar enteramente de esa armonía.

En esas circunstancias, basta el roce de una modesta “*abeja*” sobre la “*boca*” del sujeto emisor (“*roza*”/“*boca*”) para desencadenar tal reencuentro del ser con su “*mundo*”; del ser en ese “*mundo*” desvalorizado sin embargo, desacralizado, por los patrones tecnológico-modernizadores. La “*abeja*”, que tiene ya otras apariciones en el poemario (“*picó en la frente a mi niña*”, *PC* 1:235; es preferible a “*las*

¹³Inevitable es evocar a propósito de esa visión de la naturaleza como templo el célebre soneto baudelairiano “Correspondances”, todo un hito de la poesía moderna occidental. Esa asociación no excluye otra más evidente dentro de la tradición poética en cuya resonancia inmediata se va constituyendo la poesía de Martí: “La oración de la tarde”, de Rafael María de Mendive. Baste un fragmento del mismo para ilustrar esa familiaridad: “*Alcemos nuestro templo en la montaña, / teniendo por techumbre el mismo cielo, / por luz la estrella, por techumbre el cielo y un árbol por altar*”. La patria evocada en el segundo verso de todo el poemario mediante la poesía correspondiente a esa patria (“*De donde crece la palma*”) vuelve a quedar de manifiesto en esa notable resonancia con los versos de un poeta a quien Martí le guarda particular aprecio.

¹⁴Los poemas constituidos por sólo dos estrofas (de cuatro versos cada una) sin relación visible entre sí, como el XIV, XVI, XXV, XXVI, XXXVI y el XXXVII, son los que él escoge para analizar los modos y los tipos de relaciones que se establecen entre la serie cultural y la serie natural en ese cuaderno martiano. Sus consideraciones sobre lo que podría llamarse “la socialidad del texto lírico”, a partir de la manera que tiene la ideología de interactuar con la producción del mismo, tercian con mucha fuerza propositiva en el debate al respecto. Por venir de uno de los más importantes estudiosos del modernismo y de la obra de Rubén Darío, ese trabajo suyo se dota de un mérito adicional: contribuir a derribar las visiones simplistas y/o maniqueas sobre el funcionamiento de los textos y de sus productores durante los años finales del siglo XIX en Hispanoamérica que tanta boga han tenido desde los años iniciales del siglo XX.

historias viejas de los hombres”, PC 1:237), representa ahora la energía vital de la naturaleza. Por lo que su roce sobre la “*boca*” intensifica súbitamente la conciencia del propio cuerpo y la comunidad de éste con el universo. Semejante propuesta sacralizadora de la naturaleza en la poesía y por la poesía responde tácitamente a la desintegración u objetualización de la relación de ella con los humanos, tendencia ésta favorecida por aquellos patrones. Nótese entonces cuántas hebras de otros discursos pueden interactuar en el tramado de este poema.

III.2.d) Las vidas paralelas

No todos los poemas de Versos sencillos tienen la brevedad de las coplas o los textos eminentemente populares, ni gozan de su carácter de proverbio. (Rasgos, estos dos, que apoyan la imagen del auditorio ideal inscrita en el texto). Varios poemas hay en los que la propuesta no está a flor de letra ni es fácilmente generalizable; así como también otros más bien extensos, de marcado carácter narrativo. Dato curioso a propósito del poema III es que en él se cierran las coplas sueltas distintivas del comienzo del cuaderno y se inicia el poema más bien extenso de corte narrativo. En esa medida, puede afirmarse que él funciona como punto de giro macrotextual entre ambos tipos de formalizaciones.

Entre los poemas narrativos el IV es el primero que se centra entero (sus 9 cuartetos) en el relato de una historia, del modo que luego lo harán el IX (más conocido como “*La niña de Guatemala*”) o el X (“*La bailarina española*”). La historia suya -como la del IX- es la de una relación amorosa que ya no existe. Empero, de ese quebrantamiento -a diferencia de la que aborda el IX- no se sabe sino hasta el final, momento ése en que se potencian de un sentido imprevisto ciertos indicios de las cuartetos iniciales que no parecían tan estrechamente vinculados en una misma constelación de signos.

Son procedimientos que han distinguido más bien a los géneros narrativos los que sostienen la capacidad básica de generación de sentidos de este tipo de poemas. Así, mientras que en el IX resulta

fundamental la alternancia de planos espaciotemporales y puntos de vista en la narración de su argumento¹⁵, en el caso del IV es una gran retrospectiva crecientemente actualizada el procedimiento básico por el cual la posibilidad de ruptura afectiva se distancia primero, y se impone con más dolor y sorpresa después. Luego de la cuarteta introductoria en que se enuncia: *‘Yo visitaré anhelante/ Los rincones donde a solas/ Estuvimos yo y mi amante/ Retozando con las olas’* (PC 1:240), el emisor pasa a referir el instante de gozo vivido la vez anterior que estuviera en tales “rincones” con su “amante”. O sea, traslada al lector (u oyente) a otro tiempo narrativo: a un pasado de placidez y compañía que poco a poco se va actualizando, o aproximándose a un tiempo presente. Este proceso de actualización de las vivencias o los recuerdos, desplegado en las siete cuartetas interiores -es decir, en la 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8-, se intensifica en las estrofas en que se describen las acciones de la amada y se reproduce su voz.

En esta actualización de sucesos deseables ocurridos en un pasado desempeña significativo papel el tiempo verbal futuro con que se inicia el poema (“visitaré”). Tras ese futuro es esperable un tiempo en el cual el personaje realizaría las actividades anunciadas. En lugar de ello, sin embargo, aparece un tiempo pasado, un tiempo cerrado. Efecto de esa expectativa de sucesión temporal frustrada es la superposición de ambos tiempos: pasado y futuro. De modo que, aunque los verbos (“estuvimos”, “vimos”, “deshizo”, etc.) se inscriban en el pasado, va a transparentarse en ellos el tiempo que debiera ser la concreción de ese futuro anunciado al comienzo. Este rejuego temporal no se da a solas. Aunados a él están el gradual ocultamiento de los verbos indicadores de ese tiempo pasado, y el discurso directo en que aparecen las palabras de la mujer que acompañara al emisor-testigo esa otra vez. Este modo de

¹⁵ Son únicamente dos los planos en que se alterna la narración de la historia de “la niña de Guatemala”: el primero refiere el viaje del cortejo fúnebre hasta el cementerio, y el segundo presenta, a modo de retrospectiva, los incidentes que dieron lugar a la muerte de la protagonista. Mientras que en el primer plano (estrofas 2, 4, 6 y 8) el “narrador” aparece como personaje testigo, en el segundo plano (estrofas 3, 5 y 7) él figura como alguien ajeno a lo sucedido. En conocimiento de las semejanzas entre la historia presentada en el segundo plano espaciotemporal del texto y la relación del poeta con María García Granados durante el paso de él por Guatemala, este poema puede tomarse como ejemplo de la discreción que distinguió a Martí en el tratamiento escritural de ese tipo de experiencias.

presentar la voz de su amada tiene un efecto actualizante considerabilísimo: la voz directa (el “yo” de la enunciación) no deja nunca de ser (o estar en) presente. Pero, además, el tiempo que ocupa su enunciación es bastante extenso:

Y ella me dijo: “*¿Qué afán!*
¡Si hoy me gusta ver el sol!”

Nunca más altos he visto
Estos nobles robledales:
Aquí debe estar el Cristo,
Porque están las catedrales.

Ya sé dónde ha de venir
Mi niña a la comunión;
De blanco la he de vestir
Con un gran sombrero alón.”
(PC 1:240; énfasis mío)

En un poema de 36 versos, por lo menos 9 corresponden a esa otra voz. Este discurso enmarcado tiene a su vez un detalle característico que refuerza su actualidad y, en consecuencia, su capacidad de actualizar el cotexto lingüístico que lo enmarca: su confianza en poder realizar ciertas acciones futuras, según ejemplifican los verbos subrayados, y los adverbios espaciotemporales. Justo cuando se ha alcanzado ese clímax de actualidad, o de lo que equivale a decir, de vida (la voz, las promesas, los besos, el trino de los pájaros), el emisor se encarga de devolvernos a su real tiempo presente retomando el mismo tiempo verbal del inicio: el futuro, pero un futuro que, por cerrado, no deja ya lugar a la ilusión: “*¡Volveré, cual quien no existe,/ Al lago mudo y helado:/ Clavaré la quilla triste:/ Posaré el remo callado!*” (PC 1:240). Al completar su recorrido textual ese tiempo verbal futuro, descubre su relatividad el tiempo evocado: se desmorona, y, lo que a no dudar es peor, se clausura. El tiempo de la amorosa dicha corresponde al pasado, a un pasado sin vuelta. El tiempo evocado equivale al tiempo de la ilusión, del deseo, que no sobrevive al contacto con el tiempo de la realidad o tiempo de enunciación del texto.

Si esa cuarteta final se revela tan saturada de sentido es por la ruptura de ese tiempo-ilusión y la aparejada resemantización de todo lo contenido en ese tiempo, que su presencia implica. Indicios antes decodificados de otra manera, como la soledad grata de los amantes (“*a solas*”, “*solos con la compañía*”) se revierten ahora únicamente -y menos soportable por tanto- sobre el emisor de ese enunciado lírico. O, como en la relación fónico-semántica “*compañía*”-“*umbria*”, jerarquizan algún sema entonces subordinado. La gravitación de ese recuerdo aviva y recrudece la soledad del emisor-protagonista, su irrevocable exclusión de esa dicha¹⁶. Dar a conocer esa compenetración existente entre el sujeto lírico y su “amante” antes de mostrar todos los signos de la imposibilidad actual de revivir esa experiencia, condiciona que el lector participe tan inocentemente de esa ilusión, como apesadumbradamente de su clausura. Conocida la gracia de esa relación amorosa, se está en mejores condiciones de comprender el dolor y la irreparable soledad que su pérdida significa para el sujeto amante. Con ello no hace falta hablar de la situación presente. La posible lamentación por esa pérdida queda implícita, y resulta más convincente que si se emitiera. Los adjetivos “*mudo y helado*”, “*triste*” y “*callado*”, que podrían remitirse en el paradigma a la situación del hablante, se refieren, sintagmáticamente, al “*lago*”, la “*quilla*” y el “*remo*”, en ese orden.

Esta es otra fundamentación de la estrategia discursiva seguida en este poema, toda vez que contribuye a plasmar con redoblada fuerza dramática una situación sentimental adversa, sin menoscabo de la pudorosa contención recomendada -y practicada- en este poemario mismo: “*Vierte, corazón, tu pena/ Donde no se llegue a ver,/ Por soberbia, y por no ser/ Motivo de pena ajena*” (PC 1:283). O como se enuncia en el texto XXXIV resaltando ya otras prácticas discursivas de este poeta:

¹⁶ La ubicación de “Fidelia”, de Juan Clemente Zenea, en la memoria intertextual de este poema facilita la percepción de la orientación notada hacia lo implícito y lo sobreentendido a propósito de la expresión sentimental en el texto de Martí. Mientras que aquél desde que comienza bordea la lamentación por el trastrocamiento de la situación idílica que el sujeto emisor viviera “*hace diez años*” con otra persona (“*Tú tampoco eres la misma,/ no eres ya la que tú eras;/ los destinos han cambiado:/ yo estoy triste y tú estás muerta*”), el de Martí está construido de manera que el probable lamento es dejado a la imaginación del lector.

¡Penas! ¿quién osa decir
Que tengo yo penas? Luego,
Después del rayo, y del fuego,
Tendré tiempo de sufrir.
(PC 1:271)

Ceder ante el sufrimiento en esas circunstancias equivale a un lujo inoportuno; y expresarlo (por escrito) es demasiada inconveniencia. (Curiosamente, ese poema en que se expone el rechazo a la expresión de las penas individuales (XXXIV) está precedido por uno que comienza: “*De mi desdicha espantosa / Siento, oh estrellas, que muero*”). Refuerza esta conclusión el hecho de que el poeta de Versos sencillos ha aprovechado su correlato textual no sólo para recrear los pasajes más definitorios de su propia vida, sino también para construir una imagen ideal del ciudadano de la comunidad que ha previsto como auditorio ideal y caja de resonancias del mismo. No hay que perder de vista que Martí busca influir sobre la conducta del auditorio que simultáneamente representa, por lo que la recreación de aquellos pasajes convive con la creación de esa imagen. De ahí que los pasajes menos favorecedores de la imagen deseada sean representados de manera tangencial, como si se tratara de vidas paralelas con respecto a esa imagen.

Esta operación que el poeta ya había ensayado con desigual fortuna en Ismaelillo a propósito de la imagen textual del hijo y, en menor medida, de la del autor, no fue posible en el caso de los “Versos libres” vistos como proyecto macrotextual. El ánimo pudoroso, reactivo a la proclamación de las penas íntimas, tematizado en esos mismos “Versos”, tuvo una más fuerte resistencia en ellos. (Al respecto, v. *infra*, cap. V.) En Versos sencillos ese ánimo alcanza el que tal vez sea su momento mejor en el poema VIII: “Yo tengo un amigo muerto/*Que suele venirme a ver:/Mi amigo se sienta y canta;/Canta en voz que ha de doler*” (PC 1:244). Por lo que “canta” este amigo del hablante poemático sabemos que se trata del representante de una faceta íntima del autor implícito, con respecto a la cual éste se ha mostrado sumamente discreto: su malogrado matrimonio, su frustrado deseo de nuclear su propio hogar:

Corazón que lleva rota
 El ancla fiel del hogar,
 Va como barca perdida
 Que no sabe a dónde va.

Esta caracterización prontamente nos sitúa en la pista de quien enuncia otros poemas de este mismo cuaderno. También la estrofa “*El corazón es un loco/Que no sabe de un color:/O es su amor de dos colores,/O dice que no es amor*”, atribuida al “*amigo muerto*”, comparte con el hablante lírico ideal de Versos sencillos su afán de plenitud, su amplitud afectivo-conceptual, y su determinación. El sujeto enunciador del poema VIII y el “*amigo muerto*” que refiere su pena en él, son, entonces, partes igualmente susceptibles de integrar la personalidad que se presenta (y crea a sí misma) en todo Versos sencillos; sólo que el “*amigo muerto*” representa una faceta actuante en un pasado (el de la relación matrimonial y su ruptura), que aún cuando se da por muerta o clausurada, por instantes resucita, vuelve a asomar entre los otros sentimientos y emociones de esa personalidad total. Es como una herida que no obstante darse por cicatrizada, a ratos rezuma. Una antigua herida sentimental de curso intermitente. He ahí otra muestra y una explicación de lo que antes llamé “desequilibrio del dos” o “desarmonía del par”: el hablante/autor implícito y su doble, la dimensión decible y la silenciada.

Por haber sido desplazada en el cúmulo de sentimientos y emociones vigentes y, sobre todo, por tratarse de una dolencia íntima, el poeta la encarna en ese “*amigo muerto*”. Éste, al menos de inmediato, y situado el texto en una perspectiva que identifica a la voz poética (principal) con el autor real del poema, no se hace identificable con el yo empírico del poeta, por ser ella la voz de un “*amigo muerto*”, o sea, de otro sujeto que, desde aquella perspectiva, no se tendría como correlato textual del autor. La voz del poema que correspondería a la del autor no refiere pena alguna: es el “*amigo*” suyo quien cuenta su dolencia. Así, entre el autor y la imagen del autor en el texto se halla la voz de ese “*amigo muerto*” y adolorido aún. Para reforzar este distanciamiento previsto y deseado por el poeta entre la imagen derivable de él en el texto y la expresión de ese dolor canalizado a través del “*amigo muerto*”, la voz que

equivaldría a su imagen textual se limita a presentar a ese “*amigo*”, y a apaciguarlo cuando ese viejo dolor le arrecia: “*En cuanto llega a esta angustia/Rompe el muerto a maldecir:/Le amanso el cráneo: lo acuesto:/Acuesto el muerto a dormir*” (PC 1:244). La vieja herida sentimental que se consideraba cicatrizada, pero que no lo estaba del todo, no puede pasar de cierto límite en la expresión. Tanto la acción de amansar como la de acostar a dormir el “*cráneo*” de “*el muerto*” develan un afán por aproximar a éste al reino de la armonía, es decir, al designado por el binomio ‘*mundo-profundo*’.

Ese motivo del desdoblamiento o del doble, desplegado ahora en el poema VIII, y luego en el XI (“*Yo tengo un paje muy fiel/Que me cuida y que me gruñe*”, PC 1:248) y en el XXVI (“*Yo que vivo, aunque me he muerto*”, PC 1:263), con fines mediatizadores de la usual identificación del autor real (*yo empírico*) y el hablante lírico (*yo poético*), o como representación artística de una ineludible dualidad interior, tiene definido antecedente ya desde 1878, fecha en que Martí le comunica a Manuel Mercado: “Queda en mí un hombre doble -el prudente que hace lo que debe; el pensador rebelde que se irrita” (E 1:125)¹⁷. A no dudarlo, José Martí, que sentía en sí mismo esa dualidad demandada por la obligada compartimentación de sus diversas prácticas o esferas de actuación, buscaba las vías de concretar, y aún hacer pública, su honda vocación de poeta sin acarrear más obstáculos al desenvolvimiento de su labor estrictamente política.

Poemas largos y poemas breves, poemas aforísticos y poemas de carácter narrativo: vasto, de cualquier modo, es el repertorio de procedimientos y recursos expresivos que moviliza Martí en este poemario. A veces incluso puede aprovechar las expectativas creadas a partir de determinados recursos en unos textos, para contrariarlos en otros, según lo ilustra el poema XXXIX (conocido popularmente

¹⁷ Prácticas similares a ese desdoblamiento, referidas mayormente a alguna faceta propia con la que el autor no quisiera identificar su imagen textual, se localizan asimismo en “Versos libres”. En sus cuadernos de apuntes varias veces asoma esta preocupación. Publicado ya *Versos sencillos*, reaparece de manera ejemplar ese motivo en una carta a su madre de 1894, y tan próximo se revela él ahí a la solución practicada en el poema VIII que más parece una glosa suya: “El hombre intimo está muerto y fuera de toda resurrección, que

como “La rosa blanca”), donde sobre la base del esquema de oposición binaria tan frecuentado por Martí en los textos breves de *Versos sencillos* se revela como un desvío su desenlace.

En ese poema, luego de exponer su disposición afectiva hacia el “*amigo sincero*” (“*Cultivo una rosa blanca/En julio como en enero*”, PC 1:276), el emisor insinúa el valor levemente adversativo dado a veces a la conjunción copulativa “y”, al introducir de inmediato un caso diametralmente opuesto: “*Y para el cruel que me arranca/El corazón con que vivo*”. Como si dijera: “*Cultivo una rosa blanca/Para el amigo sincero, [‘pero’] para el cruel que me arranca/El corazón...*”¹⁸. De este modo, desde el punto de vista tanto compositivo-formal como lógico se crea una expectativa de violencia, de respuesta áspera hacia quien le ocasiona perjuicios al emisor-protagonista, la cual, sin embargo, se interrumpe o frustra a segundas cuando tras esa oposición insinuada entre las dos estrofas de esta copla de arte menor, el texto cierra con el mismo verso (o casi) del principio. O sea, termina con la misma disposición afectiva del inicio, también hacia el ser humano que le inflige penalidades:

Y para el cruel que me arranca
El corazón con que vivo,
Cardo ni oruga cultivo:
Cultivo la rosa blanca.
(PC 1:276)

No otra “*rosa blanca*”, sino “*la [misma] rosa blanca*” cultivada para “*el amigo sincero*”: una misma disposición anímica para dos conductas opuestas. Desenlace que depara no poca sorpresa, en virtud, precisamente, de las expectativas creadas por el esquema compositivo. El paradigma rímico (abbaacca) aboceta una especie de quiasmo en torno a los beneficiarios de la donación del sujeto lírico: “*mano franca*” (v.4) y “*que me arranca*” (v.5), en cuyos extremos está, para los dos, “*una rosa blanca*” (v.1) y “*la rosa*

sería el hogar franco y para mí imposible, adonde está la única dicha humana, o la raíz de todas las dichas” (E 4:139).

¹⁸ En el poema II aparecen otros ejemplos de ese uso con matiz adversativo de la conjunción copulativa: “*Yo sé de Egipto y Nigricia/Y de Persia y Xenophonte;/Y prefiero la caricia/Del aire fresco del monte*” (PC 1:237; énfasis mío). En lugar de contraponer el mundo del libro al de la naturaleza con una conjunción adversativa, él tiende

blanca” (v.8). Las disparidades y discontinuidades de la armonía en la serie cultural intentan ser subsanadas, una vez más, en (/por) la serie natural, ahora representada en “la rosa”, y con la mediación de un sujeto que, si bien corresponde a la primera serie, se desea parte de ésta última. Juego de expectativas similar al del poema XXXIX es el que genera en el XVIII el empleo de un mismo adjetivo (“oscuro”) como rima en sus estrofas 1 y 3. En la 1 (v.2) ese adjetivo, pospuesto, se aplica al sustantivo “oro”, con el que se designa el material del que “un hombre puro” le ha hecho un alfiler a Eva: “*El alfiler de Eva loca/ Es hecho del oro oscuro/ Que le sacó un hombre puro/ Del corazón de una roca*” (PC 1:255). En la estrofa 3 (v.1) ese mismo adjetivo, antepuesto, se aplica al sustantivo “talle”, metonímico del cuerpo de Eva. Para entender aquel juego hay que tener en cuenta el motivo de elección que aporta para Eva la estrofa intermedia: “*Un pájaro tentador/ Le trajo en el pico ayer/ Un relumbrante alfiler/ De pasta y de similor*”.

Luego de presentadas así las dos variantes de alfiler entre las que ha de escoger Eva, la reaparición del adjetivo “oscuro” en el verso inicial de la estrofa 3 induce a creer que Eva eligió el alfiler “de oro oscuro”: “*Eva se prendió al oscuro*”. Tanto el verbo (“prenderse”) como el adjetivo con que cierra ese verso permiten esa posibilidad de lectura: Eva escogió la primera opción, la del alfiler “de oro oscuro” que le había hecho “un hombre puro”. Ese alfiler, además de ser “de oro”, se lo ofrece “un hombre puro”, o sea, un hombre más bien de excepción. El otro alfiler tiene en su contra el material de que ha sido hecho y la catadura de su donante: “*Un pájaro tentador*”, ligereza por partida doble. De tan diferentes o fácilmente diferenciables entre sí ambas opciones, la segunda casi no lo es; por lo que apenas habría lugar para la elección.

Sin embargo, el adjetivo “oscuro” no remiúa, sustantivado, al alfiler “de oro oscuro” de la estrofa inicial, sino al cuerpo de Eva: “*Eva se prendió al oscuro/ Talle el diamante embustero*”. El encabalgamiento de la pareja “oscuro talle” diluye aquella expectativa en menos tiempo del que le tomó crearla. Eva no tuvo

un puente con la copulativa entre ambos mundos, aunque declare su preferencia por el de la naturaleza, que es también el de la sencillez defendida.

que escoger entre dos hombres, sino entre “*un hombre puro*” y “*un pájaro tentador*”. La mayor participación del primero del ‘*mundo profundo*’ (“*oscuro*”, “*puro*”, saca de la profundidad lo que ofrece) parece no favorecerlo a los ojos de Eva. Esta caracterización de Eva como imprevisible (voluble, ligera o indecisa) reaparece en los poemas XVI y XX. El primero de los dos resulta particularmente interesante porque la imagen de una Eva veleidosa tiene un fuerte correlato en el nivel sintáctico suyo:

En el alféizar calado
De la ventana moruna,
Pálido como la luna,
Medita un enamorado.

Pálida, en su canapé
De seda tórtola y roja,
Eva, callada, deshoja
Una violeta en el té.
(PC 1:253)

Este poema es de los que Rama (1980) denomina “dípticos seriados”: sus dos estrofas muestran señales de independencia entre sí, como el paradigma rímico (abba cddc) o el paralelismo de las acciones que realizan sus respectivos personajes en espacios diferentes. Correspondientes ambos personajes a la que Rama llamaría serie cultural, la serie natural no podría reconstruirse en ese poema sino a partir de la relación que mantiene cada uno de ellos con los elementos evocadores de esta última serie. Así, mientras que del enamorado de la estrofa inicial se enuncia que está “*pálido como la luna*”; de Eva, también “*pálida*”, se dice que “*deshoja/ Una violeta*”. La palidez de uno y otro personaje constituye el punto de convergencia de ambas estrofas, aunque ella sea atribuible a motivos distintos en cada caso.

En lo que respecta a la sintaxis, quisiera hacer notar la filigrana distintiva de la estrofa correspondiente a la mujer, en contraste con la lisura de la estrofa correspondiente al hombre. Ésta se inicia con un complemento circunstancial de lugar (vv.1-2), al que sucede un complemento circunstancial de modo (v.3), el verbo y el sujeto gramatical (v.4). En cambio, la estrofa de Eva comienza con un complemento circunstancial de modo (v.5), al que sucede un complemento

circunstancial de lugar (vv. 5-6), el sujeto (v.7), otro complemento circunstancial de modo (v.7), el verbo (v.7) y el complemento directo (v.8). El número de complementos entre una y otra estrofa se duplica en la dedicada a Eva, y, más relevante que el número, la colocación de ellos en el sintagma introduce notables cesuras en los vv. 5 y 7. La imagen de filigrana y zigzaguo resultante de esa morfosintaxis en la estrofa de Eva condice con la indecisión del personaje. El hecho de que Eva se represente recostada “*en un canapé/De seda tórtola y roja*” induce a pensar que la indecisión no se acompaña en ella de tensión, sino más bien de cierto hedonismo y/o frivolidad. El enamorado de la primera estrofa se halla, vertical, a la expectativa respecto de una respuesta que Eva, horizontal, parece haber confiado al azar. En conocimiento de ese aire ligero que se atribuye a Eva, se entiende la resignada confianza en ella enunciada en el poema XX: “*Eva me ha sido traidora:/ Eva me consolara?*” (PC 1:257).

También Agar, en el poema XLII, es caracterizada como antojadiza y/o carente de discernimiento pues, habiéndole tocado en suerte “*la perla triste y sin par*” en el “*bazar del amor*” (PC 1:279), no supo valorarla y la “*tiró al mar*”. He ahí otra vez el caso de un buen hombre menospreciado por la inconstancia de una mujer¹⁹. Muy recurrente es esta imagen de la mujer en el poemario. No de la mujer vinculada con el emisor y autor implícito por un nexo filial-materno (como “*la matrona fuerte*” del poema XXVII) o paterno-filial (como la “*niña*” en cuya frente picó una abeja, del poema I); sino de la mujer con la que se ha deseado o se desearía tener una relación más íntima (como las de los poemas VII, VIII, IX, X, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXXIII, XXXV, XXXVII, XXXVIII, XLII, XLIII). La sensualidad y el placer que conlleva la presencia de ésta hace que aflore una dimensión del sujeto lírico ideal que se resiste a la imagen de armonía, a la armonización. Ese placer al que él es tan sensible

¹⁹ En conocimiento de que ese poema es obra del autor de Ismaelillo, no resulta forzado percibir en él una alusión a la madre del niño homónimo del cuaderno. Ismael(illo) ese niño, ella sería Agar, una Agar que no supo justipreciar al esposo suyo y padre del niño. Éste es otro ejemplo del tipo de representación de pasajes autobiográficos en Versos sencillos que he designado “vidas paralelas”.

opone resistencias a su voluntad de control. El poema XLIII se singulariza mucho al respecto, tanto por la nitidez e intensidad del deseo tematizado, como por su modelo estrófico:

Mucho, señora, daría,
 Por tender sobre tu espalda
 Tu cabellera bravía
 Tu cabellera de gualda;
 Despacio la tendería,
 Callado la besaría.

Por sobre la oreja fina
 Baja lujoso el cabello,
 Lo mismo que una cortina
 Que se levanta hacia el cuello.
 La oreja es obra divina
 De porcelana de China.

Mucho, señora, te diera
 Por desenredar el nudo
 De tu roja cabellera
 Sobre tu cuello desnudo:
 Muy despacio la esparciera,
 Hilo por hilo la abriera.

(PC 1:280)

Notable es el placer en describir una situación que se asocia con el placer: la expresión del deseo concita placer. El deseo tematizado pudiera resumirse en unas pocas palabras; sin embargo, su despliegue en el cuerpo de ese poema ocupa 18 vv., distribuidos en tres estrofas. Cada una de las estrofas viene a ser como una variación sobre el tema de ese deseo. Su avance en el espacio de la página no se acompaña de igual avance en el tiempo. La sensación de morosidad y regodeo en la expresión del deseo adelanta la intensidad de éste, y acaso también la conciencia de la dificultad de su consumación. La expresión del deseo podría equivaler entonces a su realización.

Si el poema XLV ha solido señalarse como raro desde el punto de vista métrico en el universo de los Versos sencillos, raro también, aunque en menor medida, es también este otro, el XLIII. Su organización estrófica, como la del XLV, no se ciñe a los grupos de cuatro versos. Pero mientras que

aquél, el XLV, los desborda desde su omisión de rima, éste, el XLIII, se sale de esa matriz estrófica del cuaderno por el añadido de un pareado en cada uno de sus grupos. La organización en sextillas condiciona una superabundancia de rima, en comparación con el XLV: ababaa cdcddc efefee. En consecuencia, si el poema del sueño con los héroes se señala por su omisión de rima, el XLIII se caracteriza por su abundancia. Ambas opciones extremas devienen significativas: la omisión, porque connota una ausencia de condiciones para la armonía; la abundancia, porque debería de connotar una presencia excesiva. Los pareados de cada una de las estrofas, en efecto, concentran esa presencia: “*Despacio la tendería,/ Callado la tendería*” (vv.5-6), “*La oreja es obra divina/ De porcelana de China*” (vv.11-12), “*Muy despacio la espartiera,/ Hilo por hilo la abriera*” (vv.17-18). Pero el tiempo verbal del deseo deja entrever, simultáneamente, una ausencia. Y, lo que sin duda es más relevante, a la mujer se le ha representado según un modelo extraído del arte (vv.11-12), reino por antonomasia de la armonía.²⁰ O sea, no es la mujer por sí misma la que propiciaría esa armonía ideal, sino la mujer-arte, la que aparece representada en los poemas X y XXI²¹.

Peculiar, cuando menos, es el lugar de la mujer en la biografía ideal del héroe poemático y, por extensión, en el proyecto de comunidad que permite reconstruir el poemario. El placer asociado al sexo constituye una fuerza de signo ambivalente en la economía simbólica de esa comunidad. Como se

²⁰ La asociación fónico-semántica “*divina*”-“*China*”, que cifra ahí la belleza y la armonía distintivas del ámbito artístico, evoca una figuración previa del adjetivo “*divina*”, en el poema X: “*Ya llega la bailarina:/ Soberbia y pálida llega:/ ¿Cómo dicen que es gallega?/ Pues dicen mal: es divina*” (PC 1:246). Mientras que en aquel poema la asociación de “*divina*” con “*porcelana de China*” reconoce a la “*oreja*” metonímica de la mujer como situada de antemano en el arte, en el poema X el contraste de “*divina*” con “*gallega*”, como si se tratara de dos gentilicios, descubre de manera súbita a la bailarina en ese mismo ámbito, el del arte. Si desde el punto de vista sintáctico “*divina*” se opone a “*gallega*”, desde el punto de vista fónico-semántico “*divina*” se asocia con “*bailarina*”. La belleza artística, o susceptible de representar según el arte, no se limita a fronteras geopolíticas. Esta idea aparece ya en “*Polvo de alas de mariposa*”. El escritor de una zona periférica defiende allí su derecho a tratar asuntos identificados como ‘universales’ desde otras zonas. (Cf. *supra*, cap. I.1).

²¹ En el modelo de mujer que se deriva del poema XXI el placer no figura sino mediante el arte y mediatizado por él: “*Ayer la vi en el salón/ De los pintores [...]*” (PC 1:258). Esa mujer, a diferencia de Eva, o de cualquier otra estimuladora del deseo, se caracteriza, ante todo, como consagrada a la familia, capaz de sobrellevar sacrificios y adversidades, y austera. Significativo es que tal modelo se lo ofrezca el arte.

explicita en el poema XIX, la mujer es simultáneamente “*villana y [...] hermosa*”, “*villana*” no tanto por sí misma como porque su hermosura se creyó fruto de los “*juegos prohibidos*” sostenidos por ella con otra persona: “*Te odié por vil y alevosa:/Te odié con odio de muerte:/Náusea me daba de verte/Tan villana y tan hermosa*”(PC 1:256). El odio que se declara en el poema III (“*Odio la máscara y vicio/Del corredor de mi hotel*”) a esas marcas de la ciudad cifrada en el “*hotel*”, ahora recae sobre una persona: sobre una mujer. Así de fuerte y reactio al control es el deseo asociado con ella. Esta disposición ambivalente hacia la mujer (de celebración y condena, de atracción y recelo) contribuye también a configurar la memoria que el emisor y autor implícito comparte con su público.

A la luz de todos esos indicios dispersos de interrupción de la armonía enraizada en el ‘*mundo profundo*’ resulta menos excepcional en el universo de los Versos sencillos un poema como el XLV (“*Sueño con claustros de mármol*”). Su singularidad reside en que esa discontinuidad o interferencia de la armonía abarca, no unas palabras o unos versos o estrofas, sino todo el texto, en el nivel temático y en el formal: desuso de la rima (que tan aprovechada había sido), desarticulación de la unidad métrico-sintáctica en casi todos sus versos, abandono de la oralidad y dejación de la sencillez expresiva anexa a la oralidad. También en lo que respecta a la acción se singulariza este largo poema octosilábico (38 vv.) por la agitación y el dinamismo que lo recorren, como puede constatarse por la marcada preeminencia verbal suya, resaltada por los continuos encabalgamientos:

Hablo con ellos: de noche!
 Están en fila: paseo
 Entre las filas: las manos
 De piedra les beso: abren
 Los ojos de piedra: mueven
 Los labios de piedra: tiemblan
 Las barbas de piedra: empuñan
 [...] (PC 1:282)

Los sucesivos encabalgamientos atentan contra la unidad métrico-sintáctica de los octosílabos como en los “Versos libres” contra la de los endecasílabos. La tensión resultante es notoria, y asimismo, la expectativa, toda vez que son verbos (de acción, de movimiento) los que quedan separados, tajados, de sus respectivos complementos. Pero, además, considerable es la violencia que se ejerce sobre el hablante poemático, caracterizado hasta aquí por su apego a la armonía propia del reino natural-artístico, su mucho amor, su espiritualidad, su valorización del amigo y de la confraternidad humana en general, entre otros valores de similar signo.

Échame en tierra de un bote
 El héroe que abrazo: me ase
 Del cuello: barre la tierra
 Con mi cabeza: levanta
 El brazo, ¡el brazo le luce
 Lo mismo que un sol!: resuena
 [...] (PC 1:282)

El poeta que ha sabido poner interferencias cuando lo ha estimado conveniente entre la imagen asociable a él y ciertas voces en sus textos, en el poema XLV, sin embargo, no parece interesado en escamotear o suavizar esa imagen violentada de su correlato textual. A las quejas y dudas de éste, “*los héroes*”, como para demostrarle que aún viven, saltan de sus pedestales dispuestos otra vez a la batalla que habían dejado inconclusa, después de zarandearlo rudamente y silenciarlo. Así concluye ese poema, vueltos “*los héroes*” a confirmar su vigencia, incluso a expensas de la potestad mostrada hasta entonces por el hablante lírico ideal: “*Mudo, les beso la mano*”.

La precariedad de la expresión aflora una vez más en el trayecto de la escritura martiana en su comparación (tácita) con sujetos, como “*los héroes*”, que disponen de instrumentos y acciones más acreditados (y acreditativos) que la sola expresión. La vigencia de “*los héroes*”, o su necesidad, constituye la prueba mejor de la distancia todavía existente entre el modélico mundo natural-artístico y el disparejo de la historia. “*Las historias viejas/Del hombre y de sus rencillas*” que declara el hablante en el

poema II no son enteramente del pasado. No poco disonante en el universo ideal de los Versos sencillos, el poema XLV viene a ser como un llamado de vuelta a la inmediata realidad supraindividual gravitante sobre el poeta, en la que tan precaria, si no rara, es aún la armonía aspirada. Su presencia en el conjunto revela otra fuente de resistencias al reencuentro deseado entre los humanos y la naturaleza, o a la aceptación de ésta como modelo del mundo histórico.

La fuente de índole socioeconómica aportada por los desajustes y escisiones anejos al proceso modernizador, según fue concienciado por el propio poeta, no excluye la fuente de índole sociopolítica, como lo ilustra la situación de la tierra “*donde crece la palma*”: “*El hijo de un pueblo esclavo/Vive por él, calla y muere*” (PC 1:236; énfasis mío). Ese indicio de armonía que es la expresión (el canto) queda sin razón de ser en el radio de una fuente de resistencias como ésta. Éticamente no se sostiene. El XLV no es el único de los Versos sencillos que tematiza ese tipo de resistencias al modelo analógico distintivo del ‘*mundo profundo*’. Poemas anteriores a él en la secuencia macrotextual, como el XXVIII, el XXX y el XXXI las tratan explícitamente. La diferencia estriba en que en ellos las resistencias no expanden sus marcas hasta casi absorber todos los niveles constitutivos del texto, como ocurre en aquél. El XXVIII y el XXXI desarrollan una idea cuyo núcleo estaba presente ya en Ismaelillo: “*¿vivir impuro?/No vivas, hijo!*” La idea de que es preferible la pérdida de un hijo al abandono del programa ético por parte de éste se despliega en esos dos poemas de Versos sencillos sobre un trasfondo común de guerra patria.

III.2.e) Lugar de la poesía

En la imagen total que ofrece de sí el sujeto lírico ideal y autor implícito de Versos sencillos, importante sitial ocupa su condición de poeta, o, para ser más precisos -puesto que el poeta se manifiesta en la totalidad de los textos que integran ese libro-, su condición de devoto de la poesía, de amante endeudado con ella. Entre los 46 poemas de ese cuaderno, por lo menos 5 hay que refieren de

manera explícita esa relación, empática siempre y muy estrecha, del emisor/autor implícito con la poesía. Tales son los numerados V, XVII (final), XXXV, XXXVII y XLVI, éste último de una extensión (44 vv.) que sólo superan el I (especie de “sumario” noticioso en coplas), el III y el X. Mas no se trata básicamente de una cuestión de cantidad, con todo y ser significativa en un macrotexto que se propone el resumen de las aristas definitorias de una rica personalidad, sino de la ubicación de esos poemas en el conjunto. El XLVI, además de extenso, es el encargado de cerrar un libro en el que se ha resumido/creado una imagen que se propone también como modelo de la comunidad proyectada; y en la copla primera de todo Versos sencillos son “*versos del alma*” los que se desean “*echar*”: “*Yo soy un hombre sincero/De donde crece la palma,/Y antes de morirme quiero/Echar mis versos del alma.*” ²² (PC 1:235)

Tómese el grupo sintagmático “*del alma*” como complemento circunstancial de lugar (“*echar [...] del alma*”) o como complemento del sustantivo versos (“*versos del alma*”), entrañable se revela igualmente el origen de esos versos; muy profunda en el sujeto la raíz de su poesía. Si “*echar [...] del alma*”, porque nacieron allí; si “*versos del alma*” porque especialmente amados y distinguidos²³. La rima de la palabra “*alma*” con la emblemática “*palma*” según comenté al principio de este apartado, suma otros valores a esos “*versos*” (poesía) tan arraigados en el emisor-autor como inscritos en la específica tradición poética cubana. De Cuba procede aquél, y con respecto a Cuba se define, desde el punto de vista vital y desde el expresivo; como ciudadano y como poeta. No otra es la caracterización que hace de sí el hablante lírico ideal de Versos sencillos a la entrada misma del cuaderno. El escritor exiliado ha

²² Resulta de mucho interés que las dos realizaciones de la construcción sintáctica “*quiero echar*” se refieran, una a “*mis versos*”, y la otra a “*los pobres de la tierra*”, junto a quienes el sujeto emisor ha decidido establecer su propia “*suerte*”. De algún modo, la similitud de la construcción deja entrever una proximidad entre los complementos introducidos por ella en cada caso: “*Y antes de morirme quiero/Echar mis versos del alma*”, “*Con los pobres de la tierra/Quiero yo mi suerte echar*”. La observación de ese peculiar detalle sintáctico se debe a Susana Zanetti (1994:113); la interpretación es mía. En cuanto a la asociación rímica de “*palma*” y “*alma*” se trata de un motivo de bastante frecuencia en la poesía de Martí, el cual puede documentarse ya en un texto suyo de 1875. Para algunos ejemplos, v. PC 2:67, 105, 155, 235, 238, 265.

²³ En la oración introductoria del prólogo al cuaderno se les llama “*versos del corazón*” (PC 1:233).

tenido a la poesía como una manera de conservar los nexos con la patria, y en esa medida la propia poesía ha resultado también patria.

Esa relación ya entrañable con la poesía deviene identificación en la cuarteta final del poema XVII:

¡Arpa soy, salterio soy
 Donde vibra el Universo:
 Vengo del sol, al sol voy:
 Soy el amor: soy el verso!
 (PC 1:254)

“*Arpa*” y “*salterio*”: dos instrumentos musicales de cuerdas sirven para representar la sensibilidad que comunica al sujeto lírico con “*el Universo*”, la sensibilidad que lo expone a las vibraciones de éste. Las resonancias que entretejen esa estrofa constituyen un correlato de la comunicación/comunión declarada: “*Universo*”/“*verso*”/“*vengo*”/“*salterio*”; “*soy*”/“*voy*”, “*soy*”/“*sol*”; “*sol*”/“*amor*”. Y la diversidad de complementos gramaticales vinculados por el verbo ‘ser’ conjugado en primera persona de singular connota la pluralidad de elementos en los que se siente vivir el hablante, y de elementos que viven en él. La distinta colocación de ese verbo, primero pospuesto (“*Arpa soy, salterio soy*”) y luego antepuesto (“*Soy el amor: soy el verso*”) avala también esa intercomunicación²⁴. Si en la copla introductoria de todo el cuaderno el sintagma “*del alma*” contribuía a distinguir los “*versos*” presentados en ella, en la cuarteta final del poema XVII es la ubicación del sustantivo “*verso*” el contribuyente principal de similar realce. Tal ubicación sugiere que todas las correspondencias (vibraciones) previamente presentadas en el

²⁴ Esta cuarteta retoma motivos temáticos y procedimientos compositivos empleados en la copla segunda del “sumario” inicial; de ahí que varias de las observaciones formuladas ya a propósito de aquella valgan también para ésta. Particularmente en lo que se refiere al movimiento (errancia) y a la interacción del sujeto con el entorno, quisiera hacer notar un par de variaciones: 1º) ahora el movimiento descubre una orientación vertical: “*Vengo del sol, y al sol voy*”; y 2º) el sujeto que antes llevaba y dejaba su marca distintiva a todo su entorno, ahora reconoce concentrar en su interior todas las vibraciones de su entorno: “*el Universo*”.

poema tienen su destino y caja de resonancias natural en ese “verso” con que termina el poema: “Soy el amor: soy el verso.”²⁵

En el poema III -tan parecido estructuralmente a éste por otra parte- la figuración del “obispo” natural culminaba en el “canto”: el “canto” asociaba a éste a la imagen de un poeta, a la vez que esta imagen se enriquecía y magnificaba mediante su asociación con la de un “obispo”. El poeta como sacerdote. La poesía como nueva religión. En el XVII esa sensación de plenitud recobrada que tanto lo aproxima al III se concentra en la presentación del poeta como “verso”. La sensibilidad (capacidad de vibrar) que el emisor comparte con la naturaleza lo descubre uno en lo diverso y diverso en lo uno. La resonancia entre ambos es total: el “verso”, que es parte del “Universo”, vibra al unísono con éste y por eso puede contenerlo en cifra. La comunión está asegurada.

El poema V es eminentemente metapoético; tanto, que bien pudo fungir como prólogo de todo el cuaderno: “Si ves un monte de espumas/ Es mi verso lo que ves:/ Mi verso es un monte, y es/ Un abanico de plumas” (PC 1:241). Tal es su *incipit*²⁶. El juego de resonancias multiplica la presencia del “verso” más allá de sus realizaciones léxicas: “ves”(vv.1,2), “des-”(v.1), “es”(vv.2,3), “de”(v.4). Correspondiente al amplio diapason de sensibilidad vital y estética del emisor-autor implícito es su “verso”: fuerte y exquisito, amoroso aunque pueda no parecerlo. Su “verso” se define por su proximidad a la serie natural. Naturaleza y arte, una vez más, se asocian: naturaleza como arte, arte como naturaleza. Tal asociación introduce un matiz muy relevante en la relación de las series natural y cultural según la concibe Rama (1980).

²⁵ De 1883 data una definición de poeta registrada por Martí que parece la matriz de esa cuarteta: “Un poeta es una lira puesta al viento, donde el universo canta” (QC 19:328). Otra vez, un instrumento de cuerda para representar al poeta, y un “universo” que resuena a través de ese instrumento: la definición de poeta en general funcionó luego casi literalmente en la definición más acendrada del sujeto que se presenta (y crea) en Versos sencillos.

²⁶ La metáfora “monte de espumas” permite documentar nuevamente el intenso diálogo que los Versos sencillos entablan con la tradición poética en cuyo cauce se reconocen. La resonancia de esa metáfora en la memoria

Muestra adicional de la compenetración de ese producto expresivo suyo con él brinda la estrofa:

“Mi verso es de un verde claro/Y de un carmín encendido:/Mi verso es un ciervo herido/Que busca en el monte amparo.”

Conocida ya la relación de transubstanciación del emisor-autor con lo expresado por él, ahora se tienen noticias de su raigal delicadeza y soledad de fondo mediante la definición de su “verso”: “un ciervo herido”. En la contigüidad del sintagma el sustantivo “ciervo” evoca el sustantivo “verso”: muy próximo es el esquema vocálico de ambos. La simétrica inversión del lugar ocupado por las consonantes *v* y *c/s* en cada sustantivo no deja de favorecer también la evocación de uno por el otro. Esta definición realizada en las 3/4 partes del poema atendiendo a las cualidades intrínsecas del “verso”, en la última estrofa se desplaza hacia la dimensión más bien pragmática, hacia las vinculaciones del verso con el receptor potencial desde el cual puede también ser calibrado: “Mi verso al valiente agrada”. La aproximación del “verso”, distintivo del poeta, a la “espada” distintiva del guerrero no supone ya una conciencia disminuida del valer de sí mismo por parte del primero. El “verso” puede hacer las veces de “espada” y el poeta de guerrero:

Mi verso al valiente agrada:
Mi verso, breve y sincero,
Es del vigor del acero
Con que se funde la espada.
(PC 1:241)

Tan significativo como la asunción plena de su condición de poeta en Versos sencillos es la ecuación de igualdad establecida en esa redondilla entre los valores de la “espada”, distintiva del militar, y los valores del “verso”, del poeta. Con independencia del campo de actuación en que lo haya situado la dinámica sociocultural (militar, poeta), “el valiente” simpatiza con ese “verso” que comparte valores con la “espada”.

martiana remite al poema “Al océano”, de José María Heredia: “Salta la nave como débil pluma/ ante el fiero aquilón que la arrebató/ y en torno, cual rugient: catarata,/ hierven montes de espuma.”

El vínculo de directa proporcionalidad advertido desde antes por Martí entre la capacidad de sufrimiento -que es un indicio de sensibilidad a fin de cuentas- y la autenticidad del texto poemático producido en esas condiciones aparece en la copla castellana XXXVII:

Aquí está el pecho, mujer,
Que ya sé que lo herirás:
¡Más grande debiera ser,
Para que lo hirieses más!

Porque noto, alma torcida,
Que en mi pecho milagroso,
Mientras más honda la herida
Es mi canto más hermoso.

(PC 1:274)

Pasada la experiencia dolorosa, el poeta resume sin rencor, deriva una enseñanza favorable. Incluso el dolor es susceptible de devenir belleza, o estimularla, en un sujeto de su disposición. La mujer queda de nuevo asociada con el dolor y con el placer. Otra vez el sufrimiento asociado con la raíz de las creaciones y bondades humanas asoma en la copla de arte menor XXXV, donde la poesía además se revela, discretamente aún, como contraparte protectora de quien la crea:

¿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.

(PC 1:272)

Como compensación ante el dolor, el “*verso*”; y el “*verso*”, también como resguardo ante el dolor. El “*verso*” (la poesía) permite sobrellevar las más íntimas penas e insatisfacciones. La poesía, en el conjunto de la producción literaria de quien se desempeña asimismo como figura política, no es sólo fuente de belleza, ni se reduce a una función meramente estética: “*dulce consuelo*” se le llama ahí. No es,

sin embargo, hasta el poema XLVI donde alcanzan su plenitud expresiva esas otras funciones que le han estado reservadas excepcionalmente al discurso poético entre todos los frecuentados por José Martí: “*Vierte, corazón, tu pena/Donde no se llegue a ver*” (PC 1:283). Así comienza, con un diálogo autorreflexivo, pues como interlocutor del sujeto lírico funge su propio “corazón”, núcleo receptor y emisor de estímulos y reacciones, incluidos los poemas.

Discreción, recogimiento, se le recomienda al “*corazón*” para dar cauce a sus expresiones. No son válidos todos los canales disponibles. Tan próxima a la paradoja, observada desde el punto de vista de los discursos grafemáticos (y orales en el caso de la oratoria), resulta esa pausada solicitud, que deja casi sin posibilidades expresivas las penas propias. ¿Qué canal discursivo es ése, de cuantos ha practicado José Martí públicamente, en que expresada la “*pena*” íntima, “*no se llegue*”, empero, a “*ver*”? La expresión no es posible sin huellas; y menos, ese tipo de expresión. El canal correspondiente, se aclara a seguidas, ha sido hallado en el verso, en el “*verso amigo*” con el que a partir de entonces se dialoga en descargo de la conciencia que se sabe endeudada con él a fondo:

Yo te quiero, verso amigo,
Porque cuando siento el pecho
Ya muy cargado y deshecho,
Parto la carga contigo.
(PC 1:283)

Así, el desplazamiento del interlocutor explícito desde el “*corazón*” hacia el “*verso*”, lejos de excluirlos entre sí, los descubre muy comunicados, en la medida en que pueden desempeñar una misma función ante un mismo sujeto. Los “versos del corazón”, que son también “*versos del alma*”, reaparecen en ese intercambio comunicacional del poema XLVI.

Cuando imposible ha sido contener por más tiempo la “*pena*” personal, cuando no ha quedado ya otro remedio que exteriorizarla con el solo cuidado de “*no ser/Motivo de pena ajena*”, el “*verso*” se ha ofrecido como el vehículo expresivo adecuado. Por eso lo “*quiere*”, verbo éste de singular orientación

afectiva en un macrotexto donde él ha solido tener un sesgo voluntarioso. “Amigo” el “verso”, qué otro trato sería de esperar hacia él por parte de alguien que, como el sujeto lírico ideal de Versos sencillos, valora tanto la amistad (“Yo tengo más que el leopardo/ Porque tengo un buen amigo”; PC 1:281), máxime si ella le ha sido confirmada en los momentos más desolados:

Tú me sufres, tú aposentas
En tu regazo amoroso,
Todo mi amor doloroso,
Todas mis ansias y afrentas.
(PC 1:283)

Todo lo que, de su propia persona, no ha podido encontrar cabida en los restantes canales expresivos frecuentados por el escritor, lo ha hallado en el “verso”. Así, éste se ha hecho depositario de cuanto podía estorbar y obstruir la imagen (el crédito) que tan importante es en el sujeto consagrado a una labor eminentemente política, y en función de la cual Martí ha puesto otros canales de publicidad menos regulable. En el total del *corpus* resultante de un ejercicio tan sostenido, otra ha sido la destinación reservada al “verso”, sobre todo, durante la madurez creativa del poeta. No se trata propiamente de que la poesía y esos otros canales constituyan anverso y reverso de la imagen del escritor, sino más bien de que la una y los otros establecen entre sí una relación de complementariedad en la que la poesía, sin excluir de su cauce referencias significativas a otras facetas o dimensiones básicas del autor, centraliza todo aquel “amor doloroso”, todas aquellas “ansias y afrentas” de su esfera privada, íntima, personal: “cuanto me agobia el alma”.

Por esa suerte de transvase de los conflictos más internos del emisor a la poesía (“*echarme en tí*”), ésta, para su bien o su mal, ha estado marcada desde su génesis por los avatares de aquél. Como adelanta la rima de la redondilla previamente citada, el “regazo amoroso” del “verso” ha sido absorbido por “todo [el] amor doloroso” del emisor-poeta. El amor y la armonía que se consideran distinciones

ideales del verso han sido contrariados por el peso de las aflicciones confiadas a él: *“Tú, porque yo pueda en calma/ Amar y hacer bien, consientes/ En enturbiar tus corrientes/ Con cuanto me agobia el alma.”*

La contraparte oscura de su labor ha correspondido al “verso”. Para poder dar una imagen de luz entre sus semejantes, al poeta le ha sido necesaria esa función nocturna, discreta, desempeñada por el “verso” en el conjunto de su escritura. *“Tú, porque yo cruce fiero/ La tierra, y sin odio, y puro, / Te arrastras, pálido y duro, / Mi amoroso compañero”*. El desempeño de tal función se ha realizado, según el emisor-poeta, no sin merma de las distinciones ideales del “verso”. Por obra de esa función, éste, “pálido y duro”, ha quedado a ras de tierra y enturbiado: lejos, en fin, de esas sus distinciones. Como discreta aplicación de una tácita ley de compensaciones, el “verso” ha debido emplear y perder en la “tierra” parte de su porción de “cielo” para que el poeta *“se encamine”/ Al cielo*. Cuanto lastraba al poeta para cumplir su labor terrena y tener derecho luego a ese otro espacio, ha sido asimilado por el “verso”. A semejante absorción habrán de atribuirse las singularidades, fallas o extrañezas que pueda presentar, considerado ya como producto estético, ese verso; sea el encrespamiento de sus “corrientes”, el resentimiento de su andamiaje rítmico por la excesiva carga (semántica), o la separación de la armonía ideal tan propugnada por los modernistas.

El autor de los prólogos a Ismaelillo o a los “Versos libres” que asume abiertamente la responsabilidad por las irregularidades o transgresiones que pueda haber en esos núcleos poemáticos precisamente por ser suyos, llega ahora a transparentarse en el sujeto lírico ideal y autor implícito de Versos sencillos en el agradecido e imprescindible nexo que reconoce entre él y su poesía. Si gracias a ese permanente trato suyo con la poesía ha podido él *“en calma/ Amar y hacer bien”*, enfrentar con ánimo recio las responsabilidades que ha contraído a su paso por la tierra, y sin motivo de vergüenza o contrición encaminarse al “cielo”, entonces ha de ser de reconocimiento endeudado, y no de escamoteo o apostasía, su disposición hacia ella, ahora que siente haber superado el trayecto más riesgoso de su

propia existencia. Eso, independientemente del estado artístico-estético en que haya quedado esa poesía por obra de tal función, de tal contacto.

Y porque mi cruel costumbre
De echarme en ti te desvía
De tu dichosa armonía
Y natural mansedumbre.
[...]
Y tu corriente alborotan
[...]
Ora con el peso crujes
De un dolor más que tú fuerte,

¿Habré, como me aconseja
Un corazón mal nacido,
De dejar en el olvido
A aquel que nunca me deja?
(PC 1:283-284; énfasis mío)

Por elemental agradecimiento, y por maduro amor, quien transitó los pasos más aborrecidos de su vida apoyado en el “*verso amigo*”, no puede ahora desentenderse de él, y menos aún en atención a miramientos estéticos que son, en última instancia, huellas de su propia personalidad en el texto, en la poesía. Habida cuenta de la relación establecida entre él y sus producciones poéticas, abandonar a éstas equivaldría a renegar de sí mismo; abjurar del que ha sido... y del que es.

Martí, ciertamente, no llegó a tener su poesía en el público centro que en sus respectivos proyectos creadores le destinaron Rubén Darío, Julián de Casal o Julio Herrera y Reissig. Mas la poesía no fue para quien escribió Ismaelillo y tanto defendió la cualidad transgresora de sus “Versos libres”, un mero medio al cual se apela únicamente en caso de apuro y luego se desecha o da por olvidado, sino un fin, una destinación con su propia dignidad. Poeta fue él, y consagrado, de otra manera. El hecho mismo de que pudiendo disponer -y habiendo dispuesto- de otros medios para la expresión de sus ideas y sentimientos en las facetas (funciones) centralizadoras de su actividad vital, recurriera de todos modos a la poesía, es prueba suficiente de su necesidad de ésta.

Concebida y practicada así la poesía, comprensible es la sensación de culpa que embarga al emisor-poeta. Precisamente por esa distinción, por ese apartamiento de la norma, es que se sugiere la posibilidad de una condena a su poesía; pero endeudado él con ella, y transubstanciado todo su ser con la misma, él identifica su suerte personal con la de ella y reclama para lo sucesivo la unicidad de destinos que ha distinguido sus relaciones hasta entonces:

¡Verso, nos hablan de un Dios
Adonde van los difuntos:
Verso, o nos condenan juntos,
O nos salvamos los dos!
(PC 1:284)

El poeta que como tal se ha reconocido ahora públicamente, así lo ha comprendido. En su fidelísima petición, sin embargo, lo que más destaca es su entrega, su decisión asentada de correr una misma suerte que su poesía: uno fue ella con él en vida, uno con ella será él *postmortem*. Absolver a uno y culpar al otro es lo que ni en el terreno literario-artístico, ni en los demás terrenos donde desplegó él su actividad, podrá realizarse sin contrariar la voluntad del poeta. Nada de lo que él fue, nada de lo que él realizó hubiera sido posible o igual, sin esta función de contraparte oscura desempeñada en el conjunto de su actividad toda por la poesía. De ahí tal vez que en el depurado resumen evocador que viene a ser Versos sencillos se reserve a la poesía un lugar tan importante, y se rinda cuenta ante ella en un tono así de entrañable, sincero, íntimo.

Este reconocimiento en el ámbito público y ante sus propios compatriotas requería de por lo menos dos condiciones para darse: 1º) el acrecentamiento de un crédito que avalara su condición de sujeto capaz de *actuar* en favor de la causa que ha centralizado los más de sus esfuerzos; y 2º) el hallazgo de una expresión poética acorde con el auditorio ideal previsto, imagen en pequeño de la gran patria deseada. Cubiertas esas condiciones, el poeta podía ya declarar desde la poesía, y ante sus propios

correligionarios, que la de poeta era también una parte de su identidad, de su imagen plena, de su destino²⁷.

Vista así, la publicación de Versos sencillos vuelve a poner de manifiesto la pertinencia de la hipótesis de la “política de la escritura” para seguir el comportamiento de la trayectoria poética martiana. Esa “política”, según la entiendo, no es sinónimo de silencio o autocensura: publicar -con oportunidad- actualiza también esa “política”. Por lo que si en otras calas de esta revisión ha procedido la pregunta sobre los motivos de alguna no publicación, en ésta la pregunta que procede es sobre los motivos de la publicación. La satisfacción del poeta con ese macrotexto, motivo central de su publicación, tiene que ver con cada una de las dimensiones que comporta la “política de la escritura”, desde la artístico-estética hasta la del crédito simbólico de que disfruta por entonces su autor; desde la formalización del texto hasta las condiciones extratextuales de su realización. La publicación de Versos sencillos se debió a la conjunción favorable de la mayoría de ellas.

²⁷ Otras razones que avalan la relevancia de este poema ofrece Margot Arce de Vázquez (1974) en su estudio sobre la estructura general del poemario.

IV.- UN “ACONTECIMIENTO LITERARIO SECRETO”

A “Versos libres” no puede entrarse por la puerta del hábito porque ésta no existe, como quizá tampoco el ordenado recinto a que daría acceso una puerta semejante. La confianza con que el lector se adentra en los bien delimitados espacios interiores de Ismaelillo y de Versos sencillos está descartada para el explorador del espacio fronterizo que configuran aquellos otros “Versos”: poemas inconclusos, otros en dos o más versiones, un proyecto de índice que deja afuera varios textos antológicos, más de un prólogo posible... Si no supiéramos que su creador murió hace más de un siglo, se creería estar ante una obra en marcha. Lo más seguro en ese territorio es que no hay una configuración única del espacio textual de esos “Versos”, ni se avizora en lo inmediato la confección de un mapa definitivo para recorrerlo.

A menos que se produzca el hallazgo de un esclarecedor documento autoral en relación con el criterio delimitativo de lo que sería “Versos libres”, o que un tratamiento distinto de los documentos existentes al respecto permita fijar la datación y el parentesco de los poemas y proyectos macrotextuales asociados con ese título, la edición definitiva de ese conjunto *como cuaderno* no pasará de quimera. Los sucesivos conatos de realizarla, desde los del propio poeta hasta el más reciente de sus editores, ilustran sobradamente esa conclusión que en gran medida los precede. He ahí un problema, una “cicatriz” imposible de disimular en el cuerpo todo de la escritura martiana. “Cicatriz” y reconocimiento son indisolubles de esa parte del cuerpo. Los referidos conatos, aunque orientados mayormente a minimizar o diluir la presencia de esa “cicatriz”, con su consiguiente cierre en falso, ilustran no menos el reconocimiento.

Fue Mañach quien llamó a los “Versos libres” “el acontecimiento literario secreto” de José Martí:

Los Versos libres son todavía un acontecimiento literario secreto. Cuando se divulgue en América esta poesía de “sonoridades difíciles”, ya será historia la transformación modernista, y los profesores de literatura señalarán esa fecha precursora: 1882. Tras la carpeta sórdida y en el

papel mercantil de Lyons & Co., un cubano desterrado y oscuro escribía ya ese año versos nuevos por la forma y por la sustancia poética misma. Cuando aún prevalecía en España y en sus colonias literarias el fetichismo de la preceptiva neoclásica, Martí rompía metros y ritmos para hacer su verso como “Crin hirsuta”. Cuando aún no prosperaban sino los residuos del patetismo romántico, o la fría plástica de las Academias, él desencadenaba las voces más profundas y convocaba al lenguaje sus concreciones más enérgicas. La voz contemporánea y cercana de Whitman le animaba, sin duda, en aquel ensanchamiento de la provincia poética para que comprendiera todos los episodios vitales. (1942,160)¹

Apenas 20 años habían transcurrido desde que se publicara por vez primera parte de ese conjunto, cuando el autor de Martí, el Apóstol se pronunciaba con esa certidumbre sobre los valores del mismo: novedad, ruptura, alejamiento del “patetismo romántico”, ampliación de fronteras genéricas en aras de incorporar al poema voces y actores de la época moderna, tales son los principales rasgos de ese núcleo poemático según Jorge Mañach. El conocimiento insuficiente de ese *corpus* de poemas, fuera de unos pocos iniciados, insinuaba la presencia de la “cicatriz”. La elogiosa referencia de Mañach, sin embargo, fue una clarinada hacia el espacio literario en las dos orillas del Atlántico: un anuncio que resume, y no la primera muestra de reconocimiento. Ese mérito, así sea de manera indirecta e involuntaria, parece corresponder a Rubén Darío, quien, en una carta de 1888, o sea, 25 años antes de que se diera a conocer la primera parte de ese conjunto, expresó su deseo de “poner en verso las grandezas luminosas de Martí”, o de que el propio Martí, a quien él conocía entonces a través de sus colaboraciones en prosa publicadas en diarios de casi toda Hispanoamérica, “pudiera escribir su prosa en verso”².

Aunque suscitado por el conocimiento de la escritura martiana para el periódico, tal deseo es asociable con “Versos libres” porque ése es el núcleo de poemas que, a partir de la materia prima que comparte con los textos periodísticos del mismo autor, busca enriquecer y renovar la “provincia poética”. Precisamente la comunidad de esa materia en uno y otro género de discurso durante la

¹ Cito por la segunda edición de Martí, el Apóstol: la primera, de Espasa-Calpe, data de 1933.

² La expresión completa, precedida de reflexiones sobre la conveniencia o no del traslado de la prosa al verso, y viceversa, es como sigue: “Si yo pudiera poner en verso las grandezas luminosas de José Martí! O ¡si José Martí pudiera escribir su prosa en verso!” Aparece en una carta suya de noviembre de 1888 a Pedro Nolasco,

residencia de Martí en Nueva York aproxima esas dos zonas de su escritura, tanto en lo que se refiere a temas como en lo concerniente a búsquedas renovadoras en la formalización de tal materia³. Publicado Ismaelillo en abril de 1882, los “Libres” constituyen el único tipo de poesía en marcha dentro de la trayectoria martiana -más allá de la circunstancial- en los mismos años en que él empieza a ser conocido y reconocido a nivel continental por sus colaboraciones periodísticas en La Opinión Nacional caraqueña, La Nación bonaerense o El Partido Liberal mexicano.

Como apunta Andrés Iduarte (1982) a propósito de aquella tan significativa coincidencia, “en el mismo año en que aparece Azul [Darío] quisiera poner en verso ‘las grandezas luminosas de José Martí’. No conocía entonces, ni conocía bien en 1895, la poesía de Martí [...]” (294). Por consiguiente, menos aún pudo saber entonces el poeta nicaragüense que por esas mismas fechas el escritor admirado en sus correspondientes textos prosísticos para el periódico, llevaba aproximadamente unos diez años dedicando esfuerzos a la consecución plena, no de un traslado prosa-verso, sino de una expresión poético-versal en que ciertos valores bastante exclusivos entonces de la prosa dentro del ámbito hispánico, como su amplitud de registros, su vastedad ideotemática, su capacidad asimilativa de disímiles tesis y discursos de variadas procedencias, entre otros, tuvieran cabida natural.

la cual es reproducida en el Archivo de Rubén Darío editado por Alberto Ghirardo (Losada, Buenos Aires, 1943, p.314). Cit. por Andrés Iduarte (1982:294).

³ El condicionamiento recíproco de la crónica y la poesía en escritores que, como Martí, practicaron ambos géneros simultáneamente fue muy considerable. La crónica, según Susana Rotker (1989:124-125), “terminó cambiando incluso la concepción de los temas poetizables: el hecho concreto, lo prosaico, la vida diaria, el instante, todo es capaz de convertirse en poesía [...]”. Cf. también, Rotker, 1993:26. “Laboratorio de ensayo del ‘estilo’ [...] modernista” designa ella a la crónica (1989, cap. 4, *passim*; 1993:9). Complementariamente, habría que añadir que el escritor marcado por la poesía, como fue el caso de Martí, se manifestó como tal no sólo en la producción del poema: esa condición, y particularmente la sensibilidad lingüística que lo distingue, se concreta en cuanta producción textual realice, con independencia del género. Datos adicionales sobre la distinta perspectiva que preside la formalización de un mismo asunto en la crónica y en el poema ofrece la comparación que realiza Aníbal González (1995) de dos textos de Martí que tratan del terremoto de Charleston. En otro estudio sobre las crónicas modernistas, el propio González ha sostenido, entre otras observaciones valiosas para considerar esa relación entre literatura y periodismo tan distintiva del quehacer modernista, que “although the Modernists learned much from journalism, they were also deeply troubled by it”(1993:86).

En conocimiento de tales esfuerzos renovadores del verso por parte de Martí, nada forzado es remitir el deseo expreso de Darío a esa zona cuasi secreta de la producción poética del periodista admirado, por cuanto el deseo de uno lo está practicando, a solas, el otro, aunque de un modo seguramente distinto del que hubiera seguido el poeta nicaragüense⁴. Varias ideas de Darío en sus artículos para La Nación (abril-junio de 1913) sobre su colega cubano dejan ver que la relación que él mismo insinuó en 1888 entre la prosa y el verso de Martí no se debía a alguna improvisación. Según expresa allí, por ejemplo, “era [Martí] un lírico natural, y si su prosa contiene muy a menudo versos, por sus versos corren cristalinas y fluyentes linfas de prosa armoniosa” (AC 1960a:284). Y en particular a propósito de “Versos libres” formula una observación acerca del verso característico suyo que apoya de manera más directa la asociación inferida por mí entre la prosa periodística y este núcleo de poemas martianos en su carta comentada de 1888:

[Es] un verso libre renovado, con savias nuevas, con las novedades y audacias de vocabulario, de adjetivación, de metáforas que resaltan en la rítmica y soberbia prosa martiana. (AC 1960a:289)

El lector asombrado ante las novedades de los textos periodísticos de su colega cubano es quien reconoce marcas de éstos en los poemas que recién conoce. Si en 1888 el conocimiento de la prosa de Martí lo hizo desear determinado tipo de verso que remite finalmente a los “libres” del propio Martí, ahora, en 1913, es precisamente la lectura de “Versos libres” en la edición de Gonzalo de Quesada y Aróstegui la que lo hace evocar algunas de aquellas novedades observadas en la prosa⁵.

⁴ Rama, en el que tal vez sea su estudio principal sobre Rubén Darío, ha señalado la “retracción [de éste] ante el verso libre” (1985:107). El carácter subordinante del principio armónico en su concepción/praxis de la poesía (“palabras poéticas *per se*”, “estructuras [...] melódicas”, etc.) excluye de antemano las huellas de fragmentación, ruptura o desarmonía que hubiera comportado la presencia del verso libre. En Martí el principio de la armonía -también importante en su concepción del verso y del universo- estuvo competido por su mayor interés y receptividad hacia aspectos socioculturales introducidos o realzados por la vida moderna, los cuales no se avenían al canon de belleza correspondiente a ese principio. Por lo que él dedicó no pocas de sus búsquedas y exploraciones en materia de expresión poética a conseguir un vehículo adecuado a esos nuevos asuntos a los que fue tan sensible. Estudiosos como Paraíso (1985), J.O. Jiménez (1992) y Acereda (1996) han considerado a Martí entre los iniciadores del verso libre hispánico.

⁵ Significativamente, es en el comentario que dedica a ese núcleo de poemas martianos cuando él se hace una pregunta que luego fundaría toda una tradición en la historiografía literaria del continente: “¿No se diría un

Los resultados de tales búsquedas renovadoras, apreciadas por el propio Darío después en el conjunto que Martí quiso que se llamara “Versos libres”, debían de ser comprensivos de las necesidades y de los asuntos caracterizadores de los tiempos modernos, tiempos de aguda prueba para la sobrevivencia de la poesía⁶. Es en ese punto donde confluyen el deseo expreso de Darío y la empresa cuasi secreta de Martí. Los dos buscan ampliar la “provincia poética”, sólo que por caminos y modos diversos. La misma materia llevada al texto de las crónicas que motivan el elogioso comentario es la que demanda un nuevo tipo de expresión versal, que a la vez la misma materia crea. En la proporción de esa coincidencia tan iluminadora de los senderos bifurcados de ambos escritores reside el reconocimiento, aunque entonces ni uno ni otro lo supieran.

Para Martí, considerable fue el grado de dificultad que supuso este empeño, según lo muestran los propios poemas en diferentes aspectos suyos, el estatuto (macro)textual de ese conjunto poemático y su no-publicación en vida del poeta. Las simultáneas labores de éste para asegurar la subsistencia (empleado de un escritorio de comercio, traductor, periodista), combinadas con sus tareas como sujeto de una práctica política, han de haber contribuido a hacer más intensa aquella dificultad primeramente estético-artística. De una parte, por la competencia que representaban para el tiempo requerido por la búsqueda de la solución artística deseada; y de la otra, por el especial cuidado que conllevaba el delineamiento de la imagen personal en el ámbito público para un sujeto inscrito en ambas prácticas a la vez⁷.

precursor del movimiento que me tocara iniciar años después?” (AC 1960a:289).

⁶ Tanto en su artículo de 1895 (luego incluido en *Los raros*) como en los de 1913, Darío hace resaltar la consanguinidad de Martí con lo moderno. Si en 1895 habló de “su comunión con todo lo moderno” (AC 1960:7), en 1913 llega a afirmar que Martí “resulta moderno y actual como pocos” (AC 1960a:267). Éste es un reconocimiento en el que no ha solido repararse. Norma ha sido entre los estudiosos, al tratar de fundamentar la modernidad del poeta cubano, remontarse a la célebre expresión de Federico de Onís (1934). Sin embargo, el reconocimiento de Darío, además de anterior, es valioso sobremanera por venir del escritor en cuya obra se ha cifrado el hito principal de la modernidad poética hispanoamericana.

⁷ Para Schulman (1970) fueron “las tribulaciones matrimoniales, el trabajo sobrecargado y la escasez de fondos” las razones “de mayor fuerza” que impidieron la publicación de esos versos en vida del poeta (33). En vista de que esas circunstancias no abandonaron ya al poeta, habría que aceptar la gravitación desfavorable de las mismas también sobre la posibilidad de publicación de cualquier otro poemario suyo; sin embargo, he

El carácter cuasi secreto de ese empeño poético algo adelanta al respecto: la imagen debatida y a veces desolada que tales versos ofrecen del correlato del autor y, en general, del ser humano, sobre todo contemporáneo, se vincula como efecto con la referida dificultad, y como causa con la posposición editorial. Así es: por una parte, el talante de aquella imagen expresa (y concentra) el grado de dificultad que conllevó ese empeño para el poeta; y, por la otra, si “Versos libres” no se publicó en vida del poeta, mucho debe ello a la comentada imagen, ante cuya publicidad Martí se mostró algo cauteloso. Si bien Ismaelillo y Versos sencillos no están precisamente en el extremo opuesto, sus publicaciones respectivas fueron bastante inmediatas a los momentos de su terminación, la cual, además, parece haber sido rápida en ambos casos, a juzgar por el bajo número de tachaduras y modificaciones que presentan las copias originales de sus textos correspondientes⁸. “Versos libres”, en cambio, se fue configurando, en su creciente acumulación inédita, ya no como un poemario al modo de los restantes, sino como un conjunto, una especie de protocuatrerno integrado por numerosos textos familiares entre sí.

El dilatado período de gestación de los poemas de ese conjunto introduce un elemento básico para la comprensión del carácter extraordinario que tiene con respecto a la poesía reivindicada de Martí: mientras que Ismaelillo y Versos sencillos se reducen y responden a momentos muy precisos y destinatarios o auditorios de orientación favorable, aquellos otros poemas no van a mantener siempre un mismo nivel de concreción de las concepciones ideológicas fundacionales (en continua retroalimentación con la praxis), principalmente por su apego (apertura) a las vicisitudes contextuales y nuevas experiencias vitales de su autor durante unos doce años; ni cuentan con un público lector asegurado o confirmado. Destinado al hijo del poeta, Ismaelillo delinea en la caracterización de esa criatura a su lector ideal, así como el tipo de relación hablante oyente. Por su parte, Versos sencillos

ahí que en esa misma época publica no uno, sino dos (1882, 1891).

⁸ Para verificar el número y la profundidad de tales modificaciones hasta la versión definitiva, véase PC 1:48-54, para el caso de Ismaelillo; y PC 1:285-286, para el de Versos sencillos.

constata la imagen de su público oyente ya desde el prólogo: “amigos” es la cifra del lector y la relación con él privilegiados allí. (Cf. *supra*, III.1 y III.2)

En cuanto a la referida expansividad del otro conjunto, es muy significativo comprobar que muchos de los textos poemáticos martianos correspondientes al exilio de España (1871-74,1879), México (1875-77) y Guatemala (1877-78), estén prefigurando ese *corpus* que luego se conocerá como “Versos libres”, más que cualquier otro poemario suyo. Los editados en 1882 y 1891, según hemos visto, surgen como respuestas a circunstancias muy específicas e infrecuentes en su existencia (la separación del hijo de 2 o 3 años impuesta por el alejamiento de la esposa, en un caso; y su breve descanso -por prescripción facultativa- de la vorágine de actividades y empresas en que de ordinario se hallaba por entonces, en el otro). Poemas correspondientes a esa primera etapa de la errancia de Martí, como “Vida” o “De noche en la imprenta” (cf. *supra*, cap. II.4), pudieran ser ubicados entre las “formas borrosas” o precursoras de los “libres”. Otros de esa misma etapa, sea por el tono y las propuestas temáticas, sea por la manera de segmentar los versos u organizar la sintaxis, o por el dominio casi absoluto de un endecasílabo de relación ya tensa con el canon, muestran un considerable aire de familia con los que al final debían de integrar el poemario homónimo según el índice legado. El propio poeta debió de ser muy consciente de esos parentescos cuando creyó necesario introducir las referidas precisiones a propósito de los “Versos libres” en abril de 1895.

En ese sentido no sería forzado sostener que “Versos libres”, más que el título de un aislado *cuaderno* en la trayectoria poética de Martí, delinea todo un *estilo*, hacia el cual se estuvo orientando con mayor o menor conciencia, y entre contingencias diferidoras, desde casi su comienzo mismo, a partir de lo creado en el destierro⁹. Desde luego, la mención de ese sintagma en 1895 como título del tercer núcleo de poemas recuperado para su canon equivale a su revalidación como título; pero esta

⁹ Esta opción de salida para el problema de la desproporción entre el *corpus* total de “Versos libres” y los que aparecen en el índice correspondiente ya había sido barruntada por Emilio de Armas (1985:233), quien fue tal vez el estudioso más asiduo de ese núcleo de poemas entre 1970 y 1990.

voluntad final no excluye el comportamiento previo, visto en diacronía.

La más antigua expresión prefiguradora de ese título data de 1877: “La época es libre: séalo el verso” (E 1:80). El verso ha de sensibilizarse con la época; por lo que si el signo distintivo de ésta es la libertad, también el verso ha de incorporarlo. (De 1878 data el primer poema reconocido del *corpus* de los “libres”.) Pero, más allá de la historia del título de un proyecto de cuaderno, hay que reconocer que si bajo algún título podría reunirse la orientación rectora del sistema poético martiano, ése sería, precisamente, “Versos libres”. En él es donde más unidas e interrelacionadas se hallan las distintas dimensiones de la *libertad* aspirada por el ciudadano y poeta: la libertad tematizada a propósito de las dimensiones histórica y ontológica de la existencia se extiende también a la formalización misma de los textos en que se postula y problematiza tal aspiración. Es justo ese estilo, y no el representado por los cuadernos publicados, el que ofrece cabida formal a las restantes prácticas discursivas que también desarrolló este escritor (crónicas, ensayos, oratoria, cartas, anotaciones de diario).

Sobre este fondo, los poemarios de 1882 y 1891 constituyen más bien paréntesis o hasta inflexiones suyas; y asimismo, pruebas de una aptitud para incursionar con carácter renovador en los cauces más visibles de una tradición. Sin embargo, por eso mismo esos poemarios no deben verse a espaldas de “Versos libres” (como tampoco de la “poesía desahuciada”), sino recortados sobre ese ineludible y condicionante fondo. Indicios como éstos parecen abonar la sospecha de Marinello según la cual “cuando se llegue al fondo de esta selva encrespada [...] se tendrá a los Versos libres como lo más representativo, original y poderoso del escritor cubano” (1973:36)¹⁰. El reconocimiento y la “cicatriz”, una vez más, se presuponen y condicionan recíprocamente a propósito de ese

¹⁰ Marinello no escatimó elogios para ese tercer núcleo de poemas del canon martiano. Allí mismo le llama “su más importante conjunto lírico” (155), el “más importante libro [sic] lírico de Martí” (157), y considera que “se trata de la mejor poesía martiana y de una de las más originales, complejas y profundas de su tiempo y de su lengua [...]” (157). Opiniones similares se encuentran en su “Martí, poesía” (1987:291). Miguel de Unamuno (1947), Eugenio Florit (1960), J. Lezama Lima (1965) y J.O. Jiménez (1983) representan otros hitos en el reconocimiento de grandes potencialidades renovadoras a propósito del tercer núcleo del canon poético

protocuatario. “Cuando se llegue”: el adverbio temporal condiciona esta vez el reconocimiento¹¹.

Por su parte, Schulman, en 1970, hacía más explícita la interdependencia de los miembros de ese binomio al explicar “la timidez, el distanciamiento y el impresionismo de la crítica en torno a Versos libres” -y de la “resonancia” consiguiente respecto de este núcleo-, apelando tanto al carácter extraordinario que él le atribuye, como a los “problemas textuales” que han acompañado al mismo en casi toda su trayectoria editorial:

Para explicar la escasa resonancia de los Versos libres hay que tener en cuenta también que es un libro [sic] cuyos numerosos y aparentemente insolubles problemas textuales han obstaculizado su deslinde: versos incompletos, otros de sentido obscuro, líneas imperfectas, poemas fragmentarios, amén de otros elementos problemáticos achacados por los críticos a la supuesta festinación con que fueron compuestos [...]. (13)

Schulman no puede menos que admitir que parte de la raíz de esos problemas se localiza en el estado mismo en que el poeta dejó sus textos; sin embargo, él prefiere inclinarse, con no poca dosis de voluntarismo, a descargar sobre los hombros de sus primeros editores la culpa de que existan los más de aquéllos: “Tales problemas son la consecuencia de la forma en que los manuscritos de *Versos libres* -amén de otros de la obra martiana- han sido heredados y conservados” (32)¹². Al poeta, según su análisis, es bien poco lo que puede achacársele al respecto, pues “Versos libres es un libro [sic] integral [?], preparado por Martí para la imprenta [?], con prólogo e índice de su puño y letra” (33). ¿“Libro integral” (33) con “versos incompletos”, “poemas fragmentarios, amén de otros elementos problemáticos” (13)? A esa contradicción flagrante parece llevarlo la tendencia armonizadora de la que también participa Schulman; tendencia a la que, sin embargo, mucho se resiste “Versos libres”.

martiano.

¹¹ En 1954 Max Henríquez Ureña aportaba otra muestra de ese binomio en el razonamiento con que cerraba su ojeada de los “Versos libres”: “No es, de todos modos, el Martí de los *Versos libres* el que pudo influir en el proceso del modernismo, pues esos versos no se dieron al público sino ya entrado el vigésimo siglo, cuando el modernismo llegaba al final de su trayectoria” (1978:59). La frase adverbial “de todos modos”, con su leve dejo adversativo, permite entrever el otro miembro del referido binomio: el reconocimiento.

¹² En una ponencia alarmante (“¿Poseemos los textos auténticos de Martí?: el caso de los *Versos libres*”), Schulman (1971) había ensayado esa crítica de lo que entonces llamaba “entrometimientos de editor y técnicas editoriales ineficaces” (104). En su edición de 1985 (54-57) retoma sus críticas a las ediciones (y los editores) de “Versos libres”, no sin añadirles alguna referencia política en su retroalimentación de las severas

Consideremos la situación de ese conjunto poemático más en detalle.

IV.1) Problemas e implicaciones de su estatuto (macro)textual

Hasta la fecha no hay tentativa editorial de los “Versos libres” que haya cumplido satisfactoriamente su propósito primero. Varios y de diverso orden son los problemas de ese *corpus* que se lo han impedido. Según pudo verse en el análisis dedicado a la carta-“testamento literario” de Martí (cap.I.3), algunos de esos problemas comenzaron con el propio poeta y en esa condición fueron legados a su “albacea” literario; mientras que otros fueron aportados por los tropiezos de sus primeros editores, agravados a veces por su falta de preparación en esa materia. Desde luego, la parte mayor de esos problemas corresponde al poeta, quien, imposibilitado de resolver él mismo la edición de un cuaderno con “versos libres”, decidió, ya con un pie en el estribo de la guerra, encargar esa tarea a Gonzalo de Quesada y Aróstegui. Éste habría de publicar, como dispuso el poeta, “lo más cuidado o significativo de unos Versos libres”. Sin otra “guía” o indicación al respecto. La omisión en esa carta de cualquier referencia a un índice de “Versos libres” bosquejado años antes equivale a su invalidación, entre otras razones porque después de preparado aquél, los “Versos libres” habían continuado creciendo: ya no eran los mismos.

Así pues, bastante parco (o, de otro modo, críptico) es el lenguaje con que el poeta dispuso la que resultó ser, por la obra de su muerte en una escaramuza, su última voluntad en relación con esos “versos”. Tales rasgos resaltan más cuando se conoce el estado en que se hallaban algunos versos, estrofas y poemas enteros de esa zona de su “papejería”: ardua en extremo era la tarea delegada en ese amigo. Comprensible es que esa indubitable voluntad selectiva del poeta quedara, finalmente, bastante sujeta al parecer de los sucesivos editores de ese núcleo de poemas, quienes para entender “lo más cuidado” o “[lo más] significativo” no disponían ya de la información adicional que le diera a Quesada y Aróstegui su trato directo con Martí.

Como de carácter métrico, estructural y estilístico, ha clasificado Emilio de Armas (1978:39) los problemas textuales que él resalta del “confuso estado en que este libro [sic] ha llegado hasta nosotros”(34). Si bien un enunciado como ése puede inducir a creer que los problemas serían atribuibles mayormente a los editores, la caracterización de cada uno de aquellos tipos de problemas termina por implicar al poeta. Los de carácter métrico, que “no afectan nunca más de un verso”, son “los más abundantes y de carácter menos complejo” (hipermetría, hipometría); los de carácter estructural “pueden alcanzar gran importancia en cuanto al contenido del poema” y afectan más de un verso y hasta varias estrofas; mientras que los de carácter estilístico “presentan un mayor margen de acción a la subjetividad [del editor]” (39-40). Un problema adicional es el que ofrecen los títulos de algunos poemas, pues, como en el caso de “Poeta”, hay más de un texto que podría llevar ése.

Ocho años antes, en su edición de 1970, Schulman había organizado a partir de tres variables las que él prefería llamar “tergiversaciones textuales”: 1) métrica, 2) puntuación y 3) “errores léxicos o sintácticos” (47). Y lamentaba más las “que afectan a la puntuación”, por cuanto “entre los artistas del modernismo Martí tenía el concepto más original de la puntuación, tanto en prosa como en verso” (42). Hilario González (1970), de cuyo estímulo se reconoce deudor Emilio de Armas, anticipaba el estado editorial no sólo de ese núcleo poemático, sino de casi toda la producción de este poeta, cuando titulaba su propuesta de revisión de la misma: “Un orden para el caos”. Según explica allí, “muchos de sus manuscritos, la mayoría, no son *copias en limpio* de obras terminadas [...]” (195), lo que ha dado lugar a “los contrasentidos que aparecían a granel en la obra de uno de los más auténticos genios del idioma” (194). A ese trabajo de búsqueda y revisión minuciosa del *corpus* desperdigado entonces en varios tomos de OC y fuera de ella se debe el hallazgo y a veces la reconstrucción -conjetural- de algunos poemas significativos, como “Bosque de rosas” o “Águila blanca”.

Su propuesta editorial, sin embargo, presenta un problema de base que la limita mucho: el

prurito de perfeccionamiento de los textos del poeta. La comprobación de que pocos de esos textos aparecen en “copias en limpio” le da pie a Hilario González para tratar de llevarlos al estado ideal en que el poeta los hubiera dejado de haberlos revisado él mismo. Ni siquiera su personal reconocimiento de que se halla ante uno “de los más auténticos genios del idioma” basta a disuadirlo de un propósito tan peregrino en la tarea de editor; antes bien, eso lo impulsa. Ya en esa senda, el desacierto menor en que puede incurrir es en el de poner títulos de su cosecha, o remover títulos puestos por el poeta. Son ejemplos de la primera operación: “Ala rota”, nuevo título del poema “A los espacios” (PC 1:100), y “Noble poesía”, del identificado por su verso inicial: “*Contra el verso retórico y ornado*” (PC 1:121). Para él, “Hora de vuelo” -ejemplo de la otra operación- no es el título desechado de un poema que luego el propio autor llamó “Hierro”, sino el título vigente del poema cuyo verso primero es: “Sólo el afán de un naufrago podría” (PC 1:131). Si tal operación resulta desacertada, más aún lo es el argumento con que la fundamenta:

Que Martí pensó titular “Hora de vuelo” un poema es seguro, pues [sic] se equivoca y encabeza “Hierro” con ese título, [lo] tacha y escribe el correcto. Si analizamos “Hierro”, veremos que *no hay un solo elemento en el poema* que haya permitido titularlo “Hora de vuelo” y después cambiar el título. Fue simplemente un error de Martí, que se ha interpretado como un cambio de título. (330)

En conocimiento de ese otro “poema”¹³ al que correspondería en propiedad, según González, el título de “Hierro”, salta a la vista el tremendo riesgo que supone conceder carácter determinante en la edición a lo que no debería pasar de elemento auxiliar suyo: la interpretación. Pues si ésta yerra, el trabajo editorial basado sólo en ella queda sin sostén, como es el caso de la impugnación de “Hora de vuelo” como primer título posible del poema que principia “Ganado tengo el pan: hágase el verso” (PC 1:67). A pesar de que en el poema que se ha conocido y conoce bajo el título de

¹³ El supuesto poema que debe llevar el título “Hora de vuelo” resulta de la combinación de varios textos o fragmentos de textos que en la apreciación de González constituían (o sea, pudieron constituir) una unidad. Cf. pp.328-329, 329-330n116. De modo que el título desechado por Martí, “Hora de vuelo”, no estaba reservado ni siquiera para un texto existente, sino para uno que él *hubiera* podido organizar con retazos de su “papelería”. Las soluciones fundamentadas en esa conjugación del verbo “haber” (“es un retoque que él hubiera hecho”, etc.) no escasean en este proyecto de edición.

“Hierro” “no hay [al decir de González] un solo elemento” que valide el título tachado (“Hora de vuelo”), sucede que éste comienza con una referencia explícita al momento de la creación (vv.1-6). Y en el imaginario poético martiano ese momento de excepción es sinónimo de “vuelo”, ascensión, despegue. Como vuelo, por ejemplo, se representa en “Musa traviesa”, de *Ismaelillo*: “Yo suelo, caballero/ En sueños graves,/ Cabalgar horas luengas/ Sobre los aires” (PC 1:24). Y en la carta-prólogo a las *Poesías* de José J. Palma, de 1878, esa sinonimia constituye un motivo recurrente en la representación de la labor distintiva del poeta.

Motivo tal vez del reemplazo de “Hora de vuelo” por “Hierro” como título de ese poema es que después de esos iniciales versos ya no continúa la reflexión sobre el momento creativo (ni su desarrollo), sino sobre las circunstancias que se oponen al despliegue de ese momento. De 87 vv. (o 103 en la versión de Hilario González), sólo 6 se concentran en el momento que equivaldría a la “Hora de vuelo”. Esa desproporción numérica (6 vv. de 87, o 6 vv. de 103), notada en la relectura por el propio poeta, ha de haber aconsejado aquel reemplazo. En efecto, “Hora de vuelo” ya no tenía razón de ser como título, si no era posible la concreción del momento designado por él. Acorde con ese cambio, el título del poema se reorientó hacia la consideración de esos obstáculos y la posibilidad de defensa ante ellos por parte del poeta: el texto devino metapoético al constituirse en torno a la reflexión sobre las condiciones de su imposibilidad. Nuevo tipo de ostra, el poema terminó haciendo cuerpo de su cuerpo las resistencias que le impedían ser. De ahí que en vez de “Hora de vuelo”, quedara como título de ese poema “Hierro”, más lacónico, áspero y evocativo del contexto urbano-industrial que sirve como caja de resonancia a esos versos. A la ingravidez de un título, la ruda pesantez del otro; a la suspensión de uno con respecto al contexto, la inserción del otro en ese contexto adverso.

Mucho más verificable que la hipótesis del “error”, esta otra explicación presenta además la ventaja de poner en un primer plano la relectura y el trabajo de revisión que fueron operaciones no

sólo frecuentes, sino también distintivas del dilatado proceso de constitución de los “Versos libres”. El poeta como su primer lector: desde ahí se verifica un diálogo que abarca zonas anteriores de su producción textual -sobre todo, las publicadas. En este caso, queda de manifiesto la resistencia que ha enfrentado determinada idea del poeta en el proceso de su formalización; o incluso, el replanteo de alguna concepción de la poesía, a tono con esas circunstancias no previstas inicialmente en ella. Este mismo poema permite ilustrar también uno de los desaciertos mayores en que incurre la propuesta editorial comentada: la alteración del cuerpo textual de varios poemas haciendo caso omiso de cualquier sentido histórico e incluso hasta de las decisiones del propio poeta. Si entre la versión suya de “Hierro” (103 vv.) y la de PC (87 vv.) hay tanta diferencia, débese ello a que el editor decidió, por voluntad propia, reintegrar al texto 16 vv. que Martí había tachado. ¿Por qué? El mismo Hilario lo explica:

Las [estrofas] tachadas lo fueron porque afectaban a dos casas queridas por Martí: el hogar paterno y la pensión de Carmen Miyares en New York. Su dureza, debida al “modo” deprimido y pesimista en que fueron escritas, lo obligó a la cortesía de suprimirlas. *Esto ya no es necesario.* (299; énfasis mío)

El lector ajeno a la producción de la obra ha usurpado potestades del autor y primer lector de la misma. En nombre de éste, aquél imprime su propia huella en esa obra, so pretexto de favorecerla. Si un lector puede permitirse una operación como la cifrada en las palabras que he resaltado, un editor no. Realizada por el lector, esa operación actualizadora del texto no afecta sino a su lectura-interpretación del mismo: realizada por el editor, afecta al texto-matriz en que habrá de basarse cualquier otra lectura. La voluntad del editor ha procedido ahí a sus anchas, sin contrapeso serio alguno. Según esa lógica, de haber vivido Martí en el tiempo del editor, él no *hubiera* suprimido esos versos; sólo que entonces -faltó añadir- ni Martí hubiera sido Martí, ni suyo ese poema.

Por otra parte, el argumento de la “cortesía” cae por su peso cuando se conoce que la referencia autobiográfica a la incompreensión familiar hacia su vocación de poeta apareció en su discurso de 1889 sobre José María Heredia. Y en cuanto a la referencia al destierro, Martí habría

tenido, para corroborar de antemano el argumento de su imprevisto editor, que suprimir numerosos versos de otros poemas y pasajes enteros de discursos oratorios, que sin embargo dejó. La decisión de restituir los versos tachados por el poeta no se justifica sino en nota a pie de página para el trabajo un tanto arqueológico del especialista, como procede PC (1:112n6, n10): de otro modo, tal restitución al texto peca de voluntarista¹⁴. González no parece ni siquiera sospechar que en la sustracción de esos versos pudieron mediar otras consideraciones por parte del poeta: *v.gr.*, la destinación del poema a un macrotexto en el que podría tener coincidencias temáticas con otros integrantes virtuales del mismo, o el interés en podar el posible cuaderno de pasajes demasiado sentimentales¹⁵.

Como si semejante desacierto no fuera suficiente para invalidar su edición del poema, González le superpone otro: la reordenación de las estrofas del texto a partir de un fundamento tan precario. “La publicación [...] de las dos estrofas tachadas por Martí [precisa el editor allí mismo] hizo posible la comprensión del sitio definitivo de *todas* las estrofas” (299). Resultado de todo lo cual es un poema muy distinto del de OC y de PC¹⁶. Nada raro es que, por obra de restauraciones similares, se consiga ampliar el repertorio estrófico de “Versos libres” con la inclusión de un pareado: “*Con sus llamas dolientes ilumina./ Bien castiga, [...]*” (304-305), a la vez que se aporta un tetrasílabo. Además, algunas de las ideas que sirven como pilares de su propuesta editorial no son bastante sólidas para esa función. Conceder, por ejemplo, la preferencia a las segundas versiones

¹⁴ También Schulman (1970, 1985) incluye en el cuerpo del texto esos versos tachados. Marinello (1973), en cambio, prefiere excluirllos por cuanto esos versos “aparecen tachados en el ms. original de este poema”(172n1).

¹⁵ En “Canto de otoño”, *v.gr.*, hay otra referencia a la infancia: “[...] *los lóbregos espacios/Rasqué desde mi infancia con los tristes/ Penetradores ojos [...]*” (PC 1:71). En la perspectiva de la unidad macrotextual, es muy posible que el poeta estimara que una sola de las dos referencias era suficiente para construir la biografía espiritual del héroe lírico del conjunto. Y más sobria la de “Canto de otoño” que la de “Hierro”, él se inclinó por la primera.

¹⁶ He analizado el trabajo realizado sobre ese poema por la concurrencia en él de otros procederes característicos de la edición de González, no por tratarse del único texto alterado. “Canto de otoño” y “Lluvia de junio” ceden otros ejemplos. La muy discutible idea de que “Martí trabajaba las estrofas y luego las disponía como piezas de un rompecabezas” (293n80) da pie al editor para erigirse en coautor de varios poemas, o de compartir créditos con quien él mismo había llamado “genio”. Por el contrario, Schulman

sólo por ese motivo puede ser causa de alguna mala elección entre versiones de un verso. Así sucede en el poema “De mis tristes estudios”, en el que él prefiere el verso: “*Como haz de heridas cuando sacudidas vibro*”, en vez de “*Como cuerdas heridas, tiemblo y vibro*” (270). La aplicación *a priori* de aquella idea le hace desechar, entre esos dos, el único verso endecasílabo y de sintaxis depurada; o incluso reemplazar versos originales no tachados por versiones situadas en los márgenes. (Cf. 288n76)¹⁷.

La inclusión en “Versos libres” de proyectos larvarios de poemas como los que el editor titula “Fata y la muerte de Homagno” (318-319) es del todo insostenible. Esos proyectos, primero, no pasan de apuntes en prosa, y luego, ninguna indicación ofrecen sus respectivos manuscritos de que estuvieran destinados a integrar un cuaderno de poemas en verso¹⁸. En una investigación con las pretensiones de la comentada (“desploma[r] las actuales ediciones de la poesía de Martí en castellano y en sus traducciones, *a nivel mundial*”; 194), no podían faltar “enmiendas” de menor relieve que las anotadas: aportes léxicos del editor, nuevos desciframientos de palabras (aunque no fueran correctos), etc; pero ésas no la singularizan tanto.

Por su parte, Schulman (1970), enfocado de lleno hacia los malos efectos del monopolio ejercido sobre la “papelería” de Martí por sus primeros editores (Gonzalo de Quesada y Aróstegui, y Gonzalo de Quesada y Miranda), había señalado “variedades distintas de distorsión” (105) en las ediciones de esos “versos”. Entre éstas hacía resaltar “mutilaciones textuales”, errores al transcribir la puntuación, malos desciframientos de palabras, etc.; lo que lo llevaba a concluir que “todas las anteriores ediciones de este libro [sic] de poesía son defectuosas, inexactas y están severamente mutiladas” (103). La parte mayor de responsabilidad por tales problemas correspondía a los editores,

(1970:29) sostiene que Martí “concibe su poesía de una sola pieza, a fogonazos”.

¹⁷ A propósito del endecasílabo “*Como cuerdas heridas, tiemblo y vibro*” repárese en su vínculo familiar con la cuarteta de Versos sencillos que principia: “*Arpa soy, salterio soy/ Donde vibra el universo*”. La asociación analógica que en “Versos libres” queda en símil, en Versos sencillos cristaliza como metáfora. Por tratarse de la relación del sujeto con la poesía se torna curiosa la coincidencia de cada uno de esos tropos con el estado de esa relación de cara a la publicidad en cada uno de esos núcleos de poemas.

¹⁸ Para conocer el protagonismo que llega a alcanzar el personaje “Homagno” en el *corpus* de aquel núcleo de poemas, está bien la consideración de esos proyectos, pero sólo en un anexo o en una nota correspondiente

por supuesto: “muchos de los versos defectuosos, así como otras inconsistencias textuales, no son obra de Martí [...], sino el resultado de entrometimientos de editor y técnicas editoriales ineficaces” (103-104)¹⁹.

Muy fuertes han de haber sido esas “maléficas” propiedades actuantes sobre los editores de “Versos libres” como para que el propio Schulman, con todo el legado científico de que se dijo portador, reincidiera en la comisión de algunos de ellos y aportara otros de su cosecha en la edición suya (1970). Para botón de muestra, baste la siguiente explicación de algunos de sus proceder editoriales: “con el fin de conservar la métrica, hemos añadido vocablos” (40). ¿Es eso legítimo? (¿“Científico”? Y en presencia de las alteraciones métricas en que incurre otras veces, resulta muy poco recomendable esta otra explicación: “muchos son los casos en que hemos suprimido repeticiones innecesarias” (40). En una reseña bastante mordaz de la referida edición de Schulman, Angel Augier (1973) resumía los problemas de la misma en “tres grupos de inexactitudes que la invalidan como trabajo científico calificado: a) versos mal transcritos y versos restaurados, seleccionados o dispuestos erróneamente; b) infidelidad a la puntuación original de Martí; c) anotaciones erróneas o que se prestan a confusión y omisión de variantes en las anotaciones” (175).

Alarmantes, así fuera sólo por su abrumadora cantidad, son los ejemplos que ofrece Augier de cada uno de esos tipos de “inexactitudes”. Entre éstas sobresalen las que pueden atribuirse a un desciframiento incorrecto de palabras que habían sido descifradas ya en otras ediciones de esos versos: “*calladas*” por “*callosas*”, v. 23 de “Homagno” (IC 1:82); “*crenchas*” por “*cabezas*”, v. 4 de “En

al poema homónimo recuperado por Martí.

¹⁹ “Tergiversaciones”, “distorsión”, “entrometimiento”: el propio léxico empleado por Schulman adelanta su creencia en que los problemas de ese *corpus* no son atribuibles al poeta, sino a quienes, en posesión de la correspondiente “papelería”, no supieron entender o descifrar las indicaciones del autor. La dosis de injusticia notada en el juicio de Schulman sobre la labor editorial de los Gonzalo de Quesada, padre e hijo, no debe obstaculizar la visión del otro problema que el estudioso norteamericano remonta a ellos: la accesibilidad de los originales de esos textos. Con respecto a ese núcleo de poemas, se impone ya la necesidad de una edición facsimilar de los textos asociados con “Versos libres”, en la cual se anoten las diferentes soluciones propuestas sobre cada palabra de desciframiento dudoso, sobre cada verso indeciso, o sobre cada poema cuya organización interna haya sido discutida. Hasta en ese aspecto la actitud del propio Martí ha marcado la pauta

torno al mármol rojo" (PC 1:170); "serena" por "severa", v. 31 de "Mi poesía" (PC 1:174). Sitio destacado ocupan también las que se deben a una mala elección entre variantes de versos. Así, por ejemplo: "A sus vírgenes lindas despeñaban" en lugar de "A su virgen mejor precipitaban", v. 67 de "Yo sacaré lo que en el pecho tengo" (PC 1:172); "Y el sueño, tardo al infeliz, y el miedo" en lugar de "Cuando no se es feliz, abrume el sueño", v. 2 de "Canto religioso" (PC 1:168); "Tal como montaña muerta que en sus propias" en lugar de "Tal como un monte muerto que en sus propias", v. 22 de "He vivido: me he muerto" (PC 1:91).

Amplio en demasía resultaría el inventario de "inexactitudes" de esa edición de *Versos libres*²⁰. Sin embargo, más que por el número o por la variedad de las "inexactitudes", ese trabajo desconcierta por el papel que el editor concedió a su propia voluntad a expensas de la del poeta en el establecimiento de los textos. Añadir palabras que no constan en el original (v. 43 de "Mujeres", PC 1:96; v. 74 de "Hierro", PC 1:68), preferir variantes en vez del verso original no tachado (v. 2 de "Mantilla andaluza", PC 1:102), o alterar versos para "conservar la métrica" (vv. 8-10 de "Flor de hielo", PC 1:160; vv. 10-13 de "En torno al mármol rojo", PC 1:170) ilustran sobradamente un proceder editorial muy cuestionable. Lejos entonces de resolver todos los problemas e insuficiencias de sus predecesores en esa tarea, como lo había anunciado en la presentación, Schulman repite algunos y aporta otros.

La falta de humildad ante esos versos que, además de estar escritos en un idioma distinto del suyo natal, observan una actitud notablemente renovadora con respecto a éste, constituye el desacierto mayor, o la raíz de todos los otros, en la edición de Schulman²¹. En favor de la edición de

a sus editores: entre sus núcleos canónicos sólo "Versos libres" no cuenta con una edición facsimilar.

²⁰ Ejemplos que ilustran otros desaciertos de esa edición pueden encontrarse también en la revisión que hace Emilio de Armas (1978) de las principales ediciones de los "Versos libres". Y, asimismo, para el caso de la de Hilario González. Como la edición de "Versos libres" realizada por Schulman en 1985 es casi idéntica a la suya de 1970, he optado por seguir la primera versión de su trabajo y precisar las pequeñas modificaciones introducidas en la segunda, siempre que lo amerite.

²¹ Esa actitud es la que da pie a la mordacidad de la reseña de Augier. Cf. *op.cit.*, p.175. Su politización de las diferencias con la edición de Schulman, francamente, me resulta incomprensible. La sola nacionalidad del estudioso no autoriza ni desautoriza de antemano a éste para realizar un trabajo meritorio sobre la obra del "Héroe nacional" cubano. Por otra parte, explicaciones de Augier como que "Martí jamás habría resuelto el

Schulman, sin embargo, hay que observar su mayor voluntad de apego a los textos de Martí, además del prurito de fundamentar cada paso de manera que pueda verificarse la validez del mismo. Él no lo llama “genio”, pero tampoco se siente impelido a enmendar la obra del “genio”.

Editores profesionales o, sencillamente, bien preparados, nunca han dejado de hacer falta en esa zona de la escritura martiana. Para corroborarlo, ahí están, por ejemplo, las distorsiones enumeradas por Schulman (1970), y las practicadas por él mismo o por Hilario González (1970), amén de errores también de tipo voluntarista como el que ilustra la integración de un cuaderno de poemas bajo el título de “Flores del destierro”, según procediera Gonzalo de Quesada y Miranda en 1933.²² Sin embargo, la tendencia a recargar sobre los hombros de los editores los problemas que han impedido la edición debida de esos “versos” equivale, como mínimo, a subestimar la dificultad real de los problemas que presentan los originales de “Versos libres”.

Esa tendencia, en lo que no tiene de voluntarista, condice muy bien con el sesgo armonizador que tanto ha marcado los estudios sobre este intelectual. Muy fuerte ha de haber sido (o ha de ser) tal sesgo, si ha dejado sentir sus efectos incluso en esa zona de la poesía de Martí tan problemática de suyo. Curioso, además, es que varias de esas “intromisiones” se den por parte de restauradores que dicen admirar el “monumento”; y, ya en otro orden, que semejante proceder se realice sobre la zona de la obra de Martí con la que éste se mostró más cauteloso. A la “política” observada por él con respecto a esa zona, se han sobrepuesto, en ausencia de él, “políticas de lectura”, según lo ejemplifican ediciones como éstas.

IV.2) Necesidad de otra perspectiva

Habitual ha sido en algo más de ocho décadas de lectura de la poesía martiana considerar su

verso en esa forma”, “Martí no hubiera escogido [...]”, “la que hubiera escogido Martí”, etc., develan una usurpación bastante manipuladora de la figura del autor, lo que es también cuestionable.

²² Que este mismo editor haya trasladado luego, en 1942, textos de ese presunto libro a los “Versos libres” constituye una muestra de la precariedad que él mismo reconoció a ese “libro” preparado por él. Conviene precisar, sin embargo, que el desacierto de ese “poemario” no excluye la consideración de “Flores del destierro” como un proyecto macrotextual relacionado con el conjunto de los “Versos libres”. Sobre este

comportamiento ateniéndose a un criterio cronológico y, asimismo, tomando como centro los cuadernos editados por el propio autor. De este modo, se ha construido, en lo que respecta al primer criterio, una secuencia que va del soneto “¡10 de Octubre!” (1869) hasta Versos sencillos, con etapas internas delimitadas por *Ismaelillo* y “Versos libres”, en ese orden. Por lo que se refiere al segundo criterio, la práctica usual ha consistido en estudiar los poemarios de 1882 y de 1891 como una porción apenas vinculada al resto -que, dicho sea de paso, es la porción mayoritaria- del *corpus* total del que proceden. Este segundo criterio lo ilustra muy bien la edición del CEM. El primero de sus dos tomos lo dedica a *Ismaelillo*, “Versos libres” y Versos sencillos, con esa misma secuencia; y el otro, a la poesía no recuperada por el autor en las disposiciones finales sobre la constitución de su “obra”. En relación con el primer criterio, es más bien raro el editor o compilador de esta poesía que no se haya atendido a aquel orden cronológico que, como intentaré hacer notar, dista de ser fiel al proceso de elaboración del *corpus* de los “libres”.

En la perspectiva aquí ensayada se impone contrariar uno y otro hábito, aunque sólo sea parcialmente. Para ello me baso, por una parte, en la hipótesis de que “Versos libres” ocupa el centro -cierto que problemático- de esta zona de la escritura martiana; y, por la otra, me guía la sospecha del elemento falaz que comporta la excesiva sujeción a las fechas seguras, que son mayormente las de publicación. En cuanto a aquel criterio, una de sus consecuencias (¿o inconsecuencias?) más notables es la de situar el *corpus* de los “libres” entre los cuadernos publicados en 1882 y en 1891, a pesar de que los pocos indicios existentes para la datación del mismo apuntan a un rebasamiento de aquellas fechas límites.

IV.2.a) Datación

Por un apunte manuscrito del autor al dorso de la hoja en que escribiera el poema “Media noche”: “A los 25 años de mi vida escribí estos versos. -Hoy tengo cuarenta [...]” (PC 1:114n1), se

ha supuesto que los primeros componentes de ese protocuatrno -entre los que puede ser colocado ese mismo texto- comienzan a gestarse hacia los años finales de la década de 1870 (¿1878?). O sea, mucho antes que Ismaelillo, cuya etapa gestacional se concentra en 1881. Queda sin aclarar, empero, si en la fecha aludida estaba ya previsto ese cuaderno o si se trataba sólo de uno o varios poemas sueltos sin destino macrotextual definido. Similar inquietud esboza Iván Schulman (1970) en una nota a pie de página en su edición crítica de “Versos libres”, a la que añade la siguiente observación: “Es razonable afirmar que [Martí] escribió algunos de los poemas de este tomo [sic] en 1878. Dos, sin embargo, llevan la fecha de 1882, la que tradicionalmente se ha asignado a Versos libres” (11n1)²³.

Innecesario sea tal vez abundar en las implicaciones de esa distinción entre la referencia a un texto o a un macrotexto. No es lo mismo datar un poema que fijar el comienzo del *corpus* macrotextual al que pertenecería tal poema. El texto aislado no tiene, necesariamente, que coincidir con el momento en que el poeta proyecta organizar un macrotexto en el que cabría aquél. Esta distinción, sin embargo, suele pasarse por alto, y sobre base tan imprecisa se asienta la conclusión de que “Versos libres” comienza con “Media noche”, o sea, con los “25 años de [la] vida” del poeta, o se concentra en 1882, por la datación expresa de dos de los textos recogidos en el índice provisional. Si 1878 pudiera señalar el inicio de un *estilo*, concienciado así por el propio poeta, no parece marcar, en cambio, el inicio de un proyecto de *poemario*. Por lo menos, ningún indicio inequívoco hay entonces de que así sea. Desde la perspectiva de 1893, con el sintagma “estos versos” puede sobreentenderse que el poeta designa también el *corpus* del que iba a formar parte “Media noche”: en

²³ Aunque Schulman parece remiso a aceptar el año 1882 como la fecha en que es generado ese núcleo de poemas, termina por acogerse a la datación convencional del mismo. Véanse pp.14, 23 de la citada edición. También la relevancia que él otorga a “las tribulaciones matrimoniales” de Martí al explicar por qué no fue publicado “Versos libres” en vida del poeta muestra a Schulman bastante ceñido a la datación más común de ese núcleo de poemas, pues si bien aquellas tribulaciones nunca abandonarían a Martí, tuvieron sus primeras manifestaciones críticas en los años iniciales de la década del 80. Para seguir ese proceso, véanse las cartas de Carmen Zayas Bazán que se recogen en la compilación Desinatario, ed. cit. (Ese proceso, por cierto, opone no poca resistencia a la visión maniquea o parcializada con que ha solido ser considerado).

1878 nada permite inferir la conciencia autoral de un poemario que se llamaría “Versos libres”.

En una carta a Mercado, fechada el 29 de septiembre de 1877, Martí le habla de un “libro” suyo de poemas en marcha, el cual pudiera ser el más temprano precursor de ese conjunto que más tarde él mismo llamaría “Versos libres”: “No hice a U[sted] justicia en un poemita que envié a Carmen [Zayas Bazán]: ‘Las alas del poeta’. -Ese libro será un reflejo de mi vida: tendrá U. en él su canto”(E 1:89)²⁴. No pareciera ser Ismaelillo el “libro” ahí anunciado, por obvias razones temáticas. Y el uso del sustantivo “canto”, centrado además en la celebración de una persona, impide asociar aquel anuncio con “Polvo de alas de mariposa”, el otro posible cuaderno de esas fechas. ¿Se tratará entonces de un precursor de “Versos libres”? De los poemarios suyos en preparación por esas fechas, a ninguno prefigura más ese “libro [...] reflejo de mi vida” que a “Versos libres”, aunque uno y otro proyecto no sean del todo identificables. La asociación del motivo “alas” con el poeta es otro indicio que aproxima ese “libro” anunciado al conjunto de “Versos libres”, por la relevancia que adquiere en éste esa asociación. Sin embargo, en “Versos libres” las “alas” se acompañan de una orientación semántico-intencional y de un tono apenas adivinables en ese título.

Por otra parte, el hecho de que poco antes, en abril de ese mismo año, Martí aproximara de manera categórica en un mismo enunciado el adjetivo “libre” y el sustantivo “verso” (“La época es libre: séalo el verso”, E 1:80) refuerza la idea de que “Versos libres”, cuando menos como título de ese proyecto, no se había impuesto en su conciencia todavía por esas fechas, pues entonces ése habría sido el seleccionado: a “época libre”, “verso(s) libre(s)”. De aceptar aquel “libro” anunciado como el más antiguo antecedente de “Versos libres”, habría que concluir entonces que éste no se impuso desde el principio con el título que se le conocería luego. Las otras referencias asociables con “Versos libres”, significativamente, tampoco precisan ese (u otro) título. Así, por ejemplo, en su

²⁴ Repárese, de paso, en la nueva pista que ofrece ese título acerca de la asociación del momento creativo con el vuelo y la ascensión. Eso refuerza el argumento esgrimido por mí antes para impugnar que la sustitución de “Hora de vuelo” por “Hierro” en uno de los textos de “Versos libres” se haya debido a un error del poeta.

correspondencia del 11 de agosto de 1882 a Manuel Mercado le comenta de una carta no enviada en la que:

le pedía consejo sobre una clase de versos rebeldes y extraños que suelo hacer ahora, no por propósito de mente, sino porque así, sueltos y encabritados -y ¡quiera Dios que tan airosos!- como los caballos del desierto, me salen del alma [...]. (E 1:246)

He ahí una referencia clave para quienes datan “Versos libres” en 1882. El tiempo verbal presente no deja lugar a dudas; sin embargo, es un presente continuo o en marcha el de esa referencia: “suelo hacer ahora [...] porque así [...] me salen del alma”. Ya entonces es agosto, o sea finales de 1882, y el poeta no sólo no habla de un libro o cuaderno, sino que da la impresión de haber caído en cuenta sólo recientemente de la absorbente presencia que va teniendo ese tipo de “versos” en su producción poética. “Versos rebeldes”, versos “extraños”, similares a “los caballos del desierto” por su garbo y energía: efectivamente, todos los indicios remiten a los “libres”; pero el título no se precisa: ¿acaso porque todavía en agosto de 1882 tales “versos” no conforman un cuaderno? Probablemente. En todo caso, la referencia a ese tipo de “versos” remite, más que a un *cuaderno*, a un *estilo* en marcha. “Rebeldes”, “extraños”, “sueltos y encabritados [...] como los caballos del desierto” son rasgos todos que Martí reserva al tipo de versos identificables como “libres” en las diversas caracterizaciones que hace de ellos en prólogos, poemas y otros textos²⁵.

Con esa misma carta Martí envía un poema que integra el *corpus* de los “libres”: el que dedica al pintor mexicano Manuel Ocaranza al saber que éste había muerto. Las palabras con que lo presenta retoman dos rasgos comunes a casi todas las caracterizaciones que hizo el poeta de sus “Versos libres”: la extrañeza morfoestilística de los versos (‘monstruosidad’) y la incertidumbre consiguiente

²⁵ En cuanto a la procedencia orgánica de esos versos conviene fijar el enunciado en que se precisa (“me salen del alma”), pues él figura también en el cuaderno de 1891. Evidentemente ahí está cifrado un principio de la madurez poética martiana. Ése es otro vaso comunicante entre los núcleos que integran el canon poético de este escritor: el rechazo de la “poesía cerebral” o hecha “por propósito de mente”. En *Ismaelillo* aparece formulado ese principio ya en su dedicatoria, sólo que de manera distinta. El verso se valida por haber transitado por esa especie de filtro purificador que representa el “corazón”, y no por proceder del “alma”: “Esos riachuelos han pasado por mi corazón” (PC 1:17). La idea de abundancia, sin embargo, aparece de manera explícita sólo en las formulaciones citadas a propósito de “Versos libres” y en *Versos sencillos*.

por su recibimiento entre lectores moldeados por otra poesía o de gustos más convencionales, como tal vez sea el caso de su interlocutor y amigo:

Yo no me doy cuenta de si valen algo, o nada valen, y son desborde monstruoso de la fantasía, y no construcción sana, los versos que le mando. Como los escribí, interrumpiendo un trabajo premioso que me llevaba ya ocupado [...] días y noches [...], se los envío. Si le parece bien, publíquelos. (E 1:247)

De la no publicación de ese poema en vida del autor pudiera inferirse que a ese lector privilegiado el texto no le gustó o no le pareció apropiada su salida a la luz. En la correspondencia posterior no se encuentran referencias a la suerte editorial de ese texto²⁶. Incidental, pero no menos importante en esas palabras es el dato de que el poema -como otros muchos de esa misma "clase"- haya sido producido "interrumpiendo un trabajo premioso" de oficina: la oficina, la calle, la vorágine citadina de los espacios exteriores delinea el lugar obsesivo de esos versos. Por la contrariedad y el reto que éste, en tanto cifra de la ciudad moderna, entraña para la poesía, la escritura de los versos gira en torno a él, cuando no se ejerce físicamente en él²⁷.

Meses después, en carta del 16 de septiembre de ese año al mismo destinatario, Martí vuelve a referirse a los "versos extraños y rebeldes", sólo que ahora como "cuaderno": "todo un cuaderno de nuevas cosas mías, más encrespadas y rebeldes que cuanto he sacado de mi mente al papel" (E 1:248). El empleo de unas mismas palabras ("rebeldes"), o de palabras configuradoras de un mismo campo semántico-metafórico ("encabritados", "encrespadas") en aquella y en esta caracterización devela la identidad del término al que remiten ambas: "Versos libres". La variación está en la fuente orgánica de la que se hacen depender los textos: ya no "el alma", sino la "mente". La alternancia léxico-semántica "alma"/"mente" es significativa en tanto indicio de una posible convivencia de

²⁶ La pérdida de las cartas de Manuel Mercado a Martí clausuró una importante veta para el conocimiento de la obra del escritor cubano y, en particular, muy probablemente de los "Versos libres".

²⁷ Para este punto que tanto marca la tesitura de los "Versos libres" puede verse el estudio de Dionisio Cañas (1994) sobre la relación de algunos escritores hispanos con Nueva York, entre los que incluye a José Martí (pp.51-82). Según sostiene el estudioso: "Versos libres viene a ser el complejo mapa psicológico, estético, ético, político y espiritual de una 'idea' de sí mismo que obsesiona a José Martí durante su estancia en Nueva York" (66).

tendencias poéticas en el cauce de los “libres”.

Martí no envía ese “cuaderno” a Mercado, pero ha pensado enviárselo para que éste haga de “juez secreto, como hermano de su hermano, y me diga si cree que he hallado al fin el molde natural, desembarazado e imponente, para poner en verso mis revueltos y fieros pensamientos [...]” (E 1:248-249). El “molde” es a sus “pensamientos” lo que la “forma” a sus “visiones” mencionadas en el prólogo a una versión de “Versos libres” (“Mis versos”). “Natural”, “desembarazado” e “imponente”: he ahí tres cualidades tenidas como ideales por el poeta para el “molde” (“forma”) adecuado al perfil de sus “pensamientos” (“visiones”) y por ausencia de las cuales él lamentará la pérdida de tanto “aúreo amigo” en el prólogo mencionado (PC 1:57). Tan significativa como la inseguridad respecto del hallazgo de ese “molde” acorde con su pensamiento a la altura de ese año (1882) en que ha solido datarse el cierre o la culminación de “Versos libres”, es la necesidad de un interlocutor competente en esa materia, al cual no parece haber hallado sino en el amigo que más quiere: el “hermano”.

Este último dato sobre el lector ideal de ese conjunto confirma la incertidumbre ya observada. La sinceridad y la confianza privilegiadas en ese “juez secreto” condicen con valores jerarquizados por Martí en sus producciones poemáticas de madurez, y en general en su escritura; sin embargo, eso no impide apreciar, a pequeña escala, la soledad de fondo del poeta de “Versos libres” en relación con el público ideal de esos versos suyos. El trabajo renovador acometido en ellos requiere de un tipo de interlocutor que el poeta no ha encontrado, tal vez porque no se ha decidido a (o no se ha interesado en) buscarlo fuera de ese amigo favorecido comunicacionalmente entre todos. El licenciado Manuel Mercado, mucho mayor que Martí, sobresalió como funcionario de gobierno en el estado de Michoacán y en el Distrito Federal; y, particularmente en la relación con el cubano, por su rápida y sostenida simpatía, así como por la extraordinaria generosidad mostrada hacia la familia del poeta desde que ella se estableciera en México. En lo referido a las letras todo su aval consiste en

haber sido acogido en algunos círculos intelectuales mexicanos²⁸. De modo que si bien estaba muy lejos de ser iletrado o, lo que importa aquí más, insensible a las letras, no descolló tampoco por su competencia o dedicación en ese terreno.

Un intelectual como Enrique José Varona, por ceñirme al radio de los que gozaban de notable respeto a los ojos de Martí, reunía tal vez mejores condiciones en materia específicamente literaria para hacer de “juez” de la novedosa empresa martiana. Poeta él mismo, profesor y ensayista reputado, Varona podía haber gozado de ese privilegio. Pero a esos méritos intelectuales suyos los superaba, en la apreciación de Martí, la más estrecha amistad (confianza: confidencialidad) con el mexicano, por lo que, tratándose de una práctica innovadora a los ojos del poeta, es comprensible que él prefiriera la opinión de un amigo muy cercano a la de un colega, máxime si éste participaba de otra corriente estética y/o había mostrado en su propia obra apego a los cánones que se cuestionan en los versos a evaluar. Desde luego, no habría que descartar en esa elección el dato de que Varona se moviera en un círculo -el habanero- a cuyos ojos (y oídos) Martí buscaba autorizarse como sujeto de una práctica política, propósito para el cual poco favor podía reportarle la divulgación de la zozobra espiritual textualizada en “Versos libres”.

Tal preferencia permite intuir que al poeta exiliado no dejó de interesarle el recibimiento de esos versos entre un público más amplio (y diverso) que el acorde con la ‘extrañeza’ de los mismos; y que su crédito político le preocupaba entonces tanto o más que el poético a solas. De cualquier modo, nada de eso excluye la constatación de la ausencia de ese público ideal correspondiente a “Versos libres”, y la soledad consiguiente; elementos que mucho cuentan en el destino editorial de tales versos mientras vivió el poeta, y en la sensación de dicha que atraviesa gran parte de *Versos sencillos* ante el acuerdo esencial suyo con el tipo de público hallado/creado:

²⁸ Más datos sobre Manuel Mercado ofrece el doctor Alfonso Herrera Franyutti (1996,1997), investigador que mejor ha rastreado y documentado cada uno de los pasos del escritor y líder cubano durante sus estancias en México.

no daré al aire esas mariposas de mayor estío hasta que no me diga U[sted] si le parece que llevan bien cargadas de polvo de oro, y de fortaleza las alas [...].(E 1:249)

Así cierran en esa carta las referencias a ese “cuaderno” identificable con “Versos libres”. La proximidad ahí de palabras como “mariposas”, “polvo” y “alas”, en su evocación de “Polvo de alas de mariposa”, refuerza la idea de que se trata de una concepción de la poesía muy arraigada en el cubano desde 1880. ¿Envío finalmente el poeta ese “cuaderno” a su amigo? Al parecer, no. Más que de un poeta o de un lector de competencia similar a la suya, Martí hace depender la publicación de esas “mariposas de mayor estío [que las de Ismaelillo y aún más que las de “Polvo de alas...”]” de la opinión de un amigo de toda su confianza. Por el modo en que Martí se refiere en una carta del 30 de agosto de 1883 a un “libro de versos” identificable con ese “cuaderno” mencionado en 1882, éste ya le preocupa menos, si bien la posibilidad de su publicación continúa representando un enigma para él mismo:

En un libro de versos torvos, que *no sé si sacaré a luz*, anda éste: “Muero de soledad, de amor me muero”. (E 1:266; énfasis mío)

El poeta se ha valido esta vez de sus propios versos para atraer al amigo, no para implicar en su evaluación al “juez”²⁹. Luego de ésta, no hay otras referencias explícitas a ese tipo de versos como conjunto en la correspondencia de José Martí a su destinatario favorecido. Sin embargo, al poeta venezolano Heraclio Martín de la Guardia, en carta de abril de 1885, le comunica:

Juntaré mis versos [...], unos versos atormentados y dolientes que yo hago, y pondré al frente, como quien posa sobre un haz de zarzales un águila blanca, el nombre de Heraclio Guardia. (E 1:297)

La caracterización de esos versos remite, una vez más, al tipo de los “libres”, sólo que en lugar de tomar como objeto suyo el producto textual (“encabritado”, “encrespad[o]”), se carga hacia el estado anímico asociado con la producción (y recepción) de tales versos. No menos significativo en

²⁹ Seguramente basado en esas referencias epistolares, Emilio de Armas (1991:3) ha sostenido que “alrededor de 1881-1883 Martí consideró la posibilidad de publicar el libro [sic], en cuyos poemas venía trabajando desde 1878 [...]”. Sin embargo, esas mismas referencias permiten comprobar que no hubo certeza respecto de la

esa referencia es que llame “mis versos”, como en el prólogo homónimo de “Versos libres”, a ese tipo de versos. El empleo del presente de indicativo para referirse a la producción de ese tipo de versos señala una acción en curso en el momento de la enunciación: “versos [...] que yo hago”. En cambio, el tiempo futuro (“juntaré”) usado para referirse a la organización de esos “versos” en un cuaderno declara la inexistencia del poemario correspondiente a ellos en 1885, o la posibilidad, prevista por el propio poeta, de organizar más de un cuaderno con ese tipo de poemas. En agosto de 1883 se trataba de un “libro” ya preparado. En abril de 1885 se trata de un proyecto de libro³⁰. Esta fluctuación de planes editoriales con respecto a poemas de un mismo *estilo* apoya la hipótesis de que Martí pensó en la preparación de más de un *cuaderno* durante el dilatado periodo de acumulación de “versos libres”.

Una referencia posterior en esa misma carta explicita la precariedad que asedia al proyecto de cuaderno:

[E]n carta no le contesté, por contestarle en libro [de poemas]. Pero me ha entrado el horror de la palabra, como forma de la vergüenza en que me tiene la infecundidad de mi existencia. La mano ganosa de armas más eficaces [que la palabra, se sobreentiende], o de tareas más viriles y difíciles [que la escritura], rechaza, como una acusación, la pluma. (E 1:297-298)

He ahí nuevamente evocado el tópico de la *espada* y la *pluma*. Ahora tal vez resulte más nítido el malestar de conciencia del escritor por estar valiéndose de la *pluma* en lugar de otras “armas más eficaces”, y de la escritura en lugar de otras “tareas más viriles y difíciles”. Ese otro campo aludido por las “armas” y la ‘virilidad’ es el militar-heroico, núcleo entonces de la praxis política opuesta a la condición colonial en Cuba. Ese malestar de conciencia remite a su alejamiento personal por esas fechas de las principales actividades proindependentistas en la comunidad de exiliados cubanos en

publicación.

³⁰ *Amistad funesta* [o *Lucía Jerez*] avala también esa datación. Publicada por entregas entre el 15 de mayo y el 15 de septiembre de 1885, esa novela martiana presenta varios indicios que develan la ascendencia de “Versos libres” sobre ella. Por mencionar sólo uno muy evidente, el personaje Juan Jerez es ahí caracterizado como “poeta genuino” que “sacaba de los espectáculos que veía en sí mismo, y de los dolores y sorpresas de su espíritu, unos *versos extraños, adoloridos y profundos*, que parecían dagas arrancadas de su propio pecho [...]” (*Lucía Jerez*, 1969: 73, énfasis mío). La presentación de esos “versos” es como otras vistas en este apartado.

Nueva York. Sin el fundamento ético que le otorgaría la dedicación de su vida a la nación, queda también sin sustento el uso de la palabra en público (“libro”), máxime si “poética”. En circunstancias como éstas, el escritor intensifica su conciencia de la necesidad que él tiene de esas otras “armas” y “tareas más viriles y difíciles” en aras de mostrar a sus competidores cuánto está dispuesto a hacer por la independencia de Cuba.

Su ruptura con el proyecto independentista conocido como “Plan Gómez-Maceo” en 1884 le ha hecho caer en esa crisis que pasa de lleno por la palabra, oral y escrita³¹. Lastimado en su honor por los militares, el escritor, para mostrar que es tan capaz de “acción” como ellos, se siente dispuesto a renegar de su instrumento distintivo³². Más allá del trasfondo circunstancial que favorece una u otra resonancia en esa argumentación martiana, importa reparar en la subordinación en que se halla el ejercicio de la escritura con respecto a ese otro tipo de práctica en que está inmerso el escritor. En cualquier caso, los años de confluencia de las décadas 1870-1880, que son años decisivos en el proceso de maduración intelectual de Martí, se ofrecen como la fecha más probable para fijar el comienzo de los “libres”. El apunte manuscrito de 1893 y las referencias comentadas así permiten concluirlo.

También avala esa conclusión el sentimiento agónico que caracteriza “el libro [sic] martiano donde la conciencia del poeta se presenta más herida y desgarrada que nunca” (Morales, 1995:47), debido a la interacción de varias condicionantes que concurren en la vida del poeta por los mismos años. Entre éstas cabe destacar su errancia entre ciudades/culturas (Madrid, París, Nueva York) de

³¹ La frase lapidaria: “Un pueblo no se funda, General, como se manda un campamento” (E 1:280) resume la posición de Martí ante ese plan independentista liderado por dos generales mambises de incontestable prestigio. Tal distanciamiento se acompañó de un retiro, por parte de Martí, de las actividades públicas vinculadas con el movimiento independentista cubano, tanto para no interferir con su presencia en el desarrollo de ese Plan, como por su decepción ante la postura militarista y de muy limitado alcance político - según él- representada entonces por esos generales. “Esta actitud [suya] respecto a los generales de la guerra de 1868 [ha observado Iduarte (1982:29)] le enajenó muchas voluntades y lo hizo ser víctima, no sólo de críticas constantes, sino de graves calumnias.”

³² La asociación de la escritura con la (poca) virilidad aproxima ese pasaje al prólogo que la tradición ha solido atribuir a “Flores del destierro”. Este prólogo es objeto de estudio más adelante, en el apartado IV.2.d.

ritmos modernizadores y costumbres crecientemente distintos a los de su Habana, con la consiguiente remoción de no pocos de los fundamentos de su cosmovisión³³; la “conciencia penosa de su inutilidad moral, o sea, certeza de una vida sin fines” (Jiménez, 1983:67)³⁴, agravada por la carencia de un sólido contrapeso familiar; la certidumbre de estar transgrediendo normas poéticas prevalecientes aún en el ámbito de su lengua, sin que, por otra parte, ello garantizara el acierto de sus búsquedas alternativas, máxime si no contaba con un público (interlocutor) adecuado para compartir la soledad de esas exploraciones...

Ceñido al período 1878-1882, en el que Iduarte data la producción de “Versos libres”, él concluye a propósito del trasfondo que actúa sobre esos versos algo que no sería forzado extender a casi toda la década de los 80:

corresponden a su época exteriormente más agitada, de rumbo más incierto; e interiormente a la más convulsa y perturbada de su vida. También el Ismaelillo; pero en éste hay, sobre todo lo demás, la ilusión y el sedante del hijo que aún le pertenecía. (1982:76)

El propio Iduarte, páginas antes, había sostenido que “de 1884 a 1887 [Martí] padeció por su inutilidad; pero, aunque cayendo en desesperaciones momentáneas y silenciosas, supo esperar”(29).

Otro aspecto a considerar para establecer la datación de “Versos libres” viene dado por la métrica. Sucede que mientras que los metros empleados en Ismaelillo (penta-, hexa- y heptasílabos) y en Versos sencillos (octosílabos) son excepcionales o son de empleo bastante concentrado en la trayectoria poética martiana, el endecasílabo de aquel otro *corpus* viene a ser culminación de casi toda su práctica del discurso poético. Esta continuidad renovada del endecasílabo torna más evidente el

³³ Angel Rama (1980) ha formulado varias observaciones sugestivas acerca de la remoción de valores, a veces traumática, que supuso para José Martí la referida errancia y, en particular, su establecimiento en Nueva York.

³⁴ La observación de Jiménez, parafrástica de la carta de Martí al poeta venezolano Heraclio de la Guardia, concede especial relevancia a las consecuencias que tuvo sobre el ánimo de José Martí su ruptura con el “Plan Gómez-Maceo”. Casi toda esa década, desde antes de ese difícil episodio, se caracterizó para él por una “conciencia penosa”, insatisfecha, como atribulada, según puede seguirse en su correspondencia de esos años, con Manuel Mercado principalmente. Véanse también su poema “A Rosario Acuña” o la carta destinada a Máximo Gómez, textos los dos de finales de la década de 1870 que fueron objeto de análisis en el cap.I. En otro ensayo de ese mismo libro de Jiménez se amplifica esta caracterización de las circunstancias personales del poeta y se añade “la conciencia de su impotencia aún para la acción, el empleo estéril de su virtud y de sus

desliz que conlleva la sujeción excesiva a las fechas seguras y la consiguiente colocación del *corpus* de los “Versos libres”, sin mayores precisiones, como especie de compartimento estanco, entre aquellos dos cuadernos. “Versos libres”, que circula por el fondo de ellos dos, precede a uno, y está muy vivo en la conciencia del poeta en la etapa de producción del otro.

En lo que respecta a la datación del cierre del *corpus* de los “libres”, la fecha aludida en el citado apunte manuscrito -40 años cumple Martí en 1893- autoriza a no dar como capítulo cerrado el proceso de elaboración/revisión de los “Versos libres” antes de 1890. Aunque no es seguro que todavía en esa fecha continúe el poeta produciendo ese tipo de texto, la referida anotación marginal deja constancia de que por entonces ese protocaderno le sigue (pre)ocupando³⁵.

En julio de 1889, Martí envía a su compatriota y amigo del exilio Rafael Serra una copia de “versos extraños” que presenta con estas palabras:

Ya cansa, y hace demasiado daño, el trabajo de serpiente de tanta gente mala. Para que Ud. vea lo que me anda por el espíritu, -y nada más que en pago secreto de su fe en mí-, le mando unos versos extraños, que a Ud., tal vez, no le parezcan versos, porque les falta la rima de uso; pero acaso podrá conocer por ellos mis sueños y mis visiones, *tales como hoy mismo, antes de empezar otros trabajos*, se me escaparon del alma. No tengo otra copia. Ya Ud. me los devolverá. (E 2:119-120; énfasis mío)

¿Serán esos “versos extraños” identificables con los “endecasílabos hirsutos”, con los “encrespados Versos libres” que se deslizarán en el prólogo al cuaderno de 1891? La expresión “se me escaparon del alma” es asociable también con Versos sencillos (prólogo y poema introductorio); y, además, a uno de sus componentes (poema XLV) le falta la “rima de uso”. Luego, el solo dato de la ausencia de rima no es suficiente para identificar, de manera indubitable, esos “versos extraños” con los “libres”. Sin embargo, términos como ese adjetivo (“extraños”, *i.e.*, apartados de convenciones) o el sustantivo “visiones”, conjuntamente con el estado de ese “espíritu” atribulado

energías [...]” (150).

³⁵ En una de las proposiciones más interesantes sobre la datación de estos poemas, Quirino Franchella (s/f) ha considerado que algunos de los “Versos libres” fueron “compuestos entre los años 1878 y 1882, [y] otros en 1890 [...]” (150). Lamentablemente, él no explicita los fundamentos de esa proposición que tiene la

por “el trabajo de serpiente de tanta gente mala”, inducen a favorecer aquella identificación. De ser así, el *corpus* de los “libres” estaría como obra en marcha todavía en 1889.

Otro dato hay que favorece la cautela observada ante la identificación de ese pasaje epistolar con algún poema de los “Versos libres”: de finales de 1889 data la primera época de producción de los Versos sencillos. En conocimiento de la discreción con que Martí ha solido tratar la publicidad de los “libres”, del halo de confidencialidad que ha presidido su mención de los mismos, parecería más probable que él enviara copia de uno de los virtuales integrantes de Versos sencillos a uno de los correligionarios de su causa política y representante del tipo de lector(/oyente) previsto por ese cuaderno, a que hiciera eso mismo con un texto de aquel otro conjunto. Mientras que la primera opción le permitiría sondear las reacciones del auditorio previsto por aquel cuaderno, a la vez que contribuiría -con la divulgación de ese particular texto suyo- a consolidar la imagen de un sujeto desvelado por la suerte de su patria; la segunda opción no parece compatible con la actitud observada por el poeta hacia unos “versos” que ha preferido conservar en secreto. Si Manuel Mercado pudo haber tenido acceso a algunos de los textos correspondientes a “Versos libres” debióse ello a la posición privilegiada que disfrutaba él entre los interlocutores de José Martí.

Por otra parte, si el poema enviado a Serra fue el que se identificaría como XLV en la secuencia de los Versos sencillos, ya no habría lugar para la duda sobre el interés del poeta en sondear las reacciones de un auditorio tan cercano a él como el privilegiado, de manera inmediata, en ese cuaderno, pues el XLV es quizá el texto menos “sencillo” de cuantos integran Versos sencillos: no emplea la rima, no se sujeta a ninguna organización estrófica de la tradición hispánica y, por añadidura, se ubica en el extremo más alejado de la oralidad distintiva del conjunto al que pertenece. Con tales rasgos de ‘rareza’ o ‘anomalía’ en relación con el *corpus* del que formaría parte, cae de suyo el porqué del interés del poeta en conocer anticipadamente algunas reacciones del

auditorio privilegiado por ese poemario. Tal cuestión, entonces, sigue en pie.

Rafael Serra, que se hallaba en una posición distinta a la de Mercado, tampoco sobresalía por su competencia literaria, según dejan ver los reparos adelantados en esa misma carta. ¿Habría intentado Martí, con el envío de alguno de los “libres” a un amigo de esas características, explorar la reacción que generarían ellos entre lectores suyos que lo distinguían a él por otros avales? Que a Martí le interesara el recibimiento que podría concederle un público menos especializado (o no especializado) a versos suyos como los “libres” impide cerrar la posibilidad que comporta esa pregunta.

Significativamente, rasgos como los enumerados para sustentar la ‘rareza’ o ‘anomalía’ de un poema como el XLV en el conjunto de los Versos sencillos apoyan también la familiaridad de ese mismo poema con los “Versos libres”³⁶. El hecho de que Serra, líder de la Sociedad Cultural para “personas de color” “La Liga”, represente, además, un público ante el que Martí acumula por entonces mucho crédito político tampoco clausura esta posibilidad. Sería entonces el conocimiento de la identidad de ese texto particular lo que podría aportar la clave para zanjar de manera definitiva esta cuestión en la que está implicado el tiempo que abarca la producción de los “Versos libres”³⁷. De todos modos, el hecho de que el sintagma “versos extraños” pudiera haber sido empleado (leído) en función tanto de alguno de los “Versos libres” como de alguno de los “sencillos” pondría de relieve, una vez más, la existencia de vasos comunicantes entre ambos núcleos (y estilos) poemáticos. La existencia de tales vasos introduce un matiz considerable en la posible datación del primer núcleo y en la armonía atribuida usualmente al segundo.

Otro texto martiano, posterior a la carta a Serra, permite retomar el hilo de la datación de

³⁶ El XLV, en efecto, es el poema de Versos sencillos más próximo al tipo de formalización distintivo de los poemas de “Versos libres”. Pero si él se singulariza por ese rasgo, el XLVI lo hace por tomar ese otro tipo de formalización como referente básico del estilo poético de Martí.

³⁷ En esa misma carta, líneas después, aparece una referencia que evoca el poema “Domingo triste”, uno de los “Versos libres”: “Quiero ir el domingo a estar con Uds. Estoy enfermo; pero sé que podré ir. Sólo para irlos a ver dejaría yo el domingo este rincón donde el trabajo me distrae de la tristeza” (120).

“Versos libres” y con ello favorecer, siquiera tangencialmente, la hipótesis de la dilatación del período de producción/revisión de esos versos. En ese texto, al explicar al escritor y patriota cubano Manuel de la Cruz por qué considera que el poema “Lalla Rookh” de Thomas Moore debe ser traducido sin omisión de la rima, Martí hace una aclaración que parece tener como trasfondo, nuevamente, la conciencia de sus “Versos libres”:

El poema va traducido en verso blanco, por voluntad del editor y no por la mía; no porque no ame yo el verso blanco, como que *escribo en él*, para desahogar la imaginación, *todo lo que no cabría con igual fuerza y música en la rima violenta*; sino porque a Moore no se le puede separar de su rima, y no es leal traducirlo sino como él escribió [...]. (E 2:206; énfasis mío)

El tiempo y modo verbal en que se conjuga el verbo “escribir” la primera vez que aparece ahí remite a una actividad que se realiza en el mismo tiempo en que se enuncia el discurso de la carta: es decir, hacia junio de 1890. Por otra parte, el sintagma “todo lo que” reduce mucho la posibilidad de referencia a un texto en particular, como podría ser el caso del poema XLV del cuaderno publicado en 1891: “escribo en [el verso blanco] todo lo que no cabría con igual fuerza y música en la rima violenta [...]”. La “imaginación” del poeta se desahoga en el “verso blanco”. ¿A qué otro tipo o estilo de poemas podría entonces referirse con esas características formales, más que a los “libres”?³⁸ Con motivo de estas referencias en que se caracteriza a los “Versos libres” sin mencionarlos por su nombre, es conveniente reparar en que el poeta cifra la libertad/extrañeza de esos versos principalmente en el desuso de la rima. En efecto, más que de la medida o del ritmo, el poeta habla de la rima, como si la libertad aspirada comenzara, métricamente, por ese particular elemento, o pudiera ser el más desconcertante para sus posibles lectores³⁹. En cuanto a la datación de aquel conjunto, el prólogo a Versos sencillos aporta otro dato muy explícito al respecto sobre el que

³⁸ Schulman (1970:44) advierte en la valoración del verso blanco que hace Martí en esa misma carta “una clara alusión a las cualidades de fuerza y musicalidad, características de los Versos libres”.

³⁹ La relevancia alcanzada por la rima en la poesía de un escritor con mucha ascendencia sobre Martí en su época de formación, como lo fue Gustavo A. Bécquer, podría también ser considerada para explicar la fijación en la rima por parte de Martí en su propuesta de renovación. Ya en 1880 el escritor cubano despliega un juicio de la poesía española contemporánea en el que manifiesta su personal y madura distancia de los modelos provenientes de la poesía española que le son contemporáneos, incluido el poeta sevillano.

vuelvo páginas después. Por su parte, el equipo que se encargó de la edición crítica de la poesía martiana, en su “Nota editorial” conjetura que el poeta “evidentemente siguió escribiendo ‘versos libres’, por lo menos, *durante toda la década del ochenta*” (PC 1:5-6; énfasis mío).

El arribo del poeta a un estado de equilibrio o acuerdo registrado en varios textos de los Versos sencillos pudiera oponer alguna resistencia a la dilatación de la fecha en que Martí habría dejado de producir y/o revisar ese tipo de poema caracterizable como “libre”. Luego de alcanzado tal estado, y con apoyo en el carácter cuasi testamentario del cuaderno correspondiente, parecería menos defendible la hipótesis de una vuelta a (o de una permanencia en) el estado de zozobra correspondiente a las circunstancias de producción de los “libres”. Sin embargo, tampoco ése es elemento contundente. Primero, porque supone un despojamiento gradual e irreversible de las tribulaciones del líder político y poeta, que en su propia vida no se verificó. Y luego, porque toma como fuente para saber de la existencia del poeta la imagen de éste derivable de unos versos suyos en los que mucho cuenta, en virtud de su carácter testamentario, el trazado de un modelo.

De modo que ni siquiera el argumento de las armonizaciones que pueden rastrearse en Versos sencillos, en particular la que se refiere al hallazgo de un tipo de lector (auditorio) acorde con las aspiraciones del sujeto lírico ideal, bastaría para clausurar la posibilidad de la pervivencia de esas otras (“extrañas”, “hirsutas”, “encrespadas”) maneras de practicar la poesía por parte de quien ya nunca salió enteramente de aquella borrasca encrucijada vital. Así las cosas, tendríamos que “Versos libres”, proyecto iniciado poco antes que Ismaelillo, y presente en la conciencia autoral todavía durante la producción de los “sencillos”, actúa como una suerte de fondo magmático sobre el que, sedimentados, se recortan esos dos cuadernos. Las “infiltraciones” de marcas textuales distintivas de los “libres” en el tramado de cada uno de estos otros -comentadas o esbozadas en apartados previos (cf. *supra*, III.1 y III.2)- representan una prueba adicional. Sirvan de ejemplos “Musa traviesa”, para el caso del cuaderno de 1882, y el poema XLV [“*Sueño con claustros de mármol*”],

para el caso del cuaderno de 1891.

Como extremo de dilatación de esas fechas, estudioso ha habido que ha llegado a considerar que “[la] elaboración [de Versos libres] fue interrumpida [sólo] por la muerte del autor” (De Armas, 1978:10); según esto, la elaboración de ese conjunto sólo se habría cerrado hacia principios de 1895 por el abandono a que obligó la muerte del poeta. Sin embargo, De Armas depende bastante, a su vez, de las dataciones que había propuesto González (1970) para varios de los “Versos libres”, las cuales él mismo no somete a verificación. Con respecto a la datación de “Versos libres” por parte de Hilario González, ha de aclararse, ante todo, que los “Versos libres” suyos son muy distintos de los que registra Martí en el índice provisional y de los que recogen todas las ediciones de ese conjunto desde la de 1913 hasta la del CEM (1985). Atendidos ahora a los textos de la edición de González que la edición *PC* considera integrantes virtuales del cuaderno recomendado por el poeta en 1895, procede hacer otras precisiones.

Para establecer la fecha de producción de esos poemas, González se basa en referencias biográficas, o en la comunidad de temas o de formulaciones estilísticas que presenten los poemas con textos prosísticos del mismo autor. Con respecto a este segundo criterio, él entiende, sin otra fundamentación, que en los casos de coincidencia temática entre dos textos, el poético-versal debía tenerse como anterior al prosístico, puesto que era norma en Martí la formalización de una misma materia primero en verso que en prosa⁴⁰. Como ejemplo de lo discutible que puede llegar a ser la datación basada en el criterio biográfico a solas, he ahí el poema que González titula “Sombras amadas” (314) y cuyo verso inicial es “*He vivido: me he muerto: y en mi andante*” (*PC* 1:91). Según este editor, “la alusión a su hermana y [a] su padre muertos hacen [sic] que este poema no pueda ser

⁴⁰ Otto Olivera (1957:81) sostiene al respecto que sería “temeridad” afirmar que “Martí trata o madura sus imágenes en la prosa antes de llevarlas al verso”, pues para éste “el proceso de creación poética no podía ser sino creación o recreación. Y el medio de expresión literaria, si no completamente indiferente, había de resultar al menos bastante secundario.” Para aclarar las dudas que pudiera suscitar su proyecto de edición, Hilario González remitía entonces a “La honda y el arpa”, un “tomo” suyo anterior: “a muchas reservas que puedan quedar al lector de este *Índice* contestará sin duda ese tomo inédito” (194). Sin embargo, según mis

anterior a 1887". El padre del poeta, ciertamente, murió en ese año. Sin embargo, González se halla tan convencido de que los versos finales del poema *no pueden aludir sino* a los familiares del poeta, que no se toma la molestia de *demostrarlo*. Él no parece tener en cuenta ni las especificidades del proceso de formalización artística, ni la amplitud de sentido que adquieren en el poema la "*niña*" y el "*anciano*" por su misma contigüidad sintagmática; todo lo cual socava el argumento suyo para la datación:

De noche, cuando al sueño a sus soldados
En el negro cuartel llama la vida,
La espalda vuelvo a cuanto vive: al muro
La frente doy, y como jugo y copia
De mis batallas en la tierra miro
La rubia cabellera de una niña
Y la cabeza blanca de un anciano.

Este poema, por cierto, fue tachado por el autor (PC 1:117n1), pero nada señala ni comenta González al respecto. Y el poema "Isla famosa" se data en 1880 porque "es en 1880 que Martí ve en New York la Colección Runkle" (286). ¿Será bastante eso para garantizar la fecha? Sostener que "Pollice verso" es de 1887 porque "está inspirado por la visita que hiciera Martí a una subasta en La Galería Stewart, en New York" (314n98), no ofrece tampoco mayores garantías. En cuanto a fijar la fecha de producción del poema a partir de las comunidades de motivos temáticos o de las formulaciones lingüísticas que comparte con otros textos fechados del mismo autor, debo decir que ese criterio, por sí mismo, no es suficiente. De muy escaso poder de convicción resulta, por ejemplo, datar el poema "Sed de belleza" en noviembre de 1884 *sólo* porque un sintagma empleado en él ("*el universo Hamlet*"; v. 22, PC 1:86) aparece también en una crónica de Martí fechada el 27 de noviembre de 1884. (Cf. p.299). Hilario González ubica entre 1878 y 1894 aquellos textos de "Versos libres" cuya fecha establece, mientras que el texto introductorio en prosa "Mis versos" lo da como de 1893 (273n68).

La inestabilidad referencial del sintagma “Versos libres”, acentuada después de la renovadora ampliación de su *corpus* acometida en la edición crítica del CEM, impone también reconsiderar las fechas atribuidas hasta entonces a ese núcleo. Si, por ejemplo, textos de la misma matriz de los “libres”, como algunos de los publicados en 1933 en “Flores del destierro”, pasan a ser tenidos como parte del *corpus* aquel, tal modificación afecta asimismo las fechas. Y como “Flores del destierro” ha solido datarse con posterioridad a los “Versos libres” registrados en el índice provisional, el período de producción/revisión de los “libres” se amplía. Pionero en esa senda fue Juan Carlos Ghiano (AC 1960:357), quien, a tenor de la dificultad existente para fijar fronteras entre los “Versos libres” y ese otro conjunto emparentado con ellos, los considera escritos “entre 1882 y 1891”.

IV.2.b) Número de textos

Borrosas las fechas de inicio y cierre de constitución del *corpus* poemático de José Martí que más comunidades guarda con la zona restante de su producción poética (tanto la “reivindicada” como la “desahuciada”), se deduce que también haya imprecisión en cuanto al número de textos integrantes de ese *corpus*. Como sucede, en efecto: de los 28 textos que aparecieron en el tomo oncenso (1913) de las *Obras del Maestro* preparadas por Gonzalo de Quesada y Aróstegui, ascienden actualmente a 66 los textos que se han considerado susceptibles de formar parte suya (CEM, 1985)⁴¹. Desde luego, entre uno y otro extremo, han tenido lugar hallazgos y reconstrucciones de textos; lo que, unido a los cambios de criterios editoriales verificados en ese lapso, contribuye a explicar aquellas variaciones del número de “Versos libres”.

Gonzalo de Quesada y Aróstegui quiso editar un cuaderno tomando como guía para ello un boceto de índice dejado por el poeta; en cambio, el equipo editor de PC, resignado ante la dificultad

⁴¹En 1970 Hilario González elevó a 74 el número de “Versos libres”, cifra también seguida por De Armas (1978). Sin embargo, estas propuestas editoriales resultaron muy discutibles en virtud de las excesivas libertades que se tomaron (o secundaron) con respecto al *corpus* objeto de revisión.

de ese deseo, prefiere mostrar todos los textos que podrían ser candidatos a miembros de tal cuaderno. La única cifra más o menos estable que ha solido manejarse con respecto al número de textos de ese tercer núcleo del canon poético martiano -32- se apoya en ese índice, mecanografiado en su primera mitad y manuscrito en la otra. Ni siquiera esa cifra dispone entonces de un fundamento sólido. Indicios como las varias incongruencias existentes entre los títulos registrados en ese índice y el estado de los originales correspondientes, o el que sólo los primeros 15 títulos de los 32 asentados en él aparezcan mecanografiados, ponen en entredicho el carácter definitorio reconocido implícitamente a ese documento por los editores atentos a aquella cifra. Luego, se compartirá la conclusión de que a la altura de 1895 ese índice ya no permite conocer con seguridad ni siquiera el número de textos que integrarían “Versos libres”. (Véase el cuadro sinóptico en el anexo).

Ya en la edición de 1913 Gonzalo de Quesada y Aróstegui había publicado 24 poemas de los registrados en el índice y 4 más como “Versos libres” también, por hallarse en la misma carpeta con los otros 24. Y en 1942 Gonzalo de Quesada y Miranda había subido el número de “Versos libres” a 44 poemas, con 30 de los indizados, los 4 añadidos en 1913 y otros 10 que él mismo había publicado en 1933 como “Flores del destierro”. En el tomo 16 de la edición de OC -publicada en La Habana primero entre 1963 y 1973, y luego en 1975- la cifra de “Versos libres” asciende a 45 textos, pues a los 44 de 1942 se añade “Homagno audaz”, uno de los títulos del índice no hallados hasta entonces. Éste se registra como poema “en elaboración” (OC 16:231). La edición del CEM (1985), con sus 66 poemas susceptibles de integrar “Versos libres” en 1895, se inscribe entonces en una tendencia que ha caracterizado los proyectos de edición de ese conjunto⁴².

Imposibilitado de practicar la indicación selectiva recomendada por el poeta en 1895, el equipo responsable de la primera (y única hasta ahora) edición crítica de la Poesía completa optó por

⁴² Estos datos sobre las principales ediciones de “Versos libres” pueden verse en un anexo al final.

recoger bajo aquel título “la totalidad de los materiales [*i.e.*, textos] con los que Martí hubiera podido formar definitivamente, por selección y depuración, uno de los libros más importantes de su obra poética y de la poesía en lengua española” (PC 1:8). De ahí que en vez de los 32 títulos del índice, aumentados con los otros de las ediciones de 1913, 1942 y 1963-73, ascienda a 66 el número de textos en el apartado que esa edición dedica a “Versos libres”. Sin embargo, una incongruencia se insinúa en el proceder del equipo editor de PC a partir del privilegio que le concede al índice, inhabilitado para el papel de “guía”, para subdividir en secciones ese ampliadísimo *corpus* de “Versos libres”.

Si ese índice data de una época anterior a 1895 en la producción de ese tipo de poemas y, además, no tiene carácter definitorio, ¿cómo entonces tomarlo como patrón central para realizar ese deslinde? O, dicho de otro modo: ¿qué permite asegurar que los “Versos libres” recuperables para el poeta en 1895 son precisamente los títulos asentados en el referido índice? No caer en la cuenta de que “Versos libres” no designa un mismo *corpus* textual en los años 80 que en 1895 lleva al equipo responsable de PC a deslizar esa incongruencia consistente en separar las “formas borrosas y menos características” de los “Versos libres” de 1895 a partir de un proyecto de “Versos libres” anterior e inhabilitado como “guía” por la carta-“testamento literario”. Sin embargo, el estado de la “papejería” y la bibliografía martianas en lo tocante a “Versos libres” parece no dejar espacio a una mejor opción. Téngase en cuenta que las fechas de producción de los poemas por separado y de los prólogos no se conocen; tampoco se sabe cuál sería el *corpus* de esos versos correspondiente a cada una de las tentativas editoriales que acompañaron a los “Versos libres” durante su dilatado proceso de producción/revisión. En esas condiciones no es posible llevar a cabo la opción ideal de registrar todo ese *corpus* en orden cronológico e indicando, si fuera posible, con cuáles proyectos de edición estuvo relacionado cada uno de los textos.

A tono con aquella meritoria decisión de reunir ‘la totalidad de los [“Versos libres”]’, otros

núcleos que al parecer fueron proyectos de poemarios relacionados con “Versos libres”, como “Flores del destierro” o “Versos cubanos”, son desautorizados en la referida edición del CEM (PC 1:8). Y sus respectivos miembros virtuales pasaron a integrar aquel *corpus* así ampliado. No otro es el principal motivo de ese abrupto crecimiento. Si bien con esta propuesta el número de textos excedería la cantidad promedio de lo que habría sido un poemario martiano (15 son los textos integrantes de *Ismaelillo* y 46, más bien breves, los de Versos sencillos)⁴³, no deja ella de ser muy atendible. Primero, por su voluntad de apego al estado inconcluso, fragmentario y problemático en que a la muerte del autor quedó esa porción de su poesía; y, segundo, por resaltar el *corpus* total entre el que habría de seleccionarse “lo más cuidado o significativo” para organizar ese cuaderno propuesto en 1895, en vez de dedicarse a la improbable edición definitiva de éste.

En el arreglo final de esa edición, sin embargo, sus responsables no aprovecharon el potencial renovador de su propuesta, ni fueron (no pudieron serlo) del todo congruentes al superponer el deslinde solicitado por el poeta en 1895 a un molde anterior y ya entonces desechado por el propio poeta. Si acaso para conocer una variante de la secuencia macrotextual que pudo guiar los “Versos libres” de 1895 es pertinente conceder carácter modélico al bosquejo de índice. La del CEM, en cualquier caso, marca un importante desplazamiento del criterio básico seguido en la historia de esas propuestas editoriales: de la sujeción casi exclusiva a un índice provisional -con la excepción de Hilario González (1970)-, a la consideración de las partes de ese *corpus* dejadas fuera del foco de luz por aquel criterio. Aún cuando ella siga reservando un lugar modélico al índice, ese desplazamiento es importante.

Muestra de su carácter transicional en esa historia de ediciones en la que ella representa un hito

⁴³ Si su práctica misma no fuera criterio suficiente, he aquí otra muestra de lo fuerte que se dio en él la voluntad de concisión macrotextual: “El libro de Nattes es pequeño, lo cual, siendo de versos, es en su favor, por ser poca la poesía del mundo, y breve, por su misma superior naturaleza, el estado poético. Alegatos en verso, o resúmenes históricos, o zambumbia erótica, hecha de la melaza de todas las literaturas, no es poesía [...]” (QC 5:224). Esa defensa de la concisión y del carácter unitario del poemario data de 1893, o sea, corresponde a la etapa de plena madurez de su autor. Recuérdese ella al pensar en sus “Versos libres”.

es el hecho de que organice los 66 textos en secciones, si bien con privilegio para los 32 títulos de referencia. No obstante inhabilitar el proyecto de índice como criterio editorial definitivo, esta edición se atiene, en su primera sección, a esos títulos y no parece percibir la diferencia semántica del sintagma “Versos libres” en los 80 y en 1895. En las secciones sucesivas de la edición crítica se agrupan los otros núcleos susceptibles de contribuir a la integración del cuaderno recomendado en 1895. Las secciones o apartados en que se subdivide ‘la totalidad de [“Versos libres”]’ quedan como sigue:

I. Los que figuran en el índice provisional; II. Los que aparecieron en las supuestas Flores del destierro [1933], o están dispersos en otras secciones de las Obras completas anteriores [...]; III. Los que se añadieron, desde la edición de Trópico [1942], a los nombrados en el índice provisional; IV. Los borradores y fragmentos correspondientes a Versos libres [...]. (PC 1:8)

La fundamentación de la sección III no resulta bastante clara. Por la manera en que se formula parecería que sólo a partir de 1942 comenzó la práctica de sumar textos a los registrados en el índice. Esa práctica, sin embargo, se remonta a la primera edición de “Versos libres” (1913), en la que “se añadieron [4 textos] a los nombrados en el índice provisional”. En cuanto a los otros grupos contribuyentes de “Versos libres” sobresale el de los textos que otras ediciones, desde 1933, han considerado parte de “Flores del destierro”. Ése y el de los fugaces “Versos cubanos” constituyen los únicos afluentes de los “libres” que habían contado con alguna identidad previa como grupos hasta entonces. En la “Nota editorial” de la Poesía completa (pp.6-8) se aducen motivos pertinentes para fundamentar la desautorización, *como cuadernos*, de “Flores del destierro” y de los “Versos cubanos” de que habla José Martí por única vez en el prólogo a Versos sencillos. Sin embargo, conviene no perder de vista el dato de sus virtuales existencias, así fuera sólo *como proyectos* sin concreción, por cuanto permiten documentar algunas otras tentativas de edición de ese *corpus* por parte del propio poeta. Y así contribuyen a fortalecer la idea de los problemas que se dan concentradamente en torno a esa porción de la poesía martiana.

La comunidad de la poética fundadora de los textos de esos otros grupos con la de los “Versos

libres” del índice apoya la integración realizada en la edición crítica. La hipótesis de que “Versos libres” pudo funcionar como fondo matriz del que el poeta, ante el continuo crecimiento de esa clase de versos, extraería esos conjuntos en distintos momentos, véase favorecida, además, por el hecho de que alguno de esos proyectos cuenta con dedicatoria y prólogo. La edición del CEM, sin embargo, concibe todo ese *corpus* en función únicamente de un cuaderno. La muerte prematura del poeta avala tal decisión como criterio de una edición crítica, en su propósito de fijar y establecer las versiones definitivas. En cambio, ese criterio le impide pensar la posibilidad de otros proyectos editoriales en torno a ese ampliadísimo *corpus* de poemas años antes de 1895. No ver ese *corpus* como proceso, en diacronía, limita bastante el potencial renovador que conlleva esa edición crítica. De cualquier modo, óptese por una solución o por otra, ningún relieve pierden las resistencias que opone “Versos libres” a cualquier explicación minimizadora de los problemas que conlleva su sola presencia -que es también la de la poesía- en toda la escritura martiana.

IV.2.c) Secuencia macrotextual

La existencia de Ismaelillo y Versos sencillos no deja lugar a dudas sobre el cuidado que distinguió a Martí en la organización de un poemario. Incluso “Polvo de alas de mariposa”, no obstante ser un proyecto desechado, abona también esa conclusión. El reconocible prurito de forma de Martí se realizó no sólo en la constitución de textos por separado, sino en la disposición de éstos dentro de unidades mayores otorgadoras de un sentido adicional, como son los macrotextos. Los ejemplos mencionados confirman, además, que en su concepción (praxis) del poemario mucho contaban valores como armonía, sistema, unicidad, concierto; valores ésos que, evidentemente, deben parte considerable de su presencia al ordenamiento o secuencia en que se disponen los textos aislados dentro del poemario. Como escribiera él en 1890 a propósito del poeta cubano Francisco Sellén, en lo que parecería una exposición de su imagen ideal del poemario: “cada composición vive por sí, y todas juntas cantan, como coro de diversas voces, la paz final y corona angélica del mundo”

(QC 5: 184).

En el caso de “Versos libres”, para precisar esa secuencia macrotextual no se tiene sino el proyecto de índice, el cual, como se ha señalado, aparece menguado para el papel de guía en virtud de su provisionalidad. Ya en 1970 Iván Schulman había resumido esta situación tan precaria al afirmar que “el único ordenamiento de los Versos libres preparado por Martí es el incompleto del índice” (35). Y en 1978 De Armas había invalidado ese mismo índice con una razón muy sólida:

es evidente que en 1895, al ser escrita la carta-testamento literario, el apunte-índice ya no representaba, al menos de manera absoluta, el criterio selectivo de Martí respecto de sus *Versos libres*, pues, en tal caso, el poeta no habría encomendado a Quesada y Aróstegui la delicada tarea de escoger los textos que integrarían el volumen: hubiera bastado con disponer la publicación de éste según el índice existente. (53)

Aún así, convendría revisar este documento en aras de obtener alguna información de interés sobre cómo había concebido Martí la preparación de una parte de los “Versos libres” para su publicación como cuaderno. Los títulos que registra tal índice son, en este orden: (1) “Académica”, (2) “Pollice verso”, (3) “A mi alma”, (4) “Al buen Pedro”, (5) “Hora de vuelo” [“Hierro”], (6) “Canto de otoño”, (7) “El padre suizo”, (8) “Bosque de rosas”, (9) “Flores del cielo”, (10) “Copa ciclópea”, (11) “Pomona”, (12) “*De gorja son y rapidez...*” [“Media noche”], (13) “Homagno”, (14) “Yugo y estrella”, (15) “Isla famosa”, (16) “Sed de belleza”, (17) “Oh, Margarita”, (18) “Águila blanca”, (19) “Amor de ciudad grande”, (20) “*He vivido: me he muerto*”, (21) “Estrofa nueva”, (22) “Mujeres”, (23) “Astro puro”, (24) “Homagno audaz”, (25) “Crin hirsuta”, (26) “A los espacios”, (27) “Pórtico”, (28) “Mantilla andaluza”, (29) “Poeta”, (30) “Odio el mar”, (31) “Noche de mayo”, y (32) “Banquete de tiranos”.

Varios datos de interés aporta ese índice. El primero concierne al medio de fijar la grafía: los quince textos iniciales fueron escritos a máquina y los diecisiete restantes lo fueron a mano. ¿Provisionalidad en el trabajo de ordenamiento? ¿O precariedad en su transcripción? A partir de esa diversidad de medios para plasmar la escritura no sería forzado deducir la existencia de dos

momentos en la confección/transcripción de ese índice: el primero más estable o sosegado que el segundo.⁴⁴ Por otra parte, entre los quince iniciales hay un cambio de título: el poema asentado como “Hora de vuelo” se llamó finalmente “Hierro”, sin que la modificación fuera fijada en ese documento. He ahí otra señal de que el índice fue superado y desestimado por el propio poeta. Desde luego, el cambio mismo resulta significativo, pues al sintagma-título que se refería al plácido instante de la creación poética (“Hora de vuelo”), el poeta prefirió el más adusto y grávido de “Hierro”. La inserción en el plano de la historia que conlleva el “*hierro*” se sobrepuso al anhelo de ingravidez. Con esa modificación se propone también un cambio de la perspectiva del lector. “Hora de vuelo”, como título, dispone de manera muy distinta que “Hierro”. (Cf. *supra*, apartado IV.1, para otras consideraciones sobre ese cambio).

A ese solo cambio entre los quince títulos iniciales no corresponde ninguno semejante entre los otros diecisiete, pero sí algunos detalles, como, por ejemplo, que un poema no aparezca por su título (“Amor de ciudad grande”), sino por su verso introductorio (“*De gorja son y rapidez...*”). (¿No estaba fijado todavía el título, o fue un *lapsus* de la memoria del poeta?) Y el título “Homagno audaz” no tiene su texto correspondiente en el cuaderno, como todos los otros del índice. Otro dato de interés para nuestra búsqueda es que los textos originales de varios de esos títulos fueron tachados, sin que se produjera la correspondiente modificación en el índice: nueva muestra inequívoca de la superación de éste por el propio quehacer del poeta. Tales son los casos de “Copa ciclópea”, cuyo original “aparece atravesado por una raya perpendicular a lápiz” (PC 1:114n1), “Águila blanca”, “poema tachado” (PC 1:116n1), y “*He vivido: me he muerto*”, “completamente tachado con una línea transversal” (Schulman, 1970:91n*; 1985:128n*). Significativo igualmente, al tratar de explicar la exclusión de esos textos, es que en los tres haya un desenlace de la acción desfavorable para las aspiraciones del hablante lírico ideal de “Versos libres”. Los versos finales de “Copa ciclópea”, por

⁴⁴ Hilario González (1970) ha observado que Martí dependía de otras personas para mecanografiar sus textos.

ejemplo, expresan la aceptación de una derrota ante la adversidad insuperada, o una latencia suicida en el hablante y protagonista lírico, que su autor no parece animado en dar a conocer:

La frente encorvo, el cuello manso inclino,
Y, con los labios apretados, muero.
(PC 1:78)

En conocimiento de otro texto de ese *corpus* como “Yugo y estrella” se hace más notable esa disposición resignada ante la adversidad que no pudo superarse. La “frente” y el “cuello” mencionados o evocados en ambos textos permiten constatar dos disposiciones del hablante muy distintas entre sí: mientras que el sujeto de “Yugo y estrella” pone el “yugo” no en su cuello, sino bajo sus pies, y la “frente” la asocia con la “estrella”, en “Copa ciclópea” la ‘mansedumbre’ del “cuello” sugiere una aceptación del implícito “yugo” y la posición de la “frente” disocia a ésta de la “luz”. (Es significativo al respecto que la mayoría de los lectores especializados de la obra martiana -historiadores, biógrafos, exégetas- hayan preferido, sin embargo, la imagen del autor derivable de “Yugo y estrella” a la de “Copa ciclópea”. ¿Un fruto de los descados por el poeta con su “política” en relación con esas producciones?).

En el desenlace de “Águila blanca”, la ambivalencia en el nivel morfosintáctico extiende ese valor a la dinámica, otra vez actualizada, entre sacrificio y suicidio:

Oh noche, sol del triste, amable seno
Donde su fuerza el corazón revive,
Perdura, apaga el sol, toma la forma
De mujer, libre y pura, a que yo pueda
Ungir tus pies, y con mis besos locos
Ceñir tu frente y calentar tus manos.
O dale, a que me dé, con la primera
Alba, una limpia y redentora espada.
(PC 1:88; énfasis mío)

La “espada”, ciertamente, se supone destinada a enfrentar al “verdugo”. Pero, la construcción de ella “con luz de estrellas” no acrecienta precisamente su virtual capacidad ofensiva y, por el contrario,

evoca el espacio alto en el que el héroe lírico de “Versos libres” confía en ser recibido tras su paso por la tierra. La muerte en combate propiciaría el logro de esa meta. No sería completa la explicación de la exclusión de “Águila blanca” si no considerara también su estado de terminación, vinculado muy probablemente con el saldo de ambivalencia referido⁴⁵.

La tentación del sosiego, del “*mortal sosiego*”, es más explícita en el poema “*He vivido: me he muerto*”:

He vivido: al deber juré mis armas
Y ni una vez el sol dobló las cuevas
Sin que mi lidia y mi victoria viere:-
Ni hablar, ni ver, ni pensar yo quisiera!
Cruzados ambos brazos, como en nube
Parda, en mortal sosiego me hundiría.
(PC 1:91)

Como en “Dos patrias”, la negación que supone la muerte para el sujeto se representa mediante la facultad de expresión. Pero, mientras que allí el poeta se consuela del cese de esa facultad porque intuye un orden superior (“*el Universo*”) donde esa facultad distintiva pervive a nivel supraindividual (“*el Universo/Habla mejor que el hombre*”); en “*He vivido: me he muerto*” el sujeto desea “*no hablar*” para que sea posible su propia muerte. Él sabe que si pudiera prescindir de esa facultad sería segura y discreta su muerte. Por eso desea, en momentos de cansancio y decepción como éste, prescindir de su expresión. “*Hablar*” lo confirma como sujeto y lo expone ante los demás; por tanto, “*hablar*” conlleva también una disciplina, una regulación de las manifestaciones vitales de sí; todo lo cual genera tensión, cansancio, desgaste. He ahí otro indicio de la “política de la escritura”). Semejante estado de crispación/enervamiento se ficcionaliza en el poema mediante la imagen del cuerpo fragmentado que debe ser restaurado cada día para volverlo a exponer a los mismos factores

⁴⁵ Según Schulman (1970:87n24; 1985:124n23), “el poema entero está tachado con una línea transversal. [...] Evidentemente, [Martí] quedó insatisfecho con el poema [...]” De este poema inconcluso existe una meritoria versión reconstruida por Hilario González (1970). A la luz de la calidad de los fragmentos dejados por el autor se imponía un trabajo como éste. Para otros comentarios sobre esa reconstrucción, cf. Emilio de Armas (1978) y Sánchez Aguilera (1997a:140-146).

que propician esa fragmentación.

De tierra, a cada sol mis restos propios
Recojo, en junto los apilo, a rastras
A la implacable luz y a los voraces
Hombres cual si vivieran los paseo:
Mas si frente a la luz me fuese dado
Como en la sombra do[nde] duermo, al polvo
Mis disfraces echar, viérase súbito
Un cuerpo sin calor venir a tierra
[...].

(PC 1:91)

“Luz” y “sombra” delimitan dos espacios muy distintos de actuación del sujeto poemático. La “luz”, el día, la multitud urbana, la plaza; la “sombra”, el recogimiento, la noche, el estar consigo a solas. La discontinuidad entre ambos se salva mediante los “disfraces”: el sujeto pasa de un ámbito a otro con la ayuda de ese recurso que lo lleva a manifestarse en el espacio rector (“luz”, actuación entre los otros y para los otros) con una unicidad que él no reconoce ya en sí mismo. El espacio rector obliga a un comportamiento para el que el sujeto no se siente en condiciones; pero su ser en la “sombra” (fragmentado) no debe salir a la “luz”.

De noche, cuando al sueño a sus soldados
En el negro cuartel llama la vida,
La espalda vuelvo a cuanto vive [...]

Si lo enunciado en ese texto abarca “luz” y “sombra”, la enunciación concierne sólo a la “sombra”, que es también el espacio autorreflexivo: la “noche” desmarcada. Luego, el rechazo de la facultad enunciativa (“no hablar”) se refiere más bien al esfuerzo de regulación que conlleva su ejercicio en la dinámica simbolizada en la “luz”. El cansancio que esa tensión le suscita está siendo enunciado a fin de cuentas, pero desde la “sombra” y en un tipo de discurso correspondiente a la caracterización esbozada de ese ámbito. Desde ahí el poeta-“soldado” evoca un tercer espacio con el que asocia la unicidad y la plenitud de sí: familiar, doméstico, femenino. Solitario y fragmentado el “soldado”, y solitarios también los seres que representan ese otro ámbito (“La rubia cabellera de una niña/Y la cabeza blanca de un anciano”), su evocación se acompaña de un dejo de recriminación por la

responsabilidad que le compete en la creación de esa discontinuidad o distancia: todo el “*jugo y [la] copia/De mis batallas en la tierra*” son esos seres también dispersados/fragmentados a causa de él. Difícilmente el escritor que se ha mostrado cuidadoso en sus referencias al ámbito familiar suyo hubiera accedido a publicar un texto en el que, además de las dualidades y escisiones concernientes a su correlato textual, hay esa mirada entre nostálgica y autorecriminadora hacia aquél. Como producto artístico ese texto sólo tiene en su contra un endecasílabo incompleto entre sus 36 vv.; de modo que esa dimensión no puede haber pesado tanto en su tachadura como en el caso de “Águila blanca”.

De interés también, a propósito de la secuencia de los “Versos libres” del índice, es el equilibrio que dijérase deseado entre las facetas política y poética del correlato del autor -y por extensión del autor- en el macrotexto obtenible de ese índice. El proyecto de poemario resumido en ese índice comienza con un texto (“Académica”) dedicado a exponer y defender un concepto de poesía, y concluye con otro (“Banquete de tiranos”) en que el ideal de vida sostenido privilegia la dimensión cívica. Pero, además, en los primeros textos puede seguirse una alternancia de esas facetas o dimensiones desde “Académica” y “Pollice verso” hasta “A mi alma” y “Al buen Pedro”. Lo más común, sin embargo, es que ambas facetas aparezcan entreveradas en un mismo texto, como lo ilustra ejemplarmente “Hierro”.

Esa alternancia y ese entreveramiento develan otra de las fronteras que atraviesa los “Versos libres” a partir de la convivencia en ese *corpus* de lo que Guilherme Merquior llama el “*carácter hipocrítico* de la literatura latinoamericana” (1996: 376, 377) y la “función problematizante” (375) o “tensión crítica hacia la cultura” (376) de las literaturas contemporáneas correspondientes a otras regiones. Esas tendencias que él ve como rectoras del proceso literario en regiones culturales distintas -América Latina de una parte, Europa y EE.UU. de la otra- conviven en ese *corpus* de poemas producidos por un cubano sensible a las demandas de su cultura originaria y a las

vibraciones modernas que él percibe desde Nueva York, donde vive durante casi toda su etapa de madurez.

Para fijar el criterio rector del ordenamiento de los títulos de ese índice Emilio de Armas (1978) ha distinguido cuatro grandes temas y subdividido los textos en grupos según correspondan a alguno de esos temas. Así, obtiene que los textos se distribuyen en cuatro grandes grupos temáticos del modo siguiente:

I. sentimiento patriótico y reflexión sobre el deber: 12 textos;

II. reflexión sobre el amor: 10 textos;

III. sobre la poesía: 5 textos;

IV. la muerte: 4 textos.

El texto que falta para completar la cifra de 32 ("Pórtico") no entra en ninguno de esos grupos. Los doce textos del grupo I serían los que ocupan los lugares 2, 3, 4, 5, 10, 12, 13, 14, 15, 20, 30 y 32. Los diez textos del grupo II serían los números 8, 9, 11, 17, 19, 22, 23, 24, 28 y 31. Los cinco textos del grupo III se ubican en los sitios 1, 16, 21, 25 y 29; mientras que los del grupo IV, en los puestos 6, 7, 18 y 26. El texto 27 queda suelto en esta distribución. Todo esto le sirve al estudioso para confirmar que el criterio rector del ordenamiento no responde a la cronología de los textos que integran ese índice, como lo había propuesto ya Hilario González (1970). Y, asimismo, le permite concluir que "la clave de [la] tonalidad [de Versos libres]" viene dada por "la nota ético-patriótica"(163) correspondiente a los textos del grupo I, mayoritario y concentrado en el comienzo, el medio y el final de lo que habría sido ese poemario.

Es de lamentar que tal esquema y sus correspondientes conclusiones no tengan solidez proporcional al interés que suscita su ejercicio. La idea es buena, en aras de conocer cómo el poeta pensó alguna vez distribuir temáticamente los títulos que conformarían el poemario; sin embargo, las inconsistencias comienzan ya en la concepción, bastante simplificada, de "tema" en que basa su

construcción Emilio de Armas. ¿Tema, “la muerte”? ¿Tema, “el amor”? Por otra parte, habría que preguntarse si la unión en un solo grupo del “sentimiento patriótico” y “el deber” no pondría a ese grupo en ventaja numérica *a priori*. ¿Puede ceñirse a los asuntos de la *polis* el concepto del deber? ¿No es el deber en Martí también un concepto más amplio, complejo y con otras implicaciones?⁴⁶ Poemas como “A mi alma” u “Homagno”, reunidos en el grupo I, confirman esa amplitud, a la vez que aconsejan aquella distinción o distancia al establecer grupos temáticos. Pero, incluso ateniéndose a ese esquema, habría que hacer una reconsideración importante: si los textos del grupo III (metapoético) se ubican en los lugares 1, 16, 21, 25 y 29, ¿no podría trasladarse a él la conclusión aplicada al grupo I, según la cual sus textos “constituyen las apoyaturas fundamentales que sustentan el cuerpo de los Versos libres”(162)?

A pesar de ser menos de la mitad de los textos del grupo I (doce), uno de los textos del grupo III (cinco en total) abre el cuaderno, otro ocupa el lugar 16, o sea, la exacta mitad del poemario armable según el índice, y otro casi cierra el cuaderno por su ubicación en el lugar 29. A diferencia de la conjunción o hibridación temática del grupo I, los del III sí tratan, principalmente, de poesía. A favor de la relevancia de la poesía (esto es, metapoesía) en “Versos libres” habría que añadir que todos los asuntos tratados ahí lo están desde la perspectiva de un poeta. La interacción de esa perspectiva con cada uno de esos asuntos, incluidos los patrióticos al uso, es lo que da lugar al debate y al conflicto que tanto marcan el subsistema rítmico-entonacional del conjunto. La sensación de crisis y zozobra que acompaña todo el periplo del emisor y héroe lírico no puede reducirse a uno u otro asunto por separado.

Construir un esquema como éste, y de él extraer conclusiones de uso ilimitado para la edición de “Versos libres”, como pretende De Armas en su estudio, equivale a concederle valor definitivo a

⁴⁶ Un apunte de Martí sobre la dimensión pragmática del deber contribuye a despojar esa noción de simplicidades: “Cuando se conoce la vida, sólo el deber es grato; sólo él es digno de obediencia; sólo él da fuerzas para afrontar la malignidad de los hombres” (QC 22:77). El deber no se practica en abstracto.

un documento provisional o rebasado por el propio poeta, como lo es ese índice. Por otra parte, la noción que está en la base de esa operación contradice el muy valioso argumento aducido por el propio De Armas (1978:53) para invalidar ese índice: si éste es provisional, ¿por qué buscar conclusiones definitivas sobre todo el *corpus* de “Versos libres” a partir del mismo? Y luego tomar ese modelo así derivado del índice como patrón de la secuencia macrotextual de los que el investigador llama “los otros Versos libres” (136 y ss.) equivale a prolongar el error primero de concederle, en la práctica, valor definitivo al índice, convertido de ese modo en una verdadera camisa de fuerza.

Según esa propuesta editorial, se armarían dos poemarios (uno, con los 32 títulos del índice, y otro con los “Versos libres” no asentados en ese índice), en lugar de uno solo (el de 1895), con ese título. Desde la perspectiva de 1895, sin embargo, parece más probable que el poeta conformara el solo cuaderno mencionado como “Versos libres” en su carta-“testamento literario” con textos de las distintas épocas (y versiones macrotextuales) y, por lo tanto, en un orden distinto al esbozado en ese índice. Además, si, como proponen E. de Armas (1978) e Hilario González (1970), esos otros “Versos libres” son posteriores a los registrados en el índice, ¿no supondría limitar las posibilidades del poeta a una etapa superada por él organizar esos otros “Versos libres” según el esquema temático del índice desechado, como lo intenta Emilio de Armas? El número creciente de poemas escritos en el estilo “Versos libres” ha de haber sido uno de los problemas enfrentados por el propio Martí, antes que por sus editores, al tratar de organizarlos con vistas a su publicación, tanto en la década de los 80 como en sus disposiciones cuasi testamentarias de 1895⁴⁷.

La estrecha interrelación temática que establecen los poemas mencionados es otro dato

⁴⁷ Propuesta valiosa de organización de “Versos libres” es el “ensayo de ordenación trascendente” realizado por José Olivio Jiménez (1983:65-87). Sin embargo, el criterio de esa ordenación no es precisamente el del lugar de cada texto en la secuencia macrotextual que integrarían entre todos, sino el de los estadios en que son susceptibles de organizarse ellos según atiendan más a las circunstancias, a la naturaleza (Universo, Creación) o a la trascendencia. Allí mismo, José Olivio Jiménez sostiene que es imposible clasificar o

sobresaliente de ese índice, al que, sin embargo, apenas se ha prestado atención, no obstante la pertinencia de su consideración para entender algunas modificaciones textuales en correspondencia con la historia espiritual que por su medio pretende construirse. Notable es la trabazón de temas, por ejemplo, entre el final de “Canto de otoño” y “El padre suizo”, que le sucede de inmediato. En ambos la muerte asedia la relación padre-hijo; pero, mientras que en el primero la repentina aparición del hijo difiere el encuentro deseado con aquélla (“*mujer*”, “*placer*”), en el otro se verifica tal encuentro por la muerte que el padre inflige a sus hijos y a sí mismo. El padre, homicida y suicida, recibe tratamiento de héroe en el poema:

¡Ve, bravo! ve, gigante! ve amoroso
 Loco! y las venenosas zarzas pisa
 Que roen como tósigos las plantas
 Del criminal, en el dominio lóbrego
 Donde andan sin cesar los asesinos!
 ¡Ve! -que las seis estrellas luminosas
 Te seguirán, y te guiarán, y ayuda
 A tus hombros darán cuantos hubieran
 Bebido el vino amargo de la vida!
 (PC 1:74)

A la luz del propósito de construir una historia espiritual del héroe lírico, atrapado fuera de su ámbito ideal por las resistencias que opone a su misión la vida moderna, se comprenden ciertas supresiones de versos y pasajes enteros en poemas aislados. Y es que la imagen del héroe derivable del macrotexto en su conjunto no importa menos que la de sus textos aislados. (Recuérdense, a este propósito, los casos ya referidos de este diálogo intratextual, como el de “Yugo y estrella” y “Copa ciclópea”, o el de “Dos patrias” y “*He vivido: me he muerto*”, o los de textos correspondientes a la “poesía desahuciada”. Algunos otros aparecerán en el capítulo siguiente.) El poeta fue su primer lector.

deslindar “Versos libres” (65), a pesar de lo cual no opone reparos a la separación convencional de todo el *corpus* de los “libres” en dos “libros”: “Versos libres” y “Flores del destierro”.

IV.2.d) El prólogo/los prólogos

La imagen prevaleciente del conjunto de poemas que habría de llamarse “Versos libres” ha contado, además de con un índice, con un texto introductorio: “Mis versos”, el cual ha sido tenido como la cifra de su poética. Muestra de la confianza en esa reciprocidad del texto introductorio con el *corpus* de los “libres”, o de éste con aquél, es que ese texto ha sobrevivido a las muy diversas tentativas editoriales del mencionado *corpus*. Desde el editor más apegado a los títulos registrados en ese índice, hasta el que ha llegado a proponer más de 60 o incluso más de 70 poemas como “Versos libres”, han coincidido todos en aceptar “Mis versos” como el prólogo del conjunto resultante de tan divergentes propuestas editoriales. Desde luego, en conocimiento de los poemarios de Martí publicados en 1882 y en 1891, es muy sostenible concluir que ese tercer núcleo de su canon poético llevaría también un texto introductorio en prosa; máxime, si “Versos libres” se caracteriza por mantener una relación sumamente polémica con las normas y convenciones en cuya interacción él se va constituyendo. La cuestión es: ¿cuál texto?

En efecto, dos textos hay que podrían cumplir la función de prólogos de ese tercer núcleo del canon: “Mis versos” y el que ha solido atribuirse a “Flores del destierro”. La difuminación de fronteras practicada en la edición crítica (PC) entre los diversos grupos (o subgrupos) asociables con “Versos libres” trajo como consecuencia, entre otras, que todo ese *corpus* pasara a contar no con uno, sino con dos posibles textos introductorios: “Mis versos” y el atribuido hasta entonces a “Flores del destierro”, uno de tales grupos. Aunque esa edición conserva “Mis versos” en el lugar asignado a él tradicionalmente, la operación realizada por ella induce a cuestionar el privilegio de ese texto como prólogo de los “Versos libres” recomendados en 1895. Si existe otro texto introductorio bastante similar a “Mis versos” en cuanto a la poética presentada, ¿qué impediría a ése actuar como prólogo del tercer conjunto propuesto en ese año?

El dato probable de que “Mis versos” haya sido el texto concebido por el poeta para cumplir

la función de prólogo de la versión de “Versos libres” respaldada por el índice no es garantía absoluta de su (re)elección en 1895. De hecho, en la carta del 25 de marzo-1^o de abril de ese año nada se precisa sobre ese asunto. La selección que ahí se propone tiene en su horizonte sólo un grupo de poemas. Entonces, éste del prólogo, o de los prólogos, es otro problema macrotectual del tercer núcleo del canon poético martiano que ilustra bien la envergadura del encargo editorial que el poeta dejara a su albacea literario *de facto*. Que no se le haya asumido o siquiera insinuado como tal sino hasta fechas recientes no excluye su condición de problema; y la unanimidad de la “solución” dada a él no excluye la mediación de la inercia.

La familiaridad entre esos dos textos introductorios es tal que ha llevado a los editores de PC a conjeturar que el prólogo atribuido a “Flores del destierro” -al cual llamaré prólogo 2 a partir de ahora- pudiera ser “complemento (quizás continuación) del prólogo que tradicionalmente se ha colocado al frente de Versos libres” (PC 1:8)⁴⁸. Las similitudes entre ambos, ciertamente, son notorias en cuanto al tipo de poesía que presentan y a la actitud defensiva que asume el prologuista con respecto a la ‘extrañeza’ de esa poesía. Sin embargo, las diferencias entre ellos son notorias también. De entrada, a la satisfacción del poeta con su producto, o con la singularidad de su producto, en “Mis versos” (“Éstos son mis versos. Son como son. A nadie los pedí prestados”, PC 1:57), corresponde casi una disculpa en el prólogo 2 por ofrecer no “composiciones acabadas”, sino “notas de imágenes tomadas al vuelo”:

Éstas que ofrezco, no son composiciones acabadas: son, ay de mí! notas de imágenes tomadas al vuelo [...]. (PC 1:223)

Los textos que se designan “versos” en el prólogo 1 son apenas “notas” en el prólogo 2, “notas” signadas por la prisa, por la velocidad distintiva de la ciudad moderna. Mientras que en el 1 se hace resaltar la suficiencia de esos textos respecto del marco referencial escogido, básicamente

⁴⁸ Similar grado de parentesco entre ambos textos introductorios del conjunto de los “libres” había notado uno de los miembros de ese equipo editor, Emilio de Armas (1985:233), cuando señalaba que el texto que he

poético, en el 2, menos orgullosamente, sobresale la dependencia y hasta subordinación de esas “notas” en relación con factores contextuales y otras prácticas realizadas simultáneamente por el poeta, más allá del ámbito artístico. Un ejemplo de la suficiencia se concentra en el enunciado: “Son como son”, en el cual la posibilidad de remisión a otras entidades comparables con esos “versos” (“son como [...]”) termina cerrándose sobre sí misma. La virtualidad del símil hace notar más su clausura: la autorreferencialidad de los “versos”. Tales rasgos reaparecen concentrados en el enunciado final de ese prólogo: “Todo lo que han de decir ya lo sé, lo he meditado completo, y me lo tengo contestado.” Notables son la suficiencia y la actitud beligerante del autor del prólogo 1, quien ni siquiera parece molestarse en retomar el diálogo con los impugnadores previstos de los textos que presenta: “todo lo que [esos otros] han de decir ya lo sé [...] y me lo tengo contestado.” Basta que él mismo haya encontrado respuesta a esas críticas para sentirse satisfecho ante sí mismo.

La dependencia característica de las “notas” que introduce el prólogo 2 no se concentra en un solo pasaje de éste. En el párrafo inicial, *v.gr.*, se enumeran los factores contextuales ajenos a la voluntad del poeta que condicionan que los poemas presentados sean “notas” y no “composiciones acabadas” como hubiera deseado su autor:

Éstas que ofrezco, no son composiciones acabadas: son, ay de mí! notas de imágenes tomadas al vuelo, y como para que no se escapasen entre la muchedumbre antiática de las calles, entre el rodar estruendoso y arrebatado de los ferrocarriles, o en los quehaceres apremiantes e inflexibles de un escritorio de comercio -refugio cariñoso del proscrito. (PC 1:223)

La interdependencia e incompatibilidad de esos espacios exteriores urbanos con la práctica de la poesía según la concibe su agente salta a la vista: tiempo y espacio propios ella no tiene. La poesía, como el poeta, anda de incógnito en tales espacios. El número de factores registrados sucesivamente como complementos circunstanciales adelanta la fuerza de la gravitación de éstos sobre el deseo del poeta. Las “notas” así presentadas constituyen apenas un detalle, competido además por la labor de subsistencia, la velocidad y el ruido, en ese panorama recreado de una “ciudad grande”. Lejos de

preferido llamar prólogo 2 podía ser “un borrador del prólogo [1] de los Versos libres [...]”.

vivir del producto de su ejercicio como tal, el poeta vive de su labor como empleado en un “escritorio de comercio” y ejerce su “oficio” (secundario) en el tiempo que le deja libre esa labor.

El otro tipo de factor que ilustra la comentada dependencia aparece no de inmediato, sino en el tercer párrafo:

Otras cosas podría hacer: acaso no las hago, no las intento acaso, robando horas al sueño, únicas horas mías, porque me parece la expresión la hembra del acto, y mientras hay que hacer, me parece la mera expresión indigno empleo de las fuerzas del hombre. (PC 1:222)

Este factor de dependencia es ya voluntario. En efecto, la capacidad ahí declarada para hacer “otras cosas” dentro de la expresión pone de manifiesto que el estado de “notas” correspondiente a los poemas que se presentan se debe no sólo a aquellas causas situadas por encima de la voluntad individual, sino también a una voluntaria. De modo que a las resistencias opuestas por “la muchedumbre antiática de las calles”, la labor de subsistencia, la velocidad y el ruido urbanos se añade la de otra práctica jerarquizada por el poeta individualmente: la cifrada bajo la palabra “acto”. He ahí otro claro indicio del seguimiento de una “política de la escritura”. Reducido el tiempo de vida activa con que cuenta el poeta como habitante del espacio urbano en que inscribe sus producciones, él no podría dedicarse al trabajo de perfeccionamiento (o acabamiento) de esas “notas” sin mermar el tiempo requerido por otras labores que estima inaplazables. Entre éstas sobresale, además de la propia de la subsistencia, la que se designa como “acto”, eminentemente política.

Con respecto al *acto* la *expresión* resulta minimizada o incluso despojada de su razón de ser: ella es “la hembra del acto”, o sea, lo secundario, lo que puede posponerse o diferirse. La noche podría ser el tiempo que se destinara a *la mera expresión*, pero también sería a costa del tiempo y del restablecimiento de las energías que requiere el *acto*. (Como habrá podido -y podrá- constatarse del estudio de textos del *corpus* de los “libres”, ahí no escasean, a pesar de lo rotunda que es esa declaración, los poemas que se escriben e inscriben su acción en la noche, o que defienden

explícitamente a la noche como el tiempo propicio de la práctica poética.)⁴⁹ Quien emite esa declaración está situado del lado de la *expresión*, del lado de “la hembra”, pero su aspiración es ser reconocido como parte del otro (el *acto*, masculino). La dureza de la autonegación a que equivale esa negación de la *expresión* por parte del escritor evoca la misma actitud manifestada por quien en una carta de finales de 1870 se despediera de su destinatario llamándose “el mutilado silente” (E 1:84), o de quien por esas mismas fechas se considerara “desventurado/Varón con alma de mujer formado” (PC 2:112). En 1882, con motivo de la entrada en circulación de *Ismaelillo*, no faltaron prevenciones como ésta; sin embargo, éstas aparecieron principalmente en cartas que acompañaban el envío de ejemplares del libro. En cambio, en el prólogo 2 de “Versos libres” la prevención habría aparecido como parte del cuaderno, lo cual habría también contribuido a intensificar la contradicción que implica ejercer la expresión escrita y negarla simultáneamente, o negar la expresión desde dentro de la expresión⁵⁰.

Así, pues, las circunstancias de producción textual afectan a este poeta por partida doble.

⁴⁹ Para reparar en la ambivalencia que comporta un juicio de la severidad de ése en un texto que se situaría a la entrada de un poemario basta advertir que el infinitivo “hacer” aparece referido a las dos prácticas que se contraponen en ese texto introductorio. En su primera aparición ese infinitivo remite a la práctica poética (“la expresión”), con respecto a la cual el poeta se siente muy dotado: “Otras cosas [mejores] podría hacer”, acaso “composiciones” que sin llegar necesariamente al grado de “acabadas” se aproximarán más a su ideal de poema. En su segunda aparición, el infinitivo “hacer” se orienta hacia el “acto” extraverbal: “mientras hay qué hacer, me parece la mera expresión indigno empleo de las fuerzas del hombre”. El carácter intransitivo que adquiere esta segunda vez refuerza la orientación del infinitivo hacia el “acto”. De este modo, con un mismo infinitivo el poeta y prologuista se ha referido a las dos prácticas que ve como opuestas entre sí.

⁵⁰ Otra explicación del contraste entre *acto* y *expresión* es la que ofrece Emilio de Armas (1975:6) cuando afirma que ésta última es “la hembra del acto por ser madre e hija suya al mismo tiempo”. Sin embargo, esa explicación parece no conceder relevancia a la jerarquización que introduce entre ambas prácticas los sexos mediante los cuales se representa una y otra. Si la *expresión* se asocia con “la hembra” (que es distinto de madre o hija) no es para indicar una genealogía, sino una jerarquía: la *expresión* se halla por debajo del *acto*, como “la hembra”, en asuntos de fuerza/acción sociopolítica, por debajo del varón. La existencia de otros textos del propio Martí en los cuales vuelve a configurarse ese contraste a propósito de la actuación del poeta, como el borrador de una carta dirigida a Máximo Gómez o el poema que dedica a impugnar “A Rosario Acuña” -ambos analizados en el capítulo I-, permiten constatar que no se trata de una idea peregrina en la obra de Martí esa apelación al contraste entre géneros sexuales para valorar su propia ubicación en la práctica de la escritura, en el trasfondo de una patria necesitada. La carta varias veces referida que él dirigiera a H.M. de la Guardia (1885) es también muy explícita al respecto: en ella el escritor cubano se declara insatisfecho y hasta avergonzado por no poder realizar “tareas más difíciles y virles” que las de la escritura. La imagen ideal del héroe que permiten reconstruir esas anotaciones martianas se recorta sobre valores y habilidades

Primero, por la relativización epocal que sufre la poesía ante el impacto de los discursos e instrumentos tecnológico-modernizadores (emblemático de los cuales es el *ferrocarril*) que tienden a cuestionarla o desplazarla, y ante la irrupción de “la muchedumbre antiática”. Y, segundo, porque en el caso específico suyo la expresión se halla desfavorecida ante la prioridad concedida por él al “acto” en virtud de las exigencias propias de la dinámica independentista cubana.

Con respecto a la resistencia que enfrenta el trabajo de perfeccionamiento de esas “notas” de parte de la labor de subsistencia a que se ve obligado el poeta, su diagnóstico parece resignado, su juicio es menos rasante:

Cada día, de tanta imagen que viene a azotarme las sienes, y a pasearse, como buscando forma, ante mis ojos, pudiera hacer un tomo como éste, pero el buey no ara con el arpa de David, que haría sonora la tierra, sino con el arado, que no es lira! (PC 1:223)

Ni sensibilidad ni competencia le faltan para el ejercicio de la poesía: el problema, amplificado en ese pasaje, es el de la subsistencia. Por más que en el párrafo introductorio el prologuista llamó “refugio cariñoso del proscrito” al “escritorio de comercio” que le garantiza la subsistencia, ahora él se representa bajo la figura de “buey”, o sea, de un animal de carga y ya castrado. En las antípodas del heroísmo y de la capacidad creativa que distinguen al poeta en la concepción de Martí se sitúa ese animal con el que ahí queda asociado el poeta. “Buey” y poeta, como escribiente y escritor, superan el oxímoron o la antítesis que supone su convivencia en la caracterización de ese particular poeta, quien, como si fuera poco, ha renegado del ejercicio que fundamenta su presencia en esas páginas.

No menos significativo para la caracterización del poeta que ahí se presenta es la intensificación del trabajo creativo sobre el lenguaje en el mismo pasaje en que éste identifica su labor con la de un “buey” y reniega de ella. Es decir, la convivencia de opuestos ya observada comprende también el lenguaje, con el cual a la vez que se expone la imagen del poeta como “buey”

se construye un tejido de resonancias internas que permite constatar la huella distintiva del trabajo del poeta sobre el lenguaje: “ara”/“arpa” “ara”/“aría” “aría”/“lira”, “ara”/“arado”... Aliteraciones, asonancias, derivaciones: familiaridades fónicas. Como resultado de este intenso tejido semiolingüístico, al que también contribuye mucho la morfosintaxis del enunciado, se favorece el proceso de metaforización, más allá del nivel léxico.

Diferencia muy sobresaliente entre los prólogos 1 y 2 asociados con los “Versos libres” es la que se refiere a la reacción del poeta ante las dificultades de adecuación (hallazgo) de la forma a las “visiones” (1) o “imágenes” (2). En el 1 el prologuista-poeta enuncia que “mientras no pud[o] encerrar íntegras [sus] visiones en una forma adecuada a ellas, dej[ó] volar [sus] visiones [...]” (PC 1:57). Decisión ésta que respalda con un argumento de marcado carácter ético: “la poesía tiene su honradez, y yo he querido siempre ser honrado”. Por el contrario, en el 2, en un gesto que subraya la provisionalidad de sus inscripciones textuales, el poeta declara haber tomado las “imágenes” al vuelo, como apuntes o bocetos: “notas”, para impedir que las “imágenes” se le escaparan. Que tal decisión no bastara a retener todas las “imágenes” que acudían a “azotar [las] sienas” o a “pasearse [...] ante [los] ojos” suyos, no impide ver el signo contrario de la reacción del poeta ante las desavenencias entre forma y “visiones”/“imágenes” en cada caso.

Evidentemente, dos textos con explicaciones así de divergentes ante un mismo problema no podrían constituir ni formar parte de un solo texto, como se conjetura en la “Nota editorial” de PC. La reconocida familiaridad entre ambos permite sostener que cada uno por separado se destinaba a presentar, en distintos momentos, porciones de un *corpus* de textos atenuados al tronco de una sola poética. O, como sostuviera Emilio de Armas (1975:10): “no se trata [...] de dos poéticas distintas, sino de dos momentos en la expresión de una misma poética.” A pesar de su meritorio énfasis en el factor tiempo (diacronía) éste no parece haber contado mucho en la edición crítica del CEM.

La diversa denominación de esos poemas (“versos”, “notas”) en cada prólogo puede

explicarse, no sólo a partir de las diferencias previsibles entre la imagen de conjunto de los textos reunidos en cada porción o grupo, sino también como variaciones en la disposición del poeta hacia tales grupos. El sesgo más bien modesto y como resignado del poeta en el prólogo 2 hacia las resistencias u oposiciones que él enfrenta para ejercerse como tal (“De estos tormentos nace, y con ellos se excusa este libro de versos”, *PC* 1:223), mucho contrasta con la orgullosa defensa de la novedad en “Mis versos”: “He querido ser leal, y si pequé, no me arrepiento de haber pecado” (*PC* 1:57). Y es que mientras en éste el prologuista tiene como horizonte el de la tradición poética inmediata, en aquél el foco de su mirada es más amplio.

Como es evidente, cada uno de esos prólogos dialoga con circunstancias distintas en el quehacer de su autor y, asimismo, cada uno de ellos manifiesta actitudes distintas hacia sus respectivos públicos potenciales. Las estrategias de presentación de los macrotextos a introducir por uno y otro no dejan lugar a dudas al respecto. Indicadores como éstos permiten inferir que el prólogo 2 pudiera haber sido posterior al prólogo 1: la actitud de suficiencia y desafío manifestada en éste se diría más propia de un ímpetu juvenil. En cambio, el estado que trasunta el prólogo 2 es el de alguien que tiene más en cuenta las resistencias, las dificultades -las realidades involuntarias, en fin-, e intenta llevar a cabo su proyecto, no contra ellas, sino con ellas. Por esas diferencias entonacionales, y por la distinta acentuación de la pareja texto-contexto en cada caso, es lícito sostener que no era uno mismo el *corpus* presentado en los prólogos 1 y 2 asociables con los “libres”. Así, mientras que “Homagno”, “Pollice verso” o “Académica” serían textos emblemáticos del conjunto presentado por el prólogo 1, “Dos patrias”, “Amor de ciudad grande” o “Bien: yo respeto” serían los textos con función análoga en relación con el núcleo introducido por el prólogo 2.

Finalmente, para seguir abonando la hipótesis de que los “Versos libres” fueron objeto de más de una tentativa editorial por parte de su autor, quisiera señalar la existencia de otro prólogo o fragmento de prólogo a un libro de poemas, el cual permite entrever alguna relación de parentesco

entre los textos que presenta y la “cantera” de los “Versos libres”:

Perdón por esta culpa mía de ofrecer, en vez de un ramo de flores, un haz de relámpagos. Si mis jardines están hechos de ellos, ¿qué otras flores he de coger que las que hay en mis jardines? Y si nacen a mis ojos, por voluntad extraña a la mía, ¿cómo evitar que los ojos caigan sobre ellas: y si mandan que las pinte, como si fuesen espadas de fuego movidas por capitán invisible, cómo me libraré de su mandato? (QC 22:317)

El ofrecimiento no es ahora de “tajos” de las entrañas propias, ni tampoco de “notas”, sino de “relámpagos” bajo forma de “flores”, que han nacido por una “voluntad extraña” a la del poeta y como “espadas de fuego movidas por capitán invisible”. (“Espadas” otra vez; versos como “espadas”). El desacuerdo notable entre lo que el poeta desearía ofrecer (“flores”) y lo que realmente ofrece (“relámpagos”, “espadas”) fundamenta la disposición contrariada de él; pero la fuerza del “mandato” involuntario que está en la base de tal desacuerdo ha de atenuar la “culpa” que siente el prologuista-poeta de cara a su público lector. Indicios como éstos, más la angustia que suscita el referido desacuerdo, ponen en un primer plano, una vez más, la memoria de los “Versos libres”, la recurrencia de la ansiedad con que el poeta los presenta y desea conocer las reacciones de algunos lectores escogidos. En la edición crítica del CEM no aparecen noticias de ese texto.

IV.3) **Proposición de un modelo para situar en un sistema todos los “Versos libres”**

En la inevitable revisión metodológica, no sólo para el estudio de ese núcleo en particular, sino de toda la poesía martiana, es pertinente retomar el modelo del *iceberg*, ese inmenso bloque flotante en algunas zonas del océano, cuyo volumen total no alcanza a verse desde la superficie del agua. En el conjunto de la producción escritural martiana, grande es también el bloque delimitado por la poesía, aunque apenas una quinta parte de él haya sido visible para los contemporáneos del poeta. Así, pues, una porción de ese bloque, como en el caso del *iceberg*, quedó sobre la superficie, y otra -la mayor-, sumergida. La porción visible correspondería a la poesía publicada en vida del autor, mientras que la invisible (desde la superficie: desde el ámbito público) sería la que el poeta no dejó ver en vida suya.

Mediante esta modelización se da cabida a la totalidad del *corpus*, representándolo como un conjunto con funcionamiento similar al de un sistema. Y, además, se hace resaltar la división de ese bloque en dos grandes porciones, de tamaños muy desiguales: una visible y otra invisible. Una es la que el poeta consideró publicable en algún momento de su trayectoria, la cual coincide con la porción menor, y otra es la inédita en vida suya, coincidente con la porción mayor. Sobre la base de este modelo nuevamente se singulariza el conjunto de los “Versos libres”, que permaneció en la porción invisible para los contemporáneos del poeta, y que tras la muerte de éste, y sólo entonces, debió pasar (previa selección) a la porción visible. Si por obra del tiempo transcurrido desde la constitución de tal *iceberg*, hoy podemos contemplar toda esa obra como un solo bloque sin subdivisiones ni matizaciones respecto de la luz, no podemos, en cambio, perder de vista que en su momento esa obra se constituyó/presentó de aquella otra manera.

Acaso el proyecto de libro de poemas más divulgado y defendido por su autor, “Versos libres” no se publica. Y cuando en su carta-“testamento literario” Martí recomienda su inclusión en el volumen de su “obra” que se dedicará a las producciones poemáticas, aclara que los virtuales “Versos libres” no deben mezclarse con “otras formas borrosas, y menos características”. ¿A qué porción del *iceberg* correspondería entonces “Versos libres”? ¿No parecería que participa de ambas? “Límite”, “frontera” se perfilan como palabras clave para la caracterización de ese proyecto. No hay nivel constitutivo de los textos entre los que él habría de ser seleccionado, ni dimensión sociodiscursiva de la que ellos participen, en los que no intervenga la palabra “frontera”, siempre como problema. La frontera entre el ámbito público y el privado, tan comunicada en Martí con la existente entre palabra y silencio (o más bien silenciamiento), no es la menos importante de las actualizaciones de esa palabra clave a propósito de “Versos libres”.

Este *corpus*, ciertamente, se va constituyendo sobre la intersección de no pocas fronteras que finalmente dejan su huella en diferentes niveles constitutivos de sus textos: poesía

reivindicada/poesía “desahuciada”, sistema/fragmento, definición textual/provisionalidad, apertura sociodiscursiva/cierre sobre el discurso de la poesía, verso/prosa... Explorar esa situación limítrofe y ambivalente de este núcleo de poemas no es posible (no ha sido posible) sin adentrarse en algunas peculiaridades de su circunstancia de producción, por cuanto el estado (macro)textual de ese *corpus* remite, en última instancia, a ella. “Versos libres”, en su considerable apertura a los avatares del poeta (y de sus varias producciones), se postula como un temprano paradigma del nuevo estatuto de la poesía en esos umbrales de la época moderna. No *a pesar de* haber quedado abierto, inédito, o inconcluso, sino precisamente *por* ello mismo. Su evidente dificultad para constituirse como unidad y como sistema a los ojos del autor cede un primer indicio al respecto.

En conocimiento de los cuadernos de Martí editados por él mismo, salta a la vista el problema que supuso la organización de los “Versos libres” como libro. También para las concepciones suyas en esa materia la organización macrotextual de ese *corpus* debió de representar un desafío. La imagen de armonía o la armonización deseable en un poemario para quien preparó cuadernos como Ismaelillo o Versos sencillos, tanto en lo concerniente a la relación del hablante lírico ideal con sus interlocutores y destinatarios, como en lo que respecta a la biografía derivable del periplo de ese héroe, debió de parecer muy difícil de hallar a propósito de ese otro núcleo de poemas.

Términos como armonía o concierto son inseparables para Martí de su ideal de poemario, y reacio a la concreción de ambos valores se le mostró aquel conjunto. Su *agon* recurrente, su *pathos* característico, ni se avenían con ese ideal, ni favorecían la ejemplificación del principio martiano según el cual la poesía como, en general, la literatura debía de contribuir a toda costa al enaltecimiento y al entusiasmo, y no al decaimiento o desestabilización de los ánimos. A la luz de esta encrucijada es que resulta más pertinente considerar la presencia de los proyectos relacionados con los “Versos libres” -“Flores del destierro”, “Versos cubanos”-, por cuanto ellos vienen a documentar, de manera nítida, el deseo del poeta de dar a conocer en vida suya alguna porción o porciones de ese

conjunto que tanto le importaba, las cuales no contradijeran concepciones suyas como las esbozadas, ni contrariaran el propósito autoral de hacerse de (o consolidar) una imagen pública acorde con la tarea centralizada por él como sujeto de una práctica política. Pues, como ha observado E. de Armas:

Si bien como poeta Martí se permitía expresar a solas y en silencio el dolor de un momento de decepción, como hombre público sabía muy bien que no le estaba concedido el dar a conocer tales versos. (1978:72)

Escribir tales “versos” era una cosa: publicarlos, otra. La escritura de ellos cubría una función que su publicación habría estorbado, a juzgar -además- por la “política” observada con esos “versos” en el aspecto editorial. En 1895, si él no volvía de la guerra, algunos de esos “versos” podrían publicarse ya que la muerte del poeta en combate habría sellado la imagen de una vida heroica deseada para sí (el “poeta en actos” de 1882). Y la publicación de lo más característico de tales “versos” difícilmente mermaría su crédito político, mientras que sí acrecentaría el poético, algo que, evidentemente, también le interesaba. El ejemplo de consagración de su vida a la causa de la patria ofrecería un horizonte distinto para la lectura de esos “versos”.

Situados en esta perspectiva, arrojan su mejor luz los otros títulos de proyectos relacionados tradicionalmente con “Versos libres”. El *corpus* total de éstos ha solido asociarse con tres títulos: “Versos libres”, “Flores del destierro” y “Versos cubanos”. El primero de ellos es el más documentado en la obra de Martí, y el único mencionado en su carta-“testamento literario”: “Versos libres” queda como el título que el poeta deseaba para lo publicable según él de todo ese *corpus*. Esa preferencia, sellada en 1895, deja sin lugar los otros dos títulos finalmente. Sin embargo, la sola presencia de éstos, años antes de esa resolución, permite considerarlos como otras tentativas de edición de un cuaderno a partir de ese fondo común de poemas.

El total de “Versos libres”, según hemos visto, rebasa el número promedio de textos de los poemarios de Martí editados por él mismo, y se resiste además a dar la combinación que pudiera ofrecer la imagen de concierto que Martí asocia con un poemario. Más importante que todo eso es el

hecho de que el poeta, deseoso de que se conociera este otro tipo de producciones poemáticas suyas en el que cifraba tantas esperanzas, pero en el que también aparecían fuertes aprensiones suyas con respecto a la condición humana, pulsiones autodestructivas, anhelos de salida del ámbito de la historia (entre otras ideas y latencias íntimas de un héroe lírico bastante desgarrado), trató de organizar, en distintos momentos, porciones de ese fondo común de poemas, acomodándolas, sobre todo temáticamente, de acuerdo con expectativas de ciertos públicos lectores ya cautivos o creados por tradiciones poéticas más ceñidas al motivo patriótico.

De ese modo, “Flores del destierro” y “Versos cubanos” presentarían porciones de los “Versos libres” desde perspectivas más cercanas a sus lectores potenciales en cada caso, familiarizados ya con la experiencia de vivir fuera del país natal por motivos ajenos a la plena voluntad propia; por lo cual el talante convulsionado del héroe lírico de esos poemas sería más comprensible por parte de éstos. A diferencia de un título como “Versos libres”, en el que la resonancia específicamente poética (o metapoética) se sobrepone a cualquier otra referencia temática y convoca a un público entendido en poesía, aquellos otros títulos develan, en su asordnamiento de esa memoria autorreferencial, una disposición orientada más bien a acortar las distancias entre los macrotextos que encabezarían ellos y sus públicos potenciales, difícilmente iniciados en materia de poesía como para asimilar los frutos en la perspectiva renovadora propuesta por un título como “Versos libres”. (Recuérdese que es el octosílabo de ascendencia popular el metro privilegiado en el intercambio personal de Martí con sus allegados en la comunidad cubana del exilio, como también en Versos sencillos).

Los públicos lectores previstos por las distintas producciones de José Martí, e interactuantes con ellas en esa medida, no ha sido un aspecto relevante en los estudios dedicados a él. Tal carencia sobresale más tratándose de un escritor (y en general, un comunicador) con una conciencia tan aguda de la contribución de los lectores a la vida activa de los textos y a la configuración de la

imagen de sus correspondientes productores (“Ha de pensarse s[iem]pre en que no se nos ha de leer con la exaltación con que escribimos”, QC 21:185). La consideración de ese aspecto en proporción a su importancia en la constitución de la obra martiana (texto, imagen) ha de ser muy productiva para un mejor conocimiento de ella⁵¹.

En el caso específico de su producción poética ese aspecto resulta de sumo interés. En efecto, el hallazgo o creación de los públicos lectores es algo en cuya importancia nunca se insistirá bastante a propósito de este poeta. Situados en esa perspectiva, se entiende mejor, por ejemplo, la actitud y la conducta observadas por él con respecto a la circulación/divulgación de sus producciones correspondientes a ese género discursivo. Muchas de las diferencias básicas de los tres núcleos constituyentes de su canon poético tienen como factor determinante sus distintas posiciones y disposiciones en relación con sus respectivos públicos.

La peculiaridad definitoria de Versos sencillos tiene que ver con la constatación/creación de un público que comparte las orientaciones medulares del autor implícito. (Público lector, ámbito público, imagen pública: es sobre todo en la dimensión comunicacional que se intersectan la política y la “política”, la usual y la de la escritura.) Conclusión muy similar se obtiene a propósito de “Versos libres”, sólo que en sentido contrario: la intuida inexistencia de un tipo de público lector acorde con esos versos condiciona la sensación de incertidumbre, de crisis, de zozobra que distingue ese protocuaderno. El adjetivo del título (“libres”) prevé una conjunción de intereses y competencias que difícilmente se dieran en un mismo tipo de lector: la libertad postulada en ellos (libertad (meta)poética, libertad política) comprende terrenos que no suelen entrar con igual intensidad en el foco de atención de un mismo sujeto. Aunque en algún momento el poeta consideró la posibilidad de otros títulos para porciones de ese núcleo de poemas, finalmente prefirió ése, lo que equivalía también a apostar por un tipo de lector futuro, es decir, creable en gran medida por esos mismos

⁵¹ Más detalles sobre la conciencia martiana del (/los) público(/s) aparecen en el cap. I de este estudio.

textos.

El título “Versos cubanos” fue anunciado -por única vez- en 1891 en el prólogo a Versos sencillos. Allí es presentado como un conjunto con existencia simultánea o paralela a “Versos libres”: “¿Por qué se publica esta sencillez escrita como jugando [se refiere a Versos sencillos], y no mis encrespados Versos libres [...]? ¿Y mis Versos cubanos, tan llenos de enojo que están mejor donde no se les ve?” (PC 1:233). En sus disposiciones editoriales de abril de 1895, o sea, apenas cuatro años después, no menciona ya ese título algo volátil. ¿Por la premura de que da muestras esa carta? Más probable parece que declinara la realización de ese proyecto en favor del más elaborado, amplio (temáticamente) y reunible en ausencia suya de “Versos libres”. Importa observar, en cualquier caso, la relación de causalidad que el propio poeta insinúa entre la carga de “enojo” de esos versos y la oportunidad de hacerlos invisibles. “Cubanos” los versos, el “enojo” se intuye eminentemente político. El ‘encrespamiento’ de los “libres” favorece una dimensión distinta, de preferencia, (meta)poética.

En el caso de “Flores del destierro” no existe una constancia tan rotunda de que ése fuera el título de un cuaderno o proyecto de cuaderno: no se le menciona en el “testamento literario”, ni en carta, artículo o prólogo alguno del autor⁵². Sin embargo, su aparición manuscrita al final del prólogo que -por ese detalle- se ha considerado destinado a encabezar un cuaderno con tal título avala su consideración como otro posible proyecto editorial relacionado con el *corpus* total de “Versos libres”.

Según el equipo encargado de la edición crítica:

En el manuscrito de dicho prólogo no aparece tal expresión, y en el mecanuscrito del mismo se lee “Flor del destierro” o “Flores del destierro” como apunte a mano seguido de otros, sin que pueda afirmarse, de modo indubitable, que Martí añadió esas palabras para terminar con ellas el último párrafo. (PC 1:6)

⁵² Variantes más o menos próximas de ese título son las siguientes: “[...] una niñuela cura, / Flor del destierro, cándida me brinda”, endecasílabo de “Pollice verso” (PC 1 62); y el octosílabo “Tanta flor quema el destierro” (OC 22:244). Si el primero se aproxima más a aquel título, el segundo permite prever el público al que se destinaría ese posible cuaderno.

La colocación de esas palabras “añadidas a mano [...] unas líneas más abajo, en el margen derecho”, según se precisa en esa misma edición (PC 1:225n8), favorece la hipótesis de que ellas constituyeran una propuesta de título, nacida a modo de comentario de la relectura del sintagma “un ramo de rosas”, con el que cierra ese texto. El hecho de que “en el dorso de esta hoja se le[a], manuscrito: A mi tierra/A una buena mujer/A mis amigos” (PC 1:225n8) refuerza la posibilidad de que aquel sintagma manuscrito se pensara como título de los versos que ese prólogo presenta. La cercanía de la escritura del título y de la dedicatoria borra cualquier duda en cuanto a lo que se preparaba: un libro, un poemario. El destierro declarado en el título se precisa al trasluz de la dedicatoria. (La preferencia dada ahí a los “amigos” favorece el acercamiento de ese proyecto/título a Versos sencillos, donde también los “amigos” del poeta tienen una presencia destacada desde el prólogo. Y en esa misma orientación, procede leer la dedicatoria a “mi tierra”. Tales indicios familiarizadores de ese proyecto con el poemario de 1891 (“mis amigos”, “mi tierra”) llevan a pensar una vez más en la relevancia de los públicos previstos y en la formalización textual correspondiente a los mismos como datos definitorios de cada uno de los hitos maduros de la trayectoria poética de este autor).

Por otra parte, si “Flor[es] del destierro” está escrito de puño y letra de Martí, no sé por qué alegar la manuscritura como elemento en contra de su validez; en todo caso, eso indicaría una escritura posterior, quizá de último minuto: nunca invalidez o debilidad documental. A fin de cuentas, el título del prólogo asociado tradicionalmente con ese *corpus* de poemas también está escrito a mano (PC 1:109n1); y, asimismo, la segunda parte del índice en que se basa la edición crítica del CEM para dividir en secciones todo el *corpus* de los “libres”⁵³.

⁵³ En la copia facsimilar de ese texto que se reproduce en QC (16:129) puede verificarse con nitidez la añadidura a mano del título “Mis versos”, además de la dificultad que entraña el desciframiento de la letra manuscrita de Martí. A propósito de ese índice tal vez convenga aclarar que los elementos que debilitan su valor como documento para fincar en él la edición definitiva de “Versos libres” son: la doble fijación gráfica suya (a máquina y a mano) y la no correspondencia entre los títulos que registra y el estado de terminación o de aceptación de las versiones originales de sus respectivos textos.

Asunto muy distinto es organizar, como lo hizo Gonzalo de Quesada y Miranda en 1933, todo un cuaderno a partir de fundamentos tan precarios para ese propósito como el hallazgo de ese prólogo, una dedicatoria y el de aquel título virtual. Más que un cuaderno, resultó una compilación, cuyo mérito principal fue dar a conocer muchos y valiosos “versos libres” que no aparecían en el índice, ni, por consiguiente, en la edición de 1913. Textos antológicos del *corpus* de los “libres”, como: “*Bien: yo respeto*”, “Marzo”, “Domingo triste”, “Dos patrias”, o “*Contra el verso retórico y ornado*” fueron dados a conocer en ese volumen compilatorio de 1933.

Como título virtual de un proyecto, no pierde validez entonces “Flor del destierro” o “Flores del destierro”. Desde luego, su ausencia en documentos posteriores del autor, incluida la definitiva carta-“testamento literario”, permite inferir que no fue tenido más en cuenta a partir de determinado momento. La fugaz mención en 1891 de otro título vinculado con los “Versos libres” induce a pensar que en esa fecha “Flores del destierro” no interesaba ya como posible título; que, pasado el momento en que el poeta consideró oportuno armar bajo esa perspectiva un cuaderno a partir de los “libres”, lo desechó, o, lo que para el caso sería lo mismo, lo olvidó.

Los títulos de esos proyectos apuntan a la iluminación de porciones del conjunto de “Versos libres” más compatibles con tal propósito: “Flores del destierro”, como título, centraliza una línea temática que habría de interesar a comunidades enteras de latinoamericanos exiliados en Nueva York y otras regiones -especialmente al sur- de EE.UU. Sobre la base de ese trasfondo común al héroe lírico y a sus virtuales lectores se haría menos censurable la dolida biografía espiritual de éste. (La proximidad de “Flores del destierro” como título a El laúd del desterrado (Nueva York, 1858) deja entrever un interés autoral por insertar el cuaderno que así se titularía en la tradición de poesía de patriotas cubanos que habían sufrido destierro por ese solo motivo. En esa antología figuran poetas como José María Heredia, Pedro Santacilia o Juan Clemente Zenea). “Destierro”, además, es

una palabra inseparable de la poesía moderna según el propio Martí⁵⁴, razón adicional para sobreentender nuevamente la fusión, si bien muy discreta, entre las principales dimensiones de su actividad intentada ya con el término “libres” para calificar unos “versos”. Por su parte, “Versos cubanos” ofrece una situación similar, sólo que más ceñida a una de esas comunidades en el exilio norteamericano, y con un interés mayor hacia los posibles lectores de la isla que centraliza los esfuerzos del escritor. *Patria* resulta el elemento clave en los títulos de ambos títulos/proyectos: en “Flores del destierro”, por su ausencia; en “Versos cubanos”, por su presencia.

La pertinencia del modelo del *iceberg* es abonada también por el hecho de que Martí mismo, cuando presenta Ismaelillo o Versos sencillos, sobre todo en su correspondencia privada, se siente con frecuencia movido a dejar constancia de la existencia, no importa si larvaria o incompleta, de aquellos otros “versos”. Así, por ejemplo, en carta de 1882 a Gabriel de Zéndegui para acompañar el envío del recién publicado Ismaelillo, él establece un contraste entre ese cuaderno y otro tipo de “versos” que, por el modo de caracterizarlos, remiten a los “libres”:

Ni sé si he acertado a dar forma artística al tropel de visiones aladas que cuando pienso en él [su hijo] me danzan en torno de la frente. Ni si esa vez, que dormí en almohada de rosas, pudo olvidar mi cabeza la almohada de piedra en que usualmente duerme. -Y los demás versos que hago, que procuro que sean siempre en número menor que otro género de obras [¿“actos”?, ¿“acciones”?], y no son -por esto y aquello- para enviados, son versos de cabeza hecha a dormir en almohada de piedra. (E 1:242)

“Versos de cabeza hecha a dormir en almohada de piedra”, que por ese motivo y para que no vayan a superar en el ámbito público “otro género de obras” con las que al escritor le gustaría dejar asociada (o delineada) su imagen, son esos “libres” anunciados, al par que desaprobados para la

⁵⁴ En su ensayo “Poetas españoles contemporáneos” (1880), Martí caracteriza de este modo la poesía moderna: “Es algo como la poesía del destierro -destierro de la patria del alma, cantada en la tierra natal. Es la poesía de Musset, de Augusto Barbier, de Baudelaire, almas nacidas para creer, que lloran la pérdida de su fe”(QC 15:26). “Patria” designa ahí algo apropiado y mucho más entrañable que la “tierra” de nacimiento. Según esa distinción, la “patria” se elige; la “tierra” natal no. A partir de la asociación de la “patria” con el “alma” puede inferirse que la “tierra” queda asociada con el ‘cuerpo’.

publicidad⁵⁵. Si en torno a la producción poética martiana son más intensas y notables las tensiones que concita su ejercicio de la escritura, en torno a “Versos libres” se concentran y agudizan a su vez las de la producción poética. En su prólogo a Versos sencillos nuevamente Martí se siente impulsado a llamar la atención hacia aquella porción sumergida del *iceberg*, ahora de manera explícita y concediendo, como sucedió antes a propósito de Ismaelillo⁵⁶, una sutil jerarquía a la porción invisible con respecto a la visible:

¿Por qué se publica esta sencillez, escrita como jugando, y no mis encrespados Versos libres, mis endecasílabos hirsutos, nacidos de grandes miedos, o de grandes esperanzas, o de indómito amor de libertad, o de amor doloroso a la hermosura [...]? (PC 1:233)

Según la formulación de esa pregunta, los versos que debieran publicarse no son los que se publican. Con esta insinuación el centro de flotación del *iceberg* se desplaza hacia lo que no se ve, ni, de momento al menos, debe verse. Importa más lo invisible, lo silenciado. A pesar de cifrar un empeño muy personal del poeta y sus mayores esperanzas de reconocimiento como sujeto de esa práctica, ese otro núcleo de su producción parece estar mejor donde no se vea. O, quizá, no a pesar de esa cifra, sino precisamente por ella; esto es, por representar una práctica de la poesía bastante singular en su contexto de origen, y por su convivencia en la actividad total de un sujeto que lo es también de una práctica política.

El porqué de aquella situación no se explica. Sin embargo, algo adelanta al respecto la pregunta misma. A la “sencillez” temática, entonacional o morfoestilística de los versos visibles se contrapone, implícitamente, la complejidad o dificultad de los invisibles. Tal complejidad o dificultad es puesta en escena mediante la secuencia de frases que intentan dar cuenta del núcleo sumergido de poemas. En lugar de complejidad o dificultad -sustantivos sobreentendidos- aparecen: “mis

⁵⁵ Blanca M. Rivera (1994:84) ha señalado que “en el prólogo a Versos sencillos Martí juega un complicado juego político y estético de ‘hide and seek’. Por un lado, le ofrece a los lectores un ramo de ‘flores silvestres’ (Versos sencillos) y, por el otro, oculta los ‘hirsutos’ y ‘enojosos’ (Versos libres y Versos cubanos) pero no sin antes afirmar la existencia de esos ‘frutos prohibidos’.”

⁵⁶ En esa comunicación Martí precisa a su destinatario: “te mando una fruslería que he impreso -no porque la tenga por mejor que lo demás que llevo hecho, sino porque me la sacaron de las manos [...]” (E 1:242).

encrespados versos”, “mis endecasílabos hirsutos”. De ese modo, las palabras que ocupan el lugar de las sobreentendidas en el sintagma se potencian semánticamente con las valencias de las evocadas. Detalles dignos de resaltar en ese pasaje del prólogo son, además, el empleo del plural en la declaración del título de ese conjunto inédito (como también en la carta testamentaria de 1895), y la amplitud de su diapasón temático. Esos detalles, indicadores de una expansividad indisociable de ese *corpus* según el propio poeta, podrían ayudar a responder la pregunta que ahí sólo queda apuntada: “¿Por qué [no] se publica [...] Versos libres?” O, visto desde otro ángulo: ¿por qué Versos sencillos sí puede publicarse (como antes Ismaelillo, si bien con sus “peros”), y no “Versos libres”, por más que el poeta confíe a éste el mayor reconocimiento de sus méritos como tal?

Expansivo, abierto, inconcluso, fragmentario: he ahí otros rasgos caracterizadores de los “libres” que han de tenerse muy en cuenta al tratar de responder la pregunta apuntada. La amplitud del diapasón temático de esos textos, difícilmente reunible bajo un solo título, es otro rasgo derivable del modo en que se presenta ese núcleo, que no merece menos atención. Las circunstancias de su “nacimiento” enumeradas en ese prólogo indican simultáneamente las diversas líneas temáticas confluyentes en su cauce: “grandes miedos”, “grandes esperanzas”, “indómito amor de libertad”, “amor doloroso a la hermosura”. Si algún denominador común presentan esas circunstancias/temas son el sobresalto y la inestabilidad: la zozobra. La gravedad rítmico-entonacional que tanto desveló al poeta a propósito de Ismaelillo campea por sus fueros en “Versos libres”. Los “versos graves” que amenazaban con desviar o interrumpir el ritmo y el tono distintivos del cuaderno publicado en 1882 eran los “libres”, o del tipo de los “libres”. Mientras que en Ismaelillo fueron notables los esfuerzos y las preocupaciones del poeta por la impronta que podían dejar en ese cuaderno los “dolores graves”, en “Versos libres” tales “dolores” tienen su reino.

De no menor interés resulta, con motivo del prólogo al cuaderno de 1891, el carácter protagónico que conserva “Versos libres” al momento de ser presentado un cuaderno con el que a

primera vista no se le asociaría sino por contraste. Rasgos como hirsutez, encrespamiento, azoro, sobresalto, destacados ahora para caracterizar el *corpus* inédito, se transparentan, curiosamente, en el texto final (el XLVI) de ese cuaderno al caracterizar el verso (más) distintivo de toda su práctica poética. Despedida pública de esa práctica, y especie de *mea culpa* ante la poesía (“*verso amigo*”) por la marginación editorial en que la ha mantenido a pesar de la relación tan íntima que han sostenido y del insustituible servicio que ella le ha prestado, el poema final de Versos sencillos apunta, más que hacia el floreador octosílabo de ese cuaderno, al endecasílabo explorado en el protocuatrino “Versos libres”. De modo que también la conciencia que explicita ahí el propio escritor respecto de la función particular, si no exclusiva, reservada a la poesía en el total de su escritura, tiene muy en cuenta a los “libres”.

Para el “*verso*”, la “*pena*”, se enuncia en ese poema clave del cuaderno de 1891 y de toda la producción martiana. El “*verso amigo*”, en virtud de la menor visibilidad concedida a él en el total de ésta, se presenta como la zona más apropiada para acoger en su “*corriente*” la “*pena*” más íntima de su productor/emisor. El “*verso*” de la “*pena*”, no es, sin embargo, ése en que se ha tematizado tal relación: él apunta hacia otro, ausente ahí, invisible todavía⁵⁷. En efecto, los octosílabos del poema XLVI tematizan o declaran algo que su constitución no muestra: la dureza, la desarmonía, el sobresalto. Ninguno de esos rasgos es carne suya. La caracterización que en ellos se ofrece deja traslucir la presencia de la cara oculta o parte sumergida del *iceberg* poético martiano que el propio autor más ha defendido: versos turbios o turbulentos, de notoria pesantez conceptual y rítmica, con un perfil tenso entre las exigencias de la frase y las del metro, sin rimas externas, de tono marcado por su carácter replicante... en fin, “versos libres”.

Alejados en la práctica de la armonía idealmente valorizada, estos otros “versos” están

⁵⁷ Si “*De la desdicha/ Más que de la ventura nace el verso*” (PC 1:132), se entiende entonces que el *corpus* donde más superficie abarca la expresión de esa “*desdicha*” fuera el menos apropiado para la publicación en virtud del principio de austeridad propugnado por el poeta, y del cuidado de la imagen pública de sí.

asociados con la invisibilidad o el silencio por partida doble, por cuanto ni el poeta se resuelve a asumir en público la apuesta expresivo-estética que ha jugado en privado con ellos, ni el político parece convencido del rédito que esa decisión podría dejarle. No se trata, reitero, de que la zona visible de ese *iceberg* sea ajena del todo a tal caracterización, sino de que ella no la representa con tanta ejemplaridad como la sumergida. Precisamente ésta es la que más disparidades métricas, entonacionales y comunicativas muestra con respecto a la naturaleza (armoniosa) que se asocia en ese fragmento con el ideal de verso (poesía) bosquejado; y la zona, también, más personal. De ese modo, los “Versos libres”, mencionados o evocados en el principio y en el cierre de Versos sencillos, envuelven a éstos, asoman a su superficie. Iniciados antes que Ismaelillo, en 1891 los “Versos libres” no se dan todavía por capítulo cerrado.

La revisión del estado editorial de ese núcleo fronterizo de poemas realizada en este capítulo ha de haber dejado en claro por qué es imposible cualquier acercamiento analítico a ese *corpus* sin antes despejar la identidad macrotextual cifrada en aquel título; y, asimismo, la especificidad del método de estudio que ha requerido y requiere ese núcleo en comparación con el aplicado a los dos libros de poemas del mismo autor (cap. III). Es significativo que el núcleo de poemas en el que Martí depositó sus mayores esperanzas de reconocimiento como poeta sea el que más problemas ha supuesto para sus estudiosos y editores. No es a pesar de eso, sino precisamente por eso, que “Versos libres” resulta ejemplar de la situación de la poesía en el conjunto de la actividad martiana: un centro problemático, un centro en la frontera.

Los problemas que impidieron y han impedido la edición de “Versos libres” tienen que ver a su vez con la “política de la escritura”, puesta a prueba como nunca durante la preparación de ese proyecto. Si a nivel textual la formalización ahí seguida apuntaba hacia un público lector entonces no confirmado por el poeta; a nivel macrotextual, la armonización deseada en la imagen total del héroe lírico no pudo conseguirse. Esos desencuentros pesaron mucho en la decisión final de no publicar

un cuaderno con poemas de ese *corpus*. La recuperación de “lo más cuidado o significativo” de éste en 1895 parece prever ya la consagración de la imagen heroica del poeta, y destinarse a un público marcado por otros horizontes de lectura.

V.- “VERSOS LIBRES”: HACIA LA RECONSTRUCCIÓN DE UNA POÉTICA IMPLÍCITA

Luego de algún tiempo de relación asidua con “Versos libres” se hace difícil releer esos poemas sin pensar simultáneamente en las causas posibles de su no publicación en vida del poeta. La decisión de no publicar algún cuaderno con ese tipo de poemas trae a un primer plano los problemas textuales asociados con ese *corpus* -vistos en el capítulo anterior-, y éstos a su vez llevan a pensar en los conflictos de carácter artístico y artístico-ético no siempre resueltos que se concentraron en torno a la práctica de esa poesía.

Varios de los problemas textuales revisados en el capítulo previo adelantan una respuesta a la pregunta formulada en 1891 por el propio poeta: versos, fragmentos de poemas y poemas enteros en más de una versión; textos incompletos; textos tachados cuyos títulos permanecieron en el bosquejo de índice; elevado número de poemas que podrían formar parte del cuaderno que se preparara con ese tipo de versos; existencia de más de un prólogo para el cuaderno integrable con poemas de ese estilo; dos o tres títulos que constituyen otros tantos proyectos de edición de porciones de ese *corpus*... En ese estado dejó el poeta sus “Versos libres”. Y para mayor dificultad él no legó a su editor designado otra guía que las imprecisas orientaciones contenidas en la carta-“testamento literario”. De ahí, en gran medida, el acrecentamiento de aquellos problemas por la impericia y/o el voluntarismo de sucesivos editores.

Todas esas señales de trabajo inconcluso o de obra en marcha develan nudos que el poeta no logró resolver. En tales nudos se entrecruzan e interactúan presiones provenientes de los diversos campos en que desplegó su actividad este escritor. A nudos eminentemente artístico-estéticos - como, por ejemplo, la escasa compatibilidad del tipo de formalización con el público del que dispone Martí por entonces, o la resistencia de los poemas a dar como conjunto la combinación armoniosa correspondiente al ideal de poemario suyo- se suman otros en los que ciertas concepciones estéticas resultan cuestionadas por la sensibilidad ética del propio escritor.

Este nuevo capítulo, complementario del anterior, se dedica a rastrear algunas huellas de otros conflictos y tensiones presentes en ese *corpus*, ya no a nivel macrotextual, sino a nivel textual. Tales conflictos guardan una estrecha relación con aquellos problemas. En efecto, conflictos en la formalización y problemas de edición vienen a ser como anverso y reverso de la situación de crisis que está en la génesis y en la poética misma de “Versos libres”. Si Martí trabajó tanto en esos poemas debióse ello al replanteo que le supuso la materia tratada y al resultado mismo de ese tratamiento artístico visto en la dimensión pragmática, de cara al público.

Los conflictos a cuya exploración está dedicado este capítulo se reúnen principalmente en torno al elevado grado de metapoeticidad de los “Versos libres”. La reflexión sobre la poesía y/o el poeta desde el poema es un indicio de crisis, por más que el lector contemporáneo haya podido insensibilizarse ante su presencia, a fuerza de convivir con ese rasgo tan frecuente en la poesía moderna. La exploración del mismo favorecerá el develamiento de nuevas pistas o la ampliación/precisión de otras para entender la situación específica de “Versos libres”, cuya defensa por parte del poeta no impidió que permanecieran inéditos en vida de éste.

“El primero y hasta hoy no superado cuerpo de doctrina poética que la lengua hispana puede exhibir sin mengua ante los mejores del mundo” procede, según Alfredo Roggiano (1960:44), de la obra de José Martí. Eugenio Florit (AC 1960), Juan Marinello (1973), Oscar Rivera-Rodas (1988) y Pedro Barreda (1990) han sido, entre otros, lectores del poeta cubano que también han reparado en la intensidad con que él reflexionó acerca de la poesía, el poemario, el poema. El dato, ciertamente, es digno de consideración; primero, porque no deja lugar a dudas sobre el profesional interés del patriota cubano hacia la poesía, como práctica suya y de otros; y luego, por lo que tiene de síntoma respecto del comportamiento epocal de la poesía en Hispanoamérica.

En efecto, la frecuencia de tales reflexiones deja entrever, por su reverso, una escasez, si no inexistencia, de orientadores autorizados en ese tema (algo sobre lo que expresaría su lamento

Rubén Darío en sus “Palabras liminares” a Prosas profanas al explicar por qué no consideraba pertinente exponer allí un manifiesto). Tal situación la tratarán de suplir los propios poetas. Y, en cuanto a lo segundo, la frecuencia e intensidad de esa reflexión permite intuir la situación de encrucijada que vive entonces la poesía del continente, la cual no tiene una tradición inmediata que los propios poetas reconozcan como sólido marco referencial dentro del ámbito hispánico, en momentos en que, además, los poetas van resintiendo los efectos relativizadores que sobre su labor ejerce la nueva circunstancia modernizadora. Detrás de ese voluminoso “cuerpo de doctrina poética” está la conciencia de transitar una época de liquidación y fundación, así como la necesidad de reorientación ante la pérdida de ciertos modelos; todo lo cual favorece una situación de crisis.

Pero si interesante es la frecuencia con que aparecen reflexiones sobre la poesía en todo el *corpus* de la obra martiana, no menos lo es el número de poemas dentro de éste que hacen de la poesía su propio tema. En ninguno de los poemarios que Martí editó falta el poema (o los poemas) que hacen(n) objeto de reflexión el ejercicio en que se funda(n); sin embargo, hay que coincidir con Roggiano en que es “en Versos libres [donde] encontramos la más sólida formulación de su poética”. Al momento de sostener esa conclusión el crítico argentino tenía ante su vista la versión de ese núcleo de poemas más apegada al índice: de haber podido cuestionar la autoridad de ese índice para fungir como criterio editorial del posible cuaderno, así como la legitimidad de las bases de las “Flores del destierro” publicadas en 1933, Roggiano, de seguro, habría extremado su conclusión sobre el alto grado de metapoeticidad de ese tercer núcleo del canon martiano, por cuanto los “Versos libres” que no figuran en el índice se concentran aún más en la poesía.

Luego de las varias escalas de este recorrido orientado por los “Versos libres”, el presente capítulo se dedica a reconstruir algunos puntos básicos de la poética que se deriva de la lectura analítica de sus textos constitutivos. Sin embargo, habida cuenta de la imprecisión de los límites de ese tercer núcleo del canon poético martiano, cabría preguntarse cuáles textos y por qué éstos.

Distinto el conjunto de “Versos libres” con respecto a Ismaelillo y a Versos sencillos, distinto ha de ser también el camino a trazar para reconstruir la poética que puede obtenerse del conjunto. La imprecisión de los bordes de ese núcleo poemático (número de textos, datación de los mismos) ejerce de algún modo un efecto difuminador sobre los límites de su poética. Si de por sí los “Versos libres” tendían a esa difuminación por obra de sus intercambios compositivos y temáticos con otras zonas genéricas de la escritura martiana, aquella imprecisión intensifica la apertura. Según la edición crítica, a 66 asciende el número de textos entre los que habrían de escogerse los “Versos libres” recomendados en 1895. Sin embargo, el único documento que aporta una imagen explícita cercana a lo que pudo haber sido ese cuaderno registra apenas la mitad de esa cifra: 32 textos. A todas luces, ese núcleo tiene más de problema que de solución, más de fluctuación que de fijeza o meta alcanzada.

La producción de los “Versos libres”, ciertamente, estuvo marcada por muchas tensiones, provenientes tanto del esfuerzo del escritor por conciliar las exigencias y las producciones específicas de esa actividad con las demandas de la práctica política, como del esfuerzo suyo -en tanto poeta- por hallar una expresión poético-versal a tono con la tesitura de las nuevas experiencias acumuladas por él en una sociedad moderna -la neoyorquina de los 80 y 90 del XIX- que, por añadidura, continuamente ponía a prueba y a veces hasta rebasaba no pocos de los valores y concepciones en los que él había sido formado. Esta doble fuente de tensiones es importante al momento de delimitar y caracterizar las que recorren el *corpus* de los “Versos libres” y, por consiguiente, al tratar de responder aquellas preguntas.

La ubicación del poeta en una ciudad pionera de la modernidad lo hará estar a horcajadas entre las demandas ejercidas sobre la escritura por la situación colonial de la región periférica a la que él pertenece y las exigencias de la modernidad literaria correspondiente a otras regiones más bien centrales de la cultura occidental. Esa situación a horcajadas puede seguirse en el decurso de los “Versos libres” previsto por el índice e incluso en el recorrido de un mismo poema: en la resistencia de esas producciones al trabajo armonizador del poeta con vistas a la unidad macrotextual radica una de

las principales causas de que ese conjunto no se editara, lo cual descubre a su vez la incertidumbre del poeta con respecto al público de esos poemas.

Una lectura detenida de los “Versos libres” llevaría, inevitablemente, a esbozar el mapa que delinean esas tensiones en sus puntos nodales a través de los diversos niveles constitutivos de todos los textos. Conciencia del lugar social del poeta, de la situación de la poesía, de las resistencias que opone la “*ciudad grande*” a cierta concepción de la poesía, del problema que conlleva la puesta en texto de sectores sociales emergentes cuya presencia cuestiona determinado canon de “belleza”..., he ahí algunos de los puntos nodales del referido mapa. Es en función de la reconstrucción de esos puntos que se escogen los poemas y fragmentos de poemas que se analizan o comentan en lo sucesivo: poner de manifiesto la presencia de los conflictos importa mucho a tenor de una de las hipótesis que ha configurado el horizonte de la presente lectura.

Para facilitar su exposición se han distinguido tres grandes ejes temáticos que juntos delinean el campo de fuerzas donde se despliegan y resuelven, textualmente, todas las situaciones tratadas en ese *corpus*. Tales ejes se denominan *alma*, *poesía* y *contexto*, y están muy estrechamente relacionados entre sí. Mientras que el *contexto*¹ es el elemento determinante en esa triada, *alma* y *poesía* son casi manifestaciones de un mismo ente. La *poesía* representa la expresión más elevada del *alma*, de la cual es representante antonomásico el poeta. Una acción ejercida sobre el *alma* repercute en la *poesía* que nace de ella, y la negación de la *poesía* afecta a su vez al *alma*, que de ese modo se ve limitada. El *contexto*, con sus facilidades y trabas, favorece o dificulta la concreción de los valores cifrados en el *alma*, y también el despliegue de la armonía asociada con la *poesía*.

¹ Bajo *contexto* entiendo, con Beristáin (*Diccionario de retórica y poética*, 1997:108, s.v.): “el conjunto de las otras obras [y actividades, añadiría yo] del autor, el conjunto de las obras literarias contemporáneas, los conjuntos de signos de las otras series (socioculturales), el contorno que enmarca la situación pragmática del hablante”. Toda esa información presupone la acepción de contexto como “conjunto de datos y acontecimientos sociales que condicionan el comportamiento lingüístico e incluso estilístico [...]”, propuesta por Marchese y Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1991:79, s.v.).

En el espacio de un mismo texto puede pasarse, no sin tensar su coherencia, de una a otra de las dimensiones evocadas por cada uno de esos elementos, puertas de acceso todos a una misma plataforma ideopoética. De manera explícita o implícita, directa o indirecta, la *poesía* aflora en las otras dimensiones: difícil es, si no imposible, practicar una clasificación temática de todo ese *corpus* en la que no entre la *poesía*, expresión de un *alma* que, a su vez, presupone la presencia de un *contexto*. En este campo de fuerzas se articula y resuena toda la poética implícita de los “Versos libres”.

El *alma*, según habrá podido comprobarse en este recorrido por la trayectoria poética martiana, tiene su propia historia. Ella, crecientemente personalizada, ha funcionado y funcionará como garante de identidad cultural y ontológica del sujeto lírico; e identidad en él equivale a autenticidad, suya y de sus manifestaciones, incluida la *poesía*, principal registro de su paso por la tierra. La *poesía*, en efecto, constituye una manifestación quintaesenciada de humanidad -individual y comunitaria-, la cual requiere, como el *alma*, de un *contexto* acorde para realizarse en proporción a sus valores ideales. El espacio de la existencia humana, sin embargo, depara un *contexto* que no suele corresponderse, en el sistema poético martiano, con esas expectativas, ni para el *alma*, ni para la *poesía*.

En esas circunstancias la *poesía* no necesariamente se extingue, pero sí se enturbia, pierde su armonía y se vuelve sobre sí misma. A comunicación tan estrecha como la que guardan entre sí esos tres ejes básicos en la poética de ese núcleo martiano corresponde la resonancia recíproca existente entre los tres. Cada uno implica a los otros: en cada uno vibran los restantes. En consonancia con esta idea se ha organizado la reconstrucción de la poética implícita de “Versos libres”: un apartado para considerar cada elemento. Así, a la exploración del *contexto* formalizado corresponde el apartado “Marcas textuales de algunas resistencias”; a las figuraciones del *alma* corresponde “*De sobra inútil de alma*”; y a las reflexiones más ceñidas a la *poesía*, “Defensa de la *poesía*”.

En todos los casos se han seleccionado diferentes poemas para analizar el comportamiento de los elementos respectivos según el eje que predomine en ellos. De este modo, en el primer apartado

se comentan con mayor o menor detenimiento y de manera completa o fragmentaria, “El padre suizo”, “A los espacios”, “Árabe”, “Crin hirsuta” y “Dos patrias”; en el segundo, “A mi alma”, “Hierro”, “Homagno” y “Yugo y estrella”; y en el tercer apartado, “Lluvia de junio”, “Estrofa nueva”, “Sed de belleza”, “Amor de ciudad grande”, principalmente. Se trata de rastrear en los textos algunas marcas distintivas de la poética que subyace a todos ellos en aras de mostrar otras razones que hicieron pertinente la instrumentación de una “política de la escritura” y, asimismo, su funcionamiento en niveles constitutivos de esos textos.

V.1) Marcas textuales de algunas resistencias

Vórtice de un entrecruzamiento conflictivo de discursos heterogéneos, los “Versos libres” exhiben las huellas de un tenso diálogo en el interior de sus textos. Este dato de la incorporación de huellas y fragmentos de discursos que desbordan ampliamente el de la poesía por entonces, y que pueden incluso estar en una relación tirante con ella, es axial para comprender la dinámica de apertura/cierre del conjunto que pretende organizarse con (o a partir de) ese tipo de textos. Tan evidentes resultan esos fragmentos y huellas de otros discursos que no pareciera haber interés por parte del poeta en escamotearlos: “*Si! yo también, desnuda la cabeza*” (“Pollice verso”); “*Dicen, buen Pedro, que de mí murmuras*” (“Al buen Pedro”); “*Bien: ya lo sé! -la Muerte está sentada/A mis umbrales...*” (“Canto de otoño”); “*Dicen que un suizo, de cabello rubio*” (“El padre suizo”); “*Flores? No quiero flores. Las del cielo/Quisiera yo segar!...*” (“Flores del cielo”); “*Bien: yo respeto/A mi modo brutal, un modo manso*” (“Bien: yo respeto”); “*Por Dios que cansa/Tanto poetín que su dolor de hormiga/Ai Universo incalculable cuenta*” (“Por Dios que cansa”); “*Triste de mí, contároslo quería/Pero las voces de los hombre echan/De junto a mí las nobles aves de oro*” (“A los espacios”); “*Cuentan que antaño, -y por si no lo cuentan,/ Invéntolo... (“Cuentan que antaño”)...*

Tales huellas de los umbrales sociodiscursivos a partir de los cuales -y en interacción con los cuales- se va constituyendo el *corpus* de los “libres” apuntan simultáneamente a los focos de

resistencias que enfrenta la poesía para constituirse en ese contexto. “El padre suizo”, por ejemplo, exhibe en su exergo, no unos versos o algún otro fragmento de un discurso familiar a éstos, sino una especie de cable telegráfico que le sirve como punto de partida:

Little Rock, Arkansas, Setiembre 1. --«El miércoles por la noche, cerca de París, condado de Logan, un suizo, llamado Edward Schwerzmann, llevó a sus tres hijos, de dieciocho meses el uno, y cuatro y cinco años los otros, al borde de un pozo, y los echó en el pozo, y él se echó tras ellos. Dicen que Schwerzmann obró en un momento de locura.» Telegrama publicado en N. York. (PC 1:73)

En muestra quizá mayor de esa marcada apertura interdiscursiva, el poema va a retomar, además de ese asunto cedido por el flujo informativo que propicia el periodismo, un tipo de sintagma empleado en ese cable (“*Dicen que...*”). Esa pequeña brecha abierta a un discurso más personalizado es la que aprovecha el poeta que actúa paralelamente como periodista desde esa urbe moderna, para construir su texto. En éste el punto de vista asumido va a identificarse con el del suicida, con el del marginado, ya desde la reconstrucción que el autor hace de los móviles que pudo tener éste para actuar así.

Dicen que un suizo, de cabello rubio
Y ojos secos y cóncavos, mirando
Con desolado amor a sus tres hijos,
Besó sus pies, sus manos, sus delgadas,
Secas, enfermas, amarillas manos: -
Y, súbito, tremendo, cual airada
Tigre que al cazador sus hijos roba,
Dio con los tres, y con sí mismo luego,
En hondo pozo, -y los robó a la vida!
(PC 1:73)

La escueta nota periodística es literalmente vivificada en el cauce del poema: el protagonista es rubio, y tiene los “*ojos secos y cóncavos*”, en clara referencia al sufrimiento y desquiciamiento que lo llevan a cometer ese acto extremo. Su amor por los hijos explica en parte ese estado suyo, pues la única salida a la adversa situación que viven ellos pasa por la muerte, incluso de los hijos. De ese amor no debe quedar duda. Tan entrañable o instintivo como el de una “*airada tigre*” por sus hijos amenazados es el del “*padre suizo*” por los suyos también amenazados, sólo que por otro tipo de

“cazador”. Tan instintivo como el de un animal, tan fuerte como el de una madre. En ese padre solitario (¿abandonado?) se concentran el amor de padre y el de madre².

La obra de ese símil es reforzada por la morosa relación asindética de los adjetivos que describen las “*manos*” besadas por el padre, su inminente asesino: “*Besó sus pies, sus manos, sus delgadas, / Secas, enfermas, amarillas manos.*” Pareciera que el padre se detuvo especialmente en las “*manos*” de sus hijos durante el ritual de la despedida. Mencionadas antes una vez, las “*manos*” reaparecen como amplificadas. En ese efecto de demora y morosidad es básica, junto con la repetición léxica (“*manos*”), la ausencia de la conjunción copulativa en la relación de los adjetivos. A la vez que esto sucede, los adjetivos, en conjunto y cada uno por separado, precisan las penurias padecidas por los niños. En la lógica interna del poema, que se atiene bastante a la perspectiva del padre, esas penurias explican (y justifican) la muerte infligida a los niños por parte de quien más amor les tiene, el “*amoroso loco*”.

Desde un punto de vista actancial, las funciones de benefactor y destructor recaen sobre un mismo sujeto: el padre, que destruye a sus hijos *porque* los ama: los mata *porque* desea su bien. El único bien posible, desde su perspectiva, fruto a su vez de ciertas circunstancias, es la muerte. Mucho recuerda este episodio el del conde Ugolino en el *Infierno* de Dante: adultos responsables de los niños con los que comparten una situación adversa e injusta se ven conminados a dañar a los niños, quienes, por su parte, de algún modo parecen entender la buena disposición de los adultos que subyace a tales decisiones. En la reconstrucción imaginaria del suceso periodístico Martí se vale

² En ese poema, como en *Ismaelillo*, la figura de la madre destaca precisamente en virtud de su ausencia: su omisión explica la ampliación de las funciones del padre (“*airada tigre*”: adjetivo de género femenino, sustantivo de género masculino) con respecto al hijo. También en “Canto de otoño”, texto contiguo a “El padre suizo” en la secuencia macrotextual del índice, la figura de la madre está ausente, sólo que allí su lugar es ocupado por otra “*mujer*” cuya fuerza de atracción sobre el sujeto lírico compite con la del hijo: la Muerte. A la luz de esas referencias, cobra más resonante sentido la exclamación de “Sólo el afán...”: “*¡Yo sé, madres sin hijos, la tortura / De vuestro corazón!*” (PC 1:131).

de la literatura como modelo³. En este caso, los niños no hablan ("*hijuelos mudos*") ni siquiera en discurso indirecto, pero el poeta imagina sus ojos como "*estrellas/Para guiar al padre iluminadas*", después de muertos.

La asimilación de ese particular evento periodístico al discurso de la poesía tiene por efecto su reanimación, pero también su extensión generalizadora a la propia condición humana. El poema, contrario en eso a la noticia que le sirve de base, ni siquiera recupera fechas y locaciones específicas: sólo le interesa el núcleo dramático y sus actores, sin señas demasiado individuales. El poeta hispanoamericano situado en Nueva York rescata lo que halla de común entre el suceso noticioso acaecido en otra región y su personal situación de padre solo y exiliado, y a partir de ahí fundamenta su recreación de tal suceso. El filicida es celebrado como "*héroe*", mientras que la decisión siempre violenta de prescindir por mano propia de la vida constituye una prueba mayor de que se posee un "*espíritu supremo*":

¡Padre sublime, espíritu supremo
Que por salvar los delicados hombros
De sus hijuelos, de la carga dura
De la vida sin fe, sin patria, torva
Vida sin fin seguro y cauce abierto,
Sobre sus hombros colosales puso

³ La selección de la principal obra de Dante Alighieri para esa función modelizadora es significativa por la caracterización implícita que propone del espacio de actuación de ese poema: el "*infierno*" está en la vida, no después. Por otra parte, ese rasgo pudiera tenerse como una valoración extensible a todo el espacio terreno a juzgar por la permanencia en esa función de la primera parte de la *Comedia* en la obra de Martí. Ya en 1871, en el introito de *El presidio político en Cuba*, el joven escritor afirmaba: "Dante no estuvo en presidio. Si hubiera sentido desplomarse sobre su cerebro las bóvedas oscuras de aquel tormento de la vida, hubiera desistido de pintar su Infierno. Las hubiera copiado, y lo hubiera pintado mejor" (QCc 1:59). Y en su prólogo a *El Poema del Niágara* retoma el mismo canto del *Infierno* que ha gravitado sobre la representación del filicidio en el poema analizado de "Versos libres": "Ugolino roía a su hijo; mas él a sí propio; 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 sus alas arrancadas manan sangre" (QC 5 229). El mismo modelo que sirvió primero para representar una ominosa situación en terreno político sirve luego para representar otra más ceñida a la suerte del poeta en la época moderna según Martí. En otro poema de "Versos libres", la evocación del *Infierno* dantesco desempeña una función similar en cuanto al interior del emisor lírico en apenas un verso: "*Trabajo, siempre en pie, por fuera un hombre, ¡Venid a ver, venid a ver por dentro! Pero tomad a que Virgilio os guíe...*" (PC 1:169; énfasis mío). También en "Amor de ciudad grande" ha sido notada esa recurrencia. Cf. González Echevarría (1983:38).

De su crimen feroz la carga horrenda!
(PC 1:73)

Precisamente ese espíritu es lo que explica la magnificación de la imagen del suizo, quien, como el “Homagno” de los “Versos libres” indizados, tiene también “*hombros colosales*” y es como un desterrado dentro del espacio terrenal. El sujeto lírico que en el poema inmediatamente previo según el índice de “Versos libres” (“Canto de otoño”) renunció al placer de la muerte (“*De la aurora perenne el bien seguro*”) sólo por no dejar sin amparo ni preparación a su hijo para la lucha de la vida, ahora festeja la acción de otro padre que, imposibilitado de asegurar una existencia digna a sus hijos, optó por la muerte de ellos y de sí mismo. “Canto de otoño” está enunciado en primera persona singular; “El padre suizo”, en tercera. La celebración de la muerte refrenada en uno se realiza en el otro. Tal despliegue comienza a manifestarse ya desde la selección de esa noticia entre las muchas que pasan a diario ante la vista del periodista y poeta radicado en Nueva York.

Otro tipo de apertura (y resistencia) es el que ejemplifica el poema que se conoce (por sus palabras iniciales) como “*Envilece, devora...*”:

Envilece, devora, enferma, embriaga
La vida de ciudad: se come el ruido,
Como un corcel la yerba, la poesía.
(PC 1:130)

Competidor aventajado de “*la poesía*” en el ámbito urbano es “*el ruido*”, como lo adelantaba el prólogo 2 a “Versos libres”⁴. Sitiada ya por los discursos tecnológico-modernizadores, la poesía va a reconocerse en desventaja también ante las concreciones de tales discursos: fábricas, industrias, velocidad, las multitudes citadinas. El primer atributo de esa vida urbana parece ser “*el ruido*”: en él se concentra el cúmulo de resistencias físicas que ha de enfrentar la poesía para ser en tales

⁴ Los principales elementos ahí aducidos como difensores de las “composiciones acabadas” eran: las multitudes de transeúntes, el ruido y la velocidad inevitables desde entonces en la vida de las grandes ciudades. Cf. PC 1:223.

circunstancias⁵. “*El ruido*” equivale a sonido -como “*la poesía*”- pero sin sentido, a desarmonía, a interferencia, a fragmentación: él no llega a palabra articulada, ni a acorde, antes bien los niega. Y con “*el ruido*”, la aceleración del ritmo, la velocidad, ahí sugerida mediante la rapidez de que se dota el sintagma “*la vida de ciudad*” (v.2), luego de todo un verso constituido por verbos en relación asindética. La velocidad y “*el ruido*” son acaso los rasgos distintivos de la ciudad moderna en “Versos libres” que el poeta más padece, y con él su poesía: “*Cuando va a la ciudad, mi Poesía/Me vuelve herida toda [...]*” (PC 1:174).

Otro poema, “A los espacios”, más que tematizar la aguda interferencia que le supone “*el ruido*” de ciudad, va a integrarla, o más bien, a tratar de integrarla, como parte suya:

Yo sé, yo sé, porque lo tengo visto
 En ciertas horas puras, cómo rompe
 Su cáliz una flor, -y no es diverso
 Del modo, no, con que lo quiebra el alma.
 Escuchad, y os diré: -viene de pronto
 Como una aurora inesperada, y como
 A la primera luz de primavera
 De flor se cubren las amables lilas...
 Triste de mí: contárolas quería
 [...]
 Pero las voces de los hombres echan
 De junto a mí las nobles aves de oro
 (PC 1:100)

“*El ruido*”, “*las voces de los hombres*”, los efectos e instrumentos de los discursos tecnológico-modernizadores o, como afirma en su ensayo de 1887 sobre Walt Whitman, “el bullicio de una

⁵ En el poema de “Versos libres” identificado como “La noche es la propicia” se aduce precisamente el rechazo del ruido para explicar la preferencia de la noche para la práctica de la poesía: “*La noche es la propicia/ Amiga de los versos. Quebrantada,/ Como la mies bajo la trilla, nace/ En las horas ruidosas la Poesía*” (PC 1:124). Pero no es sólo la poesía la afectada por los ruidos urbanos: el amor, que constituye acaso la manifestación más distintiva del *alma*, es también interferido por los ruidos de la ciudad. Así, por ejemplo, en uno de los poemas excepcionalmente dedicados al amor sensual dentro del *corpus* de los “libres”, “Copa con alas”, los ruidos son uno de los principales indicios caracterizadores del mundo contrario al amor: “*Perdí el mundo de vista, y sus ruidos,/ Y su envidiosa y bárbara batalla*” (PC 1:156). Y en “Oh, Margarita” la preferencia de la noche para desplegar el amor deja traslucir el tiempo de la ciudad ruidosa, de la “*ciudad grande*”: “*Sólo la noche del amor es digna./ La soledad, la oscuridad convienen./ Ya no se puede amar, ¡oh Margarita!*” (PC 1:87). “*Ave sin pies que el ruido humano espanta*” se designa en “Astro puro” (PC 1:97) a lo más quintaesenciado del espíritu humano.

prosperidad siempre incompleta”: casi todo lo que distingue a la gran ciudad moderna es contrario a la poesía, según el poeta de los “Versos libres”. Sin embargo -y he ahí lo distintivo del conjunto, su lado icárico-, esa conciencia no le impide intentar una vez y otra la constitución del poema asimilativo de la gran ciudad. Eso, aparte del impulso renovador que ejercerán sobre la poesía algunos de los nuevos asuntos urbanos, como se verá más adelante (cap. V.3).

El fuerte sesgo apelativo de “A los espacios” (*“Escuchad, y os dire”*) pone en primer plano la precariedad del circuito comunicacional, ahora por la parte del sujeto que enuncia, pues los mismos que habrían de fungir como interlocutores suyos interfieren con sus voces la emisión de ese discurso. Mientras que él se dispone a contar algo tan sutil y delicado como la floración del alma, proceso semejante a *“cómo rompe su cáliz una flor”*, su auditorio inmediato no parece interesado en asuntos que son de tanta delicadeza... como inútiles para ellos: *“Se labra mucho el oro, el alma apenas”*. La falta de sintonía entre ambos es notable: el poeta necesita hablar de algo que está muy lejos de las preocupaciones e inquietudes de sus conciudadanos, su público virtual. El conocimiento de esta divergencia permitirá entender mejor por qué el sujeto lírico, en otro texto, prefiere ocultar sus *“ideas”* de esos seres por quienes, sin embargo, moriría.

“Las voces” de éstos, comparables al *“ruido”*, representan entonces una interferencia física en el acto de la enunciación poemática y otra más bien simbólica, pues por ellas el poeta conoce también de las divergencias de intereses con esos contemporáneos suyos. De ahí que desista de su primer propósito. Y así, el texto que recogería una experiencia sutil y rara termina formalizando su imposibilidad de ser, constituyéndose a partir de esa imposibilidad. El alma que se mostraría en el proceso de manifestarse concluye *“cual cierva en una cueva acorralada”*, sin un espacio ni funciones propios reconocidos en la contigüidad de *“los hombres”*; y el texto resultante termina siendo otro muy

distinto del que él mismo había previsto y hecho prever⁶. Esa convivencia del texto con su imposibilidad (el texto como imposibilidad) se halla anticipada ahí en la espacialización del hablante lírico, quien, deseoso de los espacios altos donde reconoce la armonía, se ve obligado a habitar un espacio de signo contrario. Así, el *incipit* del texto funciona simultáneamente como conclusión de su recorrido:

A los espacios entregarme quiero
 Donde se vive en paz, y con un manto
 De luz, en gozo embriagador henchido,
 Sobre las nubes blancas se pasea, -
 Y donde Dante y las estrellas viven.⁷
 (PC 1:100)

Si como *incipit* esos versos manifiestan una necesidad de expansión, como conclusión expresan una imposibilidad.

Otro texto hay en ese *corpus* que trata un asunto bastante similar al de “A los espacios”, pero allí es punto de partida lo que fue punto de arribo en éste: el recelo, la decepción con respecto a ese personaje colectivo denominado “*los hombres*”:

Echaba al tigre el bárbaro [romano?]
 A los fieles a Cristo: -y a los hombres
 Se echa a los nuevos mártires ahora.
 (PC 1:144)

El “*tigre*” es a “*los fieles a Cristo*” lo que “*los hombres*” a “*los nuevos mártires*”, entre los que se reconoce el propio sujeto lírico. La existencia entre “*los hombres*”, una vez más, se representa como sacrificio. Mas lo significativo de tal desavenencia del sujeto con su contexto, ahora representado en

⁶ A propósito de esta asociación del *alma* con una *cierva* ha de recordarse la del *verso* con un *ciervo* (“*Mi verso es un ciervo herido/Que busca en el monte amparo*”) en *Versos sencillos*, pues un mismo animal ha funcionado como símbolo para representar el *alma* y también el *verso* del mismo poeta. La proximidad de los valores asociados con cada uno de ellos y la resonancia recíproca de ambos ponen de manifiesto nuevamente los vasos comunicantes del *alma* y la poesía (*verso*) en el correspondiente sistema poético.

⁷ He ahí otro indicio del privilegio concedido al poeta florentino. Dante Alighieri representa ahí al poeta reconocido como tal en otro espacio -alto, luminoso, sosegado. En ese otro espacio el poeta, que en los “*Versos libres*” suele aparecer como ‘proscripto’, marginado, fuera de lugar, o transgresor de la ley compartida por los habitantes del espacio terrenal, encuentra, ya sin tensiones ni escisiones, su centro propio.

esos “*hombres*”, es su capacidad de asimilación de la misma. La muerte que lo ayudaría a superar ese estado será de beneficio también para esos otros: su muerte se ve como sacrificio. Tal capacidad asimilativa se da asimismo a nivel de formalización del poema con respecto a los obstáculos y resistencias que éste enfrenta para constituirse.

En uno de los textos más desolados del *corpus* de los “libres” el hablante lírico llega a enunciar a modo de explicación de sus padecimientos: “*es que a los hombres/ Palpo, y conozco, y los encuentro malos*” (PC 1:171). Explicación que se amplifica de manera rotunda versos más adelante cuando el emisor expone su compleja disposición hacia su semejante:

¡Como un padre a sus hijas, cuando pasa
un galán pudridor, yo mis ideas
De donde pasa el hombre, por quien muero,
Guardo, como un delito, al pecho helado!

La escisión del sujeto poemático le lleva a bordear la paradoja: desconfía del mismo ser por quien está dispuesto a dar su vida en sacrificio, o, visto desde otro punto de vista, está dispuesto a ofrendar su vida por alguien que no le merece toda su confianza. Su propia vida sí, sus “*ideas*” no. Resulta significativo que la fisura se localice en torno a sus “*ideas*”: ellas corporizan el “*delito*” del sujeto emisor entre sus semejantes, la transgresión de una ley por la que recibe castigo (“*Cual un monstruo de crímenes cargado,/ Todo el que lleva luz se queda solo*”, PC 1:84). De ahí que mientras que él se halla en disposición de llegar hasta el extremo de sí mismo con su conducta en favor de ese otro, entiende que su propio mundo interior corre peligro de adulteración o incomprensión en el intercambio con ese otro. Y el hecho de que al principio de ese poema aclare que no escribe “*esta canción desoladora [...] En hora de dolor*”, sino “*luego de hablar con un amigo viejo*”, refuerza el sedimento de aquella actitud suya hacia “*el hombre*”, o “*los hombres*”. El repudio y la entrega de un mismo sujeto se realizan sobre un mismo objeto: “*el hombre*”. Una idea como ésta no condice con la función enaltecedora que el propio Martí atribuye a la poesía, como en general a la literatura. Conviene retener en la memoria las varias marcas de esa disposición presentes en “Versos libres” para contar

con más amplios argumentos acerca de la no publicación suya en vida del poeta.

En el poema “Árabe”, curioso ya desde la selección de un árabe o moro como interlocutor, el rechazo a “*los hombres*” adquiere mayor dureza, si es que fuera posible:

Los hombres, moro mío,
Valen menos que el árbol que cobija
Igual a rico y pobre, menos valen
Que el lomo imperial de tu caballo.
(PC 1:123)

“*Los hombres*” por debajo de una bestia: la decepción es grande. Así como el sujeto lírico no se incluye a sí entre “*los hombres*”, tampoco incluye al árabe, su interlocutor. Marginado el “*moro*”, y ajeno a las posturas convencionales de “*los hombres*” que tanto desasosiegan al emisor, él es visto como un otro que podría compartir y entender el extrañamiento del emisor con respecto a esos semejantes que no lo son tanto⁸. La denominación misma de ese personaje colectivo de “Versos libres” como “*los hombres*” devela otro indicio del aislamiento casi solipsista que distingue, en la dimensión comunicacional, a ese tercer núcleo del canon martiano en relación con los otros dos. La actitud recelosa del hablante lírico ideal de ese conjunto con respecto a “*los hombres*” lo condena de algún modo a ese aislamiento. Así, el ejercicio de la poesía, puesto en precario por el funcionamiento de la dinámica socioeconómica en general y por esa actitud desconfiada hacia quien sería su interlocutor más inmediato, se realiza en gran medida como un acto de salvación individual, incluso cuando se aspire a salvar desde ella a otros.

Semejante precariedad de la poesía (y de quien se dedica a ella) tiene un ejemplo concentrado en “Crin hirsuta”, texto que en su enconada brevedad tiende a poner en escena las resistencias que

⁸ Incluso cuando en alguno de esos versos se declara amor por “*los hombres*”, como en “Copa ciclópea”, el dato entra en una dinámica de sentidos que tiende a matizar mucho la naturaleza de ese amor. En ese poema, por ejemplo, la declaración “*a los hombres amo*” se introduce para explicar el porqué del desasosiego del hablante lírico, en contraste con otros personajes del mismo texto cuya placidez parece fundarse en el olvido de cuanto esté más allá de su bienestar individual: “*Y para mí, porque a los hombres amo / Y mi gusto y mi bien terco descuido, / La tierra melancólica aparece / Sobre la frente que la vida bate, / De lúgubre color inmenso jugo*” (PC 1:78).

ha enfrentado para ser. Véase esto, ya desde el modo en que comienza:

Que como crin hirsuta de espantado
 Caballo que en los troncos secos mira
 Garras y dientes de tremendo lobo,
 Mi destrozado verso se levanta...?
 Sí; pero se levanta! -a la manera
 Como cuando el puñal se hunde en el cuello
 De la res, sube al cielo hilo de sangre:-
 Sólo el amor engendra melodías.
 (PC 1:99)⁹

Como réplica a alguna opinión escuchada o previsoramente imaginada acerca del tipo de verso ("libre": "extraño", "hirsuto") practicado una vez más en ese mismo poema, irrumpe "Crin hirsuta". El pronombre relativo "*que*" es su primera palabra, lo cual en el *incipit* de un poema es bastante raro. Éste, a modo de cordón umbilical, remite a otros enunciados previos con los cuales el nuevo enunciado guarda alguna relación de dependencia, a la vez que induce a esperar palabras "ajenas", procedentes de esos otros enunciados. En efecto, el nexos con el umbral sociodiscursivo del texto que así se inicia no puede ser más claro, ni mayor la dependencia del texto con respecto a ese umbral. Lejos de aislarse de las palabras (ideas) que pudieran evocar ese razonamiento cuestionador, sucede que toda la primera mitad del texto (4 vv.) se afana en conseguir esa evocación (verso "hirsuto", verso "*espantado*" o "encabritado": verso no-melódico). Resultado de la consiguiente superposición de orientaciones en unas mismas palabras es su fuerte dialogización interna. O sea, el texto se construye en parte considerable asimilando expresiones "ajenas" que lo desaprueban por el tipo de formalización que representa.

La aproximación de ese tipo de verso -símil mediante- a la imagen del "*espantado caballo*" hace que convivan en un mismo enunciado dos orientaciones intencionales: la que desaprueba (como

⁹ El comienzo del quinto verso de este poema resulta raro por su puntuación: una coma y dos puntos se suceden después del "*st*" enfático. Según PC (1:118n1), "así [aparece] en el or[ig]inal". Por su parte, Schulman (1985:137) no reproduce los dos puntos. Bien podría tratarse de un *lapsus* o de una indecisión por parte del poeta (o de quien lo transcribiera) la anotación sucesiva de esos dos signos de puntuación.

poético) ese tipo de verso, y la que lo defiende por considerarlo el más acorde a unas circunstancias que tanta resistencia oponen a la poesía. “*Espantado caballo*”, para la orientación desaprobatoria, funciona como imagen de desarmonía, de fuerza fuera de control y hasta de desaliño, nada de lo cual asocia ella con lo poético. En cambio, para la orientación vindicadora, en el “*espantado caballo*” se cifra la única reacción (concreción, formalización) factible para la poesía en un medio tan hostil a ella¹⁰. La omisión del signo de interrogación correspondiente al comienzo del verso introductorio facilita que se perciba la ardua coexistencia de orientaciones, la que se resuelve en un proceso que va de la incorporación de palabras “ajenas” a su reorientación como “propias”¹¹.

El extrañamiento del hablante con respecto a esas palabras que cuestionan una práctica poética con la que él mismo se identifica sigue una gradación, de menos a más, y no se completa sino hasta el signo de interrogación solitario, al final. Esa gradación insinúa una posición desventajosa del sujeto hablante, sea con respecto a la fuerza normativa de las otras voces (*i.e.*, prácticas/concepciones poéticas), sea con respecto a un ideal de poesía menos dependiente de las vicisitudes epocales, del que él mismo se siente alejado contra su voluntad.

Ninguna muestra tan elocuente de la cantidad y fuerza de las resistencias enfrentadas por la poesía para constituirse como la morfología del símil que abarca el *incipit*, y la sintaxis en que se realiza éste. En cuanto al símil hay dos detalles que, al sugerir demora o un tempo lento, contribuyen a crear la imagen de esas resistencias: primero, el orden en que aparecen el tenor y el vehículo de ese tropo; y, segundo, la-proporción de palabras que integran cada uno de esos miembros del tropo. El

¹⁰ La pertenencia de “*Crin hirsuta*” a la versión de los “*Versos libres*” que preveía como poema inaugural suyo a “*Académica*” favorece también la orientación vindicadora de la imagen “*espantado caballo*”, por la identificación proclamada allí entre el “*caballo*” (“*¡Ven, mi caballo, a que te encinche [...]*”) y el concepto de poesía defendido.

¹¹ La omisión del signo de interrogación inicial es una práctica anómala en el idioma español; sin embargo, no es infrecuente en la escritura de Martí acaso por su contacto con el idioma inglés y el francés, en los que es habitual esa manera de indicar la interrogación. De modo que la omisión inicial de ese signo deviene rasgo significativo en ese poema.

vehículo del símil no sólo se antepone al tenor correspondiente, sino que además está compuesto por un mayor número de palabras: “[...] *como crin hirsuta de espantado/Caballo que en los troncos secos mira/Garras y dientes de tremendo lobo*”. El tenor de ese símil aparece después y, de tan despejado, resulta muy breve: “Mi destrozado verso se levanta”. Para llegar al elemento que más importa desde un punto de vista lógico hay que aguardar por el despliegue de otro menos importante y más extenso. Esa construcción tropológica es homóloga de las resistencias (o frenos, o pruebas) que ha de superar el “verso” (*poesía*) para erigirse como tal en ese contexto.

La sintaxis de ese *incipit* contribuye también a hacer sentir la acción de tales resistencias, básicamente mediante la inversión del orden oración principal/oración subordinada. El período subordinado, que coincide con el vehículo del símil (“[...] *como crin hirsuta [...] tremendo lobo*”), no sólo aparece antes, sino que incluye, a su vez, un sintagma subordinado (“*Caballo que [...]*”). Todo lo cual refuerza la imagen de las resistencias que enfrenta el discurso poético para desplegarse. Luego de ese pasaje de subordinadas de primer y segundo grados, aparece sumamente despejada la oración principal, en la que culmina el esfuerzo emprendido para desplegar la poesía en ese texto: “*Mi destrozado verso se levanta.*” En sí mismo, este endecasílabo acentuado a medias reúne las huellas del camino recorrido para alcanzarlo, desde el adjetivo (antepuesto) “*destrozado*”, como efecto de aquellas resistencias, hasta el verbo principal “*se levanta*”.

El pronombre posesivo “*mi*” culmina el proceso comentado de reorientación de los enunciados “ajenos” en el *incipit* del poema. Colocado en el otro extremo de tal proceso, ese “*mi*” comporta un énfasis sobre la individualidad de su emisor. Significativo es que a seguidas de él no se sitúe el sustantivo del que él es pareja (“*verso*”; “*mi verso*”), sino un adjetivo (“*destrozado*”) que concentra las resistencias cuyos efectos se han interpuesto entre el emisor/productor y el verso como concreción de poesía. Entre el productor y su producto, las resistencias. Brotado del contacto con una realidad tan hiriente como “*el puñal [...] en el cuello de la res*”, la existencia misma del “*verso*” -a

pesar de todas las resistencias que enfrenta- se propone como el mejor testimonio en favor de los valores asociables con la poesía. Que se levante el verso en esas circunstancias de hostilidad a la poesía es ya bastante:

[...] pero se levanta! -a la manera
 Como cuando el puñal se hunde en el cuello
 De la res, sube al cielo hilo de sangre:-
 Sólo el amor engendra melodías.

La violencia y la belleza se dan entreveradas en ese símil, como si la existencia de una conllevara la de la otra. Tan profundo como “*el puñal se hunde*” “*sube al cielo hilo de sangre*”: esta espacialización de los movimientos de acción (hacia abajo) y reacción (hacia arriba) entre la violencia del *contexto* y la generación de belleza (*poesía*) torna más explícita la interdependencia de ambas, un rasgo distintivo de la poética de los “Versos libres”. La asonancia de los verbos designativos de esos movimientos (“*hunde*”, “*sube*”) sugiere también ese tipo de relación debido a la coexistencia de atracción (sonora) y oposición (semántica) entre ellos. En su constitución el “*verso*” (la *poesía*) arrastra consigo los “*ruidos*” y las entrañas malheridas de su contexto. Él no puede ser ajeno al *contexto* que lo niega: así lo anticipaba el “*que*” del principio.

Precario “*el amor*” en ese *contexto* y limitada la percepción de la armonía cifrada en la visión de “*el cielo*”, al poeta de “*Crin hirsuta*” se le hace difícil practicar (más que concebir) un tipo de verso distinto del que su texto ejemplifica. Así como la violencia de “*la sangre*” obstruye o limita la visión del “*cielo*”, la rispidez de la historia en cuyo radio se mueve el hablante del poema obstaculiza la “*melodía*” que se esperaba del “*verso*”: “*Sólo el amor engendra melodías*”¹². La insistencia suya en vindicar

¹² Singular entre los “Versos libres” del índice por su celebración de la sensualidad femenina como fuente de armonía, “*Pomona*” complementa a “*Crin hirsuta*” en cuanto a la relación de la melodía con el amor: “*Oh, ritmo de la carne, oh melodía, / Oh licor vigorante, oh jilfro juve! / De la hechicera forma! -no hay milagro / En el cuento de Lázaro, si Cristo / Llevó a la tumba una mujer hermosa*” (PC 1:79). El “*milagro*” parece referirse a la resurrección; en ese caso, su mérito estaría siendo atribuido a “*una hermosa mujer*”. Tal celebración, por eso mismo, resulta excepcional; máxime si en otro texto de ese *corpus* dedicado enteramente a “*Mujeres*” se recomienda que en vez de verterse en función de estas relaciones, “*el alma! En ardiente amor reserve al universo*” (PC 1:95). Mientras

ese tipo de verso que representa a su vez otro concepto de poesía permite constatar, por su reverso, la fuerza normativa que él reconoce a otros conceptos y prácticas epocales con respecto a los cuales se ha estado definiendo. Serían éstos los sustentadores de la orientación a la que se replica y de la que se depende a pesar de todo en "Crin hirsuta". Ellos impulsan, con su freno, la constitución y el despliegue de éste. Los embates de esa realidad compleja, violenta, descentrada, que el poeta vive mayormente en la gran ciudad moderna durante su residencia norteamericana, son decisivos en el impulso renovador del discurso poético que caracteriza el *corpus* de "Versos libres". Tales embates, combinados con una voluntad renovadora, fundamentan el replanteo de concepciones y maneras de formalizar la poesía que distingue a esos "versos". La profunda remoción de valores que en casi todos los órdenes sociales implica esa "época de transición" no afecta menos a este poeta en Nueva York.

No es sino en las muy excepcionales entregas a la celebración del amor sensual, como en "Pomona", o después de muerto, como en "Astro puro", que se halla un tipo de verso melodioso. En ese sentido, "Astro puro" viene a ser en gran medida un comentario de la situación tematizada en "Crin hirsuta":

El verso aquel que a dentelladas duras
La vida diaria y ruin me remordía
Y en ásperos retazos, de mis secos
Y codiciosos labios se exhalaba,
Ora triunfante y melodioso bulle,
Y como ola de mar al sol sereno
Bajo el espacio azul rueda en espuma:
¡Oh mago, oh mago amor!
(PC 1:97)

que en "Pomona" la mujer participa de la potestad casi exclusiva del universo consistente en generar armonía, en "Mujeres" la mujer, reducida al ámbito histórico, es contrastada con el universo. Otros poemas de "Versos libres" en los que se postula de manera explícita el amor sensual como medio de salvación o como fuente de armonía restituyente son: "Mantilla andaluza" y "Con un astro la tierra se ilumina". En éste último tal asociación llega a desearse integración total: "*Divino orizonte: el universo entero, / Su forma sin perder, cobra la forma / De la mujer amada [...]*" (PC 1:106). El enunciado "*toma la forma / De la mujer amada*" mucho recuerda otra solución similar en "Águila blanca": "*toma la forma / De mujer, libre, pura [...]*" (PC 1:88).

El tipo de verso (“melodioso”) que le escamoteó “*la vida diaria y ruin*”, como un animal hambriento, aparece por fin, pero en un ámbito muy distinto del terrenal. (Recuérdense los versos “*A los espacios entregarme quiero/ Donde se vive en paz [...]*”, PC 1:100.) La aspereza y la fragmentación destacadas en “Astro puro” como distinciones del único verso que “*la vida*” permitió al poeta son rasgos distintivos de los “libres” que condicen con la caracterización de los mismos realizada en los dos textos introductorios de ese conjunto, en algunas cartas personales e incluso en el poema XLVI del cuaderno publicado en 1891. Sólo que en “Astro puro” la formalización misma refuerza la distinción entre los versos conseguidos (los “libres”) y esos otros deseados. Repárese, si no, en la concentración de grupos fónicos articulados en torno a los fonemas /q/ (“*aquel qué*”) y /r/ (“*ruin*”/“*remordia*”/“*retazos*”) o en la inversión sintáctica presentes en los cuatro versos iniciales de ese pasaje; todo lo cual hace más notable la fluidez sintáctica y la suavidad fónica de los versos restantes. La concentración de tales grupos fónicos resalta sobre el suave tejido de fondo delineado por el frecuente fonema dental /d/.

Una variante muy especial de las resistencias comentadas es la que se textualiza en “Dos patrias”, uno de los “Versos libres” que, de atenernos al referido proyecto de índice, no integrarían los “Versos libres” de 1895. Sin embargo, éste es quizá el texto de ese *corpus* donde se inscribe de manera más intensa y enigmática el complejo de emociones y tensiones irresueltas que atrajo sobre la actividad de este escritor, en tanto sujeto de las prácticas poética y política, el ejercicio de la escritura. La dualidad, la fluctuación y la escisión que tanto marcan el poema aparecen ya en su comienzo:

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
 ¿O son una las dos? No bien retira
 Su majestad el sol, con largos velos
 Y un clavel en la mano, silenciosa
 Cuba cual viuda triste me aparece.
 (PC 1:127)

Tal es su entrada, reflexiva, de tono fluctuante, con un sujeto emisor que indaga ante sí mismo por su definición ciudadana. Ante sí mismo, por lo que concierne al reducido espacio de la escritura en

que figura el correlato textual del poeta, como se verá luego; y ante sí mismo, por lo que respecta al proceso de formalización: un poema lírico que, como el aislamiento del *alma* indisociable de la labor del poeta, remite a otro espacio apartado en el aspecto sociodiscursivo. Desde luego, tratándose de un texto producido por el más consumado defensor de la independencia y la identidad cubanas durante las décadas finales del XIX, la sola indagación resulta muy significativa. “*Dos patrias*”: dos sistemas referenciales para una misma identidad.

Relevante en extremo, además de por el lugar que ocupa en el texto (v.1), es el dato de las “*dos patrias*” reconocidas como suyas por el emisor y protagonista lírico; “*patrias*” entre las cuales no parece haber mucha posibilidad unificadora o de conciliación, según se desprende del abrupto desvío lógico que conlleva el intento de aproximarlas: “*Cuba y la noche*” ¿qué tienen en común? ¿Qué las hace cotejables más allá del movimiento volitivo del emisor lírico? Espacio (tiempo), la una, geopolítico; tiempo (espacio), la otra, desmarcado; éste, femenino y oscuro; aquél, diurno y como suspendido en cuanto al género sexual, al menos en el verso introductorio. “*Cuba*”, reacia al proceso de metaforización que “*la noche*”, por el contrario, propicia. Y además, “*Cuba*” en una tradición (discursiva) distante de la que actualiza el uso metafórico de “*la noche*”¹³.

El desvío o la ruptura, entonces, resulta de su aproximación sintagmática, como si se tratara de dos entidades con un denominador común que las hiciera lógica y apriorísticamente comparables. Tras la ejemplificación del concepto de “*patria*” con la mención de “*Cuba*”, esto es, con una patria en sentido usual, recto, geopolítico, se esperaría, ya que son “*dos*” las “*patrias*”, otra de signo similar,

¹³La noche es motivo ideotemático que cuenta con toda una tradición dentro de la historia literaria desde los primeros clásicos. Más cercanos a Martí, los románticos la frecuentaron con insistencia en sus respectivos imaginarios textuales. Para una mejor consideración de ese motivo en “*Dos patrias*” conviene reparar en su entrecruzamiento con el tópico que Ferraté (1968) llama “la vigilia nocturna del amante”, por las sugestivas implicaciones que tiene la metamorfosis textual de la patria política en mujer amante, o de la amante en patria política. Asociada con mujer, “*Cuba*” pasa de algún modo a participar de la ambivalente disposición del poeta hacia la mujer. Recuérdese, a modo de ejemplo, el poema “*Patria y mujer*”, comentado en el capítulo II. La oposición desarrollada en él entre los elementos de su título pervive en “*Dos patrias*”, si bien ya menos intenso y sobre una misma figura.

localizable sin mayor esfuerzo en cualquier mapamundi. Sin embargo, a “*Cuba*” sucede “*la noche*”; a una patria de fácil reconocimiento histórico, otra patria que no podría aceptarse como tal desde el horizonte de expectativas activado por el primer ejemplo de patria. Y como si no fuera bastante para percibir el abrupto desvío, he ahí que a una entidad espacial sucede otra de carácter más bien temporal. Todo, mediante una simple y sobrecargada conjunción copulativa.

El solo intento de aproximar -y luego fusionar- esas entidades descubre, por su reverso, la separación, la discontinuidad, que el emisor lírico presupone entre ellas; y, por extensión, entre las actividades que se asocian a cada una. Patria “*Cuba*” y patria, tan legítima como ella, “*la noche*”, dos son las actividades (y los signos de las actividades) correspondientes a cada una de ellas. Mientras que la primera comporta una previsible actuación política en el sentido fuerte del término, la otra apunta hacia el receso de esa actuación, y el ejercicio de otra más ceñida a la individualidad del sujeto. Si la una evoca términos como “orden”, “consecuencia”, “lealtad”, “responsabilidad”, la segunda remite a “silencio”, “introspección”, “misterio trascendente”¹⁴.

En otros poemas de “Versos libres” donde reaparece ese contraste la *noche* funge como refugio, o como reducto de las creencias del héroe lírico menos compatibles con la dinámica diurna. Por ejemplo, en el que se conoce como “*Yo sacaré lo que en el pecho tengo*” se enuncia: “*Duele mucho en la tierra un alma buena! / De día, luce brava: por la noche / Se echa a llorar sobre sus propios brazos*” (PC 1:172-173). Y en “*La noche es la propicia*”, mientras que la *noche* es considerada “*amiga y creadora*”, del *día* se afirma que en él “*crujen las alas rotas de los cisnes / Que mueren del dolor de su blancura*” (PC 1:124). En “*Mi poesía*” se destaca el poder restituyente de la *noche*: “*Baja del cielo en la severa noche / Un bálsamo que cierra las heridas*” (PC 1:174). Y en “*Águila blanca*” la *noche* es llamada “*sol del triste*” (PC 1:88). Con tales méritos a su haber, comprensible

¹⁴ Las palabras entrecomilladas en ese enunciado proceden de José Olivio Jiménez (1983:129-154), uno de los pocos que trata de manera concentrada (y lúcida) ese tema en Martí. En esa misma compilación él recoge otros ensayos suyos también importantes para un estudio de sesgo ideofilosófico de los “Versos libres” más próximos a la versión del índice.

es que “*la noche*” llegue a adquirir condición de *patria*: “*Y las oscuras/Tardes me atraen, cual si mi patria fuera la dilatada sombra*” (PC 1:67). *Patria* de cuanto no halla lugar en los espacios reglamentados del día en la gran urbe, ni en las actividades desarrolladas entonces por el poeta: amor, espiritualidad, poesía.

Cada una de las “*dos patrias*” supone su propio tipo de *ciudadano*, con requisitos no asimilables enteramente entre sí. De este modo, la asunción del sujeto como *ciudadano* de esas “*dos patrias*” aporta un primer indicio de su escisión personal: él tiene “*dos patrias*”, lo que de algún modo presupone dos *ciudadanías*, dos sistemas de leyes por los que reglamentar su praxis.

Como ha observado al respecto Julio Ramos (1995:18):

El sujeto se ubica así en los límites que separan dos modos radicalmente distintos de nombrar. Se sitúa entre dos patrias, dos lógicas de sentido, dos esferas de legitimidad. Entre dos leyes: por un lado, la demanda de la nominación ético-política, la patria civil, Cuba; y por otro, la patria metafórica de la noche, la práctica, rebelde, oscura, la intensidad nocturna de la pulsión estética.¹⁵

En una primera muestra de las fluctuaciones que distinguirán el recorrido del texto, luego de la rotunda afirmación introductoria el emisor declara estar dudoso: “¿*O son una las dos?*” La afirmación entonces convive con la duda, sólo que mientras que lo enunciado afirmativamente es una escisión del sujeto entre las “*dos patrias*” a cuya imagen y semejanza él se ha moldeado, lo que se pone entre signos de interrogación es la posibilidad de unir, fusionar o cuando menos conciliar esas “*patrias*” y, por consiguiente, las prácticas correspondientes, de manera simbólica, a cada una de ellas. Indicio acaso de la pervivencia de esa escisión antes y después de la pregunta ofrece la red rítmico-fónica que entreteje la vocal *o* a partir de las palabras o sílabas en que ella aparece acentuada: “*dos*”-“*yo*”-“*no[-che]*” (v.1), “*son*”-“*dos*”-“*no*” (v.2). He ahí la red que centraliza “*la noche*”, una de las “*patrias*”. Por obra de esa red no sólo

¹⁵ Llama la atención, en lo que se refiere a la casi nula bibliografía crítica dedicada a este poema, que los escasos comentarios que lo analizan con algún detenimiento no se deban a estudiosos cubanos, a pesar de la abundancia de propuestas meritorias entre éstos. A la luz de la orientación “ilustradora” del periplo vital de Martí concedida a algunos de sus poemas por parte de algunos biógrafos y antologadores de su obra, resalta más esa sostenida omisión. La excepción a esta suerte de norma parecen ser José Olivio Jiménez, en el ensayo referido, y Enrico Mario Santí (1996a:89-91).

se contrarresta el impulso integrador activado en el nivel léxico, sino que se insinúa una escisión en el propio ser del sujeto¹⁶. Efecto de esa labor un tanto subliminal, la dualidad referida a las “*patrias*” en el nivel sintáctico (y en el léxico-semántico) insinúa un desplazamiento o ampliación de su radio de alcance hacia el sujeto mismo: “*dos [...] yo*”, uno de “*Cuñá*” y otro de “*la noche*”. La escisión queda registrada en la red fónica entretrejida en torno a la “*patria*” que propicia la expansión del sujeto poemático.

Efecto asimismo de aquella convivencia es que ambas “*patrias*” pasen desde entonces a compartir rasgos que en el verso inicial parecieron exclusivos de una u otra por separado. “*Cuba*” se dota de valores asociables con “*la noche*”, y viceversa. La feminidad -gramatical y simbólica- de ambas favorece ese intercambio. Desde ahí (vv.2-3) comienza el protagonismo de “*Cuba cual viuda triste*”, ya plenamente feminizada, en el tiempo, espacializado y desmarcado, de “*la noche*”. Y como si esa figuración tuviera alguna ascendencia sobre la del “*yo*” lírico, es después de ella, en la secuencia que sigue el texto, cuando éste hace explícita su identidad, construida a modo de complemento de la de ella. Si “*Cuba*” aparece como femenina, él es masculino; si ella necesita, él está dispuesto a socorrerla. Sorprendido por esa aparición en esa especie de reducto de sí mismo, él trata de reorientarlo todo -incluida su propia expresión- en función de ella. Esa relación como de complementarios se estrecha en torno al motivo “*clavel [sangriento]*”, que ella porta, y al “*corazón*”, del que él se ha desprendido:

¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento
Que en la mano le tiembla! Está vacío
Mi pecho, destrozado está y vacío
En donde estaba el corazón. [...]
(PC 1:127)

Apenas una flor en las manos de ella, ese “*clavel*” concentra nada menos que la fuente de vida del

¹⁶ Esa red rítmico-fónica se extiende a casi todos los versos: “*sol*” (v.3), “*silenciosa*” (v.4), “*yo*” (v.6), “*corazón*” (v.9), “*hora*” (v.9), “*noche*” (v.10), “*adiós*” (v.11), “*estorba*” (v.11), “*mejor*” (v.13), “*roja*” (v.14), “*hojas*” (v.17), “*como*” (v.17). Ya sin acentuación sobre las sílabas articuladas por la vocal o aparecen otras palabras como: “*destrozado*” (v.8), “*abro*” (v.16), “*estrecho*” (v.16), “*rompiendo*” (v.16).

sujeto hablante: la desproporción de riesgos y entregas entre ambos resulta entonces muy considerable. Toda su vida está en manos de ella. Y toda su vida, como se constata versos después, equivale a decir su facultad de expresión, su escritura y, por tanto, ese mismo poema¹⁷.

Significativo, en términos de espacialización, es reparar en que ha sido ella ("*Cuba*") la que se ha adentrado en el lugar que él ocupaba, durante (y en) "*la noche*": el sujeto de la escritura no ha salido por ella, si bien al final la apertura de "*las ventanas*" puede sugerir la decisión de acompañarla¹⁸. Mientras tanto, en ese interior, que es el de la escritura¹⁹, se le aparece "*Cuba*", velada por el dolor de una pérdida y desprovista, a los ojos de él, de cualquier resonancia que se preste al "canto" o a la "oda", e incluso a la palabra (escritura) misma²⁰. O sea, "*Cuba*" no sólo ha irrumpido en ese espacio interior, sino que ha

¹⁷ Esta representación de "*Cuba*" la hace aproximarse a la figura de la Esfinge según la caracteriza Harold Bloom (1977:47-48): ella, siempre hembra o macho hembra, se encuentra en el camino que conduce a los orígenes, por lo que el poeta ha de apartarla si no desea sucumbir ante su enigma. En este caso, de seguir esa lógica, el poeta habría escogido sucumbir, apegado a un antiguo compromiso con esa "*viuda*", lo que es apoyado por la serenidad con que el emisor lírico acepta regresar a sus orígenes en el "*universo*".

¹⁸ "*Las ventanas*" delimitan una frontera que comunica dos espacios: interior/exterior. Según el eje en que se sitúe la consideración de cada uno de esos espacios, así será la dotación simbólica de ellos. De este modo, si en el interior se ubica la escritura, en el exterior estaría la acción no verbal; y si en el primero está el *universo* que el verso convoca, en el segundo está la historia. "*Las ventanas*", entonces, aportan otro elemento significativo a la dualidad rectora del poema, ahora desde el punto de vista de la espacialización. En otro poema de ese mismo *corpus* es la poesía, también bajo figura de mujer, la que aparece durante la noche en el pequeño espacio que ocupa el poeta: "*Ella ¡oh coqueta grunde! En mi noche/Airada entra, la faz sobre ambas manos/Mirando como crecen las estrellas,/Luego, con paso de ala, envuelta en polvo/De oro, baja hasta mí, resplandeciente*" (PC 1:175).

¹⁹ Para J. Ramos (1995:19) "ese interior remite [...] al espacio demarcado por la autonomización estética que en Martí se relaciona con la soledad del poeta moderno [...]". J. O. Jiménez (1983), por su parte, caracteriza la noche de manera general en la poesía martiana como "el tiempo afortunado para la creación y la poesía". La noche es el tiempo de ejercer la escritura más personal. Muchas de sus cartas, por ejemplo, explicitan esa ubicación temporal de la escritura. Cartas y discursos sobre la situación cubana y poemas en que trata su situación individual, coincidentes a veces en ese tiempo, han de haber competido entre sí por merecer la atención del escritor. En la medida en que la noche representa el único tiempo no reglamentado institucionalmente en la dinámica socioeconómica en que está inserto el escritor, la asociación de esa escritura más personal y menos utilitaria con la noche permite intuir el sin-lugar o el lugar desventajoso de la poesía y el poeta.

²⁰ Como "poema-monólogo que elude la canción, fluir entrecortado, continua interpenetración de verso y prosa" caracteriza Octavio Paz (1991:142,141) este poema que, según él, "condensa a todo ese movimiento [se refiere al modernista] y anuncia también a la poesía contemporánea". Ciertamente, si la *patria* de "*la noche*" con su soledad y silencio propicia la escritura autorreflexiva mediante la cual se acompaña y re-crea el hablante lírico, la otra *patria*, "*Cuba*", tiende con su sola figuración a bloquear o cuestionar los favores -compensatorios en su defecto- que otorga "*la noche*" al sujeto emisor.

usurpado el lugar de la poesía, la habitual visita nocturna del poeta en el *corpus* de los “Versos libres”. Es ésa una “*Cuba*” íntima, suave, desolada, ante cuya aparición el sujeto de ese discurso pasa a sentirse como fuera del lugar (función) que debiera. En vez de la poesía, aparece “*Cuba*”: motivo suficiente para preocuparse. La escritura del poema convive, una vez más, con su resistencia, con su imposibilidad: el poema se va erigiendo como tal a partir de la reflexión sobre lo que le impide ser. Por lo que el propio hablante del poema deja entrever su extrañeza por hallarse en ese tipo de escritura una vez que “*Cuba*” irrumpe en su espacio. La ubicación misma del que fuera su “*corazón*”, alejado de su cuerpo correspondiente, ya tendía a insinuarlo.

Transformado el “*corazón*” del hablante lírico en “*clavel sangriento*” -adjetivo éste que connota violencia, además de evocar el color rojo-, y “*tácito*” su “*pecho*”, él responde, sin embargo, al tácito reclamo de la enigmática dama. Reclamo ése que pasa de lleno por el ejercicio de la escritura -o así es entendido-, a juzgar por el desplazamiento que ocurre entonces del nudo o foco paradójico constituido por el vivo/muerto y esposo/difunto hacia otro constituido por el mantenimiento (vida) o abandono (sacrificio) de aquel ejercicio:

Ya es hora
De empezar a morir. La noche es buena
Para decir adiós. La luz estorba
Y la palabra humana. El universo
Habla mejor que el hombre. [...]
(PC 1:127)

Relevante en extremo es que la muerte se asocie con la pérdida de la palabra; o, mejor, que se le represente mediante esta pérdida. Incluso “*morir*” es “*decir adiós*”, equivalencia semántica que se entreteje con la asonancia interna entre los correspondientes infinitivos (“*morir*”, “*decir*”). La “*palabra humana*” “*estorba*” (¿es torva?) ante el reclamo que supone la sola figuración de esa fantasmal “*viuda*”, “*silenciosa*” primero (v.4) y luego “*muda*” (v.16). “*Cuba*”, que es la contraparte de la “*patria*” en la que se espacializa el emisor lírico del poema, figura por su nombre, después del verso inicial, dos veces en el texto (vv.5 y 18): en ambas su presentación privilegia alguna referencia a la capacidad (o incapacidad)

de emisión verbal. Por otra parte, en versos sucesivos aparecen otras referencias a la expresión verbal, sea del hablante en particular, del hombre como especie, o del “universo”: “decir adiós” (v.11), “la palabra humana” (v.12), “el universo habla” (v.13).

Muchas referencias de ese tipo en un texto de sólo 18 versos, como para no concederle importancia mayor en la orientación que ese dato ejerce sobre la capacidad generadora de sentidos del texto. A diferencia de “Cuba”, cuya sola proximidad actualiza los límites involuntarios o la precariedad de la emisión verbal (“Cuba”, “silenciosa”; “Cuba”, “muda”), de “la noche” no se dice en ese respecto. Ni “silenciosa”, ni “muda”, ni locuaz, “la noche” funge como el espacio-base de la expresión, de la enunciación, de la escritura: en ella se dice, desde ella se es. Finalmente, ella también es “*patria*”, la patria de la que no se habla, pero en la que se habla/escribe y se es. El placer asociado con la expansión/creación es otro rasgo concentrado en la *patria* de “la noche” cuya presencia tampoco se explicita, y sin embargo resulta imprescindible para explicar la desazón del hablante poemático ante la aparición de “Cuba”.

Contrastada con la publicidad del día (“sol”), “la noche” representa el refugio de las dimensiones discursivas menos compatibles, simbólicamente, con la luz, con el centro. Como refugio, marginal; y precaria en la contigüidad de las demandas encarnadas por la omnipresente “Cuba”. No sería extremado afirmar que sobre la variable afirmación/negación de la expresión (de sí) se delinea el contraste medular entre ambas “*patrias*”. Mientras que la posibilidad de la enunciación poemática evoca placer, su negación lo bloquea. De ahí que el sujeto enunciadador se sienta no poco desasosegado ante la aparición de “Cuba” en el espacio-tiempo de “la noche”. En el tejido del poema ella -su nombre- centraliza una red fónica en la que sobresalen palabras negadoras del placer: “*viuda*” (sexo), “*enturbia*” (estética) y “*muda*” (expresión verbal).

Como argumento superior a todos para explicar el abandono de aquel ejercicio, se expone uno de cariz trascendente: “*El universo/Habla mejor que el hombre.*” Más allá de las contingencias de la historia

humana, acuden el orden, la ley del “*universo*” para explicar algo que de otro modo no podría verse sino como sacrificio²¹. Ni siquiera muerto él quedaría del todo silenciado pues existe el “*universo*”, del cual se siente parte. Pero la restitución completa a ese ámbito parece requerir de la inmersión en el ámbito de la historia. El sacrificio forma parte de ese viaje. Pareja similar a la que integran la violencia y la belleza en “*Crin hirsuta*” conforman la historia -evocada por “*Cuba*”- y el “*universo*” en “*Dos patrias*”.

Si la fluctuación fue notable en el verso inicial entre “*Cuba y la noche*”, como luego entre la afirmación y la duda, o ya después entre la unidad métrico-rítmica y la unidad sintáctico-lógica debido a los sucesivos y abruptos encabalgamientos, o entre verso y prosa por las numerosas cesuras (máxime en un metro tan reacio a ellas como el endecasílabo), en aquella explicación trascendente, la fluctuación vuelve a quedar de manifiesto, entre el orden (caótico e irónico) de la historia y el orden (armónico) del “*universo*”. La fluctuación es un elemento básico en la dinámica de sentidos del texto, desde el principio hasta su fin.

Cual bandera
que invita a batallar, la llama roja
De la vela flamea. Las ventanas
Abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo
Las hojas del clavel, como una nube
Que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...
(PC 1:127)

La “*vela flamea*” y la “*bandera*” semeja que ondeara: la fluctuación es una constante en el recorrido del poema. Así, en esa suerte de tono menor o ensimismado, concluye el recorrido del poema: sin diálogo, sin fusión entre ambos personajes. Dentro y fuera del reducido espacio delimitado por “*la noche*”, reaparece “*Cuba*”: diríase que “*Cuba*” es como una proyección de temores y sobresaltos del emisor y protagonista lírico, y en esa medida una invención suya en la que corporiza su sentido ético

²¹Paz (1991:143) explica esa oración encabalgada entre dos versos a partir de su noción, clave en el referido libro suyo, de la analogía: “en ella está condensado todo lo que yo he querido decir de la analogía [...]”. Habría que añadir que del mismo modo que analogía e ironía son indisolubles en su visión de la poesía moderna, universo e historia guardan una relación estrecha no sólo en ese poema de Martí.

del deber. De hecho, el emisor no habla *con* ella, sino *de* ella. “Cuba” sombrea todo el recorrido de su escritura, con la doble potestad de estimularla y bloquearla: como una especie de amante celosa, ella aparece para actualizar los límites (o la insostenibilidad moral) de toda escritura de ese sujeto que no la tenga como centro a ella, que no esté en función suya. He ahí transparentada nuevamente la figura de la Esfinge.

Como la “nube” a “el cielo”, la desolación (histórica) de aquella dama “enturbia” pasajeramente la belleza física y moral del “universo”: “como una nube/Que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...”. La “nube” es provisional en comparación con “el cielo”, como la obsesiva desolación de esa viuda en comparación con el orden del “universo”²². “Nube” (contingencia) la historia, “cielo” (trascendencia) el “universo”. La “nube” es al “cielo” en este poema lo que el “hilo de sangre” es también al “cielo” en “Crin hirsuta”: ambos motivos impiden o retardan la constatación de la armonía cifrada en el “cielo”. Ambos textos, además, ofrecen una imagen de violencia ejercida sobre el sujeto lírico: en “Crin hirsuta” mediante ese “verso” que nace del alma y en “Dos patrias” mediante el despojamiento del “clavel” (“corazón” del hablante lírico) por parte de “Cuba”. Y en ambos, además, aparece el motivo del sacrificio necesario.

Omnipresente “Cuba” en lo inmediato, la enunciación del sujeto lírico pareciera obsesionada con ella, o condenada a la precariedad²³. El ritmo pausado y los puntos suspensivos del cierre insinúan un abandono, quizá un ausentarse: no la solución plena de las tensiones y fluctuaciones activadas por (y en) el recorrido textual (/textualizador) de un sujeto también fluctuante, escindido, entre las prácticas simbólicas correspondientes a cada una de sus “patrias”. Esos puntos suspensivos sugieren cierta

²² Con el mismo verbo con que termina ese poema (“pasó”) se expresa en otro la condición pasajera de la fealdad aportada por los humanos al “universo”: “De la fealdad del hombre a la belleza/Del Universo asciendo: el hombre pasa/y queda el Universo [...]” (PC 1:132). La certidumbre con que se expresa esa conclusión en uno y otro poema deja en claro que se trata de una idea fuertemente asentada en este universo poético. Si el poeta no puede conseguir que la armonía distintiva del orden universal se naturalice de inmediato en el orden de la historia, conserva por lo menos la fe en la existencia de aquella, lo cual no es prueba menor de la fuerza de tal idea, sostenida desde el ámbito de la historia.

²³ El “yo” del principio se va difuminando en la medida en que la figuración de la “patria” geopolítica va cobrando relieve en el tramado del poema; de modo que hacia el final el sujeto poemático deviene narrador

renuencia por parte del sujeto emisor a desprenderse de su facultad distintiva en el poema, que equivale a decir su existencia²⁴. El ejercicio de la enunciación parece quedar inconcluso o inacabado antes de haberse cerrado por sí mismo: el poema, no. El poema concluye con el verbo ‘pasar’ referido a “Cuba”: ella “*pasa*” “*como una nube/Que enturbia el cielo*”.

El problema que activa su sola presencia es pasajero, transitorio, en contraste con “*el universo*”, aunque de inmediato pueda costarle la vida/expresión a él. La viudez con que ella “*pasa*” en ese final supone la muerte del sujeto de la enunciación: del poeta como tal. El tránsito referido también le concierne a él: tras su paso se cierra la enunciación del texto. Ella “*viuda pasa*” porque la enunciación de ese sujeto ha terminado por cerrarse a su paso. “*Muda*”, “*enturbia*” y “*viuda*” son palabras que se concentran en dos de los tres versos finales. A manera de ecos de la palabra “*Cuba*”. El triunfo final de los valores asociados con “*el universo*” en el que confía el sujeto lírico no impide notar la negación de esos valores en el caso individual suyo por obra de esa “*Cuba*” que se trasluce en aquellas pocas pero decisivas palabras. Si “*el universo*” puede hablar por sí mismo, y en él se siente sobrevivir el sujeto lírico, “*Cuba*”, “*muda*”, necesita quien la represente y le preste su voz. Por eso, él, en atención a un antiguo compromiso, debe poner su expresión (su “*corazón*”) en función de ella, aunque sea a costa de sí mismo. Quien se asumió vocero oficioso u oficial en otros tiempos de su patria geopolítica, ahí se siente emplazado a seguirlo siendo. Ese emplazamiento de su propio deber le hace evocar el sacrificio.

He ahí algunas muestras del grado de terminación de ese poema que, por añadidura, se conservó en una sola versión. Además de esas redes de resonancias entretrejidas en torno a los nombres de cada una de las “*patrias*”, destacan los varios indicadores de la tensa dualidad declarada desde el título, entre los cuales no es el menos importante el carácter bisilábico de las palabras clave “*patrias*”, “*tengo*”,

de las resonancias del paso de aquélla.

²⁴ PC no reproduce los puntos suspensivos y aclara que “no se ven [...] en el original” (1:148n2). No parece, sin embargo, que esos puntos sean una interpolación de los sucesivos editores.

“Cuba”, “noche”, “viuda”, “pasa”, situadas unas en el *inipit* y otras en el cierre del poema. Semejante recurrencia del número dos no impide advertir las diferencias entre ellas, según se acumulen al principio o al final y según la “*patria*” que evoquen.

“Dos patrias” no es el único integrante virtual de “Versos libres” que tematiza esa aguda fuente de tensiones de todo el conjunto representada por la convivencia en un mismo sujeto de un ser marcado por compromisos de carácter ético y un ser atraído por la belleza estética del “*universo*”; sí es el texto que lo hace de manera más intensa, profunda, enigmática. En esa medida, cabe establecer un recorrido metonímico de ese texto a “Versos libres”, y de éstos a la situación de la práctica poética en el total de la actividad martiana. Desde esa especie de centro hay mayores garantías de fidelidad en el viaje hacia el sistema poético martiano²⁵.

V.2.) “*De sobra inútil de alma*”²⁶

Como adelanta la pregunta martiana de 1891 citada o aludida ya más de una vez, variados son los núcleos temáticos encauzados en “Versos libres” (definición y defensa de la/su poesía, problemas del destierro, desvelo por la patria, apego al amor y decepción ante cierto tipo de mujer, pasmo ante la belleza, extrema sensibilidad ética, etc.). Central y aglutinante, entre todos ellos, es el delineado por textos en que se despliega el conflicto entre las potencialidades e inclinaciones naturales del ser humano -encarnado por lo general en el propio sujeto lírico, pero también en otros marginados- y la negación de ellas o su mediana realización en medio de circunstancias adversas, que son las únicas de que aquél dispone en el espacio de la tierra. Si ese conflicto suele representarse en

²⁵ Visto a contraluz del prólogo con el que él parece guardar mayores familiaridades -el 2-, ese poema pone en entredicho el rechazo manifestado allí hacia “la expresión”, toda vez que el correlato textual del autor se descubre ejerciendo en ese espacio-tiempo (la “*noche*”) marcado como femenino, mientras que “el acto [masculino]”, relacionado ahí con “Cuba”, resulta inducido por la aparición de ésta, y semeja más bien una interferencia cuestionadora de la enunciación.

²⁶ (OC 22:72).

el correlato del poeta, se entiende que él constituya también una resonancia de las resistencias que enfrenta el poeta y/o la poesía (plenitud, deseo, armonía) para realizarse como tales entre las varias que se formalizan en el *corpus* de “Versos libres”. A fin de cuentas, *alma* y *poesía* constituyen manifestaciones de un mismo ente, por lo que la acción del *contexto* sobre alguna de ellas dos afecta asimismo a la otra. En este apartado retomo entonces el análisis de la poética implícita mediante el estudio de algunos poemas y pasajes de poemas en los que el *alma* (sus avatares) es el componente de la referida tríada que más datos aporta acerca de esa poética.

Las soluciones poemáticas de esta zona suelen diferir de manera notable. En “A mi alma”, por ejemplo, poema que dialoga correctivamente con “Académica” a partir del empleo en ambos del símbolo del *caballo*, se contrasta la elevación y delicadeza de las inclinaciones naturales del alma de un poeta (“*andar en prados bien olientes*”, “*aventar con ligeros cascos/Mures y viboreznos*”), con la rudeza y grosería del espacio bajo y oscuro en que ella ha de actuar para asegurar de inmediato la subsistencia primaria, y en el que aquellas inclinaciones constituyen antes bien un obstáculo. Esa comunidad de símbolos rectores de uno y otro poema devela la comunidad de fondo entre el poeta (“A mi alma”) y su poesía (“Académica”), o entre el productor y sus producciones, a la vez que la diversa disposición suya según se ciña a la serie poética o amplíe su visión a otras series socioculturales del contexto inmediato que opone resistencias a aquélla. (Dinámica de sentidos muy similar a ésta es la de los dos prólogos de “Versos libres” analizados en el capítulo previo).

Si en “Académica” se proclama una defensa del concepto de poesía simbolizado en la figura del caballo: “*Y al sol del alba en que la tierra rompe/Echa arrogante por el orbe nuevo*”(PC 1:61), contrastándolo únicamente con otros conceptos reacios o ajenos a la libertad y la naturalidad propugnadas como ideales en ese poema, y limitados por tanto para dar registro a los nuevos asuntos y temas propios del “*orbe nuevo*”; en “A mi alma” va a producirse una “corrección” muy considerable con respecto a la valoración de la poesía representada en ese animal: ya no se le

contrasta con otros conceptos de poesía, sino con otras prácticas discursivas fuera de la poesía, por medio de la competencia (*alma*) del sujeto para esa práctica en detrimento de otras mejor retribuidas socialmente. No se trata ahora de exponer y defender un concepto, más o menos nuevo, más o menos distinto, de formalización de la poesía. De lo que se trata ahí es de colocar ese tipo (y su agente correspondiente) en un contexto sociodiscursivo que favorece a otros (discursos y agentes), y en el que los saberes y capacidades requeridos por la práctica de la poesía constituyen estorbo. La sensibilidad (ética) que debería de ser la norma representa, por el contrario, el mayor lastre para el discurso del poeta:

¡Ea, jamelgo. De los montes de oro
Baja, y de andar en prados bien olientes
Y de aventar con los ligeros cascós
Mures y viboreznos, y al sol rubio
Mecer gentil las brilladoras crines!
(PC 1:65,

En consonancia con ese cambio de exigencias es el cambio en el tratamiento del animal que funge en ambos como interlocutor y protagonista. Así, del “*caballo*” garboso y libre, acompañado en sus tres apariciones por el posesivo “*mi*” (vv.1,7,18) en “*Académica*”, se pasa en “*A mi alma*” a un “*jamelgo*” (v.1), a una apocada bestia de carga, sin pronombre posesivo que explicita su relación con el sujeto lírico, y en un tono que por aplebeyado mucho contrasta con la gravedad prevaleciente en “*Académica*”. Y en cuanto a espacialización, no es menos significativo observar que al sitio abierto y natural en que se desenvuelve el caballo protagonista de “*Académica*” corresponde en “*A mi alma*” un lugar cerrado, convencional y regido por las leyes del mercado, las cuales según el poeta son incompatibles con las producciones que lo distinguen a él como tal:

¡Ea, jamelgo! Del camino oscuro
Que va do no se sabe, ésta es posada,
Y de pagar se tiene al hostelero!
Luego será la gorja, luego el llano,
Luego el prado oloroso, el alto monte:
Hoy, bájese el jamelgo, que le aguarda
Cabe el duro ronzal la gruesa albarda.

(PC 1:65)

Pocos casos tan nítidos de diálogo intratextual (corrector) entre los “Versos libres” del índice como este que se verifica entre “Académica” y “A mi alma”. Casi lo mismo que se deseaba para el “caballo” en el uno se le niega o pospone al “jamelgo” en el otro: la carrera suelta “*al sabio impulso [...] de la vida*”, el desuso de aditamentos que puedan coartar la realización de una vida libre y natural. “Académica” es el primer poema en el mismo proyecto de “Versos libres” en que “A mi alma” es tercero. La fluctuación o autocorrección del conjunto resultante sería notoria.

Continuación lógica y desarrollo de la problemática de “A mi alma” parece “Hierro”, el quinto poema en la secuencia del índice. Mientras que aquél insinuaba un conflicto ya desde su epígrafe (“Llegada la hora del trabajo”) entre los requerimientos del ejercicio de la poesía y los de alguna otra práctica más necesaria de inmediato para la subsistencia, “Hierro” comienza en la etapa inmediata posterior: “*Ganado tengo el pan: hágase el verso*”. O sea, cuando se ha superado, momentáneamente, aquel conflicto que hará del poeta una especie de Sisifo. Obtenido el beneficio esperado por esa otra actividad ineludible para la sobrevivencia, el poeta siente que puede ya dedicarse a la práctica que lo define. Esa otra práctica, relacionada también con la escritura, es la del pan-ganar: una escritura sin centro en sí misma, utilitaria, supeditada. Una sola “*mano*” representa, metonímicamente, al sujeto dividido entre la obligatoriedad de una de esas prácticas y el deseo de la otra:

Ganado tengo el pan: hágase el verso,
Y en su comercio dulce se ejercite
La mano, que cual prófugo perdido
Entre oscuras malezas, o quien lleva
A rastra enorme peso, andaba ha poco
Sumas hilando y revolviendo cifras.

(PC 1:67)

He ahí otra marca textual de las escisiones que caracterizan al sujeto lírico ideal del *corpus* de los “libres”, las cuales oponían resistencia a la combinación (macrotextual) armoniosa deseada por el poeta. Al “*comercio dulce*” de la poesía que se dijera el lugar (/función) propio de esa mano, se opone

otra actividad en la que el sujeto se percibe a sí mismo como un exiliado: “*prófugo perdido*” o culpable²⁷. El dinamismo de ésta, sugerido en los dos gerundios sucesivos, no basta a dar empleo a la potencialidad creadora del héroe lírico, por lo que esa otra práctica, garantía de la subsistencia material, lo rebaja ante sí mismo. ‘Hilar’ y ‘revolver’ designan acciones devaluadas o sin sentido²⁸. “*Sumas hilando y revolviendo cifras*” reúne las acciones más empobrecedoras que puede realizar un sujeto que se reconocerá, hacia el final del poema, entre los “*mejores hijos*” de la “*Naturaleza*”.

De interés no menor en ese pasaje resulta la morfiosintaxis del verso inaugural: “*Ganado tengo el pan: hágase el verso*”, pues ella resume, en gran medida, el conflicto que se concentra en torno a la convivencia de las prácticas que reclaman -por motivos distintos- las energías y el tiempo de un mismo sujeto: la que permite conseguir “*el pan*” y la que consiste en producir “*el verso*”. El sintagma “*Ganado tengo el pan*” es subordinado sintácticamente, pero ocupa el lugar introductorio en ese período oracional; en cambio, “*hágase el verso*”, que es el sintagma principal de ellos dos, aparece en un lugar secundario. Porque se ha “*ganado [...] el pan*” puede ya dedicarse a la producción del verso: el primer sintagma explica y condiciona el segundo²⁹. A partir de criterios como utilidad y deseo según el sujeto de ese enunciado, podría representarse como un quiasmo la relación entre los dos sintagmas del verso inicial: “*pan*”(práctica utilitaria), “*verso*”(práctica del deseo). Desde luego, mucho aporta a la distinción de “*hágase el verso*” su evocación de la fórmula bíblica “*Fiat lux*”, “*hágase la*

²⁷ Compárese esa representación del poeta con la del prólogo 2 de “*Versos libres*”. “*Prófugo perdido*” en ese poema, en aquel prólogo se le representa como “*proscripto*”. Sin embargo, la oficina en que se espacializa la labor no distintiva del poeta en ambos textos recibe diferente valoración: “*refugio cariñoso*” en el prólogo; en el poema lugar oscuro y empobrecedor. “*Proscripto*” (el poeta) y “*delito*” (sus ideas [PC 1:172]) integran un campo semántico que va configurando la imagen del poeta como un excluido de la dinámica ciudadana.

²⁸ En “*Mis versos*” (o prólogo 1 de “*Versos libres*”) otros dos verbos del mismo campo semántico que ‘hilar’ -‘zurcir’, ‘recortar’- se emplean para designar acciones que están por debajo de las capacidades y aspiraciones del poeta. Y en el poema que se conoce como “*Mis versos van revueltos y encendidos*” el verbo “*hilar*” se emplea para designar un trabajo tan minucioso como inútil: “*Los bardos, lindos como abates, hilan*” (PC 1:164), además de reforzar con él una imagen feminizada de esos “*bardos*”.

²⁹ Solución expresiva muy próxima a ésta aparece en una versión antetextual de otro poema en el que se reflexiona también sobre el poeta/la poesía: “*Por Dios que cansa*”. En él es muy explícita esa relación de dependencia de la actividad asociable con el espíritu con respecto al aseguramiento de la subsistencia: “*Ya bien*

luz”.

Curioso asimismo en ese *incipit* es que se personalice el esfuerzo por obtener “el pan”, mientras que se impersonaliza la producción del “verso”. La práctica, entre esas dos, que se supone menos activadora de las potencialidades creadoras del individuo incluye en su presentación un verbo conjugado en primera persona singular: “tengo”; por el contrario, la práctica de la poesía, ilustrada ya por el texto que así se inicia, se presenta con un verbo reflexivo conjugado en tercera persona singular: “hágase”. ¿Por qué esa suerte de inversión? A juzgar por el sesgo apelativo-autorreflexivo de pasajes posteriores, el sacrificio que supone para un poeta el aseguramiento del “pan” en esas circunstancias autoriza al emisor a disertar, con la fuerza de su ejemplo, acerca de la relación de esa práctica con otras que la aventajan en esa época adversa al despliegue de la poesía. Por su parte, la fórmula “hágase el verso” puede entenderse tanto con respecto a los poetas, como con respecto al alto grado de involuntariedad que ha solido reconocerse a la creación poética. El verso se hace a sí mismo y escoge a uno u otro hombre (¿o mujer?) de alma singular para manifestarse. “Hágase”, además, connota distinción y desprendimiento, en contraste con la satisfacción egoísta que sugiere, en la contigüidad sintagmática, el verbo “tengo”. De cualquier modo, refiérase a otra(s) persona(s), o a la involuntariedad del verso, “hágase” designa un deseo de hacer coincidir la creación (o aparición) del verso con el momento en que ya se ha cubierto la necesidad primaria de la subsistencia.

En “Hierro”, cuya extensión textual septuplica la de “A mi alma”, el conflicto que representa la obligada convivencia de ambas prácticas en un sujeto que se reconoce tan competente para una de ellas como contrariado en el ejercicio de la otra se despliega en diferentes planos de actuación del sujeto lírico. Éstos son, en igual orden:

- 1) El de la producción poética, marginada (o sin lugar), la que debe posponerse, si no desecharse, en aras de que el sujeto identificado con ella pueda asegurar la subsistencia elemental:

ganado el pan le preguntaba/ ¿Quieres vivir conmigo en esa estre...?” (PC 1:151n2).

Bardo ¿consejo quieres? pues descuelga
 De la pálida espalda ensangrentada
 El arpa dívea [...] y en la madera rica
 Taja plumillas de escritorio [...].

La contraposición “*plumillas*”-“*arpa*” actualiza, una vez más, la relación conflictiva entre las modalidades de escritura simbolizadas por “*la pluma*” y “*la lira*”. Sólo que ahora la oposición parece resolverse en una transformación de la una en la otra: del “*arpa*” en las “*plumillas*”, a partir de lo que tienen ambas en común, y contando con el privilegio que concede el contexto epocal a la segunda de ellas. El plural y el diminutivo de la palabra que designa esta segunda modalidad (“*plumillas*”) vuelven a poner en un primer plano la convivencia de orientaciones dispares que puede (y suele) haber en palabras y enunciados de los “Versos libres” contrarios al ejercicio de la poesía o a un concepto personal de la poesía. Aquí, a la vez que el emisor recomienda el tránsito del “*arpa*” hacia las “*plumillas*”, deja entrever el sentimiento de pérdida, o de devaluación, que comporta ese tránsito. Del “*arpa*” singular (y “*dívea*”, por demás) a las “*plumillas*” rebajadas. Lo que él estaría recomendando, entonces, no es sino aprender a incorporar o asimilar sin quejas algo que impone, en esa materia, la época. Como se practica en tantos otros textos de “Versos libres”, el poema se constituye a partir de su asimilación y reconversión de cuanto le impide ser.

La doble articulación social de la escritura queda muy explícita en esos versos: el mismo sujeto que se reconoce a sí mismo en la práctica de una (el “*arpa*”) tiene, sin embargo, que valerse de la otra (“*plumillas de escritorio*”), disminuida y masificada, según él. Una misma “*mano*” ejerce una y otra. Como si el contraste semántico entre los instrumentos distintivos de una y otra modalidad no fuera bastante notable, sus respectivas morfologías y los adjetivos que acompañan a cada uno lo enfatizan. La frase adjetiva “*de escritorio*”, por ejemplo, insiste en la condición vulgar de la variante funcional de escritura, en comparación con el adjetivo “*dívea*” -raro (o sea, singularizante) ya desde su morfología-aplicado a la otra. Si a estos detalles diferenciadores se agrega que esas “*plumillas de escritorio*” habrán de obtenerse de la destrucción del “*arpa*”, se notará aún más la exclusión que el sujeto lírico -

identificado con el “*arpa*”- advierte en ese tránsito, para él tan doloroso. Por otra parte, la apelatividad que adopta ese pasaje no excluye una alta dosis de autorreferencialidad. Acorde con la escisión del sujeto entre las modalidades de escritura comentadas es esa especie de desdoblamiento mediante el cual el emisor se dirige a otros, pero también a sí mismo, como desde fuera de sí.

2) La situación del “*alma buena*” (encarnada ejemplarmente en los poetas), cuyo “*mal oficio*” la obliga también a la autonegación (ética) para poder sobrevivir en un medio envilecido:

Oh, alma! oh alma buena! mal oficio
Tienes!: póstrate, calla, cede, lame
Manos de potentado, ensalza, excusa
Defectos, tenlos [...]
Vicios celebra, encumbra vanidades
[...]. (PC 1:65)

Como en “A mi alma”, “*alma*” equivale a poeta: al poeta lo define, ante todo, el *alma*. (Ojos y manos, en la representación del poeta, cuentan como corporizaciones de su *alma*). El sustantivo “*oficio*” refuerza el vínculo notado entre *alma* y *poesía*: en tiempos devaluados también éticamente, dedicarse al ejercicio de la *poesía* es un “*mal oficio*” del *alma*. La manifestación por la vía estética -si posible entonces- del “*alma buena*” corona las dificultades que conlleva su manifestación por la vía ética más general. Por esta relación tan estrecha entre *alma* y *poesía* (y poeta), este pasaje de “Hierro” facilita la coexistencia en él, desde el punto de vista comunicacional, de la apelatividad y de la autorreflexión que, entreveradas, signarán luego todo el texto.

3) El eje “*ciudad*” vs. “*campo*”, en el que éste llega a simbolizar sucesivamente el ámbito natural y un espacio supraterráneo de sesgo religioso, mientras que la “*ciudad*” es vista como sitio que separa al ser humano de su genuina condición o le impide alcanzarla:

Mi mal es rudo: la ciudad lo encona:
Lo alivia el campo inmenso: ¡otro más vasto
Lo aliviará mejor!
(PC 1:67)³⁰

³⁰ “Odio la máscara y vicio/ Del corredor de mi hotel”, se enunciaba al respecto en el poema III de Versos sencillos:

4) El del espacio ajeno (destierro), anticipo de la muerte, separado el sujeto lírico de su ámbito original (natural, por obra de una visión idealizadora de ese ámbito):

¡Sólo las flores del paterno prado
Tienen olor! ¡Sólo las seibas patrias
Del sol amparan! Como en vaga nube
Por suelo extraño se ancia [...].
(PC 1:68)

De todas estas constataciones de su posición desventajosa, el héroe lírico deriva, empero, un saldo combativo:

a sus mejores
Hijos desgracias da Naturaleza:
Fecunda el hierro al llano, el golpe al hierro.
(PC 1:69)

He ahí una muestra de la diversidad de salidas que puede alcanzar en “Versos libres” el tratamiento de un conflicto como éste. Mientras que “A los espacios” concluye: “*¿ed cómo sufro: vive el alma mía/ Cual cierva en una cueva acorralada:/ Oh, no está bien: me vengaré, llorando!*” (PC 1:100), “Hierro” termina asimilando como una especie de ley del crecimiento humano la existencia de esos golpes. En éste, lo que empezó por una exposición del lugar desventajoso del poeta y su correspondiente discurso con respecto a otras prácticas en determinado tipo de sociedad, termina implicando el lugar del ser en un mundo que no prevé su paso sino como agonista, como si el conflicto del poeta fuera sólo una manifestación de un conflicto más raigal y amplio, por lo que su superación habría de pasar por la solución de éste. Si el *alma* no puede manifestarse en proporción a su riqueza entonces tampoco lo puede la *poesía*. Así, el texto recorre un periplo que va desde la constatación de la inadaptación del emisor (*bardo* él mismo, poeta) a un medio que es: 1) determinado tipo de sociedad sin lugar para la función poeta, en sus dimensiones estética y ética, 2) la ciudad moderna, y 3) el país

y en Ismaelillo, “*los gusanos de las ciudades*”.

ajeno, en el que se sobrevive desarraigado. Así se llega a la comprensión final de que con esas adversidades (resistencias) la “*Naturaleza*” pone siempre a prueba a sus “*mejores hijos*”. O sea, desde la aceptación desolada de un *statu quo* que no se aprueba, hasta la consoladora certeza de que la asimilación de tanto obstáculo es paso ineludible para alcanzarse, para realizarse humanamente. La armonía en la que se cree puede ser invisible, pero existe. El orden de la historia no agota el *universo*.

Esta gradación tiene su homología en el aspecto comunicacional a través de los interlocutores previstos: desde “*el bardo*”, “*el alma*”, “*el verso*” (“*¡Oh verso amigo:/ Muero de soledad, de amor me muero*”), hasta los “*tiranos*” (“*bárbaros*”) propiciadores del desarraigo. a los que el emisor se dirige en tono desafiante, provocativo. Tantos ámbitos de actuación, tantos espacios simbólicos, tantos interlocutores en el recorrido de un mismo poema, ponen al descubierto las resistencias que enfrenta éste para constituirse, los puntos de fuga que amenazan fragmentarlo. Particularmente notable es esto en las modulaciones tonales y de perspectiva que hay entre algunas de las secciones estróficas que componen el poema, a la luz de las cuales se diría que al poeta le ha resultado difícil conseguir la unidad de éste en todo su recorrido.

Tal situación de desarraigo, de destierro, de incertidumbre, resulta tan insoportable que, como pudo ya constatar, en otro de los poemas registrados en el índice de “Versos libres” el emisor lírico va a aprobar la desesperada muerte que inflige un padre a sus hijos y a sí mismo para sacudirse “*la carga dura/ De la vida sin fe, sin patria, torva/ Vida sin fin seguro y cauce abierto*”; tras lo cual termina anunciando su confianza en que “*ayuda/ A tus hombros darán cuantos hubieran / Bebido el vino amargo de la vida!*” (PC 1:73). Y en otro poema de ese mismo *corpus*, el sujeto lírico exclama: “*Oh! qué mortal que se asomó a la vida/ Vivir de nuevo quiere?*” (PC 1:71).

La visión agónica que se deriva del conflicto encarnado en el ser humano, de más encono mientras más sensiblemente dotado y consciente de esas dotes, entre las potencialidades (fuerzas, capacidades) suyas cifradas en el *alma*, y las escasas posibilidades de adecuado empleo de las mismas,

se concentra ejemplarmente en el poema “Homagno”. La cabal concreción de aquellas potencialidades, único modo de realizarse (mostrarse) plenamente como ser humano, es negada, sin embargo, en una dinámica socioeconómica que sólo garantiza ocupación a las potencialidades más funcionales, útiles o eficientes para el aseguramiento de la subsistencia elemental dentro de esa dinámica, en detrimento de la espiritualidad y de los valores asociados con la producción artística.

En realidad, ese conflicto y la visión resultante para alguien que se sabe con fuerzas y aspiraciones superiores a las demandadas por su ocupación socioeconómica de cada día aglutinan un núcleo básico y una constante en el *corpus* de “Versos libres”. La singularidad de “Homagno” reside en la presentación modélica del conflicto: Homagno, según ese nombre, es un ser que reúne en grado sumo las potencialidades distintivas necesitadas de concreción plena para verificar en la práctica esa humanidad; algo, además, de lo que él está muy consciente. Por otra parte, a diferencia del sujeto protagónico de “Hierro”, él no va a ser presentado adscrito a una u otra ocupación u “oficio”, así sea metafórico: se trata, netamente, de un ser urgido de concretar las dotes suyas que revelan y posibilitarían su humana condición.

En favor de aquel carácter sucede, además, que el contexto de su actuación no es descrito: basta saber que no asegura el empleo correspondiente a fuerzas semejantes, que no facilita las vías para que se manifieste la esencial condición humana; antes bien, atrofia aquéllas; impide, se resiste a ésta. Y mientras que ese Homagno -neologismo formado a partir de las palabras latinas *homo* y *magno*- no logre practicar las potencialidades que lo distinguirían como tal, va a sentirse más próximo a la bestia del origen que al Homagno que es sólo virtualmente:

Estas carnes y formas, estas barbas
Y rostro; estas *memorias de la bestia*,
Que como silla a lomo de caballo
Sobre el alma oprimida echan y ajustan,-
Por el rayo de luz que el alma mía
En la sombra entrevé- *no son Homagno!*
(PC 1:82; énfasis mío)

Las señales externas de humanidad al uso, resaltadas en ese pasaje mediante la reiteración del pronombre demostrativo “*estas*”, no son pruebas verificativas de una esencia humana: sólo impelen a verificarla, a confirmarla; de ahí la agonía, el debate de Homagno que, con tales señales en sí, se mueve, sin embargo, en un contexto que no favorece la plasmación de esa esencia recluida en el *alma*, “*oprimida*”, significativamente. “*Carnes*”, “*formas*” “*barbas*” y “*rostro*” designan componentes del cuerpo humano con los que su poseedor no se siente identificado. Ellos no son él: “*no son Homagno*”. Antes bien, esos elementos corporales ocultan o impiden la manifestación del *alma*, centro reconocido de la identidad del sujeto. La corporeidad niega o limita al *alma*, como la silla de montar al caballo. Que esto último se haga en función de satisfacer necesidades humanas no basta a los ojos del hablante para aceptarlo: la violencia ejercida sobre la libertad primera de ese brioso y bello animal es comparable a la que ejerce aquella corporeidad sobre el *alma*, por necesaria que pueda ser ésta para la vida en el espacio de la tierra. La silla es a la naturaleza del caballo lo que las “*memorias de la bestia*” son a la del *alma*: estorbos o desvíos o adulteraciones -“*máscara*” (v.4), “*mentira*” (v.4), “*disfraz*” (v.12).

El hablante asume como propia únicamente el *alma*: “*el alma mía*”. Mientras que la relación del héroe con las partes mencionadas de su cuerpo se precisaba mediante una categoría gramatical (“*estas*”: pronombre demostrativo) que no develaba sino desapego o extrañeza con respecto a ellas, la relación con el *alma* se individualiza de manera hasta enfática mediante el pronombre posesivo correspondiente a la primera persona singular. La única parte material del cuerpo que se singulariza es, precisamente, la que parece un atributo del *alma* por la función que comparte con ésta: los “*ojos*”. Verbos como “*entrevé*” (v.10), “*me revelan*” (v.12) o “*nun:a duermen*” (v.13), que connotan vigilia y capacidad cognitiva incluso “*en la sombra*”, son compartidos por “*ojos*” y *alma*. Situados en la porción más alta del cuerpo humano, los “*ojos*” parecen depender menos de las condiciones que necesitan las otras partes para funcionar, lo cual favorece también la asociación “*ojos*”/“*alma*”/“*luz*”. Los “*ojos*”

fungen como puente entre las “*memorias de la bestia*” y la plenitud aspirada, y entre la sombra del espacio bajo y la luz del espacio alto.

Mis ojos sólo, los mis caros ojos,
Que me revelan mi disfraz son míos!:
Queman, me queman, nunca duermen, oran,
Y en mi rostro los siento y en el cielo,
Y le cuenta[n] de mí y a mí dél cuentan!

La singularidad de los “*ojos*” comprende su presentación misma: la tendencia arcaizante de que ésta se acompaña en los niveles léxico (“*caros*” por queridos) y sintáctico (“*los mis caros ojos*”) no dejan lugar a dudas. Por esta vía, los “*ojos*” llegan a evocar otra dimensión del tiempo, distinta del presente en que se agotan las otras partes mencionadas del cuerpo. Fiel representación de esa posición intermedia de los “*ojos*” entre cuerpo y *alma*, o espacio bajo y “*cielo*” ofrece el hipérbaton del verso: “*Y en mi rostro los siento y en el cielo*”, pues mediante ella el sujeto (“[yo] *siento*”) y su complemento más inmediato (“*los [ojos]*”) quedan en medio de los complementos circunstanciales de lugar que precisan, de manera sugerida, la ubicación actual (“*en mi rostro*”) y la virtual (“*en el cielo*”) de los “*ojos*”. Esa posición propicia que los “*ojos*” mantengan viva el *alma* (i.e., la identidad) del sujeto a pesar de las resistencias que opone a esa vida del deseo la corporeidad y la pobreza del contexto en que se desenvuelve éste.

Negada, o escamoteada, la posibilidad de realización de sus potencialidades, Homagno llega a cuestionar la razón de ser de éstas:

Por qué, por qué, para cargar en ellos
Un grano ruin de alpiste maltrojado
Talló el Creador *mis colosales hombros*?
(énfasis mío)

Ante tamaña desproporción entre las potencialidades suyas representadas metonímicamente en esos “*colosales hombros*”, y el irrisorio empleo asegurado a las mismas (“*cargar [...] un grano ruin de alpiste*”), la pregunta de Homagno apunta hacia lo que considera el foco germinal de su tragedia: su creación misma, su dotación de cualidades, aspiraciones y fuerzas que lo aproximan a una deidad y

desde el principio lo marcan con esa orientación, mientras que en su tránsito por la tierra, más próximo a *“la bestia”*, no halla vías expeditas o modos de plasmación en correspondencia con la magnitud de aquéllas. De haber sido creado el humano -se concluye de ese razonamiento- con menos potencialidades y aspiraciones, él sufriera menos, estaría menos escindido la elevada realización a que se siente destinado y la vida llevada, a ras -si no por debajo- de seres (animales) sin conciencia de sí. Absurdo, traumático, es dotar al ser humano de esas potencialidades, concienciadas además, para hacerlo vivir luego en un espacio hostil, reacto al ejercicio de aquéllas³¹.

Ésta es una salida, en correspondencia con la única dimensión abordada del conflicto potencialidades humanas/necesidades de realización en este caso, que tiende hacia lo ontológico, en detrimento de la especificación socioeconómica y política tematizada en otros poemas de *“Versos libres”*. Consecuentemente, la actitud, si debatida y agónica, no deja de ser de espera de una respuesta (solución) a su cuestionamiento:

Y en medio de la noche, palpitante,
Con mis voraces ojos en el cráneo,
Y en sus órbitas anchas encendidos,
Trémulo, en mí plegado, hambriento espero
Por si al próximo sol respuestas vienen.

A solas el hablante-protagonista, y evocado el espacio alto por la mención de los *“voraces ojos”*, la respuesta se espera que venga de fuera del ámbito humano. Esa respuesta posible, sin embargo, equivale a una puerta clausurada en la consideración del personaje, según lo manifiesta su soliloquio, su diálogo consigo mismo, descontando de antemano la posibilidad de intervención de ese *“Creador”* implicado en el germen de la tragedia. Tal vez sea eso lo que recrudezca su crisis, su debate. Este enconado ensimismamiento de Homagno constituye el escalón previo de la culminación, ya programática, de *“Hierro”* (*“a sus mejores/Hijos desgracias da Naturaleza”*), y también una exploración

³¹ Imagen muy próxima a ésta se obtiene de *“Águila blanca”*, otro texto de *“Versos libres”* donde se trata el conflicto entre aspiraciones (/potencialidades) y realización de las mismas.

complementaria, pues mientras que en “Hierro” el eje de la búsqueda se espacializa en horizontalidad, en “Homagno” ese mismo eje se espacializa en verticalidad. En tal sentido, “Homagno” representa una dimensión de ese conflicto que había que explorar; en el poeta de “Versos libres” se imponía.

Interesante es además este poema en lo que atañe a su *status* comunicacional interno, de un peso determinante en su capacidad generadora de sentidos. Homagno es personaje con voz en el poema, como lo ilustra su soliloquio; mas no es el único dotado de voz: otro hay que enmarca su discurso. El hablante que pudiera llamarse ‘principal’ o enmarcador (especie de narrador heterodiegético) presenta al protagonista del poema:

Homagno sin ventura
La hirsuta y retostada cabellera
Con sus pálidas manos se mesaba.-

Y Homagno a su vez va a revelar por su propia voz su drama interno, las graves inquietudes que convergen en su agónico debate. Así, pues, en lo que respecta a su *status* comunicacional interno, el poema está compuesto por dos planos, uno de los cuales incluye al otro: en el primero, el hablante lírico principal presenta el protagonista a un oyente que no se precisa (vv.1-3); en el segundo, Homagno (narrador homodiegético) dialoga consigo mismo (vv.4-40). De este modo, él deviene héroe y narrador de su propio conflicto; a la vez que hay otro hablante que guarda cierta distancia respecto de éste (vv.1-3, 41-45). La existencia de estos dos planos es perceptible por la extensión y la fuerte vibración individual (individualizadora) de las palabras de Homagno. Treinta y siete de los cuarenta y cinco versos del poema están enunciados por (o desde) él. Es en sus palabras, y no en las del hablante enmarcador, que está expresado el conflicto. Es su parlamento, por tanto, el que registra las mayores conmociones lingüísticas: sintaxis arcaizante (“*los mis caros ojos*”), gradaciones y similitudines (“*Muerdo, atormento, beso las callosas*”), encabalgamientos abruptos combinados con hipérbaton (“*Ando, pregunto, ruinas y cimientos/Vuelco [...]*”). Todo eso, además de las comillas que

encierran las palabras correspondientes al protagonista.

A primera vista, poco o nada tiene que ver con el hablante enmarcador este conflicto: él, a la manera de un narrador en tercera persona y despegado de la historia que cuenta, va a referir un hecho que presencié: "*Máscara soy, mentira soy, decía* [Homagno]". Así se lamentaba Homagno, y aquel hablante, cuya mediación se siente cada vez menos en la medida en que las palabras de Homagno van centralizando el recorrido del poema, parece limitarse a registrar sus quejas, sin indicios de omnisciencia como narrador. Precisamente por esa presentación distanciada resulta muy significativa la superposición actualizada del segundo plano comunicativo en el primero, a través de las palabras que culminan el poema: "*Y la tierra en silencio, y una hermosa/Voz de mi corazón me contestaron.*" Pues de este modo se insinúa subitamente una identificación entre la situación de Homagno y la de ese hablante enmarcador que solo parecía un espectador no comprometido con aquélla. Homagno no encuentra solución a su conflicto:

Trémulo, en mí plegado, hambriento espero,
 Por si al próximo sol respuestas vienen: -
 Y a cada nueva luz -de igual enjuto
 Modo, y ruin, la vida me aparece,
 Como gota de leche que en cansado
 Pezón, al terco ordeño, titubea,-
 Como carga de hormiga, -como taza
 De agua añeja en la paula de un jilguero."-
 (PC 1:82)

Tales habían sido sus últimas palabras, convulsas, angustiadas. En cambio, ese otro hablante del que nada se había dicho, al parecer sí encuentra solución al conflicto protagonizado por Homagno, a juzgar por la serenidad que preside los dos versos finales, enunciados por él. Tan emparentadas se descubren las situaciones de Homagno y del hablante enmarcador (/autor implícito), a la luz de ese final inesperado, que la pregunta de Homagno viene a encontrar respuesta, no en Homagno, sino en el interior de aquél. Como si sus preocupaciones hubieran sido las mismas que las de Homagno; o, por lo menos, como si también él las hubiera formulado y sufrido en persona. Luego, ¿es Homagno

un *alter ego* del hablante-autor implícito? Habida cuenta del sosiego encontrado ya por éste, ¿representa Homagno un momento anterior de su vida, un momento superado?

El estado final de ese poema permite suponer que su autor exploró más de una solución para el cierre. La versión en la que he apoyado mi lectura es la que propone la edición crítica (PC 1:82-83); en ella es tan notable la referida superposición de planos comunicativos como abrupto el desplazamiento del conflicto de Homagno hacia el hablante enmarcador. Sin embargo, la observación, a propósito de los versos 41, 42 y 43, de que “hay una raya que cruza este verso y los dos siguientes” (PC 1:115n12) favorece otra variante de cierre, la cual resultaría más enigmática debido a que los versos 44-45, más inmediatos entonces al final de las comillas que delimitan el cierre del soliloquio de Homagno, no tendrían una fuente emisora tan exclusiva, por lo que esos dos versos (“*Y la tierra en silencio, y una hermosa/Voz de mi corazón, me contestaron*”) podrían remitirse al hablante enmarcador, pero también, aunque en menor medida, al propio Homagno.

A juzgar por el señalamiento manuscrito del autor sobre los versos 41-43 del original, la primera variante de cierre de “Homagno” no le convenció del todo. En cualquier caso, importa reparar en esos indicios inequívocos de la exploración de soluciones obstaculizadoras de la identificación entre el yo textual y el yo empírico del poeta. Esta solución practicada ahora en “Homagno” no es única en la producción poética de José Martí, y menos aún en el protocuaderno de los “Versos libres”:

*De un muerto, que al calor de un astro puro,
[...]
Resucitó gozoso, vivió un día,
Y se volvió a morir,- son estos versos
(PC 1:97; énfasis mío)*

se extrema en otro de sus componentes (“Astro puro”). He ahí un ejemplo meridiano de lo que podría llamarse “técnica de editor” -i.e., el sujeto enunciator (y autor implícito) se presenta como editor de versos atribuibles, en última instancia, a él mismo-. Ese texto comparte con “Homagno”

similar interés en disociar el yo lírico textual del yo empírico autorial, y sus respectivas imágenes en la memoria del lector. Porque se intenta escamotear o disimular el vínculo autorial con ciertos textos poemáticos se buscan soluciones propiciadoras de una interferencia o mediatización entre los textos y el que sería tenido como su autor en el ámbito público³², a la vez que se rehúyen los excesos del sentimiento³³. Homagno, en su diálogo autorreflexivo, no ha de esperar respuesta; ni él mismo ni su “Creador” contestan. Tampoco el hablante-autor implícito, una vez revelada su identificación con la crisis existencial del protagonista, aguarda otra respuesta que la de la tierra elemental y su propio “corazón”, concertados entre sí: “Y la tierra en silencio, y una hermosa/Voz de mi corazón me contestaron.” En sí mismo halló él la solvencia: otros habrán de buscarla también en sí mismos.

Esta propuesta implícita se integra de algún modo al proyecto que desarrolla Martí en “Versos libres”. Según ella, el ser humano necesita constatar y verificar sus propias potencialidades en un proceso inexcusablemente individual; potencialidades que, una vez concretadas incluso al precio de la propia vida, habrán de favorecer el anhelo de mejorar (o humanizar) la existencia en el espacio terreno. Sólo actuando (empleándose) en correspondencia con sus fuerzas latentes (cifradas mayormente en el *alma*), alcanza cada ser humano su plenitud, al par que contribuye a la del resto, inseparablemente. Sólo este ejercicio puede asegurar el triunfo de las potencialidades divinas sobre las proclividades bestiales coexistentes en cada ser proveniente de matriz humana. De ahí la agónica

³² Esas muestras de lo que he llamado “técnica de editor” distan de ser las únicas en la obra de este escritor. En uno de sus cuadernos de apuntes figura un poema que comienza: “En un libro cubierto/Como era antaño/Costumbre: de lado y lomo/De cuero rancio -/Hallo estos rancios versos;/Que nadie los tenga por versos de engaño [...]” (QC 22:244). Y en otro de sus apuntes personales hay como un boceto de lo que pudiera ser un prólogo a un libro de poemas que resulta significativo por la mediatización postulada en él entre el autor del presunto libro y el autor del prólogo: “Yo cumplo con su encargo y de modo que nadie sepa que es él, cuelgo sus versos al viento” (QC 22:148; énfasis mío). Cuánto interés en disolver no a los poemas, sino al poeta que presuponen éstos. El problema de la publicidad y la consiguiente búsqueda de solución se da siempre en relación con textos en verso, o sea, en relación con la poesía.

³³ El “sentimentalismo”, según González Echevarría (1983:31), “es lo más pasado de moda de Martí”. Sin embargo, no se le haría justicia al poeta si no se reparara también en los procedimientos mediante los cuales él busca eludir la saturación sentimental que hereda de los románticos. Una clara muestra de su conciencia al respecto ofrece su distinción entre sentimiento y sensibilidad cuando evalúa la poesía de Heredia en 1888.

búsqueda de Homagno que no halla empleo proporcional a sus potencialidades. En la plenitud le va la vida.

Abordada desde el punto de vista ético, esa fuente de conflictos es tematizada medularmente en “Yugo y estrella”. Título favorecido por los lectores autorizados/autorizadores de Martí quizá como ningún otro entre los 32 que registra el proyecto de índice de “Versos libres”, raro es el esbozo biográfico o la exégesis panorámica o la antología de su obra que no lo incluya o aluda a él. Supuesto común a todos ellos es la identificación del hablante lírico de ese texto con quien lo suscribe, o viceversa, por parte de biógrafos, exégetas o antologadores, además de la omisión o transparentación extrema de algunas ideas presentes en él no muy en concordancia con la imagen más común del autor. La lectura que realizo a continuación dialoga, revisoramente, con esa prehistoria.

Como en “Homagno”, en “Yugo y estrella” hay dos hablantes poemáticos: la madre y el hijo, la madre como hablante enmarcado y el hijo como hablante enmarcador; pero, a diferencia de “Homagno”, aquí se precisa desde el principio el tipo de relación entre ambos hablantes: “*Cuando nací, sin sol, mi madre dijo*”. Mientras que las dos voces constitutivas de “Homagno” no dialogaban entre sí, las de “Yugo y estrella” cuando menos intercambian exhortaciones³⁴. (Ambos personajes y sus respectivas voces son creación del autor del poema: las dos, y no una sola de ellas).

Considerado a solas, el complemento “*sin sol*” resulta curioso en ese verso por su irradiación semántica. El enunciado que lo enmarca (“*Cuando nací [...] mi madre dijo*”) induce a realizar una lectura en la que sin embargo no se agota el potencial de ese complemento. Precisamente el contraste suyo con ese marco lingüístico hace que se active otra lectura para él más bien simbólica. Y lo que simbolice el “*sol*” aparecerá ahí señalado por su ausencia, distancia o negación (luz, calor, meta, ideal,

³⁴ También en *Ismaelillo* se daba una relación similar; sin embargo, la dinámica de la comunicación allí va de un padre (ausente la madre) a un hijo; en este poema va de una madre (ausente el padre) a un hijo.

distinción). En el recorrido del poema el despliegue semántico de las “*insignias*” con las que tan relacionado se descubre ese complemento induce a la conclusión de que no es prueba suficiente proceder de una matriz humana para alcanzar, por el solo y fortuito hecho de estar vivo, la plena condición humana; que ésta se realiza mediante pruebas reiteradas de voluntad y sacrificio: la plenitud entraña sufrimiento. La condición humana es culminación, no comienzo: su realización se verifica al final, y no al principio. La gradación de la sombra o la neutralidad: “*sin sol*” (v.1) hasta la luminosidad del cierre: “*estrella que ilumina*” (v.34) apoya esa lectura. Así, el “*hijo*”, nacido sin luz, sin predestinación acaso, tiene que elegir como cualquier otro semejante, consciente o no de que la vida es elección, entre la sumisión (o incondicional aceptación) casi siempre ‘cómoda’: el “*yugo*”, y los peligros de cultivar y llevar en sí luz (libertad, capacidad de crear/crearse): la “*estrella*”. Al constatar este valor eminentemente ético de la luz comienza a elucidarse por qué no se halla el “*sol*” al inicio de una vida.

Similar en eso otra vez a “Homagno”, en la sección más larga del texto, ocupada por las palabras de la “*madre*” (vv.2-31), no faltan las alteraciones sintácticas y matizaciones rítmicas que contribuyen a distinguir los sobresaltos anímicos y la inclinación afectiva de la hablante enmarcada (“*mi madre*”) entre uno y otro punto de la disyuntiva que expone. Una vez más es el hablante enmarcado, y no el identificable con el autor, quien concentra en sus palabras el nudo del conflicto y la inestabilidad discursiva consiguiente. Por ejemplo, en los vv. 5 y 6 (“*Mira estas dos, que con dolor te brindo, / Insignias de la vida: ve y escoge*”) el brusco encabalgamiento y el hipérbaton apoyan la sensación de desgarramiento proveniente de la expositora debido a lo que puede significar esa elección en la futura suerte del “*hijo*”. Ella, conocedora del riesgo de esa elección inevitable e inexcusablemente individual, antepone la expresión de su incertidumbre a la presentación de las “*insignias*”. Antes del sustantivo que hace esperar el sintagma adjetivo aparece la aprensión de la expositora: “*que con dolor te brindo*”. Una unidad sintáctica tan estrechamente cerrada como el adjetivo (“*estas dos*”) y su

correspondiente sustantivo (“*insignias*”) queda interrumpida por la declaración de ese “*dolor*”, que así atrae (más) la atención sobre sí mismo.

La presentación de las dos “*insignias*”, opciones éticas vitales, es diferente, en el aspecto léxico y en el rítmico-entonacional:

Éste es un yugo: quien lo acepta, goza:
Hace de manso buey, y como presta
Servicio a los señores, duerme en paja
Caliente, y tiene rica y ancha avena.
(PC 1:84)

La aceptación del “*yugo*” equivale a garantía de comodidad y aseguramiento de bienes materiales. A diferencia de esa chatura, los versos en que presenta la “*estrella*” se orientan a compensar las desventajas inmediatas que conlleva esta opción mediante un trabajo sobre el lenguaje que pone de realce sus gracias:

Ésta, oh misterio que de mí naciste
Cual la cumbre nació de la montaña,
Ésta, que alumbra y mata, es una estrella:
Como que riega luz, los pecadores
Huyen de quien la lleva, y en la vida,
Cual un monstruo de crímenes cargado,
Todo el que lleva luz se queda solo.
(PC 1:84)

La doble posposición sintáctica del sujeto psicológico (“*estrella*”) de la oración introducida por el pronombre demostrativo “*ésta*” (“*Ésta, oh misterio [...], Ésta, que alumbra y mata [...]*”) genera mayor expectativa en el lector y, en consecuencia, una distinción que, por contraste, acrecienta la opacidad asociada al “*yugo*”: “*Éste, es un yugo [...]*”. En este caso nada hay que contribuya a realzar la “*insignia*”. Por otra parte, el “*hijo*”, que ni siquiera fue evocado a propósito del “*yugo*”, es no sólo mencionado, sino magnificado en la proximidad de la “*estrella*”, como si se deseara asociarlo con el beneficio simbólico de su luz: “*oh misterio que de mí naciste/Cual la cumbre nació de la montaña*”. “*Misterio*”, “*naciste*”, “*nació*”, “*cumbre*”, “*montaña*”: la magnificación es evidente. Nada de esto fue insinuado (al menos positivamente) a propósito de “*yugo*”. Y los verbos referidos a quien actúa en consonancia con la

simbólica “*estrella*” (“*alumbra*” y “*mata*”) hacen énfasis, así sea metafórico, en su carácter activo, en su facultad de crear: “*naciste*”, “*nació*”, “*alumbra*”, “*mata*”, “*riega*”, “*lleva*”.

De las consecuencias de la elección del “*yugo*” posteriores a la muerte, sólo se enuncia el castigo que comporta la reencarnación y el regreso al espacio terrenal: “*Pero el hombre que al buey sin pena imita,/ Buey vuelve a ser, y en apagado bruto/ La escala universal de nuevo empieza.*” La serie genética enunciada de manera ascensional en el verso: “*Peç que en ave y corcel y hombre se torna*” (v.4), ha de ser recorrida ahora inversamente por quien desistió de asumirse como humano en su estadía terrena. La continuada actividad, el sacrificio, la conciencia de sí, el incansable batallar en bien de los valores propiamente humanos dentro y fuera de sí mismo -única vía que asegura la consecución de la plena condición humana- tendrán que ser practicados en una nueva estadía en ese espacio (el terrenal) que funge como prueba y/o castigo purificadores. No hay otra vía que asegure la salida irreversible de la tierra. La verdadera vida en un espacio -como el de la historia- signado por la desarmonía es siempre agonal, de continua pelea.

Si en “*Hierro*” la prueba de las desgracias se decía reservada por la “*Naturaleza*” a “*sus mejores hijos*”, de la lectura de “*Yugo y estrella*” se concluye que, o tal prueba es para todos, o el conflicto tematizado en él se sitúa poco antes de aquel otro. Vistos ambos poemas como partes de la saga del héroe lírico ideal de “*Versos libres*” puede afirmarse que el conflicto de “*Yugo y estrella*” precede a la prueba de las desgracias sostenida en “*Hierro*”. En cualquiera de las variantes, la necesidad de lucha, de *agon*, sigue siendo inherente al paso por la tierra. La acción, atributo de la existencia misma, es jerarquizada por partida doble en el sistema poético martiano, y particularmente en el *corpus* de los “*Versos libres*”, al verificarse la existencia en un espacio caracterizado por situaciones (falta de libertad, relegación de valores éticos y espirituales, injusticia, etc.) necesitadas de transformación, en la medida en que se oponen al despliegue de las más distintivas cualidades y potencialidades humanas.

En una tierra que contraría o impide el despliegue de su inclinación natural al *alma*, el ser humano sólo puede realizarse como guerrero, batallador (así aparece de manera central ya en Ismaelillo, en “Hierro”, en “Pollice verso” y en el prólogo 1 de “Versos libres”); guerrero contra la animalidad que pueda aún portar en sí, y contra todo lo que desde afuera niegue el pleno ejercicio de sus energías, dotes y sentimientos naturales -la libertad, entre ellos. Recompensa a su humana realización individual, la muerte le permite descansar de una vez y para siempre del combate que día a día se escenifica en la tierra. Posibilidad ésta vedada a quien por preferir el acomodador “yugo” no tendrá otra historia luego de muerto que la vivida de ordinario en la tierra. Sobre él es bastante el silencio. Que este ser no asumido, no completado, tenga, como castigo, que recorrer “*la escala universal de nuevo*”, en la forma de un “*apagado bruto*”, agrega otro signo de apoyo a la gradación antes comentada de la sombra (“*sin sol*”) a la luz por que transita *toda* existencia humana colmada; incluida la del hablante y protagonista lírico.

Cuando al mundo
 De su copa el licor vació ya el vivo:
Cuando, para manjar de la sangrienta
 Fiesta humana, sacó contento y grave
 Su propio corazón: cuando a los vientos
 De Norte y Sur virtió su voz sagrada,-
 La estrella como un manto, en luz lo envuelve,
 Se enciende, como a fiesta, el aire claro,
 Y el vivo que a vivir no tuvo miedo,
 Se oye que un paso más sube en la sombra!
 (PC 1:84; énfasis mío)

En estos versos, que relatan las consecuencias póstumas de haber vivido en correspondencia con la simbólica “*estrella*”, conviene notar la explicitación que se hace del sacrificio, de la entrega (“*para manjar de la sangrienta/Fiesta humana, sacó contento y grave/Su propio corazón*”) como requisitos de una realización que ha implicado a los restantes humanos. Verbos como “*vacío*”, “*sacó*”, “*virtió*”, son indicadores de una deliberada actividad, si al final benefactora de su agente, benefactora también de una colectividad (“*mundo*”, “*sangrienta fiesta humana*”, “*vientos de Norte y Sur*”) que desborda cualquier

restricción geopolítica. Esa entrega es como un tributo ineludible a la vida en aras de poder abandonarla de manera digna, colmada y, por tanto, irreversible. Por supuesto, el altruismo de quien elige la “*estrella*” no impide percibir la violencia de sus semejantes sobre él: la “*sangrienta fiesta humana*” evoca un espectáculo de fieras³⁵.

Alcanzado este punto se facilita la comprobación de que “*presta[r] servicio*” en el caso del elector potencial del “*yugo*” (vv. 8-9) y el acendrado aislamiento del otro elector (“*Cual un monstruo de crímenes cargado/ Todo el que lleva luz se queda solo*”, vv.16-17) no son sino apariencias de sus respectivos móviles y/o propósitos esenciales; pues, en verdad, el único de ellos dos que pudiera considerarse animado por aspiraciones altruistas trascendentes, más allá del deseo de salir del espacio habitado por los hombres, es el solitario elector de la “*estrella*”. Por el contrario, el que vive en correspondencia con el simbólico “*yugo*”, lo que hace es delegar sus responsabilidades de virtual humano o humano a medias en otros seres de jerarquía social (“*señores*”), a cambio de las comodidades materiales que le asegura su concesión.

Precisamente a ese ser de humanidad confirmada en medio de circunstancias tan adversas, es al que se le reserva la palabra “*vivo*”, él es “*el vivo*”, y “*el vivo que a vivir no tuvo miedo*” (v.30). Sólo de él puede decirse que “*vivió*”, aunque no fuera a él a quien acompañaran ciertas señales externas con las que podría confundirse la genuina existencia humana. El condicionamiento recíproco entre la actividad distintivamente humana en un medio adverso (sacrificio, entrega, sufrimiento) y la “*luz*” (“*estrella*”, “*luz*”, “*se enciende*”, “*aire claro*”), bastante explícito en esos mismos versos, apoya

³⁵ Esa es la imagen del campo de fuerzas correspondiente a los hombres que prevalece en el *corpus* de “los libres”. Los hombres magnos suelen ser el alimento de sus congéneres, quienes de ese modo manifiestan su mayor cercanía al polo animal, en detrimento del divino. A propósito del largo pasaje citado de “Yugo y estrella” es interesante notar cómo también ahí, a semejanza de *Ismaelillo*, la palabra “*fiesta*” sirve para designar dos valores opuestos: la animalidad (“*sangrienta fiesta humana*”) y el misticismo (“*se enciende, como a fiesta, el aire claro*”). En cuanto a la relación con la “*sangrienta fiesta humana*” por parte de un sujeto lírico tan sensible, en “Canto de otoño” hay dos versos que podrían ayudar a entenderla: “*amé la vida/ Porque del doloroso mal me salva de volverla a vivir*” (PC 1:71). El paso por la tierra y la atención a sus deberes en el orden de la historia son pruebas ineludibles para salirse definitivamente de la una y del otro.

nuevamente la idea de que la luz (el “*sol*”) es un corolario, una prueba de la culminación alcanzada. El complemento circunstancial del *incipit* (“*sin sol*”) expresa entonces esa neutralidad básica, ese elemental y común punto cero, desde el que todo ser proveniente de matriz humana ha de partir, según la lógica interna del poema³⁶.

Así condicionados como lectores, depara cierta sorpresa el verso primero del epifonema, cortante, resuelto: “*Dame el yugo, oh mi madre, de manera*” (v.32), pues el parlamento previo de la madre inducía a elegir, no el “*yugo*”, sino su contrario. Y he ahí que su “*hijo*” (“*oh misterio que de mí naciste*”) parece haberse inclinado por el “*yugo*”. Pero, además, mientras que la intervención de la “*madre*” fue introducida, la del “*hijo*” irrumpe sin anunciarse. Tal procedimiento actualiza súbitamente sus palabras luego de todo un parlamento ubicado en un tiempo pasado (“*cuando naci*”).

-Dame el yugo, oh mi madre, de manera
Que puesto en él de pie, luzca en mi frente
Mejor la estrella que ilumina y mata.

En el endecasílabo final se han reunido tres palabras definitivas: “*estrella*”, “*ilumina*” y “*mata*”: la asunción consciente de un camino. El mismo orden seguido por la “*madre*” en su exposición (primero el “*yugo*”, y luego la “*estrella*”) lo repite el “*hijo*”, apropiándose además de algunas de sus palabras clave. Toda la gradación de la sombra inicial (“*sin sol*”) hasta la luz alcanzada (“*estrella*”) queda así transitada en el poema. Ninguna prueba más fehaciente de la estrecha resonancia que existe entre las acciones de quien elige la “*estrella*” y su contexto humano, o entre ese sujeto que parece interesado nada más en sí mismo, y el resto de sus semejantes, que este final en el que

³⁶ El cuidado de conservar esta orientación significacional y evitar así que la elección de la “*estrella*” se llegase a considerar exclusiva o privativa de unos poquísimos seres selectos, ha de haber sido lo que llevó a Martí a desechar los versos antetextuales: “*Gustan los hombres de gozar: el yugo, / Si miras bien, está en todas las frentes*” (PC 1:115n3), con que se cerraba la presentación del “*yugo*” en otra versión del poema. La soledad que conlleva la elección de la “*estrella*”, así como las elevadas miras que exige, son ideas presentes en el texto sin necesidad de esos reductores versos desechados. De no escaso valor para establecer la estrategia discursiva de un poema resulta conocer, en los casos de que existan, las versiones antetextuales, o, por lo menos, las variantes suprimidas en el texto final.

manifiesta su deseo de hundir en tierra el “yugo” para poder empinarse hacia la “estrella”.

Esta espacialización de las “insignias” con respecto al sujeto elector resume el nexo raigal existente entre ambas: el “yugo” a los pies, la “estrella” en la frente; uno abajo, la otra arriba. Las “memorias de la bestia” del poema “Homagno” no son del todo ajenas al elector de los principios de vida cifrados en la “estrella”. Elegir ésta a pesar de esas “memorias” es lo que lo confirma como humano. La “estrella” “ilumina” “mejor” si quien la lleva se sube sobre el “yugo”, primero, porque su luz, con menos obstáculos interpuestos, podrá llegar más lejos, y, segundo, porque así también se contribuye a que desaparezcan la desarmonía y los principios de actuación simbolizados por el “yugo”, en la medida en que contribuye a hacerlo desaparecer bajo la superficie de la tierra.

Aporta no menor singularidad a esos versos la repentina actualización de las palabras que el “hijo” emitió a su “madre” entonces. Luego de introducir las palabras de la “madre” (v.1), el “hijo”, hablante enmarcador (y autor implícito), pasa a la condición de oyente (vv.2-31). Previsto únicamente por la actitud persuasiva de la expositora, a través de él son interpelados también los potenciales sujetos receptores del poema; con lo que la disyuntiva ética se presenta como actual, o sea, por realizar aún, en cada nueva lectura y ante cada nuevo lector/interlocutor. La apelación concentrada en 30 de los 34 vv. del poema tiende a implicar como interlocutor, retroactivamente, a cada nuevo lector suyo. A través de ese *status* comunicacional simple sólo en apariencia logra el autor implícito de “Yugo y estrella” insinuar de discreta manera una imagen de sí. La relación madre-hijo y un correlato textual de ánimo enhiesto favorecen mucho ese resultado: el poeta sabe aprovechar también las pequeñas ventajas que le ofrece un público lector moldeado por la identificación romántica entre sujeto lírico y autor empírico. Tal vez eso explique la preferencia de este poema entre los estudiosos de Martí para ilustrar la biografía de éste.

En la lectura de este poema, como en general en el sistema del que forma parte, se torna

inevitable la referencia al elemento acendradamente idealista, si no religioso, presente en él a partir del momento en que la “*madre*” expone las consecuencias *postmortem* para quien elige la “*estrella*”. La “*luz*”, el “*aire claro*” sugieren una depuración alcanzada. En ese espacio se acoge al magnífico guerrero, a quien supo cultivar y emplear las “*armas*” con que le dotó Naturaleza. Significativamente, en la tierra se realiza, en la tierra se entrega todo; pero este héroe no aspira a otra gratificación individual que a salir de la tierra, a ser recibido, en prueba del cumplimiento de ese su deber, en un espacio supraterráneo:

Se enciende, como a fiesta, el aire claro,
Y el vivo que a vivir no tuvo miedo
Se oye que un paso más sube en la sombra.

Es a lo que puede aspirar, cubierta su misión, quien en gradación ascendente ha sido “*Pez que en ave y corcel y hombre se torna*” (v.4). De la oscuridad a la luz; como del espacio bajo al alto. El hombre que como tal se colma no tiene entonces ya sitio en la tierra. Su ventura máxima reside en ser aceptado en ese otro espacio que, si bien no es un equivalente del postulado por el cristianismo, se halla emparentado raigalmente con él; es una versión bastante personal de él. Resulta curioso que a ese espacio supraterráneo no se contraponen en el sistema poético de Martí un infierno, como se esperaría en el pensamiento de un poeta con formación católica, sino la tierra, el espacio bajo y sombrío en que transcurre la existencia de los hombres y al que se ha de regresar siempre que no se logre cubrir plenamente en ese tránsito la esencial misión humana. La tierra, entonces, contrapuesta al espacio supraterráneo que las religiones comúnmente llaman cielo y que en los “*Versos libres*” suele denominarse con bastante vaguedad, es un espacio de prueba primero, y de reiterado castigo después hasta tanto se colme la misión señalada.

Mas lo propio de un pensamiento ecléctico y sintetizador como el de José Martí es valerse de más de una fuente, a veces muy distantes entre sí, para configurar su simbología, sus imágenes, sus tópicos, en fin, su personal sistema poético. Y en el caso específico de ese espacio supraterráneo es

también importante la contribución de la fuente mitológica, particularmente en la versión escandinava, según puede colegirse de la proximidad que el autor mismo resalta entre un aspecto de ésta y el aspecto aquel de su sistema, en más de un fragmento de sus cuadernos de apuntes³⁷. De corte ideofilosófico similar viene a ser la creencia en la transmigración de las almas, principio postulado en varias religiones, que tan básica resulta en la interpretación de “Yugo y estrella”. Recuérdese que el sujeto que no realiza sus potencialidades distintivas en el plazo de su existencia está condenado a repetir ese tránsito: “*La escala universal de nuevo empieza*” (v.20).

V.3) Defensa de la poesía

Según habrá podido verificarse en el recorrido previo, *alma*, y *poesía* (/poeta) guardan una muy estrecha relación entre sí en el imaginario de los “Versos libres”. El *alma* es atributo clave del poeta, y el producto distintivo de éste, la *poesía*, es expresión del *alma*. Por lo que al considerar algunos de los avatares del *alma* o las marcas textuales de algunas resistencias opuestas por el *contexto* a la *poesía* ha sido ineludible referirse a ésta última. *Alma*, *contexto* y *poesía* funcionan, juntos y por separado, como vías de acceso a esa poética implícita. En posesión de esos antecedentes, era de esperar un apartado con el propósito que anuncia el título de éste: defensa de la poesía. Al considerar las reflexiones sobre la *poesía* presentes en esos poemas serán inevitables las intersecciones con esos otros dos ejes temáticos de los que ella es indisoluble.

Desde luego, el cuestionamiento condiciona esa defensa, y en la medida en que aquél es más

³⁷ “Walhalla is the great hall of Odin, wherein he feasts with his chosen heroes, all those who have fallen bravely in battle, for all who die a peaceful death are excluded”. ¡Qué hermoso! Sólo entran en el cielo, y se sientan al lado de Dios *los que han batallado!*” (QC 22: 63). El comentario en español del propio poeta y su personal subrayado revelan enseguida al autor de los “Versos libres”. No pocos son los apuntes ideofilosóficos de ese mismo tomo y del 21 que permiten remontar el curso de algunas distinciones ideotemáticas y también morfoestilísticas de ese poemario que constituye una fuente de filosofía no sistematizada. Entre sus apuntes aparece éste que dijérase comentario del poema: “Hay esta vida, y otras más. Los que cumplieron su deber, descansarán. Los que [lo] esquivaron, irán de arria mañana” (QC 22:222). J.O.Jiménez (1983) ha estudiado las cercanías y familiaridades de Martí con el pensamiento de algunos filósofos existencialistas precisamente a partir del *corpus* de los “Versos libres”.

enconado, más intensa se vuelve ésta. De modo que por la intensidad de la defensa puede conocerse la magnitud de las resistencias enfrentadas por la poesía (y el poeta). Sin embargo, después de una lectura detenida de los “Versos libres” en conjunto, a uno le queda la sensación de que esa defensa se habría dado, y además de manera raigal, incluso cuando el cuestionamiento sufrido por aquélla no fuera tan fuerte. Así de entrañables y distintivos son los valores que Martí cifra en la poesía: ella representa el punto de encuentro entre lo más elevado que pueden alcanzar los seres humanos en vida y las fuerzas del *universo* con la que éstos interactúan. No por casualidad el poeta puede llamarse “Homagno” en estos versos, y las figuras de comportamiento heroico pueden ser moldeadas a imagen y semejanza del poeta³⁸.

Pero la poesía tiene además otro valor de excepción en ese conjunto poemático: el de ser a veces el único amigo y/o la única defensa del correlato del poeta ante las decepciones y frustraciones que le ocasionan sus semejantes. En “Lluvia de junio”, por ejemplo, el sujeto lírico tiene al verso como “*el último amigo*” suyo:

Saber no quiero
De la pompa del mundo: el amor cabe
En un grano de anís: la gloria apenas
Es un ojo de hormiga: la grandeza
Del corazón, el hombre envenenado
Antes la muerde que la aplaude: el verso
Es el último amigo.
(PC 1:139)

“*El mundo*” con su “*pompa*”, en un extremo, y en el otro “*el verso*” como “*último amigo*”, como reducto final de esa “*grandeza del corazón*” que no es bien recibida por el común de los hombres.

³⁸ La formulación explícita de esa asociación entre el poeta y el “homagno” aparece en la que tal vez sea su reflexión capital sobre la situación de la poesía moderna en lengua española a finales del siglo XIX: su prólogo a *El Poema del Niágara*, de José Antonio Pérez Bonalde. Allí (QC 7:224) afirma: “los poetas - hombres magnos- [...]”. A pesar de esta denominación que en principio hace del poeta una condición privativa de unos pocos, pareciera que la de poeta es una potencialidad inherente a los humanos según se precisa en esta otra definición del mismo localizada entre sus apuntes: “Un poeta es una llave de oro, que tiene cada hombre para entrar a su capricho en el palacio de la ventura. Se llama el verso, la calma responde, y

Ámbito público, aquél; ámbito privado, éste. Y en “Sed de belleza”, “*verso amigo*” es llamado el verso que, “*Como el esposo diligente acude/De la erizada tórtola al reclamo*” (PC 1:86). Solicito, protector, amoroso, “*el verso*” acude al reclamo del poeta. Si ahí “*el verso*” queda dotado de valores masculinos, las más de las veces se le representa como mujer, o asociado con ella. Masculino, femenino: de lo que se trata es de resaltar el acople entre ambos, su necesidad recíproca. Estrecha y dependiente es la relación entre el sujeto de la enunciación y “*el verso*”, entre el poeta y su poesía.

El intercambio entre la dimensión erótica y la estética ha aparecido más de una vez en este recorrido por la trayectoria poética martiana: el arte y la mujer comparten atributos que se transvasan de la representación del uno a la del otro. La mujer como fuente de arte; el arte como fuente de placer por sí mismo, y como sucedáneo; la poesía que aparece en la noche bajo figura de mujer; la expresión que, sobre todo si poética, se concibe como femenina...: no pocos son los indicadores del intercambio de tales dimensiones en la poesía martiana. Ambivalente en sí misma la visión de la mujer, se comprende que también las dimensiones relacionadas o relacionables con ella participen de esa ambivalencia. Tal actitud se hace particularmente notable cuando el poeta recorta su ejercicio distintivo sobre el trasfondo más amplio de la circunstancia colonial cubana y lo compara con el ejercicio distintivo de otros actores de esa misma circunstancia. (Cf. al respecto cap. I.) Entonces quedan en evidencia las debilidades simbólicas del binomio mujer-expresión artística, pues a la luz de la referida circunstancia lo jerarquizado son valores marcados culturalmente como masculinos: el “acto” del cual “la expresión es la hembra”.

En “De mis tristes estudios”, por ejemplo, el hablante, una vez más solitario, declara tener “*un amor loco/ Por la mujer hermosa y la poesía:/ Siempre juntas las dos!*” (PC 1:135)³⁹. Y en otro que se conoce

a poco, la felicidad [...]” (QC 22:226).

³⁹ La exclamación final de ese pasaje (“*Siempre juntas las dos!*”) mucho recuerda la pregunta de “*Dos patrias*” (“¿*O son una las dos?*”). Ambas ocupan seis sílabas, terminan en palabra aguda y presentan un mismo esquema vocálico en sus cuatro sílabas finales: u-a-a-o.

como “*Aparece, reluce*”, la devoción reconocida deja entrever a una mujer como modelo de su representación, con la que el verso compite, o a la que suple:

Aparece: reluce: y cuando he puesto
 La imagen en verso, tomo las hojas
 Con temerosa unción, como el creyente
 Los paños guarda con que ayuda a misa.
 O si escribo de amor, tal me figuro
 Que alzo el manto real de una princesa.
Nunca tal gozo como el verso dieron
Eros úbero o Diana vigorosa!
 (PC 1:192; énfasis mío)

El dato es exclusivo de la poesía: su ejercicio como fuente de gozo, su asociación explícita con el placer. Es un devoto de la poesía quien ahí se presenta: ella para él puede serlo todo. Sus carencias e insatisfacciones pueden completarse o realizarse en ella, con ella. El gozo asociado con la poesía deja entrever también el cegamiento o la precariedad de otras fuentes potenciales de gozo (la mujer, la familia). Ni el amor mismo (“*Eros*”), ni la mujer bella (“*Diana*”), proporcionan tanto placer como el trato de la poesía: amigo unas veces, y mujer otras. En cualquier caso, la soledad que el verso - práctica de la poesía- ayuda a sobrellevar es un motivo demasiado frecuente en “Versos libres” como para no concederle toda su importancia en la explicación de la defensa de la poesía llevada a cabo de manera bastante recurrente en ese conjunto. La sostenida metapoeticidad de esos versos constituye otro indicio de esa soledad. Práctica en desventaja pública ante otros discursos también frecuentados por el propio poeta, la poesía tiene en cambio el privilegio de hacer sentir acompañado a éste:

Yo ¡qué más! cual de un crimen ignorado
 Sufro, cuando no viene: yo no tengo
 Otro amor en el mundo ¡oh mi poesía!
 (PC 1:176)

Esa representación de la soledad evoca otra del mismo *corpus*: “*Cual un monstruo de crímenes cargado/ Todo el que lleva luz se queda solo*” (PC 1:84). En ambas el poeta o virtuoso queda excluido del radio de la ley establecida por sus semejantes. Compensación a esa soledad la poesía, se entiende la

necesidad de ésta, la dependencia de su relación. El texto en que se declara “*Y’o no tengo/Otro amor en el mundo ¡oh mi poesía!*” resulta singular entre los “libres” porque prevé como auditorio de las cuitas del poeta al “*pueblo honrado*”, ente capaz -según permite deducir su misma elección para esa tarea- de comprender ese tipo de penas y además entender la formalización artística distintiva de los “libres”.

Dato muy significativo es éste: el poeta en vías de renovación busca el interlocutor correspondiente no entre sus colegas en ese oficio, de los cuales antes bien desconfía, sino en el “*pueblo honrado*”, o sea, en un sujeto que no se asociaría de antemano con la competencia exigida por esa poesía. Esto constituye otra muestra de su soledad y acaso también del ingrediente utópico de ese proyecto. La formalización escogida para ese reconocimiento parece apuntar a un destinatario distinto del que se declara. La imagen del “*pueblo honrado*” no se corresponde con esa formalización. El dato de ese público parece apuntar hacia la oratoria del mismo autor. De ser así, eso podría tomarse como un indicio de la orientación del poeta, ante la soledad que conlleva la formalización de esa poesía, hacia un público que conoce. El tipo de formalización que sigue Martí en sus Versos sencillos abona la idea de su orientación hacia ese público. A la incertidumbre del público ideal de los “libres”, un público en gran medida por crear, el poeta preferirá para reconocerse plenamente como tal un público recreado a partir de sus experiencias amistosas y políticas (orador, maestro) entre los compatriotas exiliados.

Otra muestra de la especial relación con la poesía que amerita su defensa es el descanso compensatorio propiciado por ella: “*Cuando, oh Poesía,/ Cuando en tu seno reposar me es dado!-/ Ancha es y hermosa y fúlgida la vida*” (PC 1:92). La sola inmersión en la práctica de ese discurso supone ya una compensación de los variados indicios de desarmonía constatados por el poeta en el *contexto* inmediato. Los adjetivos que califican “*la vida*” (o la visión de “*la vida*”) alcanzada durante esa inmersión dejan entrever una caracterización contraria de la misma cuando no media la visita de la poesía, que proviene siempre de lo alto. Sin embargo, para atajar las quejumbres y lamentaciones a

que podría dar lugar el estado más habitual del mundo, el poeta propone dos vías en ese mismo texto. La primera consiste en llamar la atención sobre el componente volitivo (magnificado por él) que hay en la configuración final de los destinos individuales: “*De nuestro bien o mal autores somos/ Y cada cual autor de sí [...]*” (PC 1:92). Esa vía voluntarista y de sesgo estoico recomienda cantar “*aunque las hidras nuestro pecho roan/ El Universo colosal y hermoso*”. Si alguna contrariedad se constatará en el *universo* sería más bien de origen humano, o sea, superficial, pasajera y, por tanto, hasta prescindible.

La otra vía para no incurrir en la queja que tanto se critica en los “Versos libres”, por más que algunos de sus textos puedan a ratos ejercerla, pasa también por la voluntad del poeta: extender la sensibilidad/visión propia de éste hacia zonas de ese *contexto* inmediato que cierto canon de belleza impediría asociar con la poesía, atreverse a trasladar el centro gravitacional de la belleza estética hacia la reserva ética que el propio poeta verifica en los estratos desfavorecidos por el funcionamiento socioeconómico de ese *contexto*:

Un obrero tiznado, una enfermiza
Mujer, de faz enjuta y dedos gruesos:
Otra que al dar al sol los entumidos
Miembros en el taller, como una egipcia
Voluptuosa y feliz, la saya burda
Con las manos recoge, y canta, y danza:
Un niño que, sin miedo a la ventisca,
Como el soldado con el arma al hombro,
Va con sus libros a la escuela: el denso
Rebaño de hombres que en silencio triste
Sale a la aurora y con la noche vuelve
Del pan del día en la difícil busca,-
Cual la luz a Memnón, mueven mi lira.
(PC 1:92)

El “*obrero tiznado*”, la “*enfermiza mujer*” disociable *a priori* de la belleza femenina, la mujer trabajadora, el niño heroico en su esfuerzo por aprender, “*el rebaño de hombres*” trabajadores representativo de los conglomerados urbanos: he ahí los nuevos asuntos que ofrece a la *poesía* ese *contexto* tan reacio por otra parte a la *poesía*. En el caso de las muchedumbres urbanas aludidas en el sintagma “*denso rebaño de hombres*”, es inevitable reparar en el contraste de la actitud del sujeto de ese

poema hacia ellas y la del autor del prólogo 2 a “Versos libres” (“muchedumbre antiática de las calles”). Mientras que en el prólogo se les menciona como elemento causante de interferencia entre el poeta y las “composiciones acabadas” deseadas por éste, en el poema se les propone y asume como fuente de poesía nueva.

Dos visiones distintas sustentan el diferente tratamiento de ese elemento distintivo de la ciudad moderna. En el prólogo no se ve a “la muchedumbre” sino en relación con la posibilidad de producir “composiciones acabadas”, en lugar de “notas de imágenes tomadas al vuelo”; y el propio poeta se visualiza como uno más en medio de ese conglomerado. Bajo el influjo difícilmente armonioso de esa “muchedumbre” no parece posible la producción del poema según el modelo de perfección ahí remontable a la Grecia clásica. En cambio, en “Estrofa nueva” el poeta acepta el reto, no de producir un poema según ese modelo, sino de asumir las consecuencias artísticas de incorporar a la poesía a esa “muchedumbre antiática”. La sensibilización ética con los sectores sociales menos favorecidos por los nuevos tiempos inclina la balanza hacia el riesgo de su tratamiento artístico. Importa reparar en ese impulso ético hacia la senda de renovación artística en que se adentran esos versos.

Esto matiza su diagnóstico de 1882 en el célebre prólogo al poema de Pérez Bonalde acerca de la exploración de sí mismo o en la naturaleza como “el único asunto legítimo de la poesía moderna”: esos nuevos actores sociales tematizados por él en algunos de los “Versos libres” pueden también llegar a serlo⁴⁰. Según esa renovadora visión que descubre en su origen a un ser marcado por la “sed

⁴⁰ La cita completa es como sigue: “la vida personal dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luzbérica; la vida íntima febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna” (QC 7:229). Sin embargo, el sintagma “trabajo humano”, empleado dos párrafos antes, podría leerse como una referencia a ese asunto tratado en poemas como “Estrofa nueva” o “Bien: yo respeto”. A partir de ese prólogo martiano, y basado en estos mismos poemas, J.O. Jiménez (1992:309) concluye que “el trabajo humano” constituyó “el tercer motor de poesía” para Martí. Según él, “la incorporación del trabajo humano como ‘manantial’ [...] de la labor creadora de los poetas nuevos” representa uno de los fundamentos de la modernidad de Martí, o “valor anticipatorio [...] en relación con la modernidad” (311, 310). También Ada Teja (1990:30-40), en sus comentarios sobre “Estrofa

de belleza”, a un poeta, esos nuevos héroes sin herencia, anónimos y colectivos “*poesía son*”. O sea, estos representantes o síntomas de la desarmonía, la fragmentación y la discontinuidad que tanto hacen sobresaltar al poeta en el *contexto* inmediato son asimilados/asimilables también por la *poesía* en virtud de la *belleza ética* que el poeta ve en ellos. Esos seres cuya presencia pone de manifiesto la desarmonía reinante en el ámbito humano pueden ser incorporados por la *poesía*. Ellos, “*cual la luz a Memnón, mueven mi lira*”. El símil se orienta hacia la legitimación y el ennoblecimiento poéticos de un asunto sin prestigio en ese terreno.

Por supuesto, tal paso conlleva todo un replanteo de los principios en que se ha asentado la práctica de la poesía. Por una parte, la sola existencia de esos actores sociales impide al poeta ceder a sus individuales dolores: él no es el único desfavorecido en ese contexto socioeconómico. Otros muchos hay que sufren, hacen cada día lo que les corresponde y no molestan o desaniman al resto con sus propias quejas. El modelo ofrecido por esos oscuros héroes de la modernización comprende entonces al sujeto de la poesía⁴¹. Y, por otra parte, la incorporación de esos nuevos héroes a la poesía afecta a ésta en su misma morfología textual, en sus principios constructivos, pues, como bien se explicita en ese poema, ellos “*Poesía son, y estrofa alada, y grito/Que ni en tercetos ni en octava estrecha/Ni en remilgados serventesios caben*” (PC 1:93).

El repertorio de modelos estróficos acaudalado por la tradición poética -representado ahí metonímicamente- no es suficiente para dar cabida a tanta novedad: ni la estrechez ni el remilgamiento destacados en esa tradición son compatibles con la formalización del “*grito*” que representa la sola presencia de esos héroes. Por lo que no sólo se impone el replanteo de la poesía

nueva”, concede un carácter fundador, a la vez que anticipatorio, al tema del trabajo en ese texto.

⁴¹ El carácter modélico ahí reconocido por el poeta de “Versos libres” a estos actores que tanta ascendencia alcanzarían sobre la poesía en el siglo XX ofrece otra vía de explicación al hecho de que ese mismo poeta haya previsto a éstos alguna vez como interlocutor de su poesía bajo el nombre genérico de “*pueblo honrado*”. Sin embargo, se trata sólo de chispazos o iluminaciones que no llegan a marcar el rumbo predominante de los “libres”.

como producto textual, sino también el del concepto de armonía, o de la relación de la poesía con ésta última. La consideración de esos nuevos actores sociales no sólo como asunto legítimo de la poesía, sino también como sujetos lectores de la misma habrá de acarrear otras modificaciones en la práctica martiana. Desde luego, esta propuesta no se extiende ni realiza por igual en todos los “Versos libres”.

La sensibilidad ética del poeta, no restringida al ámbito legitimado por el Arte, es lo que activa, bajo el acicate de esos nuevos desafíos del *contexto*, la necesidad de un cambio en terreno de la *poesía*, acorde con la naturaleza distinta de esos los mismos. En efecto, son esos oscuros y desheredados héroes de los tiempos de la modernización, a más del conocimiento por parte de José Martí de otros proyectos de poesía sensibilizados con la democratización emergente, como el del norteamericano Walt Whitman, impulsores básicos de una de las vetas más potenciales de la orientación renovadora de “Versos libres”. En la formalización de aquella propuesta, sin embargo, queda de manifiesto el límite de la misma dentro de la praxis poética martiana: “*el grito*” adolorido, cuasi animal, es registrado en una forma bastante regulada/reguladora.

En comparación con la orientación renovadora que conlleva la asociación del “*grito*” con la “*poesía*”, apenas se nota esa orientación en la concreción formal de tal reclamo. Sobre el fuste del endecasílabo blanco se concreta éste: “*Poesía son, y estrofa alada, y grito*”. El “*grito*” (como también la “*estrofa alada*”) queda sintácticamente más allá de la “*poesía*”, como uno de los extremos formales a que puede llegar ella en la asunción de esos desheredados. Y mientras que el otro extremo (“*estrofa alada*”) integra la parte central del período rítmico de ese verso, el “*grito*”, que parece tan autosuficiente y aislado en la anacrusis, termina completándose en otros dos versos también endecasilábicos sobre los que se extiende: “*grito/Que ni en tercetos ni en octava estrecha/Ni en remilgados serventesios caben*”. Situado más allá de la “*poesía*” e incluso del lenguaje mismo, el “*grito*” se coloca en el

límite del verso y fuera de las estrofas tradicionales.

El poeta, sin embargo, no se decide a abandonar en ningún caso la visión artístico-estética de la que parte. La consideración de esos nuevos actores como héroes de la poesía (“*Poesía son*”; “*Los niños, versos vivos*”) si devela por un lado una recia sensibilidad ética que actúa sobre el proceso de formalización artística, deja ver por el otro una visión estética que actúa sobre cuanto entra en su radio, incluidos aquellos actores. (“*Cual la luz a Memnón, mueven mi lira*”). El recorrido cubierto por esa interacción descubre en ambos extremos a la poesía, que se beneficia en los dos casos. Desde luego, la sensibilidad del poeta hacia los marginados de los nuevos tiempos (pobres, poetas, trabajadores, mujeres) matiza mucho el rumbo final de ese ímpetu renovador que cuenta con tan sólido fundamento ético:

yo respeto
La arruga, el callo, la joroba, la hosca
Y flaca palidez de los que sufren.
Respeto a la infeliz mujer de Italia,
Pura como su cielo, que en la esquina
De la casa sin sol donde devoro
Mis ansias de belleza, vende humilde
Piñas dulces o pálidas manzanas.
Respeto al buen francés, bravo, robusto
[...].

(PC 1:134)

Antes fueron “*los pobres*” (“*Con los pobres de la tierra/Quiero yo mi suerte echar*”) y los oscuros héroes modernos; ahora son “*los que sufren*”. Ese “*respeto*”, conjugado en primera persona singular, equivale ahí a una sensibilización, ética y estética. Su manifestación en el orden ético lo lleva a tratar de registrarla en el orden estético, en clara muestra de la fuerza que tiene en su cosmovisión éste último. En ese texto la sensibilización del poeta con los marginados tiene repercusiones más hondas sobre la visión estética que le sirve de base. Notable, de cualquier modo, es la envergadura de la sensibilidad sustentadora de cuanta acción pueda emprender este poeta: “*Ancho es mi corazón, y es todo tuyo:/ Todo lo triste cabe en él, y todo/ Cuanto en el mundo llora, y sufre, y muere*” (PC 1:157). Esto enuncia él en un poema

amoroso (“Árbol de mi alma”). Que se trata de alguien con una visión estética a imagen y semejanza de la cual desearía ver transformada la realidad exterior queda de manifiesto en la espacialización del sujeto lírico del poema “*Bien: yo respeto*”: desde un lugar aislado en el que se dedicaba a devorar (o a ser devorado) por sus “*ansias de belleza*”, él expresa su sensibilización ética, más que estética, con los seres que observa. Del poema que acaso se disponía a escribir pasa a ese otro -especie de “nota de imágenes tomadas al vuelo”- en el que expresa su solidaridad ética con seres que no se asocian de antemano con la belleza *ad usum* sino por contraste. Todo, sin abandonar “*la casa sin sol*”⁴².

En cambio, en el poema “Sed de belleza” esa visión, distanciada de cualquier apertura a los estímulos de la calle, se concentra sobre la belleza legitimada, o de museo:

Dadme lo sumo y lo perfecto: dadme
Un dibujo del Angelo: una espada
Con puño de Cellini, más hermosa
Que las techumbres de marfil calado
Que se place en labrar Naturaleza.
(PC 1:86)

Esa “*avaricia celeste de hermosura*” se torna más interesante por relegar incluso a la Naturaleza. La hermosura de una obra de arte de Cellini supera el arte de la Naturaleza. Y en la relación de bellezas o fuentes de belleza que ahí se hace, el motivo que representa a la cultura iberoamericana corresponde a la visión de una mujer de la época prehispánica:

la manceba
India que a orillas del ameno río
Que del viejo Chitchén los muros baña
A la sombra de un plátano pomposo
Y sus propios cabellos, el esbelto
Cuerpo bruñido y nítido enjugaba.
(PC 1:86)

Ella es la única ‘obra artística’ que se erige como tal a partir de la visión del poeta y no con

⁴² El sintagma adjetivo “*sin sol*” desliza una caracterización del sujeto lírico también por defecto, como la de los seres que él contempla desde el interior de la casa: a él le falta el “*sol*” (luz, “*patria*”). Como en “Yugo y estrella”, ese sintagma señala una posición con respecto a una meta no alcanzada.

anterioridad a ésta; de modo que lo más importante en su caso es lo que inspira ella a la mirada que la hace objeto suyo. Su “*esbelto cuerpo bruñado*”, el “*ameno río*” y los árboles -todo un *locus amoenus*- configuran una muestra de “*lo sumo y lo perfecto*” deseado por el poeta. Esa muestra es la única que opone resistencia a la demarcación del museo.

Dadme mi cielo azul... dadme la pura
Alma de mármol que al soberbio Louvre
Dio, cual su espuma y flor, Milo famosa.

Luego, es evidente que la visión estética que sostiene aquella propuesta de renovación puede lo mismo extenderse hacia territorios no asociables de antemano con la poesía, que concentrarse sobre otros ya conquistados por ésta y, asimismo, puede adoptar soluciones formales apegadas a la tradición hegemónica u orientarse a crear otras en relación tirante con ésta. Para ello Martí saca provecho de su propia condición de exiliado, además del capital que le significa su competencia en materia de poesía. Tal condición, ejercida desde el seno de una ciudad como Nueva York, le permite situarse a la vez adentro y afuera, mirar como ajeno y como propio, con respecto a la abigarrada sociedad urbana e industrial y a la tradición poética en lengua española. Ciertamente, “Versos libres”, en una porción considerable, corresponde a la etapa en que el poeta desterrado en Nueva York, luego del entusiasmo primero por los avances de aquella sociedad, comienza a calar mecanismos y costumbres menos visibles al recién llegado; lo que lo lleva a un estado de creciente rechazo y decepción ante algunas instituciones representativas de esa sociedad, y ante la pérdida que en el aspecto de las relaciones humanas y de la espiritualidad presuponen -o de que se acompañan- aquellos avances.

En otras formas discursivas (crónicas, ensayos, discursos oratorios, cartas) expresará su gradual penetración en la intrínquilis política de esta sociedad: en la poesía canalizará sus sobresaltos, sus angustias íntimas por la desvalorización de cuanto compete al espíritu y los efectos degradantes del pragmatismo (“*Se labra mucho el oro: el alma apenas*”). Por esto, “Versos libres” va a estar recorrido por

un sentimiento, a veces alarmado, a veces comprensivo, de zozobra, de subversión de valores supuestamente fijos, de inestabilidad. El amor se ha confundido con un mero apetito sexual; la mujer se ha reducido a su cuerpo -del que no es raro que haga una mercancía; la virtud se ha tornado superflua; la ética, muy relativa; el cultivo de los valores más asentados en el espíritu -lo distintivo de la condición humana- no halla ubicación socioeconómica. Mientras más se ha creído en la justeza y conveniencia de tales principios así desfavorecidos, más se sufre su desvalorización, su trastrocamiento. No otro es el caso del poeta de "Versos libres" ("*Si me pedís un símbolo del mundo/ En estos tiempos, vedlo: un ala rota*"); fluctuante él, en su ánimo de superar semejante situación, entre la salida guerrera, combativa (*v.gr.* "Hierro", "Yugo y estrella"), y la tentación de una salida anticipada o *sin combate*.

Mujer más bella
No hay que la muerte!: por un beso suyo
Bosques espesos de laureles varios,
Y las adelfas del amor, y el gozo
De remembrarme mis niñeces diera!
(PC 1:70)

se enuncia en "Canto de otoño", desplazando así los atractivos y distinciones reconocidos a la mujer hacia la muerte que los negaría. Tales valores no son positivos sino en quien los niega, no encarnan sino cuando se dan desencarnados.

En un poema ya comentado reaparece otra variante de esa pulsión de abandono: "*A los espacios entregarme quiero/ Donde se vive en paz [...]*" (PC 1:100); y en otro: "*En noches solas y en febriles días/ Cual ardilla ladrona a ocultas mimo/ El pensamiento de morir*" (PC 1:140). Acaso más nítida se perfile esa salida en el poema "Sólo el afán":

yo padezco
De aquel dolor del agua cristalina
Que el sol ardiente desdeñoso seca.
Sé de náuseas mortales y el deseo
De vaciar de una vez el pecho ansioso,
Como en la mesa el bebedor cansado
Vuelca la copa del inútil vino.

(PC 1:131)

Para representar la sensibilidad extrema del sujeto emisor se apela una vez más a lo femenino: “*el agua cristalina/Que el sol ardiente desdeñoso seca*”. Y la vida que en “El padre suizo” se asoció con el “*vino amargo*”, en este otro poema queda asociada con una “*copa de inútil vino*”.

Recuérdese, además, a propósito de actitudes divergentes en los cierres de los diferentes textos del *corpus* de los “libres” el fuerte contraste entre el ya analizado “Yugo y estrella” y “Copa ciclópea”. A la enérgica salida de aquél (“*Dame el yugo, oh mi madre, de manera/Que puesto en él de pie luzca en mi frente/Mejor la estrella que ilumina y mata*”) corresponde en el otro esta resignada aceptación del “yugo” sobre el propio “*cuello*”:

Y para mí, porque a los hombres amo
Y mi gusto y mi bien terco descuido,
La tierra melancólica aparece
Sobre mi frente que la vida bate,
De lúgubre color inmenso yugo.
La frente encorvo, el cuello manso inclino,
Y, con los labios apretados, muero.

(PC 1:78)

“*Frente*” y “*yugo*” recurren en ambos textos, pero en relaciones muy distintas: en “Yugo y estrella” el sujeto lírico concluye espacializado sobre el “*yugo*”; en “Copa ciclópea” su emisor y protagonista mueve la “*frente*” no hacia arriba, sino hacia abajo. Y mientras que en el primero el “*yugo*” representa una opción ético-vital, en el segundo equivale a “*la vida*” toda, como única opción para quien no participa de los usos y costumbres de “*los hombres*”.

Ánimo similar al de los pasajes comentados previamente es el que recorre “Amor de ciudad grande”, un texto que permite rastrear con nitidez un síntoma de las remociones que se operan en los fundamentos de la cosmovisión del poeta durante su estancia en Nueva York: de su deslumbramiento inicial al cuestionamiento, o de la analogía a la crítica. Más que otros del índice de “Versos libres”, “Amor de ciudad grande” parece haber sido el texto en que culminó el proyecto de componer una “oda” a la ciudad moderna (“una ciudad de estos tiempos. New York, el mejor tipo”

[OC 22:306]) en la que pudieran apreciarse sus “maravillas características”: “Por entre los arcos del puente, locomotoras silbantes. Fábricas. Masas. El edificio de Mills.” La materia de la crónica en la poesía: punto nodal de tensiones y resistencias recíprocas entre las exigencias de una y las concepciones que se tienen de la otra. Si el camino transitado desde la empatía comunicacional que supone la oda hasta el estatuto comunicacional del referido poema se descubre largo y poco previsible, débese en parte considerable al nudo que conlleva aquel encuentro. De hecho, este poema se conserva en cuando menos dos versiones⁴³.

La relación empática entre el sujeto enunciator y el objeto de su enunciado, considerada inicialmente como la adecuada para ese asunto según el joven poeta que comenzaba a establecerse en Nueva York, va a estimarse cada vez menos pertinente en la medida en que el poeta se adentre más en el funcionamiento de esa modélica ciudad moderna. De este modo, lo que pudo concebirse en algún momento como susceptible de tratar en una oda, guarda finalmente bastante distancia entre el proyecto y su concreción:

¡Me espanta la ciudad! Toda está llena
De copas por vaciar, o huecas copas!
[...]
Tengo sed, mas de un vino que en la tierra
No se sabe beber! ¡No he padecido
Bastante aún, para romper el muro
Que me aparta ¡oh dolor! de mi viñedo!
Tomad vosotros, catadores ruines
De vinillos humanos, esos vasos
Donde el jugo de lirio a grandes sorbos
Sin compasión y sin temor se bebe!
Tomad! Yo soy honrado, y tengo miedo!
(PC 1:90)

A constatar el descrédito, en la gran ciudad que simultáneamente sigue asimilando avances tecnológico-modernizadores, de valores como el amor, la espiritualidad y otros similares en los que

⁴³ La edición crítica da fe de “dos borradores (uno de ellos fragmentario) de este poema” (PC 1:116n1). En su momento Schulman había notado hasta cinco borradores del mismo. Según él, “De ‘Amor de ciudad grande’

el poeta ha creído, se reduce en “Amor de ciudad grande” la proyectada oda a “una ciudad de estos tiempos”⁴⁴. El tono cortante, desapegado, con que es tratado ese asunto queda ya registrado en el *incipit*:

De gorja son y rapidez los tiempos.

En éste, el hipérbaton abrupto (*‘De gorja [y rapidez] son...’*), y la pronunciada cesura o depresión elocutiva que tiene lugar después del verbo, mucho adelantan de ese tono. Hipérbaton y cesura, combinados en ese endecasílabo, hacen que el sustantivo “*rapidez*” concentre en sí el centro de gravedad del verso, a la vez que muestra o escenifica su propio contenido semántico. Luego de aparecido el verbo (“*son*”) que precisa el sentido y la función del complemento introductorio (“*De gorja*”), sería suficiente el sujeto oracional (“*los tiempos*”) para que el enunciado cobrara su plenitud lógico-sintáctica (“*De gorja son [...] los tiempos*”). Sin embargo, he ahí que después del verbo aparece todavía otro complemento dependiente de él, pero suelto: “*rapidez*”, el cual, por inesperado, y por no estar acompañado de la preposición que fija o regula su dependencia del verbo, cobra muy especial relieve sintáctico y semántico en ese verso. Además, la vibrante múltiple en el principio de ese sustantivo sugiere movimiento, mientras que la acentuación aguda y la sibilante final lo intensifican. La “*rapidez*” (la velocidad) constituye acaso el rasgo más sobresaliente de “*los tiempos*” así caracterizados: su presencia resulta tan desasosegante como ineludible. Ella deja sentir con fuerza su gravitación en/sobre los discursos más diversos, incluido el pautado (y más bien pausado) de la poesía.

“Amor de ciudad grande”, según ha llegado a sostener uno de sus más atentos lectores, “abre la interrogante sobre la posibilidad de articular un lenguaje poético en la época moderna” (González

hay más borradores que de ningún otro poema de los *Versos libres*, cinco en total, y todos de puño y letra de Martí” (1985:125n).

⁴⁴ “Amor y temor de ciudad grande”, título de un estudio de ese poema (Rosario Mataix, 1999), resume bien la perspectiva doble con que el poeta se sitúa ante la dinámica vital en la gran ciudad moderna.

Echevarría, 1983:33). Y particularmente el verso introductorio, según él, “describe [...] el esfuerzo por articular el lenguaje poético” (34). Aunque su lectura ciñe el texto a su dimensión metapoética, abunda en observaciones que arrojan luz sobre otros puntos clave del mismo. “*De gorja son y rapidez los tiempos*” puede leerse, ciertamente, al trasluz de esa observación metapoética y así, por ejemplo, señalar el contraste léxico entre “*gorja*” y “*rapidez*”, el cual lleva a pensar que la disposición expresivo-verbal del poeta cifrada en la primera de esas palabras se viera rebasada por esa marca distintiva del asunto citadino moderno designado por “*rapidez*”. “*Gorja*” es un sustantivo cuyo carácter arcaico resalta más en la contigüidad de ese otro. Desde el punto de vista prosódico, podría añadirse que el equilibrio del sustantivo de acentuación llana (“*gorja*”) hace que el otro, de acentuación aguda, se perciba como falto de proporción entre sus partes. Todo lo cual continúa favoreciendo aquella lectura.

Pero, semánticamente, hay que precisar que “*gorja*” no remite sólo a ‘garganta’ (aire, sonido), como bien propone González Echevarría, sino también a ‘alegría ruidosa’ y a ‘comida de la aves de caza’ (Corominas, 1980, vol.3, p.174, *s.v.*). Y en esas otras acepciones puede ser decodificado ese sustantivo clave sin merma de la coherencia interna del poema. En cuanto a su acepción como ‘comida’, en ese texto se representa la nueva práctica del amor (deseo) como una relación entre “*palomas*” y “*cazadores*”. Otra manera de representarla (bebida-“*catadores*”) recupera la acepción de “*gorja*” como ‘garganta’ pero entendida ésta como paso intermedio en el proceso de asimilación de los alimentos (/mundo). “*Gorja*”, entonces, desborda la acepción metapoética, o más bien, la problematiza, la torna verdaderamente compleja.

En la convergencia de ‘sonido’ y ‘comida’ asociados con ese sustantivo queda más de relieve la tensión entre los indicios que favorecen y desfavorecen la realización de un lenguaje poético en esos “*tiempos*”. Con una misma garganta, o se come o se articula el lenguaje: las dos funciones superpuestas en ese órgano no pueden ejercitarse simultáneamente sin merma de la eficiencia de

alguna de ellas. Y esos “*tiempos*”, según el sujeto enunciador de “Amor de ciudad grande”, han optado por concentrarse de manera unilateral en la satisfacción de los placeres más elementales (deseo) en detrimento de otros más elaborados (amor); o lo que es decir, han privilegiado a la garganta-comida con respecto a la garganta-expresión. Esta matización del volumen semántico actualizado ahí por el sustantivo “*gorja*” véase apoyada por las versiones antetextuales que se conservan del poema, en la medida en que ellas permiten conocer las opciones que barajó el poeta antes de encontrar la palabra que le satisfizo finalmente. Así tenemos que en una de esas versiones el sintagma “*De gorja*” antes fue “*De lujo*”, “*De prisa*” y “*De muerte*” (PC 1:217n1). Todas ellas se inclinan a destacar, o la rapidez, pronto descartable por razones obvias, o la representación de la existencia en el moderno espacio urbano como mera acumulación de bienes materiales, lo que dista de ser un indicio de vida según el poeta. Esta otra dimensión no es descartable entonces en la definitiva “*gorja*”, y lejos de excluir la dimensión metapoética, la enriquece y complejiza, pues en un mismo término hace coexistir dos facultades humanas dotadas ahí de orientaciones divergentes.

“*Gorja*”, además, integra una red fónico-rítmica en todo el tejido del poema que extiende esa ambivalencia suya a todo éste. Términos como “*roz*” (v.2), “*amor*” (vv.6, 24), “*pompa*” (v.6), “*palomas*” (v.8), “*rotas*” (v.12), “*flor*” (v.15), “*goce*” (v.18), “*corazón*” (v.19), “*copa*” (vv. 31, 32, 53 [en plural]), “*fosas*” (v. 37), “*dolor*” (v. 60), “*temor*” (v.64), entre otros, participan entonces de esa superposición de sentidos divergentes conseguida desde “*gorja*”. En este caso, al parecer, no fue esa palabra la que sugirió la elección de las restantes, sino, por el contrario, el tramado de éstas fue el que favoreció el hallazgo (y orientación semántica) de aquélla.

Notable en ese texto es la ambivalencia también en lo que respecta a la actitud del poeta ante la modernización, según la considere en su arista científico-técnica o en la de sus implicaciones éticas

en sentido laxo⁴⁵. Si la primera arista, más que atraerlo, lo deslumbra; la segunda lo desconcierta y lo hace volverse hacia un pasado utópico o un futuro supraterráneo. Y como él enseguida devela su posición en el texto del lado de la segunda arista, la primera se presenta muy debilitada:

De gorja son y rapidez los tiempos.
Corre cual luz la voz; en alta aguja
Cual nave despeñada en sirte horrenda
Húndese el rayo, y en ligera barca
El hombre, como alado, el aire hiende.
(PC 1:89)

La “rapidez” escenificada en el verso introductorio se percibe mejor en la contigüidad de los que le suceden, los cuales también tratan de la velocidad distintiva de esos “tiempos”. El rasgo diferencial entre aquél y éstos radica en que la función que concentra eficazmente la sintaxis en el *incipit*, se despliega luego en símiles que sólo ilustran. En efecto, esos avances científico-técnicos (vv. 2-5) se enumeran ya en función de ilustrar la “rapidez” declarada y escenificada en el verso primero. Hasta ahí la orientación de su registro es favorable. Sin embargo, cuando, en el verso inmediatamente posterior, se coteja la nueva concepción del tiempo con la suerte del ciclo del amor en esas circunstancias de ‘progreso’, toda esa enumeración se devalúa debido a la relación de causalidad que el poeta percibe entre uno y otro orden de la vida en la “ciudad grande”: “¡Así el amor, sin pompa ni misterio/Muere, apenas nacido, de saciado!” (PC 1:89). Y como “el amor” así entendido se tiene como una especie de reducto de la condición humana, a los ojos del poeta nada es bastante grandioso para disculpar su acción nociva o degradante sobre éste.

La velocidad técnica se traduce entonces como ligereza (ingravedez, falta de raíz) en el plano de las relaciones personales. El cortejo del amor cede el paso a la satisfacción instantánea del súbito deseo. El acortamiento del ciclo de producción tan anhelado en la economía de bienes materiales

⁴⁵ Sobre las aristas de la modernidad y la ambivalente relación de los artistas e intelectuales con ellas, v. Matei Calinescu (1986). Para la situación particular de Martí, véanse, además, Rama (1980, 1984, 1985), Picon Garfield-Schulman (1984) y Schulman (1984), especialmente cap. I, pp.16-19.

deja sentir su influencia, para desasosiego del poeta, sobre la economía de bienes simbólicos: “*el amor [...] muere, apenas nacido, de saciado*”, y “*muere/La flor el día en que nace*”. Esa alteración del tiempo, al escindir al ser humano respecto de los ciclos de la naturaleza, aleja a éste de su ‘naturaleza’ según la concibe el poeta. El propio “*lirio*”, que tan asociado está con los valores espirituales en los “Versos libres” (“*lirio*”, “*lira*”), no es tenido en cuenta dentro de la “*ciudad grande*” sino como elemento susceptible de satisfacer al cuerpo, despojado de otras distinciones: “*jugo de lirios*”.

Por ésa y otras señales, el poeta de “Versos libres” está consciente de vivir una época de transición, con la recua de “tumulto”, “dolores”, pérdida y/o cuestionamiento de normas y cánones, que aflora en “esa nueva poesía atormentada y dolorosa”, en “esa poesía íntima, confidencial y personal, necesaria consecuencia de los tiempos” que él mismo caracteriza en su estudio sobre El Poema del Niágara. La profunda remoción de valores que en todos los órdenes sociales implica el nuevo momento histórico en que por entonces está adentrándose Hispanoamérica, no deja de hacer sentir sus consecuencias con menos intensidad en la poesía, hecha a fin de cuentas por seres excepcionalmente sensibles a ese trastorno; por eso:

Ni líricos ni épicos pueden ser hoy con naturalidad y sosiego los poetas; 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, o como si el problema de la vida humana hubiera sido con tal violencia acometido y con tal ansia investigado, que no cabe motivo mejor, ni más estimulante, ni más ocasionado a profundidad y grandeza que el estudio de sí mismo. Nadie tiene hoy su fe segura. (OC 7:225)

La inestabilidad del marco referencial bosquejado en este pasaje afecta de lleno a la *poesía* por lo que respecta a su productor y también a su formalización según órdenes genéricos. Es un poeta quien formula ese diagnóstico sobre la conmoción sufrida por el ámbito literario durante el entronque de Hispanoamérica con su primer momento modernizador, así como sobre las opciones temáticas y soluciones técnicas convenientes al poema resultante de tales sacudimientos y orfandades ideológicas. Por esas mismas fechas él prueba, no sin desasosiego, a dar textura

poemática a ese agitado cúmulo de reacciones en un conjunto que finalmente se deberá llamar “Versos libres”.

No extraña, por tanto, que, ante tamaña remoción de conceptos y valores normativos, numerosos textos de “Versos libres” se dediquen a formular, ilustrar o defender un concepto personal de *poesía*, o a reflexionar sobre las nuevas resistencias enfrentadas por ésta para constituirse. (Metapoeticidad: crisis.) Entre los registrados en el índice sobresalen: “Académica”, “Estrofa nueva”, “Crin hirsuta”, “Sed de belleza”, “Hierro”, “A los espacios”, “Odio el mar”. Tanto parece haberle preocupado entonces a Martí la definición y defensa de su propia poesía, nacida y contextualizada en ese medio no favorable, que casi el 50% de los textos de ese *corpus* no recogidos en el índice se centran en esas dilucidaciones metapoéticas: “*Contra el verso retórico y ornado*”, “La noche es la propicia”, “Antes de trabajar”, “*Siempre que hundo la mente en libros graves*”, “*Por Dios que cansa*”, “Lluvia de junio”, “*¡Qué susto! ¡Qué temor*”, “*Mis versos van revueltos y encendidos*”, “Poética”, “La poesía es sagrada”, “Cuentan que antaño”, “Mi poesía”. Sin que falten muestras aisladas suyas en otros textos, como “Domingo triste”, “Al extranjero”, “Marzo” o “De mis tristes estudios”: la preocupación metapoética puede brotar sin previo aviso en cualquier terreno. El elevado y explícito grado de metapoeticidad de los “Versos libres” no recogidos en el índice hace suponer que ése pudo ser un factor también problemático a la hora de organizar un cuaderno en el que entraran esos textos.

Situados dentro o fuera de ese índice provisional de “Versos libres”, la libertad es principio clave en todos ellos, la poliédrica libertad. Libertad más que nada es lo que necesita el *alma* del poeta para realizarse a plenitud: libertad como ser humano, libertad como ciudadano, libertad como creador, va a exigirse y a propugnarse. La comprobación de su ausencia, imposibilidad o medianía condiciona el carácter conflictivo de estos “versos”. Y si el *alma* no se realiza en proporción a sus potencialidades, tampoco su distinción más alta: la *poesía*, aunque ésta puede -y suele- fundar en esa

limitación su propio dominio, sus hallazgos mejores. Ciertamente, la *poesía* se comporta muchas veces ahí a semejanza de una ostra: asimila y reorienta cuanto le estorba, se hace de sus resistencias.

En “Académica”, arte poética introductoria de la versión de “Versos libres” indizada, la *poesía* o el concepto propio de la *poesía* lo simboliza un caballo, animal que en el ámbito sociocultural cubano (y antes hispanoamericano) ha quedado asociado con valores libertarios por haber fungido como principal vehículo de guerra de los independentistas. La libertad aspirada en el ámbito de la *poesía* se ha corporizado entonces en un elemento representativo de la libertad en el ámbito sociopolítico. Símbolo de la naturaleza irreductible, de la naturaleza que se renueva atendiendo sólo a las necesidades de su desarrollo interno, al caballo se contraponen en ese poema elementos de connotación negativa, represora (“látigo”, “pista”) en el mismo contexto⁴⁶.

A la sujeción excesiva a cánones ya estorbosos de la tradición (“*la chupa, / De hojas de antaño y de romanas rosas / Orlada, y deslucidas joyas griegas*”), el poeta, atento al nuevo estado de sensibilidad de su época, preferirá el contacto vivificador de la naturaleza: los nuevos tiempos demandan su específica expresión poética. Sin organización estrófica tradicional y sin el auxilio de la rima, el severo endecasílabo capaz de muy diversos matices, empleado ya en *Abdala* (1869) como vehículo también de un proyecto libertario, va a erigirse en soporte métrico de esta nueva *poesía*. La posibilidad, en un poeta de su cultura, de hallar la “forma adecuada” a esas “visiones” entre seguidillas, romancillos, sonetos, coplas y cuanta estructura métrico-estrófica regular ha practicado Martí, es muy reducida, no sólo debido a consideraciones técnicas (*cf. supra*, III.1), sino también éticas: “la *poesía* tiene su honradez, y yo he querido siempre ser honrado. Recortar versos también sé, pero no quiero” (PC 1:57). “Recortar” (o “zurcir”) soluciones validadas en la formalización de otras ideas (“visiones”) para registrar las suyas equivaldría, según el propio poeta, a una infidelidad, a un problema ético. Así

⁴⁶ El poema “A mi caballo” de José María Heredia resuena en el de Martí. De modo que el empleo de ese símbolo evoca también la tradición de *poesía* cubana. La resonancia entre ambos no es sólo temática: “*Amigo*

lo explica él en el prólogo 1 de “Versos libres”. En el prólogo 2 una pregunta suya retoma y amplifica este problema:

¿Mas con qué derecho puede quebrar la mera voluntad artística, la vulgar sujeción a tradiciones extrañas e infecundas, la forma natural y sagrada, en que, como la carne de la idea, envía el alma a los labios? Ciertos versos, pueden hacerse en toda forma: otros, no. (PC 1:223)

En el radio del público lector previsto por ese enunciado, la “voluntad artística” individual activa la memoria del binomio dependencia/autonomía en la relación entre tradiciones literarias. Si la “voluntad artística” ha sido moldeada a semejanza de “tradiciones extrañas”, ella no puede guiar la libertad deseada. De ahí que él prefiera “la forma natural y sagrada” en que cristalizan sus “imágenes”, pues con la fidelidad a ese impulso involuntario consigue también desasirse del sometimiento a esas “tradiciones extrañas” a la suya.

A nivel de repertorio métrico, tampoco podrá ser tradicionalmente fijado, o de flexibilidad limitada, el fuste que sirva de sostén a tales “visiones” e “imágenes”. Por ejemplo, el octosílabo, que es uno de los metros más utilizados por este poeta, se resentiría del peso enjundioso de aquéllas, a la vez que les resultaría estorbosa su distintiva gracia rítmico-entonacional. Otros metros, ya de arte mayor, candidatos en potencia a la condición de pilares de esas entrañables “visiones” e “imágenes”, como el alejandrino o el dodecasílabo de tanta estimación entre los modernistas en virtud de sus latentes posibilidades para el despliegue de equivalencias morfosintácticas, fónico-fonológicas y rítmicas, no van a ofrecer tampoco esa forma idónea buscada por el poeta.

Dentro del amplio diapasón métrico tradicional fue hallado, sin embargo, ese fuste capaz de devenir él mismo indicio semántico o semantizable de las “visiones” e “imágenes” comunicadas en él y por él. A diferencia de la praxis poética en otras lenguas en las que se ha llegado al versículo (Whitman, p. ej.) o al poema en prosa o en verso libre (Rimbaud, los simbolistas, p. ej.), en la de la lengua española -que no ha alcanzado por entonces esos cotos- existe el precedente del endecasílabo

suelto o de rima cero, empleado mayormente en organizaciones estróficas como la silva, de ascendencia barroca. Es en este punto, extremado en él y combinado con otras peculiaridades tensadoras, donde José Martí abreva en busca de la “forma” adecuada a sus “imágenes” y “visiones”.

Para explicar la elección del endecasílabo como soporte métrico de semejante proyecto han de considerarse: primero, el perfil rítmico y las posibilidades combinatorias de ese metro, a tono con las cuales ha estado su tradición de empleo en la poesía hispánica; y, segundo, la presencia del mismo en la producción poética previa del propio Martí. En cuanto a lo primero, Pedro Henríquez Ureña (1961), Tomás Navarro Tomás (1968) y Rudolf Baehr (1970) han coincidido en resaltar el carácter polirrítmico del endecasílabo, así como su elevada capacidad combinatoria con otros metros, rasgos que han favorecido históricamente su empleo a solas en textos largos y en proyectos de renovación y experimentación. Su polirritmia hace que en su caso la homogeneidad (métrica) no excluya la diversidad (rítmica). Mas el endecasílabo empleado por el poeta cubano en los “Versos libres” constituye una variante particular: es uno que “renuncia a la rima y, por consiguiente, a la disposición estrófica más común” (Baehr, 1970:78), lo cual le “permite formalmente la expresión de las ideas en forma más inmediata”. Esto condice con el espíritu libertario declarado en los prólogos y defendido en no pocos textos del tercer núcleo del canon poético martiano. La formalización de ellos suele ser bastante inmediata a la experiencia que los genera. Y tanto el sesgo reflexivo -de tono grave- que tanto marca los “Versos libres”, como los sobresaltos provocados por el impacto del *contexto* citadino sobre el poeta que en él se siente doblemente desterrado, tienen un vehículo apropiado en el endecasílabo sin rima.

En cuanto a la presencia del endecasílabo en la poesía previa de Martí, hay que concluir que ésta es muy notable. Ya en 1869 él lo emplea en el soneto “¡10 de Octubre!” y en su poema dramático Abdala: más de 360 versos endecasilábicos entre ambos textos. Y en los dos, además, se trata de propuestas libertarias. Desde la perspectiva deparada por el conocimiento de los “Versos

libres” ese dato es relevante, pues el endecasílabo que luego va a devenir soporte métrico idóneo para corporizar sus “visiones” e “imágenes” se asocia desde esas fechas con la libertad. No importa que la libertad comprenda entonces sólo el aspecto argumental y/o temático de los textos en que aparece: incluso cuando la libertad amplíe su radio a otras dimensiones del texto se sostendrá de preferencia en el endecasílabo.

Ese metro de tanto prestigio en la serie alta de la tradición poética en lengua española desde finales del siglo XVI es el elegido para canalizar una práctica de poesía orientada por y hacia la libertad, y en relación muy tirante con la norma hegemónica inmediata dentro de esa tradición. Él funge entonces como puente entre la tradición y la novedad que conllevan los nuevos asuntos propiciados por el ámbito urbano moderno con los que el poeta se sensibiliza, incluidos los cuestionamientos y resistencias que éste le depara⁴⁷. O sea, no es sólo la definida y muy consciente personalidad sustentadora de esas “imágenes” y “visiones” la que motiva la singularidad de su correspondiente sostén expresivo: es también el *contexto* con sus incitaciones y retos de novedad considerable en los predios tradicionales de la poesía en lengua española. Es el ámbito abigarrado y fragmentario de la ciudad moderna ejemplificada por Nueva York; es “*el denso/Rebaño de hombres que en silencio triste/Sale a la aurora y con la noche vuelve/Del pan del día en la difícil busca*”; es el “*obrero tiznado*”; es la mujer transformada en su imagen por el absorbente mecanismo de producción...; todos los

⁴⁷ Isabel Paraíso (1985:150,156-160) analiza con detenimiento (y no sin algún prejuicio) dos textos de Martí en los cuales Navarro Tomás (1968:444) había atisbado tentativas pioneras del versolibrismo en la tradición poética en lengua española. La medida de los versos de esos textos (“Jadeaba espantado” y “¿Cómo me has de querer?”) fluctúa en torno al eje endecasilábico. Aunque según ella, “el verso libre parece [ahí] accidente o poema en borrador” (177), la sola inclusión de esos textos en un estudio dedicado al verso libre algo adelanta sobre el alcance de las búsquedas de Martí en terreno de métrica. Ninguno de esos textos pertenece al tercer núcleo del canon martiano. Sobre éste en particular, ella sostiene que la libertad anunciada en el título “es la de *carecer de rima* y seguir la *inspiración* [...]” (159). Acereda (1996) revisa esas conclusiones y, desde otra noción de verso libre y a partir de otros poemas (“Águila blanca” y “Banquete de tiranos”), propone que Martí es el “pionero del verso libre en la poesía hispánica” (123). El estudio de Paraíso desborda ampliamente en documentación histórica y en fundamentación teórica al artículo de Acereda: en uno y otro la poesía de Martí correspondiente a los “Versos libres” o periférica de los “libres” constituye una referencia para una comprensión cabal de las novedades finiseculares en ese terreno.

cuales:

Poesía son, y estrofa alada, y grito
Que ni en tercetos ni en octava estrecha
Ni en remilgados serventesios caben.
(PC 1:93)

Esos versos, ciertamente, son endecasílabos, pero no menos notable resulta la tensión que se establece en ellos entre la unidad sintáctico-lógica y la unidad métrica, con los consiguientes encabalgamientos. “El verso que emplea Martí [en “Versos libres”] es un endecasílabo, pero [...] parece como si quisiera romper los límites de la palabra y de la poesía”, ha señalado Lezama Lima (1965, t.3, p.588). En efecto, ese endecasílabo sin sujeción a pautas rítmicas ni estróficas tradicionales mantiene una relación muy tensa con el modelo español debido a distinciones suyas como éstas, o como el encabalgamiento y las sucesivas alteraciones morfosintácticas.

He ahí el soporte métrico -y a través suyo, la poética- de quien se sabe transitando un camino que no es el de la norma epocal, fuera de lo generalmente aceptado en su contexto de origen. Como referencia metatextual tiene él entonces dentro del idioma sólo su propia cultura poética, a más de su sensibilidad. Por eso, en muy grande medida, el alto grado de réplica previsor, verificable también en el intenso diálogo intratextual e intertextual que recorre esos poemas, en la condición contestataria que no pocos asumen con respecto a su *contexto*, o en la posición numérica desventajosa en que suele hallarse el sujeto enunciador y protagonista lírico en relación con sus antagonistas u oponentes ideológicos (éticos y estéticos) al interior de los textos. Tanto en “Mis versos”, en el prólogo 2 -y acaso antes en la correspondencia con escogidos amigos- como en varios de los poemas que conforman ese peculiar conjunto que parece hecho todo de noche, resalta la conciencia autoral de su singularidad y la correspondiente defensa.

Singularidad, conflicto, escisión, fluctuaciones, réplica han sido palabras frecuentes en esta reconstrucción de la poética implícita de “Versos libres”. Singularidad y réplica, constantes en la caracterización de esos versos por parte del poeta, se orientan hacia la dimensión pragmática: la

inserción de los mismos en un contexto literario regido por otras normas de belleza. La singularidad que él percibe en el tipo de formalización seguido en ellos le hace prever reacciones de extrañeza o desconcierto a las que replica.

A esa variante de conflictos se añaden otras, entre las que sobresale la que resulta del esfuerzo del poeta por incorporar actores y situaciones característicos de la dinámica social propia de la ciudad moderna: velocidad, acortamiento del proceso de producción y reproducción de valores y hábitos, muchedumbres, intensa vida en los espacios exteriores, trabajadores manuales, inmigrantes. Precisamente ese impulso de la recia sensibilidad ética del poeta concentra el mayor potencial renovador de “Versos libres”. La sensibilidad al dolor de esos otros sin herencia socioeconómica ni linaje en la tradición poética va a llevarle a replantear concepciones estéticas en las que él ha basado su práctica como poeta, y a reconsiderar la validez de la expresión de dolores y quejas individuales. Sin embargo, la constatación de este potencial renovador pone sobre aviso con respecto a la tendencia a ver los “Versos libres” como un bloque homogéneo. Lejos de eso, la dilatación del periodo de producción y revisión de esos poemas favorece la presencia de fluctuaciones axiológicas como, por ejemplo, de la presencia de las multitudes; y la desigual concreción de ese potencial a lo largo de unos 12 años.

Otras dos variantes de conflictos vienen dadas por la convivencia de esos versos con otras prácticas desarrolladas por el poeta, como la requerida por la subsistencia elemental (“*Ganado tengo el pan: hágase el verso*”), y la estrictamente política. Si la primera de ellas apunta hacia la relativización del *status* social del poeta y de sus correspondientes producciones en las coordenadas hispanoamericanas del fin de siglo; la segunda aporta un foco muy intenso por el cuestionamiento que introduce respecto de la práctica misma de esa(/la) poesía. En efecto, en la contigüidad de la práctica política en la que está inmerso Martí, la práctica de esa (/la) poesía resulta problematizada en su misma razón de ser: ella no contribuye de inmediato a la causa política que centraliza los esfuerzos del poeta, y la publicación de

esas producciones tampoco habría de favorecer la adquisición y/o consolidación del crédito (político) del que él está tan necesitado para fungir como líder e ideólogo en ese otro terreno.

Estos conflictos y nudos no siempre resueltos contribuyen a explicar la situación particular de “Versos libres”: centro gravitacional del sistema poético martiano, pero en la frontera, centro fronterizo. La calidad antológica de varios de los poemas de ese *corpus* no bastó al poeta para dar el paso editorial definitivo. Esta revisión del tramado conceptual y de ciertos procedimientos y recursos formalizadores concentrada en torno al elevado grado de metapoeticidad de esos textos se complementa con la reconstrucción realizada en el capítulo previo de los principales problemas textuales de todo ese *corpus*. Conflictos y problemas se iluminan recíprocamente. Y sólo con la consideración de ambas aristas puede responderse con propiedad a la pregunta formulada por el poeta en el prólogo a sus Versos sencillos. El cúmulo de conflictos y problemas activado por la formalización y publicidad posible de ese *corpus* quedó cifrado en esa pregunta.

CONSIDERACIONES FINALES

Que “Versos libres” no se publicara bajo ningún proyecto editorial en vida de su autor constituye un problema axial para cualquier entendimiento de Martí poeta y, en esa medida, ofrece un punto de partida privilegiado para considerar la relación que él observó con esas producciones durante toda su trayectoria. Justo ahí está el problema a partir del cual se ha configurado el trabajo de relectura y re-construcción de la trayectoria poética martiana entre 1869 y c.1894 que ha ocupado las páginas previas.

La revisión de esa trayectoria poética ha estado fundada en dos hipótesis de lectura muy relacionadas con ese suceso capital: 1ª) el centro del sistema configurado por esa práctica no está constituido por los cuadernos que el autor decidió dar a conocer en 1882 y en 1891, sino por el único núcleo recuperado en 1895 que él no había publicado, por más planes que hubiera tenido de hacerlo; y 2ª) los factores que signaron la distinta suerte editorial de cada uno de los núcleos macrotextuales en los que el poeta estuvo trabajando no se reducen a la dimensión artístico-estética, a pesar de su mucha importancia: para explicar plenamente la ambivalente relación de Martí con sus producciones poéticas hay que ampliar el foco de lectura e incluir también otras dimensiones, como corresponde a la poesía de un escritor que no se desempeñó principal ni primeramente como poeta.

Ambas hipótesis se hallan muy comunicadas entre sí. ¿Cómo es que el centro del sistema no se publica? ¿Qué factores avalan su condición de centro y cuáles retardan y finalmente obstaculizan su publicación? ¿No afectaron esos factores a los poemarios de 1882 y 1891, ubicados por sus fechas de publicación en la etapa de producción y revisión de “Versos libres”? Y si los afectaron, ¿qué especificidad adquieren en el caso de los “libres” para que éstos no se publicaran? Preguntas como éstas son las que delinear el horizonte de esta nueva lectura de la producción poética martiana. Desde él se garantiza la observación de esa

trayectoria como un sistema dinámico en su extensión y hacia su interior; además del análisis de la poesía en su funcionamiento textual y como un discurso entre otros. Por otra parte, sobre el territorio que delimita “Versos libres” se entrecruzan numerosas fronteras, incluida la que debió de dividir toda la producción poética martiana entre el canon y el olvido, entre la “obra” y el desahucio. Esto concede a “Versos libres” un carácter como de bisagra entre una y otra porción, como también entre la poesía y las otras prácticas del poeta, las cuales tuvieron más resonancia ahí que en ningún otro hito de esa trayectoria.

Esa situación de “Versos libres”, aunada a la ambivalencia del poeta con respecto a ellos, impuso la necesidad de esa perspectiva más amplia que permitiera entretener todas esas dimensiones en cuya interacción la poesía se fue constituyendo. Si la situación particular de “Versos libres” en el sistema poético martiano marca el derrotero y la amplitud de esta relectura, el conocimiento de los otros componentes del sistema así estudiados propicia también una iluminación mejor para percibir algunas singularidades de “Versos libres”. De ahí, la conveniencia de reconstruir los conflictos activados (o intensificados) por la práctica de la poesía; o el análisis de la producción desahuciada por él en 1895 y de la recuperada allí mismo: el conocimiento de toda esa zona de la escritura martiana ofrece una plataforma sólida para concluir que los indicios de crisis asociados con “Versos libres” no fueron exclusivos de este núcleo, si bien aparecen más enconados en él.

Los conflictos que se activaron en torno a la escritura de alguien que, interesado en autorizarse como líder e ideólogo de un movimiento independentista que preveía también la opción bélica, no tenía sin embargo méritos militares ni comparables a los de los líderes formados o confirmados por la reciente guerra cubana, se intensifican sobre uno de los cauces de esa escritura: la poesía, género donde se concentraron de manera insuperada la vocación extraordinaria y los inconvenientes para realizarla en proporción; el ejercicio intenso de ella y la

cautela para mostrar en el ámbito público los frutos de tal ejercicio. Por eso mismo, en ella, como en ningún otro de los géneros discursivos practicados por él, se agudiza el conflicto entre la vocación y el deber que lo aleja de ella, o entre el afán de permanencia de la escritura y su voluntad de servicio. Ese conflicto permeó la escritura de Martí desde los años finales de la guerra de independencia cubana (1868-1878) (*v.gr.*, cartas a Valerio Pujol [1877] y a Máximo Gómez [1878], poema “A Rosario Acuña” [1877]) y se agudizó a partir de 1880, momento de su entrada en el primer círculo de dirección del movimiento independentista, el cual estaba integrado por líderes forjados como tales en la fragua de esa guerra. Significativamente, su inserción en organizaciones políticas directamente relacionadas con la guerra recién concluida coincide con su acceso a la madurez creativa: ambos hitos, muy intercomunicados entre sí, se ubican hacia 1880.

Con “política de la escritura” -nombre sintético de la segunda hipótesis del estudio- se comienza por llamar la atención no sólo sobre la existencia de esos conflictos, sino también sobre la conciencia de ellos por parte del poeta. A tenor de esa conciencia son las estrategias que él instrumentó para sobrellevarlos. La poesía no se constituye -y menos aún en este caso- a solas, ni en relación únicamente con la tradición genérica suya. Semejante conciencia se da sobre el trasfondo más general de una época en que la poesía y los poetas hispanoamericanos resienten los efectos relativizadores de su propio *status* social bajo el impulso de la incipiente modernización. Obligados, en tanto escritores, a vivir mayormente del periodismo -donde van siendo predominantes criterios representativos de los nuevos discursos modernizadores como eficiencia, utilidad, competitividad, etc.-, ellos van a constatar muy de cerca esa situación de la poesía como una práctica entre otras. De ahí que el diálogo y el intercambio con géneros vecinos, a veces situados incluso en los bordes o en el exterior del radio epocal de la literatura,

se extiendan como un tributo no siempre voluntario en la práctica poética de esos nuevos tiempos.

Si bien el poeta José Martí participa de esa nueva dinámica interdiscursiva propiciada por la incipiente modernización, sobre la que además va a reflexionar con agónica lucidez durante la década de 1880, su inserción en una dinámica política de carácter anticolonial va a aportar otros elementos caracterizadores que mucho singularizan su proyecto creador respecto de sus más notables contemporáneos. El más importante, para los fines del estudio realizado, se refiere a la voluntad de subordinar todas sus prácticas discursivas al objetivo de obtener la independencia de su patria, o de poner a todas ellas en función de éste; objetivo para el cual le era necesario hacerse de (y/o consolidar) una imagen de autoridad en terreno político.

Sin embargo, la poesía, ya en su concepción madura, opone una fuerte resistencia a aquella voluntad subordinante. La poesía, según esa concepción, debe justificarse por el trabajo sobre el lenguaje y por marcas similares de la formalización de las ideas. Su validación a partir de criterios como las intenciones autorales o la naturaleza de los asuntos representa un aspecto censurable de la poesía romántica hispanoamericana según Martí. El modelo del poeta cívico, patriótico, legado por el romanticismo, a Martí ya le parece caduco, por lo que el mismo no constituye para él una opción siquiera conciliadora del conflicto bosquejado.

Otra especificidad de la poesía que es también susceptible de consideración para entender los conflictos que se activan o intensifican en torno a ella viene dada por el placer que ella concentra, por sí misma y como fuente compensatoria de los otros placeres que él disocia de su imagen: "*Nunca tal gozo como el verso dieron/Eros úbero o Diana vigorosa*" (PC 1:192). Nada se compara a la poesía en ese terreno: su ejercicio, o mejor, su visita, generalmente nocturna y bajo figura de mujer ("*la mujer hermosa y la poesía:/¡Siempre juntas las dos!*", PC 1:135), concita placer, y ella misma es depósito del placer que sin embargo el escritor esquivo en sus

presentaciones públicas y representaciones de sí en otros géneros -incluida la fotografía. Lo escamoteado u omitido en otras dimensiones del escritor deja sus huellas en la poesía, aflora con ella, y, como puede constatarse por la procedencia de esos versos citados, particularmente en (y con) los “Versos libres”. En esta asociación con el placer va a fundar su origen, en buena medida, la situación especial de la poesía en el conjunto de la actividad martiana. La poesía concita placer por cuanto permite al escritor liberar las resonancias de los sobresaltos, sufrimientos y ansiedades generados por su restante actividad y por la disciplina que le exige el cuidado/delineamiento de la correspondiente imagen de autoridad. Durante el ejercicio de la poesía se expresan y/o realizan dimensiones suyas que se asordinan en la práctica de otros géneros de escritura. De ahí que la angustia tematizada con frecuencia en sus poemas no excluya esa asociación con el placer, ni el placer la tensión. La poesía, también por eso, puede ser casa, refugio, *patria*. Ella, que no sirve de manera activa y/o directa a la causa que centraliza los esfuerzos del escritor y líder político, puede devenir *patria*, en detrimento de la otra, la histórica, la geopolítica.

Sin el aval de participación en la guerra independentista, Martí habrá de apelar a otros recursos menos expeditos o frecuentes para hacerse de esa imagen de autoridad entre sus correligionarios. Héroe puro, Apóstol, Maestro, símbolo vivo de la nación por crear: rasgo común a todas esas vías por las que finalmente fue reconocido y autorizado para opinar e incluso decidir en asuntos relacionados con los destinos patrios es la supresión o el bloqueo de cualquier asociación suya con el placer, es decir, con cualquier otro “placer” que no fuera el del sufrimiento requerido por la situación de Cuba.

A esa encomienda a la que consagró José Martí toda su vida madura ¿qué servicio podía prestar su propia poesía, de manera que permitiera justificar a ésta? Muy magro servicio, desde luego, por su asociación con el placer y por su concepción de ella como un producto artístico

con dignidad y centro propios: “la poesía, que es arte, no vale disculparla con que es patriótica o filosófica, sino que ha de resistir como el bronce y vibrar como la porcelana” (QC 5:137). Difícilmente hubiera podido hacer de su poesía un mero medio de ayuda inmediata a la causa patria (poesía cívica o patriótica) quien tuvo una concepción tan exigente (ética de la estética) de ella, y quien tanta importancia concedió como escritor, y ya no sólo como poeta, al trabajo distintivo sobre el lenguaje. Tal posible salida, por otra parte, no hubiera afianzado tampoco el propósito de crearse o consolidar aquella imagen de autoridad entre interlocutores que valoraban sobre todo la capacidad de sacrificio, la consagración, el desprendimiento. Consciente de su propósito rector y en conocimiento de esas demandas entre el público que habría de ser su auditorio, Martí orientó su actividad a ser encarnación de esas demandas, las cuales, por demás, coincidían con el profundo y temprano fundamento ético de su formación individual.

La poesía, entonces, fue para él en su época madura tan necesaria, como inapropiada generalmente su publicidad. Mientras más atribulado por las dinámicas del ámbito público(/diurno) esté el sujeto que ejerce la poesía -entre otras funciones-, más necesaria se hace ésta (“*amigo*”, “*hijo*”, “*mujer*”: siempre compensatoria) para él; pero esa mayor necesidad no conllevará una publicidad proporcional de la misma. Con razón, en torno a la poesía -y a los “Versos libres” dentro de la poesía- se concentran los principales focos de tensiones activados por la práctica escritural martiana. Paradigmático al respecto es el poema con que cierra Versos sencillos. Según se expresa allí, el muy grande beneficio brindado al sujeto lírico/autor implícito por la poesía explica, de manera simultánea, la necesidad que éste tiene de ella y la limitación de la misma en cuanto a publicidad. La necesidad que el poeta tiene de ella la torna escasamente publicable en la medida en que ella ha sido marcada en lo temático y sobre todo

en lo compositivo-formal por esa función compensatoria respecto de sus otras prácticas, lo cual condiciona a su vez un estrechamiento de la relación de necesidad entre ambos:

Tú, porque yo pueda en calma
 Amar y hacer bien, consientes
 En enturbiar tus corrientes
 Con cuanto me agobia el alma.
 [...]
 Mi vida así se encamina
 Al cielo limpia y serena,
 Y tú me cargas mi pena
 Con tu paciencia divina.
 (PC 1:283)

La oscura labor propiciadora del amor, la bondad y la pureza que tanto contaron en la imagen pública del escritor y líder cubano fue desempeñada por la poesía. Gracias a la práctica de ella fueron posibles aquellos semas básicos en la imagen pública de Martí. El “verso” metonímico de esa práctica es el interlocutor que ahí se privilegia, el “amigo” confidente, el “amoroso compañero”. En ningún otro género cultivado por este escritor se localiza un texto correspondiente al mismo que manifieste, como éste con respecto a la poesía, semejante deuda de gratitud hacia él. Por la intensidad de esa especie de *mea culpa*, muy grande se adivina tal deuda. Todos estos valores se acrecientan por aparecer en el poema final de un cuaderno que se propuso como testamento de la relación de Martí con la poesía: “¡Verso, nos hablan de un Dios/Adonde van los difuntos:/Verso, o nos condenan juntos,/O nos salvamos los dos!” (PC 1:184). De modo que si es válido afirmar, como lo hice poco antes, que su poesía de madurez habría prestado un pobre servicio inmediato a la causa de la preparación de la nueva guerra independentista cubana, no menos cierto es que esa poesía prestó un meritorio servicio indirecto a esa causa en la medida en que ayudó a su máximo líder moral y agente intelectual a sobrellevar la soledad, las angustias y caídas generadas por su misma consagración a esa causa, entre otros avatares.

Este patriota no sólo no abjuró de su exigente concepción de la poesía, sino que mantuvo la alta estimación de ésta incluso en términos de modelos sociales. Muestras de ese lugar reservado a la poesía son: 1º) su defensa de la necesidad de la misma formulada en varios textos suyos, entre los que sobresale el ensayo sobre Walt Whitman (1887); y 2º) la indisociabilidad de la poesía de su proyecto de comunidad nacional, según puede verificarse en su poemario de 1891: la poesía, que ha funcionado ahí como soporte expresivo de tal proyecto, tiene en éste su propio lugar. Ese proyecto de nación en cuya configuración tanto cuenta la poesía se orienta a subsanar las desventajas padecidas por ésta en las nuevas circunstancias socioeconómicas de finales del siglo XIX hispanoamericano. La poesía, decididamente, no es un medio ni una contingencia en el proyecto de Martí, por más que él, en tanto promotor y ejemplo del mismo, escamotee y subordine su práctica individual de la poesía.

En efecto, semejante valoración general de la poesía no excluye el conflicto asociado con su práctica individual. Teniendo en cuenta la omnipresencia de la poesía en la obra escrita y el pensamiento de José Martí, se entiende la envergadura del conflicto que supuso la sola figuración de ella en todo ese *corpus*. Conflicto, por lo que respecta a las especificidades de la dinámica sociopolítica cubana en cuyo radio Martí busca autorizarse más allá de la poesía; y conflicto, por lo que atañe a la relativización de la poesía (y el poeta) en las circunstancias de la modernización que este poeta vive mayormente en (y desde) Nueva York; todos los cuales se traducen en otras tensiones y disyunciones en lo que atañe más de cerca a la formalización del texto.

En cuanto a omnipresencia, muy notable, ciertamente, fue la gravitación de la poesía sobre cuanto es para nosotros Martí: el escritor, el pensador, el sujeto de una práctica política. Esa omnipresencia se manifestó en él no sólo en la producción de textos según los principios constructivos de un género literario particular, o como objeto de reflexión crítica, o como una

manera de concebir el lenguaje cuyas marcas se expanden con diversa intensidad a los demás cauces genéricos abarcados por su escritura, sino también como sistema con capacidad modelizadora sobre sus ideas, sobre su visión de mundo. Así de fuerte se da en él esa vocación en la que conviven entreverados el placer y el estigma. De ese modo, la existencia de una “política” como instancia reguladora de su relación con la poesía no excluye la presencia de un escritor, y particularmente de un poeta, para su relación con la política en sentido fuerte. El realismo y la capacidad de previsión que distinguieron a Martí como sujeto de la empresa independentista cubana no excluyen forzosamente al poeta. A fin de cuentas, “la concepción que un poeta tiene de la poesía resulta al cabo inseparable de la que tiene de la realidad en su más vasto sentido” (Vitier, 1982:48-49).

A esta luz, los indicadores de la presencia de la poesía y/o del poeta que han solido reconocerse tradicionalmente en otros géneros de escritura y en otras dimensiones de la actividad toda de José Martí caben ser explicados como compensaciones del control ejercido por el propio Martí sobre la poesía y el poeta en sus soportes y modos habituales de manifestación. En proporción al radio abarcado por la poesía en el proyecto martiano es la amplitud del conflicto que conlleva su presencia en el mismo. Sin embargo, ese conflicto ha sido delineado aquí sólo en torno a la poesía como género literario, como fruto textual de una práctica discursiva.

Como sujeto de esa práctica, Martí, durante toda su vida, publicó sólo dos cuadernos de poesía (*Ismaelillo*, 1882 [15 textos]; *Versos sencillos*, 1891 [46 textos]), más algunos otros poemas sueltos en revistas y periódicos: en total, no más de ochenta poemas. Esa cantidad, suficiente para mostrar y confirmar una vocación, en su caso representa una muy pequeña porción de todos los que produjo. La significación del criterio cuantitativo como frontera entre

lo que él publicara y lo que dejara sin publicar se acrecienta cuando se comprueba que la calidad no fue privativa de una sola de las porciones delimitadas por esa frontera.

Esto lo corrobora el análisis de la que he llamado, a partir de las indicaciones “testamentarias” de 1895, “poesía desahuciada”: numerosos son los poemas de calidad ubicables en esa porción que, sin embargo, estaban condenados, principalmente, porque su autor no dispuso la ‘salvación’ de textos por separado, sino de conjuntos macrotextuales. De manera que los sonetos, los dísticos pareados, las décimas y también poemas en verso blanco habrían de padecer esa condena por el solo hecho de no haber integrado algún conjunto macrotextual. Sin embargo, además de la meritoria calidad de varios de esos textos sueltos, ellos justifican el recorrido realizado porque sólo ellos posibilitan una visión panorámica de las opciones formalizadoras exploradas por Martí dentro de los límites de la poesía en lengua española de finales del siglo XIX. La parte visible del *iceberg* constituido por el sistema poético martiano no se comprende a plenitud sin el conocimiento de la otra, la invisible, la impublicada.

El conocimiento mostrado del uso, solo o combinado, de diferentes metros (hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, eneasílabos, decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos, etc.) permite entender el fundamento del diapasón métrico de que dispone el poeta de Ismaelillo, Versos sencillos y aun de “Versos libres”. La selección métrica y estrófica distintiva de cada uno de esos núcleos macrotextuales se realiza sobre la base de una notable competencia métrica. Por lo que el ceñimiento a un tipo de metro o a determinada matriz estrófica no equivale en ningún caso a reducción de posibilidades, sino a una voluntad expresiva en consonancia con la disposición del sujeto/autor hacia los lectores previstos en cada caso, lo cual dota de mayor relevancia significacional la elección misma. Casos ilustrativos al respecto ofrecen sus dos sonetos metapoéticos (“*Tienes el don, tienes el verso, tienes*”, PC 2:160-161; y “*Quieren, oh, mi dolor,*

que a tu hermosura", PC 2:159-160), en los cuales la defensa de una poética de libertad y discrepancia se expone en una estructura de signo más bien conservador. Semejante convivencia puede leerse entonces como una prueba de la amplitud del poeta, y también como un desafío: si él defiende determinado tipo de lenguaje o concepto de la poesía no es porque sea incapaz de cultivar con acierto otros que en principio podrían no asociarse con su tesitura individual. Esa recurrencia de consideraciones metapoéticas puede tomarse como un indicio compensatorio de la "política" que él observó en relación con la publicidad de esas producciones: no presentarse más como poeta en el ámbito público no disminuía sus méritos como tal a sus propios ojos.

Singular entre el *corpus* de la poesía desahuciada es "Polvo de alas de mariposa", acaso el proyecto de cuaderno, fuera de su canon personal, que él abandonara en estado más avanzado. En éste el carácter metapoético debe mucho al diálogo que el poeta entabla con su imagen pública. En la defensa que realiza allí de su derecho a tratar temas despojadamente líricos mucho resuena su previsión de la imagen que han forjado de él textos como Abdala (1869), El presidio político en Cuba (1871), "Zenea" (1871), "A mis hermanos muertos el 27 de noviembre" (1872), o "A Rosario Acuña", en conocimiento de los cuales no se atribuirían al mismo autor poemas como los de "Polvo de alas..." o de "La pena como un guardián".

En la decisión de abandonar el proyecto de "Polvo..." se entremezclan consideraciones de carácter artístico-literario y otras que tienen que ver más con el cuidado de la imagen pública exigida por la práctica política. En efecto, tanto como la calidad desigual del conjunto, o su condición miscelánea como posible macrotexto, pesó la referencialidad explícita en él de facetas propias que -de editarse esos versos- asociarían (y/o confirmarían) en la imagen pública del escritor la de un ser adolorido, solitario, fantasioso; lujo que él no podía permitirse hacia 1880 como activista político, y exceso que él desaprueba como sujeto de la poesía. Su rechazo

maduro de los excesos sentimentales en la poesía se conecta ahí con la precariedad de su relación matrimonial con la mujer a la que en gran medida dedicó esos versos. Respuesta a la otra gran ausencia padecida por Martí a principios de 1880 -la de su esposa- fue “Polvo de alas de mariposa”; la del niño tuvo su centro en Ismaelillo.

Los elementos que ese proyecto macrotextual comparte con el primer poemario publicado de José Martí facilitan algunas pistas para la datación del proyecto. Desde el punto de vista de sus asientos textuales sucede que versiones originales correspondientes a uno y otro conjunto se localizan en un mismo cuaderno de apuntes. Por otra parte, ya más apegados a los respectivos textos, encontramos que la sensibilidad del poeta hacia sus destinatarios en cada caso es muy parecida: el recuerdo del niño y el de la mujer amada generan estados líricos que se formalizan de modos bastante similares; el niño y la amada se hallan separados del sujeto emisor por el “*mar*” y ambos comparten la condición de “*musa*” y hasta alguna designación tropológica, como, por ejemplo, “*vaso*”. El conocimiento de Ismaelillo facilita la percepción de las razones que redundaron en contra de la edición final y publicación de “Polvo de alas de mariposa”. El fastidio que el poeta declara en su dedicatoria a Charles Dana por la lectura de “*tant de romans d’amour avec des femmes*” (E 1:228) pudiera tener en su trasfondo de resonancias, más allá de la conciencia del poeta, ese proyecto desechado. Este dato, sumado al tenso diálogo epistolar del escritor con Carmen Zayas Bazán -su esposa y madre del niño poetizado en el cuaderno de 1882-, refuerza la gravitación que tuvo esta mujer sobre Ismaelillo, aún contra la voluntad del poeta.

El desahucio de “Polvo de alas...” podía preverse si se conoce que incluso con Ismaelillo el poeta se dio a la tarea de regular y contrarrestar los efectos que sobre su imagen total habría de aportar la publicación de ese cuaderno: él no deseaba ser tenido, como tantos otros que publicaban versos por entonces, como “poeta en versos” (E 1:246) nada más, incapaz de

cualquier creación que no fuera la textual al uso. Él, que de todos modos era poeta, preferiría ser reconocido primero como “poeta en actos”, considerada texto la propia realidad. Esta expresión de sesgo oximorónico devela, al par que la fuerza, la calidad utópica del proyecto creador en que se inscribe. Las resistencias que el contexto epocal opone a la realización del “poeta en versos”, con ser enconadas, nunca superarían las opuestas a quien desea crear/modificar más allá del texto usual, más allá del lenguaje: el “poeta en actos”. He ahí un lugar forjado por el poeta José Martí a su medida, pero también una especie de obstáculo puesto a sí mismo para asumirse como poeta en público.

Salta de suyo, a la luz de esta exposición, la extraordinaria importancia que tuvo para Martí -y ha de tener también para sus lectores- la dimensión comunicacional de su obra. Sin embargo, las distinciones observadas por él según los públicos (oyentes/lectores) previstos, los órganos de publicación, los géneros, los asuntos y demás factores interactuantes en un circuito comunicacional al momento de formalizar las ideas a transmitir, no han sido elementos considerados en proporción a su importancia en la bibliografía martiana. La relevancia del lector oyente y la ascendencia que éste alcanza en la creación misma de este escritor es un punto en el que apenas han reparado sus lectores reales hasta el momento, a pesar de que él mismo lo previera: “Ha de pensarse s[iem]pre en que no se nos ha de leer con la exaltación con que escribimos” (QC 21:185).

Particularmente su producción poemática es muy sensible a esa perspectiva. El rumbo de su trayectoria, desde la poesía que finalmente desahucia (porque “no vale un ápice”) hasta la que recupera en 1895, debe mucho a esas previsiones dialógicas con las que están asociadas las muy frecuentes intratextualidad y metatextualidad de su poesía. Este rasgo pone al descubierto, además de las resistencias que enfrenta la poesía para constituirse en la época moderna, una necesidad de delineamiento de su imagen por parte del poeta, la cual está más allá de los

requerimientos estrictos de la poesía. En esa perspectiva, claro está, se impone analizar al propio escritor como su primer lector y, consecuentemente, el intenso diálogo intratextual de su obra. Esto que tiene validez metodológica para el estudio de cualquier otro escritor alcanza un relieve muy particular en el caso de uno que, como José Martí, vigiló y trazó con tanto celo la imagen que deseaba fijar de sí mismo en la memoria de sus diferentes públicos, pero especialmente en la del cubano.

En el caso de Ismaelillo ese rasgo vuelve a tornarse muy significativo por las distinciones que su autor observa entre los lectores (reales) de los primeros ejemplares del libro, según estuvieran ellos dentro o fuera del público ante el cual él aspiraba entonces a autorizarse. Así, mientras que a sus compatriotas de La Habana les ofrece disculpas y prevenciones con respecto a la sola existencia del poemario, al periodista norteamericano Charles Dana no le escribe sino que ese libro es la novela de sus amores con su hijo, entre otros detalles similares, todos en francés. También para considerar las diferencias entre los tres núcleos de su canon poético, o entre éstos y las porciones que desahucia, es muy provechoso situarse en la perspectiva que asegura la dimensión comunicacional, tanto en lo concerniente al funcionamiento interno de los textos, como en lo que respecta a la relación de éstos con sus contextos respectivos. El seguimiento de esa dimensión, siquiera parcialmente, resulta muy productivo como instrumento de exégesis y como guía metodológica. Las distintas formalizaciones de Versos sencillos y de los inconclusos “Versos libres”, por ejemplo, pueden explicarse de manera satisfactoria a partir de la relación que cada uno de esos núcleos prevé con sus correspondientes auditorios. Y la suerte editorial de cada uno de ellos está muy relacionada a su vez con el hallazgo/creación de un auditorio a partir del cual se fundamenta y moldea un proyecto de comunidad nacional, para el cuaderno de 1891, y con la inexistencia del tipo de público lector previsto por el conjunto que no se editó.

Contra lo establecido en la doxa, no son Versos sencillos ni Ismaclillo el centro del sistema poético martiano, sino “Versos libres”, conjunto cuyas marcas resuenan perturbadoramente en los límites de cada uno de esos otros poemarios. Si la poesía constituyó una especie de centro irradiador dentro del mapa escritural martiano, ese conjunto particular lo fue a su vez de la poesía: centros problemáticos los dos, centros en la frontera. Proceder de otra manera, además de resultar infiel con respecto al comportamiento real de ese sistema, supone restar importancia al papel de las tensiones y los problemas que tanto marcaron y moldearon al sistema y a ese conjunto.

“Versos libres” ha solido considerarse título de un poemario concebido por José Martí que, a pesar de (¿o, más bien, por?) contar con uno o dos prólogos, más de 60 textos integrantes virtuales y un proyecto de índice donde se asientan sólo 32 títulos, no alcanzó a cerrarse. Carente de una forma definitiva, no fue publicado en vida del poeta. Sin embargo, habría que preguntarse qué designa en verdad el sintagma “Versos libres”. ¿Se refiere a un poemario del cual sería título? ¿O a un tipo particular de poesía (*estilo*) dentro de la trayectoria martiana? Y luego, ¿significa lo mismo en la década de 1880 que en 1895? He ahí un problema clave apenas reconocido como tal en la bibliografía martiana. Al haber quedado este proyecto más como deseo que como realidad macrotextual, no procede referirse a él como cuaderno, y menos aún como libro, según ha sido habitual en la bibliografía que lo estudia. Muy pertinente resulta destacar la inestabilidad semántica de ese título. “Versos libres” parece haber sido el título destinado por su autor tanto a un cuaderno particular como a un *corpus* en crecimiento, caracterizado por un *estilo* (metro, sintaxis, tono, estatuto comunicacional interno, público virtual, etc.) común a todos sus miembros, y a partir del cual podrían organizarse dos o más cuadernos. A la altura de 1895, sin embargo, ese sintagma designa más bien una especie de cuaderno antológico de un estilo (“lo más cuidado o significativo de unos Versos libres”) en el

que cabrían textos registrados en el referido índice autorial y también textos no incluidos en éste.

A propósito de ese índice que ha solido regir todos los intentos de edición del tercer núcleo poemático recomendado por su autor en 1895, hay que decir que él no tiene carácter definitivo. En abono de esta conclusión observada también por otros estudiosos ha de considerarse: 1) que el texto original del mismo está escrito a máquina en su parte inicial (15 títulos) y a mano en la segunda (17 títulos); 2) que los textos originales correspondientes a varios de esos títulos aparecen tachados sin que ese indicio de exclusión haya conllevado una señalización análoga en el índice; y 3) que en abril de 1895, cuando Martí recomienda a su albacea *de facto* seleccionar “lo más cuidado o significativo” de todo el *corpus* de los “libres”, no propone ese índice como guía para tan delicado encargo. De manera que ese índice permite documentar un proyecto editorial de “Versos libres” anterior al recomendado en 1895, el cual no coincide con éste.

En cuanto al período que comprende el proceso de producción/revisión de esos textos, ha habido consenso en situarlo entre finales de la década de los 70, por una indicación manuscrita del autor al dorso de la hoja donde escribiera el poema “Media noche”, y mediados de la década de los 80, con preferencia por el año de 1882. Sin embargo, más allá de eso no es mucho lo que puede aducirse de modo perentorio sobre la precisión de esas fechas. Si 1878 pudiera señalar el inicio de un *estilo*, concienciado así por el propio poeta, esa fecha no parece marcar, en cambio, el inicio de un proyecto de *poemario*. Por lo menos, ningún indicio inequívoco hay entonces de que así sea. Que este sintagma esté prefigurado en una frase suya de 1878 (“La época es libre: séalo el verso”; *OC* 1:80) y que sin embargo él no figure como título en ninguna de las referencias epistolares a ese “cuaderno” entre 1882 y 1883 permite inferir que ese título no había cuajado como tal entonces.

En lo que respecta a la fecha del cierre, hay varios indicios que inducen a pensar que el proceso de producción/revisión de esos “versos” permaneció abierto (o fue reabierto) después de la década de 1880. Entre tales indicios sobresalen: 1) la remisión a su práctica personal como argumento mayor de su aprecio del verso blanco en una carta de 1890; 2) la mención de “Versos libres” (y de “Versos cubanos”) en el prólogo a Versos sencillos; y 3) la fecha aproximada del apunte manuscrito al dorso de “Media noche”: 1893. Así las cosas, tenemos que “Versos libres”, proyecto iniciado poco antes que Ismaelillo, y presente en la conciencia autoral todavía durante la producción de los “sencillos”, actúa como una suerte de fondo magmático sobre el que, sedimentados, se recortan esos dos cuadernos. Este dato refuerza el carácter central de “Versos libres” en el sistema poético martiano.

Borrosas las fechas de inicio y cierre de constitución del *corpus* poemático de José Martí que más comunidades guarda con la zona restante de su producción (tanto la reivindicada como la “desahuciada”), se deduce que también haya imprecisión en cuanto al número de textos integrantes de ese *corpus*. De los 28 textos publicados en 1913 bajo ese título se pasó a 44 en 1942, a 45 en 1963-1973, a 74 en 1970, y a 66 en 1985. El total de “Versos libres” existentes no sólo rebasa el número promedio de textos de los poemarios de Martí publicados por él mismo, sino también opone resistencia a la imagen de concierto que él asocia idealmente con el poemario. En presencia de estos dos problemas cobra su mejor relieve el dato de los dos títulos asociados históricamente con “Versos libres”: “Flores del destierro” y “Versos cubanos”, pues ellos permiten documentar otras soluciones que exploró el poeta -más allá de la ilustrada por el índice- para superar aquellos y otros problemas editoriales generados por ese *corpus* tan amplio y desarmonioso. Si como *cuadernos* esos títulos no existen, como *proyectos editoriales* sí. Las razones pertinentes para desautorizarlos como *cuadernos* no lo son igualmente

para descartarlos como otras tentativas editoriales del *corpus* de los “libres” contempladas por el propio poeta.

La posibilidad de que “Versos libres” actuara como fondo matriz del que el poeta, ante el continuo crecimiento de esa clase de versos, pensó extraer los cuadernos anunciados por “Flores del destierro” y “Versos cubanos” véase favorecida por el hecho de que el primero de esos proyectos cuenta con dedicatoria y prólogo, mientras que el segundo se anuncia como cerrado en el prólogo a Versos sencillos. El tremendo problema que supuso para el autor de “Versos libres” la constatación de la inexistencia del público ideal de esos versos intentó ser limado o asordinado entonces por esos dos títulos en los que apenas resuena el carácter metapoético del título matriz. A diferencia de éste, “Flores del destierro” y “Versos cubanos” se orientan a favorecer el contacto con un público ya moldeado por la tradición de poesía patriótica de exiliados que sus títulos invocan. El laúd del desterrado (N. York, 1858), antología de poesía cubana de carácter patriótico en la que se recogen textos de José María Heredia, de Juan Clemente Zenea y de Pedro Santacilia, entre otros poetas marcados por el exilio, constituye un referente básico para el público moldeado por esa otra tradición. Este dato sobre el público es sumamente importante no sólo para explicar esos intentos de reacomodo del *corpus* de los “libres” a públicos -y tradiciones- ya existentes, sino también para entender la publicación del cuaderno de 1891, con el que el propio Martí asocia mucho aquel protocaderno.

La formalización de “Versos libres” documenta una situación de crisis a partir de la disposición del poeta hacia el universo ahí tratado, la cual a su vez conlleva otra, en la dimensión pragmática, con respecto al público ideal de esos versos. Esta segunda crisis -o segundo momento de una misma crisis- fue determinante en la suerte editorial de “Versos libres”. Martí no encontró al público lector que entendería y reeditaría su trabajo autoral.

Insuficientes para solucionar la crisis de formalización, los otros dos títulos asociados como proyectos con esos versos se orientaron a buscar una compatibilización de la crisis con el público real más inmediato al autor. Leída una parte de ese *corpus* desde el horizonte configurado por alguno de sus nuevos títulos (“Flores del destierro”, “Versos cubanos”), la crisis de la formalización se asordina o adquiere otro significado. A su trasluz, el sesgo ontológico del destierro tematizado se historiza, y la crisis misma se politiza también.

He ahí otras operaciones que develan lo que he entendido como “política de la escritura”. Para el público real de Martí esos valores así reorientados resultarían más comprensibles, y serían redituables, por tanto, para la imagen del esforzado escritor. Estas operaciones han de ser consideradas no en un solo momento, sino a lo largo de varios durante toda una década: la de los 80, crítica como ninguna otra en la vida de José Martí. El conocimiento de estos conflictos y de las operaciones encaminadas a solucionarlos propicia otra perspectiva para la consideración incluso de Versos sencillos: la formalización seguida en este cuaderno (el octosílabo, la tradición popular, la oralidad) ¿no supone una conciliación?, ¿no se orienta de antemano hacia esa conciliación que en gran medida esgrime como justificación de su existencia?, ¿qué se busca, si no, desde su título? Las comunidades temáticas entre ambos núcleos poemáticos y la asociación establecida por el prologuista-poeta abonan la relación comentada entre “Versos libres” y Versos sencillos, a la vez que favorecen la idea de que el centro matriz del sistema poético al que pertenecen ambos es “Versos libres”.

Todas estas señales de la situación irregular de ese tercer núcleo del canon poético martiano avisan sobre las precauciones que han de seguirse en cualquier tentativa de reconstrucción de su poética. La no delimitación de las fronteras de lo que habría sido el cuaderno homónimo obliga a practicar otro camino, distinto de aquel de los cuadernos publicados y editados por el propio poeta, para trazar las coordenadas de ese mapa abierto. La

amplitud del período de producción/revisión de esos textos, por su parte, anticipa la diversidad de matices que presenta la poética rectora de ese conjunto en sus distintas concreciones a lo largo de más de 10 años. Ilustraciones de esa diversidad que en ocasiones puede frisar la contradicción abundan: desde la visión de la ciudad moderna y sus multitudes características, o la disposición hacia la mujer, hasta la orientación semántica de que se dota un mismo símbolo, sea el “yugo”, sea el “caballo”.

Desde 1913, fecha de su primera publicación, varias han sido las tentativas editoriales que, accediendo a la voluntad expresa del autor en la carta del 25 de marzo-1º de abril de 1895, se han propuesto realizar el trabajo encomendado inicialmente a Gonzalo de Quesada y Aróstegui. Entre éstas sobresalen la de Gonzalo de Quesada y Miranda (1942), la de Hilario González (1970), la de Iván Schulman (1970, 1985), la de Emilio de Armas (1978) y la del CEM (1985), la primera edición crítica. Todas ellas -exceptuada la de González- tienen en común, además de compartir un número considerable de poemas, el otorgamiento o reconocimiento de carácter definitivo al índice y la aceptación de “Mis versos” como el prólogo indiscutido de “Versos libres”. Curiosamente, ha sido este último rasgo el único que ha sobrevivido a todas esas tentativas de edición del mencionado *corpus*.

Un valor en que no han discrepado los sucesivos editores suyos es el del reconocimiento de una significación especial a ese protocuaderno dentro del sistema del que forma parte, a nivel individual (obra de José Martí) y a nivel del ámbito hispano-americano en general. Coincidencia que, por otra parte, se comprende, pues si bien “Versos libres” como poemario está inconcluso, no es posible sin su *corpus* acceder a un conocimiento pleno del conjunto en que se inscribe, ni tampoco apreciar todo el alcance de la zona (más) visible (Ismaelillo, Versos sencillos) del *iceberg* que comprende tal sistema. Pocos indicios son tan iluminadores de la inestable situación de la poesía en todo el mapa de la escritura martiana y, por extensión, en el

contexto hispanoamericano epocal, como la condición abierta, inconclusa, fragmentaria de ese núcleo en el que están cifradas, y practicadas a veces, las más tensadas aspiraciones renovadoras del poeta.

Ciertamente, ninguno de los otros núcleos del canon poético martiano manifiesta sensibilidad tan aguzada hacia los avatares del poeta y su producción correspondiente en la época moderna. Considerable es el número de textos suyos en los que se reflexiona intensamente sobre el estatuto social del poeta y de la poesía (razón de ser, concepción, resistencias enfrentadas). Como mucha de la poesía moderna, “Versos libres” transita un sendero bastante solitario, en la medida en que se va constituyendo, no sólo a pesar de (y, por tanto, con) las resistencias sociales (sociodiscursivas) que enfrenta entonces la poesía -muchas de las cuales incorpora como materia de sus textos-, sino también, a pesar de “la poesía”. Precisamente esa convivencia del texto con su imposibilidad (el texto como imposibilidad) distingue a “Versos libres” de los otros núcleos poemáticos de este autor. La capacidad asimilativa que supone la referida convivencia se da tanto a nivel de temas como a nivel de la formalización misma. Huella concentrada de ese rasgo viene a ser la pareja constituida por la violencia y la belleza; violencia proveniente de los umbrales del texto, y belleza del texto, pero también violencia generada por la puesta en texto de cierto tipo de belleza proveniente del contexto.

En conocimiento de esos problemas, así como de los anhelos de salida del espacio terrenal, las pulsiones autodestructivas o la imagen de “*los hombres*” que marcan la historia del *alma* re-creada en esos versos, se está en condiciones de responder a la pregunta que Martí mismo desliza en 1891 acerca de la suerte editorial de ese núcleo: ¿por qué no se publica? Si la elevada cantidad de textos entre los que habría de elegir constituye una primera fuente de problemas, no menor ha de haber sido la proveniente del subido número de textos dedicados a

reflexionar sobre sí mismos y la poesía. Sin lugar a dudas, Martí fue el primer editor frustrado de esos versos.

Entre las tentativas de edición posteriores sobresale la de la edición crítica (CEM, 1985), pues ella culmina la tendencia a borrar las fronteras entre los “Versos libres” registrados en índice y los otros poemas de ese mismo estilo que no aparecían en ese documento. Como consecuencia de tal paso, esa edición desautoriza la existencia de las “Flores del destierro”, organizadas en 1933 por Quesada y Miranda, y ya en 1942 “saqueadas” por él mismo en favor de “Versos libres”. La voluntad de apego al estado inconcluso, fragmentario y problemático en que a la muerte del autor quedó esa porción de su poesía es un rasgo loable en el trabajo de ese equipo editorial. Con la difuminación de fronteras entre “Versos libres” y “Flores del destierro” prefirió recuperar la idea del protocuaderno, del fondo común (o “cantera”) de poemas en ese estilo, antes que dedicarse a la improbable edición del cuaderno recomendado en 1895.

En efecto, la reunión de todos los poemas que pudieron entrar en el proceso de selección para integrar los “Versos libres” desde la perspectiva autoral de 1895 es un acierto de esa edición. Sin embargo, ella no supo aprovechar el potencial renovador de esa propuesta, ni fue congruente con ella, al supeditar el deslinde solicitado por el poeta en su “testamento literario” a un molde anterior -el del índice- ya entonces desechado por el poeta. La organización de “Versos libres” a la altura de 1895 según el esquema del índice supondría limitar las posibilidades del poeta a una etapa superada por él. Tal decisión acaso sea un efecto colateral de una postura sí encomiable observada por ese equipo de trabajo: la humildad ante los textos, y la aceptación del carácter inconcluso de varios de éstos a nivel individual. Esa edición no aspira, como otras tentativas precedentes, a retocar la obra del “genio”, ni a solucionar, a veces de manera voluntarista o arbitraria, todos los problemas que han acompañado a ese núcleo de

poemas. El tomo de la edición del CEM donde se recoge el grueso de la que he llamado “poesía desahuciada” de José Martí (PC 2) resulta menos propositivo que el primero y reproduce problemas de otras ediciones, además de incurrir en omisiones de versos y erratas considerables. Así, por ejemplo, el mantenimiento de una sección con el título “Versos de circunstancias”, en un apartado donde otras secciones podrían también llevar igual título, representa un obstáculo heredado que ella no resuelve de manera satisfactoria; y el tratamiento editorial de un poema ahí recuperado como “De noche en la imprenta” (México, 1875) ilustra el otro tipo de problemas.

Como es evidente tras el prolijo análisis dedicado a los problemas (macro)textuales y a la poética implícita de “Versos libres”, el conjunto de operaciones y estrategias martianas que he resumido bajo el sintagma “política de la escritura” se da de manera más aguda en torno a ese núcleo de poemas que parece necesitar de ésta más que ningún otro. El hecho mismo de que esa “política” y ese núcleo sean datables en sus respectivos comienzos con mucha proximidad entre sí avala su asociación. Marcado ese protocuatrismo por conflictos concernientes a: 1) cuestiones técnicas de la poesía, 2) la tensa relación entre la voluntad de sacrificio (altruista) y las pulsiones autodestructivas del hablante lírico ideal, 3) la actitud defensiva de ese hablante con respecto a interlocutores que él concibe moldeados por ideas generalmente contrarias a las que él sostiene a nivel ontológico, sociopolítico y poético, 4) la imagen del hablante en uno u otro texto de manera aislada y la biografía espiritual de éste obtenible del conjunto de esos textos, 5) las dificultades para organizar con textos de esas características un cuaderno que condijera con la imagen de armonía que sobresale en su propio ideal del poemario..., se entiende la estrecha asociación de esos “Versos” con la mencionada “política”. A su vez, el carácter de los ámbitos implicados por tales conflictos devela la naturaleza de ella.

Sin certidumbre sobre la existencia del lector ideal de ese núcleo entre los posibles lectores contemporáneos suyos, Martí prefirió no jugar enteramente esa apuesta artístico-literaria que tampoco iba a fomentar la imagen de sí que él deseaba para autorizarse como sujeto con liderazgo en la dinámica del independentismo cubano. Si bien Martí no resolvió del todo aquellos conflictos asociados con el correspondiente *corpus* de poemas, sí conservó la seguridad sobre el potencial renovador cifrado en el mismo. Su trabajo en varios de esos poemas para introducir una mediación entre el hablante lírico (yo poético) y la imagen del autor (yo empírico) derivable de los textos deja muy en claro que aquella “política” incidió también en el plano de la formalización de los textos, y no sólo en la postergación de su publicación. La defendida y buscada austeridad en el trato poético de los sentimientos guarda mucha relación con el cuidado de la imagen pública: esa conexión entre ambas dimensiones ilustra bien la naturaleza de la “política de la escritura” aquí propuesta.

Indicio inconfundible de que esa “política” abarcó también a Versos sencillos, cuaderno que ha solido ser ubicado en las antípodas de “Versos libres”, es que el poeta decidió publicarlo en momentos en que ya contaba con notable crédito político a los ojos de los sectores populares que constituían la nueva base social del independentismo cubano, y, además, valiéndose de un vehículo expresivo que, más que crear, re-crea la memoria común del público con que cuenta. Luego, la doble naturaleza de la “política de la escritura” martiana vuelve a manifestarse ahí: con respecto a la tradición poética, y con respecto a las otras prácticas discursivas desplegadas por el poeta. Los octosílabos “*Con los pobres de la tierra/Quiero yo mi suerte echar*” se iluminan -e iluminan- en esos dos horizontes: en el poético y en el político. No ha de ser casual al respecto que la estructura sintáctica “*quiero [...] echar*” retome el intenso valor semántico de su otra realización en ese cuaderno: “*Y antes de morirme quiero/Echar mis versos del alma*”. “*Echar mis versos*”, ‘echar mi suerte’: la “*suerte*” y los “*versos*” pueden conjugarse con un

mismo deseo. El poema final de ese cuaderno refuerza tal aproximación entre la “*suerte*” y los “*versos*” del mismo sujeto: “*Verso, o nos condenan juntos,/ O nos salvamos los dos*”.

Deseoso de comunicarse en verso con el auditorio construido a partir de ese público, y deseoso también de legar una imagen armoniosa de sí y de la comunidad nacional proyectada, el poeta actualizó estructuras estróficas que él mismo había estado empleando en sus comunicaciones informales (“versos de circunstancias”) con personas situadas dentro del radio de esa tradición. Ese dato es muy significativo: el poeta *quiso* legar esa imagen más bien armoniosa -de sí y de la comunidad nacional- construida por él. Eso no significa que ahí se cerraran los conflictos asociados con la poesía: de 1890, de 1893 y de 1895 datan relevantes inscripciones del propio poeta sobre sus dilectos “Versos libres”.

Precisamente el interés central puesto en el tercer núcleo de poemas del canon martiano explica los alcances y los límites de mi propuesta: “Versos libres” obliga a replantear el modelo de lectura que se ha construido históricamente a partir de los cuadernos publicados de Martí, e incluso a reconsiderar la solidez de la imagen prevaleciente de este importante escritor. Mientras que otras lecturas han solido partir de la imagen final de él, ya hecha, y a ella han subordinado sus operaciones hermenéuticas, la mía, llevada por aquel interés, se ha visto orientada a la revisión, a través de la poesía, de las principales etapas de configuración de esa imagen. Si una vocación tan medular en Martí como la de poeta no entra, con todos los problemas que conllevó su práctica, en la imagen total de éste, alguna falla ha de presentar esa imagen. Y si “Versos libres” no tiene cabida, con toda su constelación de problemas editoriales y de dilemas éticos e ideofilosóficos, en su valoración como poeta, alguna falla similar ha de suponerse con respecto a la imagen histórica del poeta. La figuración (y fulguración) de la poesía es a la imagen total de Martí lo que los “Versos libres” a su destino de poeta, porque una y otro -la imagen, el destino- están en él muy intercomunicados.

ANEXO: PRINCIPALES VERSIONES EDITORIALES DE "VERSOS LIBRES"

<i>editor(es)</i>	<i>año de la edición</i>	<i>número total de textos</i>	<i>textos del índice</i>	<i>textos no provenientes del índice</i>
Gonzalo de Quesada y Aróstegui	1913	28	24	4
Gonzalo de Quesada y Miranda	1933	12	6	6
Gonzalo de Quesada y Miranda	1942	44	30	14: 4 (G.Q.A.) + 10 ("F.D.")*
<u>Obras completas</u> (t.16)	1963-1973	44	30	14: 4 (G.Q.A.) + 10 ("F.D.")
Hilario González	1970	74	31	43
Ivan A. Schulman	1970	46	31 + 1**	14
Juan Marinello	1973	46	31	15
Centro de Estudios Martianos	1985	66	32	34

(*)En 1933 Gonzalo de Quesada y Miranda publicó una edición de "Flores del destierro" ["F.D."], en el tomo XVI de las Obras de Martí iniciadas por Quesada y Aróstegui. Muestra de la endeblez de ese conjunto como poemario, así como de la inestabilidad semántica del sintagma 'versos libres', es que el propio editor pasó 10 de esos textos a su edición de "Versos libres" en 1942.

Ejemplo reciente de esa práctica ofrece la primera edición crítica de la poesía martiana (1985), que, al desautorizar la existencia de "F.D.", culminó la tendencia iniciada por Quesada y Miranda. En todos los casos, han sido los poemas construidos en endecasílabos blancos los trasladados de "F.D." a "Versos libres".

(**) Ese otro texto es una reconstrucción de un poema que se había dado por perdido. Sin embargo, ella no es aceptada por la edición crítica.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Anónimo, "Epistolario de José Martí, 3 ts., arreglada por Félix Lizaso", Revista Bimestre Cubana, vol.27, 2(1931), 306.

ACEREDA, Alberto (1996), "Revisión, inicio y presencia del verso libre en el modernismo hispánico: el caso de José Martí", Anuario del CEM, 18 (1995-1996), 105-123.

ADORNO, Theodor (1962), "Discurso sobre lírica y sociedad", Notas sobre literatura [1954], trad. Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona, 53-72.

ALVAREZ, Luis (1990), "*Pro captu lectoris*: los versos mínimos de José Martí", Conversar con el otro, UNEAC, Ciudad de la Habana, 22-51.

----- (1994), Polvo de alas de mariposa. José Martí, ed. y pról. L. A., CEM-Artex, Ciudad de la Habana.

ARCE de Vázquez, Margot (1974), "Algunas notas sobre la estructura general de los Versos sencillos", en VV.AA., En torno a José Martí, Editions Biere, Bordeaux, 495-509.

ARGÜELLES, Luis Angel (1998), Martí y México. Historia y cultura, comp. y pról. de L.A.A., UNAM, México (*Diversa*).

AUGIER, Angel (1942), "Martí, poeta, y su influencia innovadora en la poesía de América", en VV.AA., Vida y pensamiento de Martí, 2 vols., s.e., Municipio de la Habana, vol. 2, 266-334./Tb. en su Acción y poesía en José Martí, CEM-Letras Cubanas, La Habana, 1982, 167-259.

----- (1973), "Sobre una edición española de los Versos libres de José Martí", Anuario de Literatura y Lingüística [La Habana], 3-4 (1972-1973)./Tb. en su Acción y poesía, ed. cit., 323-356.

----- (1976), introd. a edición facsimilar de Ismaelillo. José Martí, ed. y notas de A. A., Arte y Literatura, La Habana./Tb. en su Acción y poesía, ed. cit., 260-322.

AVELEYRA, Teresa (1986), "Los símbolos del símbolo", De Edipo al niño divino. (Algo sobre «el difícil diálogo entre literatura y psicoanálisis»), El Colegio de México, México, 31-68.

BAEHR, Rudolf, Manual de versificación española [1962], trad. Klaus Wagner y F. López Estrada, Gredos, Madrid, 1970.

BALLÓN, José (1986), Autonomía cultural americana: Emerson y Martí, Pliegos, Madrid.

BARREDA, Pedro (1990), "Martí y la lírica de la modernidad: de la angustia de la influencia a la ética de la ruptura", Anales de Literatura Hispanoamericana [Universidad Complutense de Madrid], 19, 67-82.

BAZIL, Osvaldo (AC, 1960), "La huella de Martí en Rubén Darío", en Antología crítica de José Martí, recopilación, pról. y notas de Manuel Pedro González, Cultura, México, 237-245.

BEAUPIED, Ana M. (1998), "El 98 cubano y la herencia de una visión romántica", Revista Iberoamericana, 184-185 (jul.-dic.), 381-396.

BLOOM, Harold (1977), La angustia de las influencias[1974], trad. Francisco Rivera, Monte Ávila Editores, Caracas.

CALINESCU, Matei (1986), Cinco caras de la modernidad, trad. María Teresa Beguiristain, Tecnos, Madrid, 2ª edición.

CAÑAS, Dionisio (1994), El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos, Cátedra, Madrid.

CARBONELL, José Manuel (1928), La poesía lírica en Cuba, 5 ts., recopilación dirigida, prologada y anotada por J.M.C., Imp. El Siglo XX, La Habana.

CONTARDI, Sonia (1994), "La escritura como utopía", en José Martí 1895/1995. Literatura. Política. Filosofía. Estética, eds. Ottmar Ette y Titus Heydenreich, Vervuet Verlag, Frankfurt am Main (Lateinamerika-Studien, 34), 129-142.

DARÍO, Rubén (AC, 1960), "José Martí"[1895], en Antología crítica, ed. cit., 3-11.

---- (AC, 1960a), "José Martí, poeta" (I, II, III, IV)[1913], en Antología crítica, ed. cit., 267-295.

DE ARMAS, Emilio (1975), Los Versos Cubanos de Martí, Consejo Nacional de Cultura, La Habana (Monotemáticas, 5).

----- (1978), Un deslinde necesario, Arte y Literatura, Ciudad de la Habana.

----- (1985), "*Bien: yo respeto* y el proceso de composición de los Versos libres", Anuario del CEM, 8, 227-238.

----- (1989), "Tres momentos en la modernidad de los Versos libres: *Pollice verso*, *Canto de otoño* y *Estrofa nueva*", Anuario del CEM, 12, 213-234.

----- (1991), "Génesis y alcance de los Versos Libres", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 1, 1-12.

DE ONÍS, Federico (1934), Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932), Centro de Estudios Históricos, Madrid.

DESSAU, Adalbert (1974), "José Martí en la literatura latinoamericana", en VV.AA., En torno a José Martí, Bière, Bordeaux, 1974, 301-340.

DE UNAMUNO, Miguel (1947), "Sobre los Versos Libres de José Martí", Archivo José Martí, 11, 7-9.

DILL, Hans-Otto, Las ideas estéticas de José Martí, Casa de las Américas, Ciudad de la Habana, 1975.

ESTEBAN, Ángel (1992), La modernidad literaria de Bécquer a Martí, Impredisur, Granada.

ETTE, Ottmar (1995), José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción, trad. Luis Carlos Henao de Brigard, UNAM, México.

----(1994), "Imagen y poder – poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana", en José Martí 1895/1995. Literatura. Política. Filosofía. Estética, ed. cit., 225-262.

FERRATÉ, Juan (1968), "La vigilia nocturna del amante (Notas a un topos antiguo)", en su Dinámica de la poesía. (Ensayos de explicación 1952-1966), Seix Barral, Barcelona, 1968, 119-140.

FLORIT, Eugenio (AC,1960), "Versos", en Antología crítica, ed. cit., 297-342.

FRANCHELLA, Quirino (s/f), José Martí: l'uomo d'azione e di pensiero, Maccari Editore, Parma.

GARCÍA MARRUZ, Fina (1969), "El escritor", Temas martianos, Cintio Vitier y Fina García Marruz, Departamento Colección Cubana de la Biblioteca Nacional "José Martí", La Habana, 195-214.

----- (1995), "Génesis de Ismaelillo", Temas martianos, tercera serie, CEM-Artex, La Habana, 97-136.

GARCÍA PASCUAL, Luis (comp.), Destinatario José Martí, pról. Eusebio Leal, Abril, Ciudad de la Habana, 1999.

GHIANO, Juan Carlos (AC,1960), "Martí poeta", en Antología crítica, ed. cit., 343-365.

GOMES, Miguel (1998), "Modernidad y retórica: el motivo de la copa en dos textos martianos", Revista Iberoamericana, 184-185, 457-469.

GONZÁLEZ, Aníbal (1993), Journalism and the Development of Spanish American Narrative, Cambridge University Press, Cambridge.

----- (1995), "Martí violento: de la crónica al poema en *Cruje la tierra, rueda hecha pedazos*", Anthropos, 169 (número monográfico dedicado a José Martí), 57-60.

GONZÁLEZ, Hilario (1970), "Un orden para el caos", Anuario Martiano, 2, 193-375.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1983), "Martí y su 'Amor de ciudad grande'. Notas hacia la poética de Versos Libres", Isla a su vuelo fugitiva. (Ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana), José Porrúa Turanzas, Madrid, 27-42.

GONZÁLEZ, Manuel Pedro (AC,1960), "Evolución de la estimativa martiana", introd. a Antología crítica, ed. cit., XI-XXIX.

----- (1967), "Deslindes indeclinables", Casa de las Américas, 42, 36-51.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1988), Modernismo. Supuestos históricos y culturales, FCE, México, 2a. ed.

HELLER, Ben A. (1996), "Suturando espacios: comunidad, sexualidad y pedagogía en José Martí", La Torre [3ª época], 1-2 (jul.-dic.), 33-54.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1963), Panorama histórico de la literatura cubana, 2 ts., Mirador, Puerto Rico.

----- (1978), Breve historia del modernismo [1954], FCE, México.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1960), "Los romances en América" [1913], Obra crítica, ed. Emma Susana Speratti Piñero, pról. J.L. Borges, FCE, México.

----- (1998), "Martí" [1931], Ensayos, edición crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea (coords.), FCE, México, 316-318.

----- (1940), "José Martí", Archivo José Martí, 1, 50-51.

----- (1978), Las corrientes literarias en la América Hispánica [1949], trad. J. Díez-Canedo, FCE, México.

----- (1961), "El endecasílabo castellano", Estudios de versificación española, Instituto de Filología Hispánica, Universidad de Buenos Aires, 271-347.

HERRERA FRANYUTTI, Alfonso (1996), Martí en México, pról. Pedro Pablo Rodríguez, CONACULTA, México (*Sello Bermejo*).

----- (1997), "Hay afectos de tan delicada honestidad...Mercado visto por Martí", en José Martí: Poética y política, coords. Rocío Antúnez y Aralia López, UAM Iztapalapa, México.

IDUARTE, Andrés (1982), Martí escritor [1945], Joaquín Mortiz, México, 3a. ed.

JIMÉNEZ, José Olivio (1983), José Martí. poesía y existencia, Oasis, México (*Biblioteca de las Decisiones*, 4).

----- (1992), "José Martí a las puertas de la poesía hispánica moderna", La Torre, 23 (jul.-sept.), 293-314.

KANSEPOLSKI, Adriana, "José Martí, el dulce traidor", en José Martí. Actas. Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de la Plata, 191-200.

LEZAMA LIMA, José (1965), Antología de la poesía cubana, 3 ts., sel., pról. y notas de J.L.L., Consejo Nacional de Cultura, La Habana, t.3, 577-652.

LIZASO, Félix (1940), Martí, místico del deber, Losada, Buenos Aires.

----- (1963) "Normas periodísticas de José Martí", Revista Iberoamericana, 56, 227-249.

LOTMAN, Iuri (1994), "El texto y la estructura del auditorio", Criterios, 31, 229-236.

LOYNAZ, Dulce María (1993), "Influencia de los poetas cubanos en el modernismo" [1953], Ensayos literarios, Universidad de Salamanca, 1993, 9-28.

MAÑACH, Jorge (1942), Martí, el Apóstol, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942.

----- (1949), "José Martí", Revista Cubana, 24 (ene.-jun.), 399-423.

----- (1953), "Martí, legado y posteridad", en VV.AA., Pensamiento y acción de José Martí, Dpto de Extensión y Relaciones Culturales de la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, 71-101.

MARINELLO, Juan (1953), "El caso literario de José Martí", en VV.AA., en Pensamiento y acción de José Martí, ed. cit., 103-124.

----- (1973), pról. a Poesía mayor de José Martí, sel. de J. M., Instituto Cubano del Libro, La Habana, 13-57.

----- (1987), Obras martianas, sel. y pról. Ramón Losada Aldana, cronología y bibliografía de Trinidad Pérez y Pedro Simón, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

MARTÍ, José, Obras completas, 27 ts., Ciencias Sociales, La Habana, 1975.

----- Obras completas, ed. crítica del CEM, Casa de las Américas, ts. 1 y 2, 1983, 1985.

----- Poesía completa, 2 ts., ed. crítica de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas, Letras Cubanas-CEM, Ciudad de la Habana, 1985.

----- Epistolario, 5 ts., comp., ordenación cronológica y notas de Luis García Pascual y Enrique H. Moreno Plá, Ciencias Sociales, La Habana, 1993.

----- Revista Venezolana, edición crítica de Ramón Losada Aldana, Universidad Central de Venezuela, Edcs. de la Biblioteca, 1993.

----- Testamentos..., ed. crítica de Salvador Arias, Ciencias Sociales, La Habana, 1996.

MATAIX, Remedios (1999), "Amor y temor de ciudad grande. Notas sobre la poética urbana de José Martí", en José Carlos Rovira (ed.), Escrituras de la ciudad, Palas Atenea, Madrid, 75-91.

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto (1980), pról. a Nuevas cartas de Nueva York, ed. de E. M. S., Siglo XXI, México.

MERQUIOR, José Guilherme (1996), "Situación del escritor", en César Fernández Moreno (coord.), América Latina en su literatura [1972], Siglo XXI, México, 372-388.

MORALES, Carlos Javier (1994), La poética de José Martí y su contexto, Verbum, Madrid.

----- (1995), "Tradición y modernidad en los Versos Libres", Los Complementarios, 15, supl. Cuadernos Hispanoamericanos, ed. cit., 43-59.

----- (1995a), José Martí. Poesía completa, ed. e introd. de C.J.M., Alianza Editorial, Madrid.

NAVARRO, Tomás (1968), Métrica española. Reseña histórica y descriptiva, Edit. Revolucionaria, La Habana.

OLIVERA, Otto (1957), "La escritura paralela en verso y prosa de José Martí", Revista Iberoamericana, 43, 71-82.

ORTEGA, Julio, "Martí y la praxis de la escritura", El discurso de la abundancia, Monte Ávila, Caracas, 1990, 133-138.

PARAÍSO, Isabel (1985), El verso libre hispánico, pról. Rafael Lapesa, Gredos, Madrid.

PAZ, Octavio (1991), Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia [1974] Seix Barral, México (*Biblioteca de Bolsillo*).

PÉREZ DE ACEVEDO, Roberto (1970), "Martí en Dos Ríos", Anuario Martiano, 2, 377-423.

PÉRUS, Francoise (1992), Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo, Universidad Veracruzana, México, 2a. ed.

PICON GARFIELD, Evelyn e Ivan A. Schulman (1984), «Las entrañas del vacío». Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana, Cuadernos Americanos, México.

PORTUONDO, José Antonio (1953), "La voluntad de estilo en José Martí", en VV.AA., Pensamiento y acción de José Martí, ed. cit., 285-310./Tb. en su Martí, escritor revolucionario, Editora Política, La Habana, 1982, 105-130.

----- (1982), "Análisis de la obra poética", Martí, escritor revolucionario, ed. cit., 131-144.

RAMA, Angel (1980), "Indagación de la ideología en la poesía: los dípticos seriados de los Versos sencillos", Revista Iberoamericana, 112-113, 353-400.

----- (1982), "Martí, poeta visionario", Insula, 428-429, 1, 20, 21.

----- (1983), "José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud", NRFH, 1, 96-135.

----- (1984), La ciudad letrada, Fundación Angel Rama, Montevideo.

----- (1985), Rubén Darío y el modernismo, Alfadil, Caracas-Barcelona.

RAMOS, Julio (1989), Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX, FCE, México (*Tierra Firme*).

----- (1995), "El reposo de los héroes", Apuntes postmodernos/Postmodern Notes, 2, 14-20.

REYES, Alfonso (1945), "José Martí", Archivo José Martí, 8, 114-115.

RIPOLL, Carlos, José Martí. Letras y huellas desconocidas, Eliseo Torres and Sons, New York, 1976.

RIVERA M., Blanca (1994), "Diálogo entre prólogos: autocensura poética en José Martí", en VV.AA., José Martí. Actas. Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos, ed. cit., 83-91.

RIVERA-RODAS, Oscar (1988), La poesía hispanoamericana del siglo XIX, Alhambra, Madrid.

ROCASOLANO, Alberto (1984), En años del reposo turbulento, UNIÓN, Ciudad de la Habana.

ROGGIANO, Alfredo A. (AC,1960), "Poética y estilo de José Martí", en Antología crítica, 41-69.

ROTKER, Susana (1989), Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí, Casa de las Américas, Ciudad de la Habana.

----- (1993), pról. a Crónicas de José Martí. Antología, sel. y notas de S. R., Alianza, Madrid.

SÁNCHEZ AGUILERA, Osmar (1995), "Entre textos. Relecturas. (De Jakobson a Vallejo, y viceversa)", Texto crítico [Univ. Veracruzana], 3, 7-22.

----- (1997), "Hacia la poesía con Bajtín (y a pesar de él). Nota introductoria", Acta poética 18-19 (número monográfico de homenaje a Bajtín), (1997-1998), 363-380.

----- (1997a), "Exégesis de 'Yugo y estrella' y 'Águila blanca' ", en Letras. Cultura en Cuba, 8 ts., comp. y prefacio Ana Cairo, Pueblo y Educación, Ciudad de la Habana, 1997, t.8, 135-147.

SANTÍ, Enrico Mario (1996), "Ismaelillo, Martí y el modernismo", Pensar a José Martí. Notas para un centenario, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado, 1996./Tb. en su Escritura y tradición, Laia, Barcelona, 159-189.

----- (1996a), "La imagen de Cuba en su poesía", Pensar a José Martí, ed. cit., 83-93.

SCHULMAN, Ivan A. (1970), Versos libres, edición crítica e introd. de I. S., Labor, Barcelona (*Textos Hispánicos Modernos*).

----- (1970a), Símbolo y color en la poesía de José Martí, Gredos, Madrid, 1970, 2a. ed.

----- (1971), "¿Poseemos los textos auténticos de José Martí?: el caso de los Versos Libres", Anuario Martiano, 3, 101-113.

----- (1985), Ismaelillo. Versos Libres. Versos Sencillos, ed. crítica e introd. de I. S., Cátedra, Madrid. (*Letras Hispánicas*, 165).

----- (1989), "José Martí frente a la modernidad hispanoamericana: los vacíos y las reconstrucciones de la escritura modernista", Revista Iberoamericana, 146-147(1989), 175-192.

----- (1994), Relecturas martianas. Narración y nación, Rodopi, Amsterdam-Atlanta.

SLAWINSKI, Janusz (1986), "Sobre la categoría de sujeto lírico", en Textos y contextos, 2 ts., sel., trad., y pról. Desiderio Navarro, Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, t. 2, 335-346

TEJA, Ada María (1990), La poesía de José Martí entre naturaleza e historia. Estudios sobre la antítesis y la síntesis, Marra Editore, Italia.

VILLEGAS, Juan (1984), Teoría e historia de la poesía lírica, Girol Books, Canadá.

VITIER, Cintio (1958), Lo cubano en la poesía, Universidad Central de las Villas, Cuba.

----- (1960), Los grandes románticos cubanos (antología), sel. y pról. de C. V., Tercer Festival del Libro, Ciudad de la Habana.

----- (1969), "Los Versos Libres", Temas martianos, ed.cit., 152-162.

----- (1982), "Lava, espada, alas. (En torno a la poética de los Versos Libres)", Temas martianos, 2a. serie, CEM-Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 48-74.

ZANETTI, Susana (1994), "Es pequeño -es mi vida. La tensión autobiográfica en Versos sencillos de José Martí", en Actas. Primer Congreso de Estudios..., ed. cit., 105-122.